

AR.es

revista de investigación teatral

03

EDITORIAL

06

ARTÍCULOS

87

TEXTOS ESCÉNICOS

111

NORMAS DE EDICIÓN



VOL. 1

Edición y distribución

Director: D. Rafael Torán Marín
Coordinador: D. Miguel F. Gil Palacios
Secretario: Juan Antonio Bernal Tena
Maquetación y diseño gráfico: Juan A. Bernal
Edita: Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba.
revista@esadcordoba.com
revista.consejoderedaccion@esadcordoba.com

La revista AR.es no hace necesariamente suyas las opiniones y los criterios expresados, por sus colaboradores. Esta publicación tiene todos los derechos reservados, y no puede ser, reproducida, ni en todo, ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo y por escrito de sus editores. La revista AR.es no devolverá los originales que no se soliciten previamente, ni mantendrá correspondencia con los mismos.

Comisión de Redacción

Miguel Ángel García
Chelo Ansino
David Gutiérrez
María Luque
Olivia Martín

Comisión Científica

Rafael Torán
Miguel F. Gil Palacios
Antonio Olveira
M^a Dolores Puerta
Estrella Baena
Carmen Rodríguez
Carmen Arribas

editorial

Terminamos nuestro periodo directivo con el arranque de una revista de investigación que iniciará una trayectoria deseada larga y próspera. Es imprescindible que las escuelas superiores de arte dramático dispongan de una plataforma que incite a la investigación e impulse y muestre sus resultados. Es la útil herramienta para transmitir conocimientos y saberes.

Con esta revista concluye un esfuerzo amparado en la intensa labor de un respetable número de colaboradores/as. A todos/as nuestro más sincero reconocimiento desde la Dirección del centro y nuestro agradecimiento por creer en la necesidad de este proyecto que sitúa a la ESAD de Córdoba en el mapa del conocimiento de las artes escénicas.

Una revista de investigación debe ser una punta de lanza que vaya abriendo caminos. Debe tener un temario rompedor, interesante, que aporte y no redunde en lo ya sabido. Investigar sobre las llamadas zonas híbridas en la vanguardia, desde el uso del sonido a las nuevas composiciones dramáticas. Las escuelas de arte dramático de este país tenemos un reto con la sociedad actual cuyos comportamientos y nuevas circunstancias exigen de todo el tejido social y profesional, nuevas respuestas. Formamos parte de este sistema y debemos corresponder con los retos que la sociedad actual nos plantea. No podemos tener unos perfiles que respondan a otras épocas. La inclusión en nuestros estudios de personas con disfuncionalidad debe ser un reto al que darle una respuesta oficial. Sencillamente porque estas personas pueden formar -y forman- parte del mercado de las artes escénicas. Sabemos que ello exige un gran esfuerzo no solo de las administraciones sino también del profesorado y del propio alumnado.

Debemos estar permanentemente abriendo caminos y posibilidades laborales. La profesión debe reinventarse de forma continua, sencillamente porque así es la realidad: competitiva, variable, efímera... no hay un único modelo de enseñanza, lo mismo que no lo hay laboral. Vivimos en una sociedad diversa. Por ese motivo, esta revista puede ser una plataforma de apertura y presentación a otros campos de aplicación de las artes escénicas.

Por todo ello iniciamos esta andadura con el bagaje del que disponen buenos profesionales de la docencia que firman aquí sus artículos y la abrimos a quienes quieran -con el máximo rigor de la investigación- contribuir al conocimiento. Nuestra mayor responsabilidad.



AR.es

**revista de
investigación teatral**

Volumen 1. Número 1 Fecha:
1 de julio de 2018
ISSN:2659-3084
Depósito Legal:CO 922-2019
Revista de periodicidad
anual publicada por la
Escuela Superior de Arte
Dramático de Córdoba
Consejería de Educación.
Junta de Andalucía.

Rafael Torán
Dtor. ESAD Córdoba
Director de **AR.es**

artículos

07

por Raquel Jurado

MÚSICOS A ESCENA: DEL TEATRO AL "COMPOSED THEATRE"

El rol de los músicos como performers "teatrales". evolución del S. XX hasta la actualidad, siendo habitual el hecho de que actores, bailarines, músicos y otros performers compartan el espacio escénico.

14

por Rafael Torán

APUNTES SOBRE TEATRO COMUNITARIO

El teatro comunitario como un teatro realizado por personas que no les une la vocación artística, sino más bien un deseo de índole social y participativo.

20

por Miguel F. Gil Palacios

BENEFICIOS DERIVADOS DE LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA DEL TEATRO

Los beneficios de la aplicación del teatro a la enseñanza en distintas modalidades, y por lo tanto, recomiendan su práctica en el contexto de la enseñanza.

27

por Olivia Martín Abreu

LA LUCHA POR LA INCLUSIÓN SOCIAL EN LA ESAD DE CÓRDOBA

Un resumen de dos años de trabajo en investigación sobre la inclusión social en nuestro país y concretamente en los estudios superiores de Arte Dramático.

31

por Miguel Ángel García

LA CONSTELACIÓN DEL PERSONAJE. LAS MÁSCARAS TEATRALES DE LA PEDAGOGÍA DE LECOQ

Aportaciones derivadas de la pedagogía creativa, partiendo del análisis de los principales componentes del programa de formación de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq.

45

por Juan Antonio Bernal

AMALIA MOLINA Y EL TEATRO DE VARIEDADES ESPAÑOL (1905-1929)

Una visión del teatro de variedades español a principios de siglo XX a través de la figura inigualable de la artista sevillana Amalia Molina.

54

por Carmen Arribas Castillo

UNA MIRADA SOBRE LA LABOR PEDAGÓGICA DEL MAESTRO ARNOLD TARABORRELLI (ESPAÑA, 1962-2014)

Arnold Taraborrelli ha desarrollado una importante labor pedagógica en el campo de la danza y del teatro en España. Su legado y reconocimiento le convierten en referente para muchos artistas de nuestro país.

La influencia de las vanguardias del siglo XX, como el Absurdo y, en concreto, la figura de Beckett, sirven como fuente de inspiración a Roberto García.

La moda es parte integral de la vida cotidiana: hay moda en el vestir, pero también en el arte, la decoración, en los bailes, en la música, en el turismo, en cómo se habla, prácticamente todo es moda.

Conclusiones de tesis doctoral sobre los orígenes del devenir de la forma del vampiro, *Las fauces de Drácula*, 2010.

textos

60 | por Chelo Ansino Torres

LA HUELLA DE SAMUEL BECKETT EN EL TEATRO DE RODRIGO GARCÍA

66 | por M^a del Carmen Rodríguez

¿QUÉ ES LA MODA? ALGUNOS ASPECTOS FUNDAMENTALES

78 | por Antonio Olveira

LAS CONCLUSIONES DEL VAMPIRO

88 | por Miguel F. Gil Palacios

EL PARAÍSO TERRENAL

90 | por Rafa Blanes

DECONSTRUCCIÓN

96 | por Miguel A. García López

APIS MELLIFERA



Artículos ARes

revista de investigación teatral

MÚSICOS A ESCENA: DEL TEATRO INSTRUMENTAL AL “COMPOSED THEATRE”

por Raquel Jurado

El rol de los músicos como performers “teatrales” ha evolucionado desde principios del s. XX hasta la actualidad, siendo hoy día habitual el hecho de que actores, bailarines, músicos y otros performers -incluso el público- compartan activamente el espacio escénico. En su ballet *La historia del Soldado* (1918) Stravinsky situó a los músicos en el espacio escénico junto con otros actores más la figura de un narrador. Era la primera vez que los músicos eran considerados un elemento teatral más, de manera que su interpretación formaba parte de la acción escénica equiparable a la de los demás intérpretes.

Obras relevantes del siglo pasado que expandieron los límites tanto de los músicos como de los propios instrumentos fueron *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg, o el ballet *Parade* (1917) de Eric Satie. Estas y otras piezas allanaron el camino hacia las propuestas y trabajos de compositores como Cage, Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti, Schnebel o Kagel. Ahondaremos un poco más en el trabajo de estos dos últimos compositores ya que son los que contribuyeron en mayor medida al desarrollo de formas “teatralizadas” de música en Europa, principalmente en Alemania.

Teatro Instrumental

En 1958 se produce la entrada en escena de John Cage en el ámbito europeo en el contexto de los conocidos encuentros de verano de Darmstad. Las rompedoras propuestas de Cage causaron gran impacto en Mauricio Kagel, sobre todo aquellas relacionadas con la inclusión de la acción como material musical de igual relevancia que cualquier

otro. Además de desestabilizar las tradicionales ideas europeas relacionadas con la estructura musical introduciendo técnicas basadas en la aleatoriedad, o replantear los conceptos de silencio, sonido y música hasta considerarlos intercambiables, Cage apuesta por el potencial musical de las acciones. Su conocida pieza *Theatre Piece* (1960) consiste en un set de acciones -a partir de nombres y verbos- que el performer debe elegir. El material sonoro proviene de su otra pieza, *Fontana Mix*, el cual se nos muestra superpuesto a las acciones teatrales. El número de performers puede variar desde uno a ocho, lo que contribuye al carácter indeterminado de la pieza. Otras piezas relacionadas con este enfoque son *Water Walk* (1959) o *Sounds of Venice* (1959).

Influenciado por estas ideas de John Cage, Mauricio Kagel (1931-2008) introduce la idea de *música como teatro* o *teatralización de la música*, situando el énfasis en la actividad y el gesto físico del músico de manera que sus acciones adquieren igual o mayor relevancia incluso que el sonido. Como expresa el propio compositor:

Tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. La música también se percibe por los ojos. A la hora de la verdad, tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado. La música tiene cuerpo. (...) Es el gesto el que provoca el sonido, no el instrumento. (Barber, 1987, p.17)

A partir de los 60 y coincidiendo con el comienzo de sus exploraciones en esta línea. Kagel comienza a usar el término *Teatro instrumental* después de escuchar en Darmstad al crítico musical Heinz-Claus Metzger.

Kagel hace una interesante precisión terminológica para referirse a su trabajo,

considerando que el concepto *Teatro Musical* no se ajusta a su propuesta. En una entrevista realizada en 1990 con motivo de la presentación en España de su obra *Acústica* (1968-70), matizaba:

El teatro musical puede incluir muchas cosas muy diferentes, hablar de teatro instrumental es mucho más preciso". Y añadía: "Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido de una orquesta, pero lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano. La acción de producir música se convierte en hecho teatral. (Jurado, 1990)

Obras pertenecientes a este enfoque son *Sonant*, *Sur Scène* o *Match*. Esta última, compuesta en 1964, es quizá la obra más emblemática del teatro instrumental de Kagel. Escrita para tres performers, la pieza funciona como una especie de "partido de tenis musical" entre dos cellistas colocados a ambos lados del escenario, bajo la dirección de un percusionista/árbitro situado entre ambos. Las acciones que realiza este último tales como interrumpir la intervención de uno u otro cellista, dar de nuevo la entrada con un amplio gesto del brazo, silbar, o barajar y lanzar cartas entre los instrumentos, tienen igual relevancia que el material estrictamente sonoro. Se trata de una auténtica fusión entre la acción física y su resultado acústico.

Sonant (1960) es una pieza dividida en diez movimientos, aunque el performer puede elegir al azar cuáles de ellos interpretará siempre y cuando la pieza tenga una duración mínima de quince minutos. En uno de los movimientos, *Pièce jouée, pièce touchée*, el intérprete debe realizar las acciones físicas equivalentes a tocar el instrumento pero sin producir sonido alguno. Kagel juega así a provocar contradicciones entre lo visual y lo aural ya que son visualizadas "demasiadas" acciones en relación con el silencio que se percibe –o los escasos sonidos aislados que se escuchan cuando el músico, accidentalmente, toca o roza su instrumento-. Al contrario ocurre en *Transición II*, para un pianista y un percusionista. Durante la performance algunos fragmentos son grabados, siendo reproducidos en otro momento de la misma. Al mezclarse sonido real con sonido grabado se produce un efecto confuso a

nivel visual al no corresponderse la acción con lo escuchado.

Es sabido por las notas de Kagel que éste exploraba, estudiaba y catalogaba las diferentes posibilidades técnicas de interpretación y de emisión de sonido de los instrumentos como proceso previo a la creación de la pieza en la que estos gestos y sonidos tengan lugar. Esta misma investigación la llevó al terreno de la voz. En *Anagrama I* (1957-58) para cuatro voces solistas, coro hablado y ensemble, Kagel explora vocalizaciones diversas tales como suspiros, susurros o sonidos guturales, además del uso de diferentes idiomas. El texto que emplea es el palíndromo de la *Divina Comedia* 'in girum imus nocte et consumimur igni'. Sin embargo, mediante la fragmentación de las palabras o la superposición de textos consigue que el significado del texto y de las palabras pase a un segundo plano, siendo lo verdaderamente relevante el resultado aural a través del trabajo con el sonido de vocales y consonantes del texto traducido a cuatro idiomas diferentes.

De la propuesta de Kagel también nos interesa aquel enfoque que lo conecta directamente con Cage, y que tiene que ver con la acción y su tratamiento como cualquier otro material musical. En *Antithese* (1962) un performer realiza en escena una serie de acciones aparentemente inconexas y aleatorias sobre el acompañamiento de un fondo musical pregrabado. De forma similar a *Theatre Piece* de Cage, el performer elige entre un cierto número de opciones sobre cuándo y de qué manera realizar las acciones. Como explica Kagel en la propia partitura, "*it is the audience's business to find connections between actions and sounds*". (Kagel, 1962)

Casi simultáneamente al *teatro instrumental* de Kagel y con un enfoque similar, el compositor alemán Dieter Schnebel (1930-2018), desarrolla su "música visible"¹, término con el que Schnebel expone su propia versión crítica de *teatro musical*. Según Gisela Nauk, en su libro *Dieter Schnebel, Lesegänge durch Leben und Werk* (2001), la postura crítica de Schnebel se orienta en la línea iniciada por

Fluxus y Neodadaístas. Por una parte se muestra en contra de un excesivo culto a la perfección en la interpretación -promovido en parte por las posibilidades de los nuevos medios tecnológicos- y por otra, busca intensificar la presencia y la acción del intérprete, presencia cada vez más reducida e incluso nula sobre todo en los dominios del creciente campo de la música electrónica. El compositor alemán propone entonces centrar la atención en la “teatralidad” del gesto musical. Este aspecto se evidencia en piezas como *Visible Music I* (1960-62) donde el director, al potenciar en escena los gestos habituales de su rol, se convierte en un intérprete más, interactuando a su vez con otro intérprete también en escena. *Nostalgia (Visible music II)* (1962), es una pieza casi en silencio para director solo. En *Espressivo (Visible music III)* (1961-63) es un pianista el que, enfatizando su gestualidad propia, interactúa con su instrumento.

En su ensayo *Visible Music*, (Kostelanetz y Darby, 1996) Schnebel no da una definición concreta del término. En su lugar expone varias formas de *música visible*, sugiriendo un concepto más cercano a un arte heterogéneo en el que sonido, espacio, texto, gesto o movimiento son tratados desde el punto de vista musical. En los primeros años de la década de los 60, Schnebel se muestra muy interesado por los aspectos tanto fisiológicos como psicológicos del ser humano, así como por aspectos relacionados con lo social, el comportamiento o la comunicación.

Relacionada con este interés por lo fisiológico podríamos situar su pieza *Maulwerke*, estrenada en 1974. En esta obra el compositor explora diferentes articulaciones vocales incluidos movimientos de la boca, los labios, o la lengua, así como diferentes grados de tensión de la laringe. Pero quizás el aspecto que nos resulta más interesante sea la propuesta –más orientada hacia el aspecto psicológico y social- que plantea el propio compositor hacia el intérprete: el performer tiene que tomar contacto con el material de la pieza, familiarizándose con él a través de un proceso

personal de exploración y autoconciencia. De esta manera la partitura se acerca más a una serie de indicaciones a partir de las cuales el performer, siguiendo un proceso de aprendizaje autónomo, colabora como co-creador para su interpretación final.

En una línea similar está compuesta la pieza *Körper-Sprache*, estrenada en Alemania en 1980. En esta ocasión Schnebel se centra en posturas y movimientos corporales, dando de nuevo al aspecto visual un rol central. Tratando el “lenguaje corporal” como material musical, la pieza incluye desde diferentes posturas del cuerpo o del tronco, a movimientos de cabeza, brazos, piernas, manos o dedos, contrastando con distintas “formas” de inactividad. Del mismo modo que en *Maulwerke*, o en *Sonant* de Kagel, la secuencia de eventos no sigue una estructura fijada de antemano, sino que es el performer el que decide el orden de la interpretación. Igualmente la partitura propone tareas y ejercicios a explorar y desarrollar por el intérprete, siendo este aspecto de especial relevancia en el trabajo de Schnebel. Como comenta Christa Brüstel en su análisis de la pieza *Körper-Sprache*:

For the actors or performers of this composition a number of different tasks arose out of this concept: professional musicians or actors had to distance and free themselves from their highly specialized and perfected competences in order to rediscover the simple and elementary articulations and movements of the body. [...] In this process it was not just Schnebel's instructions that turned out to be important, but also autonomous learning, a step-wise psychological emancipation on the performers' part, and an independent development of the composer's original ideas. (Brüstel, 2016)

La conexión entre los términos *teatro instrumental* y *música visible* es evidente. En su tesis sobre este último concepto, Lars Igesund define *teatro instrumental* como “una forma de teatro musical donde el foco está en lo visual y la energía teatral que emana de la performance en sí misma, así como en la comunicación y relación entre músicos y público. Teatro instrumental es visualizar la música”. (Thelin, 2004)

Según Sabine Heilgendorff, el género *Teatro*

Instrumental tendría dos etapas, la primera desde 1964 hasta 1980 y la segunda, desde 1982 hasta 2000. Aunque no hay diferencias radicales en cuanto a concepto, cabría distinguir dos generaciones de compositores trabajando en el mismo campo pero con estéticas diferentes. Según Heilgendorff (Heilgendorff, 2004), las primeras fases de *Teatro Instrumental* se caracterizan por los siguientes aspectos:

- Una apertura en cuanto a la manera de “tocar” los instrumentos, poniendo el foco en los movimientos y gestos propios del músico más que en la estricta producción de sonido.
- Los músicos obedecen a estructuras relacionadas con la puesta en escena, por ejemplo, moviéndose de una posición del escenario hacia otra, regidos por estructuras previamente fijadas y/o coreografiadas.
- Uso de la voz –desde fonemas hasta extensos textos- por parte de los músicos.

Estas características dan como resultado puestas en escena que potencian en ocasiones lo absurdo, cómico o sarcástico, aspectos inherentes a muchas piezas de teatro instrumental de este período.

Estas ideas que describe Heilgendorff fueron desarrolladas más tarde por una generación de compositores más jóvenes como Heiner Goebbels, Manos Tsangaris o Gerhard Stäbler, que introdujeron cambios sustanciales en la producción de sonido y en la inclusión de otros elementos escénicos (iluminación, diseño, artes visuales, nuevas tecnologías, etc). De esta manera, el rol del músico se ve expandido aún más:

Besides having to play musical instruments, musicians have been asked to recite texts and to sing, possibly together with actors in mixed musician-actor-dancer ensembles. They have performed with objects of all kinds to make sound or gestures, quite close to the notion of 'live musique concrète'. As the stage space, stage design and lighting have become increasingly important, musicians have been challenged to be

much more conscious of the physicality of the space and the visual structures on stage. (Hübner, 2010)

En estas piezas el espacio escénico cobra más interés, adoptando un aspecto visual más cercano a las piezas puramente teatrales o de danza. Sin embargo, lo que distingue a estas piezas del teatro o de cualquier otro arte performativo en general es su inherente estructura musical, es decir, todos sus elementos están estructurados o compuestos bajo un pensamiento estrictamente musical.

Composed Theatre

El reciente florecimiento de este enfoque en Europa y en particular en Alemania, debido en cierta medida a los desarrollos de formas *posdramáticas*² (Lehmann, 2006), ha generado recientes investigaciones, como las realizadas por David Roesner, de la Universidad de Exeter en Reino Unido, o Matthias Rebstock, de la Universidad de Hildesheim en Alemania. Este hecho unido a la expansión de las nuevas tecnologías multimedia, han dado lugar a obras de más complejidad técnica y estética. Roesner y Rebstock investigan este tipo de producciones artísticas más actuales que abordan la composición escénica teatral y sus medios de expresión –voz, gesto, movimiento, luz, sonido, imagen, diseño- desde el enfoque del material musical, aplicando principios y técnicas compositivas a la performance en su totalidad.

A la luz de esta mirada renovada, sería lógico relacionar el enfoque de la segunda generación de compositores de *Teatro Instrumental* que establece Heilgendorff con este nuevo concepto, *Composed Theatre*. Existe aún cierto desajuste terminológico ya que, mientras Roesner y Rebstock incluyen las prácticas de artistas como Goebbels, Tsangaris y otros contemporáneos dentro de este concepto, otros autores catalogan estas obras como *teatro instrumental*.

En el año 2009 se celebró el Workshop internacional *Processes of Devising Composed Theatre* dirigido por estos dos investigadores citados anteriormente y en el que participaron directores,

compositores, e investigadores de prestigio en este campo. Los resultados de este encuentro se materializaron en el libro *Composed Theatre*, publicado en 2012, donde se pretende reflexionar y aportar luz a este nuevo concepto desde las perspectivas histórica, analítica y estética, pero también metodológica, atendiendo a los procesos y prácticas explicados de primera mano por los propios directores y compositores que allí se dieron cita.

Siguiendo a Roesner y Rebstock, el término *Composed Theatre* no puede definirse solo en función de sus piezas o “resultados”. Su estudio y conceptualización deben ser enfocados -debido a la amplia diversidad de sus piezas más representativas- de acuerdo a características específicas de sus diferentes etapas, en relación a sus procesos creativos, conceptuales, de diseño y de ensayos. Serían entonces estos procesos, y no la performance en sí, los que determinan y distinguen las piezas de *Composed Theatre* de otras formas, acotando así el campo de investigación. Por otra parte, plantean que la composición de estas piezas teatrales creadas atendiendo a principios musicales, pone en cuestión “certezas” fundamentales acerca de la composición musical y la producción músico-teatral. Una de estas “certezas” se refiere a la idea de autoría, la cual se cuestiona dando entrada al concepto de creación colectiva, desestabilizando tradicionales convenciones jerárquicas, tanto las relacionadas con los roles de director, compositor, intérprete, como otras que pudieran darse entre las diferentes formas artísticas involucradas. (Rebstock y Roesner, 2012)

Por otra parte, Rebstock y Roesner también matizan la noción de *Composed Theatre* en relación con lo que Lehmann llama “musicalización del teatro” (Lehmann, 2006) advirtiendo que, aunque es obvio que existe una gran conexión entre ambos, existen diferencias de enfoque:

Composing theatre suggest a shift in activity during the process of making theatre, a dramaturgical quality, a new perspective in creation, where Lehmann's term of musicalisation within the postdramatic is more an aesthetical and performative quality and is

predominantly concerned with the musicalisation (and de-semantisation) of language. (Rebstock and Roesner, 2012, 11)

De hecho, los ejemplos tratados por Lehmann siempre se refieren al ámbito de teatro y performance, mientras que *Composed Theatre* también incluye otras parcelas como música, danza, instalaciones sonoras, iluminación, etc.

Rebstock y Roesner también dejan claro que *Composed Theatre* no es un género, sino más bien un marco donde encuadrar diferentes prácticas artísticas susceptibles de analizar desde una misma lente. La clave está en los procesos de creación, los cuales tienen en común llevar intencionadamente los principios de la composición musical a los diferentes elementos teatrales de la interpretación y la puesta en escena. (Rebstock y Roesner, 2012)

Entre los directores y compositores que trabajan desde este enfoque podemos citar a Heiner Goebbels, George Aperghis, Manos Tsangaris o Charlotte Seither.

Nos detendremos en la figura del compositor y director de escena alemán Heiner Goebbels, uno de los artistas actuales más interesantes dentro de este género, aunque como veremos su trabajo es difícil de etiquetar. A diferencia de otros compositores que acostumbran a trabajar con un ensemble más o menos fijo, Goebbels ha trabajado y colaborado con los mejores conjuntos y orquestas actuales, entre ellos Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain, Ensemble MusikFabrik o Berlin Philharmonic.

Debido a la relevancia del proceso creativo en la creación de sus piezas, Goebbels suele entablar una estrecha relación con los músicos con los que trabaja en cada ocasión, como es el caso del Ensemble Modern. Es muy ilustrativo su comentario respecto al proceso de trabajo con esta formación de músicos en la creación de su pieza *Eislermaterial* (1998):

I wanted them to incorporate, to embody, the material: first of all, by not giving them a conductor, which means that each player must know exactly what everybody else plays; second, by having them participate in the process of arranging the material (who play what); third,

asking them to improvise on the material, which demands that everyone must be very aware of what they are riding on. (Goebbels and Gourgouris, 2004, p. 10)

Otra pieza que también ejemplifica este proceso de trabajo es *Schwarz auf Weiss* (1996), creada en colaboración con el citado Ensemble Modern. Se trata de una pieza en 23 escenas en la que se dan cita la instalación sonora, performance art y música de concierto en una especie de collage que, aun manteniendo conexión con el *Teatro Instrumental*, expande ampliamente los límites del mismo. En relación con esta obra Goebbels comenta que suele comenzar estableciendo un proceso lo suficientemente abierto en el que cualquier miembro del equipo -ya se trate del técnico de iluminación, el responsable de indumentaria, o los propios músicos- pueda hacer sugerencias y aportar ideas desde su especialidad. Sin embargo, el resultado final acaba siendo muy preciso: “...of course, because the combination of all these media can only work properly with precision.” (Goebbels and Gourgouris, 2004, p.10)

Es de resaltar la importancia de la improvisación en los procesos creativos que forman parte de la creación de piezas de *Composed Theatre*. Cada artista sin embargo, personaliza el empleo de estas técnicas creativas -más o menos dirigidas- en función de su forma de trabajar o el enfoque de la obra final. En la entrevista concedida a Stathis Gourgouris, Goebbels afirma: “Yes, I allow myself to improvise in the composition process, but in the very end everything is completely precise” (Goebbels and Gourgouris, 2004, p.8).

Es habitual en Goebbels la introducción en escena de objetos de características diversas que, en ocasiones se utilizan como instrumentos musicales. En *Schwarz auf Weiss* los músicos usan sus instrumentos como “aparatos” de una instalación sonora, accionándolos junto con otros objetos. En la pieza que nos ocupa, unas pelotas de tenis son lanzadas contra parches y láminas metálicas, o se amplifica el sonido que produce el músico cuando escribe con pluma sobre un papel. También se recurre

al timbre de voz hablada, recitando a Edgar Alan Poe cerca del micrófono de la trompeta. Es interesante el comentario que realiza Goebbels en relación al proceso de creación de esta pieza:

Black on White wouldn't have been possible without the strong inspiration and creativity not only by the staff, but also all the musicians included. [...] They developed characters, atmospheres, gestures, etc. Also, the fact that the music seems to have diverse cultural backgrounds, the fact that three different languages are spoken [...] is not a postmodern invention, but only the outcome of the internationality of the Ensemble. (ibid, p.10)

Hemos de resaltar que Goebbels no sigue siempre un mismo método fijo de trabajo. Dependiendo de las circunstancias adopta diferentes procesos para obtener los resultados deseados. Por ejemplo, en su colaboración con el Hilliard Ensemble para la pieza *I went to the house but did not enter* (2008), Goebbels usó notación escrita para trabajar con los músicos sobre ella en los ensayos. A partir de la retroalimentación que se producía en estos, Goebbels constantemente arreglaba y actualizaba la partitura hasta conseguir la versión definitiva.

Como hemos comentado anteriormente, la figura de Goebbels es difícil de etiquetar, ya que no se ajusta a los márgenes en los que solemos encasillar a un director, un compositor, un artista sonoro o visual. Igual ocurre con el resto de artistas que se suelen vincular con el concepto *Composed Theatre*. Queda claro sin embargo que -aunque queda mucho por investigar- esta manera de trabajar es cada vez más habitual y exige una necesaria evolución del perfil y actitud del músico. Desde el siglo pasado los tradicionales roles musicales de director, compositor e intérprete continúan intercambiándose y/o solapándose, dando paso a un músico de nueva identidad, una especie de músico “aumentado”. O quizá, recurriendo a un símil terminológico con las *extended techniques* instrumentales³, nos hallemos ante la figura del “músico expandido”, un nuevo enfoque necesario y sin duda más actual, completo e innovador.

NOTAS:

1. La expresión original en alemán es 'Sichtbare Musik'
2. Según Lehmann en las obras posdramáticas el énfasis ya no está en el texto, adquiriendo más presencia dramaturgias alternativas como las visuales, espaciales o musicales.
3. En el contexto musical, el concepto "extended techniques" se refiere a aquellos métodos de interpretación instrumental no convencionales o poco ortodoxos normalmente utilizados con el objetivo de explorar u obtener nuevos sonidos o timbres poco usuales. Grandes exponentes del uso de las "extended techniques" son John Cage, Henry Cowell o George Crumb, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aranda, P. (1996). Conversación con Mauricio Kagel. *Revista Musical Chilena*, nº 185, pp. 60-66
- Barber, Ll. (1987). Mauricio Kagel. Madrid: Ed. Circulo de Bellas Artes
- Brüstle, C. (2016)). Experimental Music Theatre and its Investigation: Dieter Schnebel's Körper-Sprache. En Helen Gee Markstein and Arthur Maria Steijn, *Inhabiting the Meta Visual: Contemporary Performance Themes*. (151-162). Interdisciplinary Press
- Goebbels, H., Gourgouris, S. (2004). Performance as Composition. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 26, nº 3, pp. 1-16. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3246471>
- Hübner, F. (2010). Entering the stage – musicians as performers in contemporary music theatre. *New Sound*, 36, II, pp. 63-74. Recuperado de www.newsound.org.rs/en/Issues/issue_no_36.html
- Jurado, M. (1990/11/08). Entrevista a Mauricio Kagel. Recuperado de https://elpais.com/diario/1990/11/08/cultura/658018810_850215.html
- Kagel, M., (1962). *Antithese* (score), Alemania: Henry Litolff's Verlag.
- Kostelanetz, R. y Darby, J. (1996). *Classic Essays on Twentieth Century Music: A Continuing Symposium*. New York: Schirmer
- Laskewicz, Z. (1992). *The New Music-Theatre of Mauricio Kagel*. Recuperado de <http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/92>

[04_KAG.htm](#)

- Lehmann, H., (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge
- Rebstock, M., Roesner, D., (2013). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. UK: Intellect.
- Theelin, H. (2007-2011). *A brief retrospect of instrumental theatre*. Recuperado de <http://haakontheelin.com>

APUNTES SOBRE TEATRO COMUNITARIO

por Rafael Torón

Profesor de Dirección en la ESAD de Córdoba

Podríamos hacer algunas diferencias pero sería rizar el rizo a la hora de definir ciertas manifestaciones que se mueven siempre en el campo del teatro popular. Esto le sucede al teatro comunitario que por principio siempre será un teatro realizado por aficionados o ni tan siquiera eso. Y ahí ya radica una de sus diferencias, no es la vocación artística lo que une a quienes lo realizan, sino más bien un deseo de índole social o simplemente participativa. Si unos vecinos y vecinas deciden contar una historia a los demás vecinos y vecinas del barrio y para ello usan el teatro como manifestación expresiva, no estamos hablando necesariamente de actores aficionados, sino de personas que utilizan la representación para narrar algo. Sé que son matices y además cuestionables.

Para hacer lo que quieren hacer no necesitan una gran preparación porque no necesariamente se tienen que sentir “otro” o deben ser o representar a “otro”, puede que sí o puede sencillamente que se muestren tal y como son sin el efecto de la interpretación.

¿Qué se consigue con esto? En primer lugar eliminar barreras a la participación. Si en un vecindario planteas que vamos a montar una obra de teatro entre todos, lo primero que sobreviene es el pánico escénico, son las limitaciones de cada cual y el temor a la exposición ante el otro. Nada de esto es útil para este teatro. Por lo tanto nunca se plantea como que vamos a montar o a hacer o a representar una obra. Siempre es mejor decir que vamos a contar una historia. Más aún, vamos a contar nuestra historia.

Ahí la cosa cambia. A partir de ese momento lo que vamos a hacer es empezar a recoger los trozos

de nuestra historia, a componerla y después a mostrarla y para ello, es posible que utilicemos las canciones que muchos miembros del vecindario conocen perfectamente, es posible que usemos los bailes que nos podamos enseñar unos a otros, es casi seguro que en un ambiente festivo y carnavalesco - puestos los disfraces por ahí como quien no quiere la cosa- terminemos disfrazados, con máscaras puestas, trajes, instrumentos de todo tipo y cantando a voz en grito una canción que cuenta la historia de cómo mi barrio fue la ilusión de muchos jóvenes. Cuando digo barrio digo pueblo o digo comunidad de vecinos. Lo importante es que participe el mayor número posible y que todos aporten lo que saben hacer. Eso es esencial. Y si dicen que no saben hacer nada –nunca se me ha dado el caso- ya lo tenemos: es “quien nunca sabe hacer nada”. ¡Ya está dentro!.

Con mi equipo de El Gato, Cultural S.L. aprendí a trabajar este asunto del comunitario con dos uruguayos afincados en Buenos Aires, concretamente en el barrio populoso de La Boca –donde juega al fútbol el famosísimo equipo del Boca Juniors- ellos son Mónica Lacoste y Ademar Bianchi. Allí iniciaron la experiencia colectiva “Catalinas Sur” en la que unos cuantos vecinos comenzaron un domingo en la plaza del barrio a hacer cosas artísticas siempre acompañadas del “choripán” y han terminado con un galpón enorme, perfectamente montado entre ellos a modo de gran teatro popular y con más de 200 vecinos participando. Y además salen de gira. Pudimos verlos en el Festival Grec de Barcelona.

Pude traerlos a España, concretamente a Málaga y estuvimos trabajando proyectos comunitarios en diferentes municipios. Después,

ellos se marcharon y nosotros seguimos trabajándolo. La fórmula que utilizamos es la aprendida de ellos. Quiero decir con esto, que hay muchas metodologías y formas de alcanzar los objetivos. De hecho, nosotros mismos hemos ido variando y ajustando nuestra forma de hacer a las diferentes realidades que nos encontramos. Es bastante distinto trabajar en un pueblo de interior que en otro costero contaminado culturalmente. No es que esto sea negativo, es que te obliga a trabajar de otra manera. No es lo mismo trabajar en un pueblo donde hay un sentimiento de participación colectiva muy arraigado, donde hombres y mujeres participan por igual, que en municipios en los que cierta supremacía masculina clasifica, etiqueta y considera aquello en lo que sí se puede participar y en lo que no.

Cuando se trabaja directamente en el pueblo, este se convierte en un campo de estudio porque el equipo de trabajo va allí a buscar la historia que los une a todos, aquella historia que los define como pueblo, que les da entidad y personalidad, aquello que los diferencia de otros pero que a la vez les hace sentirse partícipes de una historia colectiva.

Una de las experiencias que tuvimos se produjo en un municipio que como muchos otros está dividido en dos núcleos poblacionales. El origen suele darse en la falda de un monte y cuando llega el desarrollo con los ferrocarriles, se crea en el valle la estación de tren y en torno a ella –por lógica comodidad- se va generando un hábitat que con el tiempo crece tanto o más que el asentamiento original y entran ambos núcleos en una rivalidad que se convierte en tradicional.

En ese municipio estuvimos trabajando desde el origen de la creación de la estación de tren, los esfuerzos que aquello costó, el cómo fue creciendo gracias al trabajo de todos y el cómo hoy día todos se sienten orgullosos de su estación que les ha traído progreso, que les ha permitido criar a sus familias y que se ha convertido en centro neurálgico de ambos núcleos poblacionales y es una seña de identidad reconocible fuera del municipio.

Siempre lo que une no lo que separa. Como se suele y se debe decir. En ningún municipio han querido ni permitido los propios vecinos, que se hablara de la Guerra Civil o que se relataran sucesos de personas que aún estuvieran vivas, o en todo caso sus familiares. Siempre han cuidado mucho el no ofender, no molestar al otro porque no es necesario. Venimos a pasarlo bien no a fastidiar el día a nadie, ni a utilizar los sucesos de otros para reírnos nosotros.

Se trabaja siempre buscando los diferentes colectivos que existen en el pueblo. Primero hay que dirigirse a ellos de forma separada. Saber cada uno de ellos qué hacen, qué aportan, cuántos son, cuáles son sus cualidades. Vamos destilando lo aprovechable de cada uno de ellos, aquello que vemos que dramáticamente va a tener coherencia, va a permitirnos contar algo con sentido y a la vez con variedad. Esto último esencial.

La fórmula ideal de trabajo que constituye nuestra metodología es la siguiente:

1º. Una vez elegido el municipio -cuando se trabaja institucionalmente, la entidad organizadora suele proponer los lugares de intervención; en nuestro caso, las campañas fueron subvencionadas por la Diputación Provincial de Málaga, y estuvieron circunscritas a esta provincia-, hacemos un estudio previo del mismo, sacando todos los datos obvios que la página web nos facilita. Por regla general la página del ayuntamiento te suele decir los diferentes colectivos y asociaciones de que disponen. También buscamos información histórica sobre la población.

2º. Visitamos el municipio haciendo un reconocimiento topográfico y urbanístico, buscando los espacios al aire libre más adecuados. Viendo las dificultades que encierran o las facilidades para hacer tal o cual tipo de acción. Esto es muy importante porque la representación final siempre se hará en la calle, en un espacio abierto, bien sobre escenario existente o improvisado, pero difícilmente en un teatro. Hay que hacerlo así para evitar la idea de la “representación teatral” y que predomine la de “fiesta participativa”. Es muy útil saber si hay un río cercano y si hay zonas de campo colindantes con el pueblo,

lugares habituales para reuniones festivas.

3°. Nos ponemos en contacto con diferentes concejales/as del ayuntamiento. Hay que evitar que se responsabilice únicamente el/la de Cultura, porque el/la de Fiestas es tan importante como el/la de Deportes, Bienestar social e igualdad, etc...

Pero quien realmente te da los datos interesantes suelen ser dos tipos: por un lado las denominadas A.L.P.E. (Agencia Local de Promoción y Empleo), que no todos los ayuntamientos tienen y son quienes poseen un mayor conocimiento de la realidad social y económica del pueblo. Es con ellas con quien hay que hablar. Y en segundo lugar con el/la bibliotecario/a, porque si no esta persona, en la biblioteca o en su entorno está el “historiador/a del pueblo”, el o la cronista que todo lo sabe y además todo lo ha escrito. Fundamental. Gracias a estas personas hemos podido conocer historias maravillosas de la antigüedad de los pueblos, muchas con fabulaciones, otra no y otras no se sabe si lo son. Todos argumentos atractivos que si se pudieran exponer públicamente harían que nos volviésemos más humildes por imperativo histórico y popular.

4°. El siguiente paso, teniendo ya conocimiento de historias de interés acerca del pueblo o barrio o comunidad en la que se va a intervenir, es el conocimiento de las asociaciones y colectivos. Esto es una ardua tarea, nada fácil, complicada agenda, pero se consigue. Y es muy importante no desdeñar ninguna por razones incluso ideológicas. A todas ellas se les explica el proyecto: “vamos a contar una historia de la comunidad, algo que haya sucedido y que todo el pueblo -o barrio-conozca”. Pueden ser también diferentes cosas a lo largo de la historia. ¿De qué va a depender? De lo que los participantes quieran. A partir de aquí son ellos/as quienes empiezan a decidir y nosotros hilvanamos y propiciamos. Poco a poco se convierten en los creadores de lo que allí se va a decir.

5°. Con las historias vamos construyendo el posible guión y mientras tanto sacamos el potencial artístico de esa comunidad. En las reuniones se organizan meriendas, aperitivos o incluso comidas

populares que aúnan y ejemplifican el trabajo colectivo. Lo importante para nosotros en ese caso no es tanto la degustación gastronómica sino las canciones o bailes que mientras tanto nos enseñan. Después les pedimos que se las enseñen a quienes no las saben y preguntamos que con qué baile se canta eso y al poco rato tenemos a toda la sala cantando y bailando y contando la historia de fulanito de tal que montó un orfanato con los hijos que el engendró, por ejemplo –y es verídico-.

6°. El equipo de dramaturgia y dirección ya ha elaborado el guión posible con las historias y relatos; el equipo de músicos ha compuesto temas musicales y han aprendido las canciones que los vecinos/as les han enseñado; los encargados del vestuario ya han preparado las burras portátiles con todos los trajes, máscaras, sombreros y demás atrezzo que se pueda necesitar; y los monitores de interpretación les han enseñado las cuatro reglas básicas para interpretar.

7° Cuando se tienen todos los ingredientes se empieza a montar. Esto debe ser fulgurante. No se puede tardar una eternidad en hacerlo. Debe ser en un fin de semana. Viernes por la tarde se hace el apunte y se deja todo hilvanado. Sábado mañana y tarde se ensaya (con comida comunitaria por medio si es posible). Domingo por la mañana preparativos, último ensayo y a las 13'00 horas para la plaza del pueblo o del barrio. Ahí se acaba todo.

La temporalidad adecuada para la acción de este evento se concentra en un mes si se quiere ser puntual, y en toda una temporada si se quiere mantener el proyecto con cierta estabilidad. Nuestro cronograma se suele centrar en un mes y medio de trabajo por cada municipio. Las dos primeras semanas se usan para obtener una amplia documentación sobre el municipio o el barrio en el que se vaya a trabajar. Historia –tanto antigua como contemporánea-, apuntes sociológicos y laborales, datos antropológicos y etnológicos... Solemos conseguir un listado de colectivos existentes, los más activos y también los menos, ya que la especificidad de su acción podría sernos de utilidad.

Cuando disponemos de todos estos datos, un

mes antes de la celebración del evento, nos vamos al municipio de visita como quien no quiere la cosa. Paseamos por el lugar y observamos. Nos sentamos tranquilamente en una terraza y vemos pasar a la gente a medida que nuestros cerebros comienzan ya a percibir y a componer ideas.

Después empezamos las reuniones “oficiales” con los colectivos en los horarios que nos facilitan y en los lugares puestos por el ayuntamiento o la asociación de vecinos/as. Nos reunimos con los cronistas o historiadores. Empezamos a convencer a los posibles participantes de las bondades de este invento y vamos haciéndonos una idea del volumen de participación y, sobre todo, de si disponen de banda de música, corales, murgas, etc... Ahora ya el estudio es mucho más detallado, más concreto y por supuesto más real. Estamos a dos semanas del estreno. Y aquí es muy importante no desdeñar nada. Permitidme que os cuente una anécdota que ejemplifica esto: en uno de los municipios nos dijeron que tenían las pastorales y que en concreto la que más participaba en el pueblo era la de cierta pedanía. Pensar en una coral cantando villancicos a priori te echa un tanto para atrás. Uno dice “¿cómo meto un villancico del niño Jesús y la virgen María en medio de todo este carnaval?. Además, hay que ir de noche a una pedanía que está por un camino difícil, etc, etc...” Menos mal que fuimos, porque ahí aprendimos a respetarlo absolutamente todo. No teníamos ni idea de que existían las pastorales reivindicativas, los villancicos de crítica social, ¡de denuncia política!. Todo un hallazgo. Toda una lección más de humildad.

La penúltima semana se usa para empezar a vislumbrar la cantidad de materiales que será necesario llevar para los ensayos. Esto hay que tenerlo muy bien previsto porque repercute directamente en la economía de la actividad.

Es muy importante no quemar a los participantes con reuniones previas ni ensayos inútiles. Solemos realizar previamente alguno que se caracteriza por la diversión y el aprendizaje, de tal modo que ese ensayo debe actuar como una onda expansiva para la participación.

Llegada la última semana, todos estamos muy concentrados. Nuestros músicos han estado calibrando que instrumentación llevar, que tipo de melodías son las más adecuadas para que puedan ser cantadas coralmente. Ya han investigado y saben quienes cantan bien, muy bien o nada bien, sus tesituras, como unirlos, como mezclarlos, etc... Los responsables de vestuario han calculado número de prendas que hay que trasladar y las tallas. Si van a participar niños y niñas o no, cuántos hombres y mujeres... La dirección de escena y el/la dramaturgista ya han estudiado posibles líneas de intervención y sobre todo la estructura que el evento puede tener. Clave también es este dato porque la estructura va a hacer que el evento sea cómodo o incómodo para los participantes y como nunca se puede perder el carácter festivo, esta estructura debe estar alimentada cada equis tiempo por una acentuación colectiva, bien una canción coral, bien una coreografía, bien una murga, etc...

Llegada la última semana, el equipo repasa todas las posibilidades que pueden darse y se ultima todo el asunto de logística. Hay que tener en cuenta que todo nos lo jugamos en un fin de semana. El último fin de semana.

El viernes por la tarde se comienza con trabajos festivos grupales, con ejercicios de interpretación y de voz; se hacen diferentes equipos y unos trabajan con los músicos, otros con coreógrafo/a, otro con los actores o monitores de interpretación, y otro equipo con la dirección y la dramaturgia. Todos estos equipos van rotando, de tal forma que todo el mundo pasa por los diferentes responsables y estos van teniendo una idea más clara de por donde enfocar el asunto.

Cuando termina la sesión y todo el mundo se marcha, se reúne el equipo de monitores, se vuelca todo el material o información recibida y la dirección de escena y el/la dramaturgista se llevan toda la información. Comienza una larga noche de construcción de la historia que se va a contar.

El sábado por la mañana antes que lleguen los participantes, la dirección cuenta a todo el equipo la

historia y la estructura. Los demás comienzan a aportar posibilidades para ir encajando músicas, bailes, etc... así como el uso de posibles disfraces o elementos de atrezzo. Se organiza el ensayo. Cuando llegan los participantes se inicia con rigor el trabajo. Todos deben saber que nos divertiremos pero que ahora es el momento de conseguir que las cosas salgan porque vamos a contar una historia a un público, ahora sí vamos a actuar. Para este momento ya deben estar todas las personas comprometidas con el evento, tienen que sentirlo suyo, o así debiera ser. Es muy importante que los organizadores sepan estar en un segundo plano. Que los participantes se den cuenta de que no se nos escapa una, pero que no imponemos nada. El rigor en la escena transmite rigor en los ejecutantes, pero este elemento debe aparecer al final, cuando ellos asumen la responsabilidad del día siguiente, día del estreno.

Y para no perder la convivencia, se comunicó si sería posible comer todos juntos en el lugar de ensayo y así no perder mucho tiempo. Esta medida es voluntaria y cuando sale bien es una satisfacción enorme porque aumentan los lazos de amistad y de colaboración. Pero también es cierto que en muchas localidades te encuentras con imperativos familiares que están por encima del deseo de muchos y muchas de los y las participantes.

Por la tarde se hace el montaje, se ensaya y se cierra. Al día siguiente domingo se da un repaso y se sale a actuar.

Los pueblos de ahora no se parecen en nada a los de antes. Dicho de una manera más precisa: la vida en los pueblos de ahora es o puede ser tan estresante como la de la ciudad. Nos hemos encontrado con verdaderos problemas para cuadrar una agenda de ensayos o reuniones, porque los pueblos están cargados de asociaciones muy dinámicas que tienen todas las semanas actividades. No voy a dar ejemplos, pero tenedlo muy en cuenta.

Las reuniones y los ensayos hay que organizarlos de tal manera que no afecte a las horas de comida o cena familiar. Parece mentira pero es así. La mayoría de los participantes suelen ser mujeres y no

jóvenes. Todas tienen responsabilidades familiares. Aunque nos duela reconocerlo, la mayoría tienen que tener la cena lista y estar en casa cuando llegue el marido. Duele. Pero es lo que nos hemos encontrado en muchas localidades. Lo digo.

No intentes organizar algo en el mes de mayo, con las comuniones. No encontrarás un fin de semana libre para hacer nada. ¡Cuidado con las bodas!. A las bodas de los pueblos va todo el pueblo, salvo los que están peleados con las familias que se casan. Estudia el calendario y las fiestas populares. Los jóvenes suelen estar estudiando en la capital y aparecen el fin de semana, pero con otras motivaciones muy distintas. A lo mejor, si forman parte de algún colectivo has podido comprometerlos, pero nunca se sabe hasta media hora antes.

Así pues, podemos determinar que el teatro comunitario se sostiene sobre tres ideas claves:

- Ayudar a las personas a creer en sí mismas.
- Unir generaciones.
- Recordar la memoria histórica.

Estas ideas se construyen a partir de la estructura propia del carnaval o de los actos carnavalescos, en cuanto a estética, contenido y formas.

Una de las experiencias que hemos tenido da buena fe de esto que hablamos. Al primer encuentro que realizamos asistieron un total de 156 personas, de los siguientes segmentos de edades:

- Niños/as hasta 16 años: 3 personas.
- De 17 a 35 años: 67.
- De 36 a 60 años: 34.
- De 61 a 90 años: 17.
- Inscritas sin comunicar su edad: 13 personas.
- Asistentes sin ficha: 22 personas.

Y de las siguientes actividades

- Actor: 6.
- Ama de casa: 19.
- Animador sociocultural: 8.
- Auxiliar de clínica.

- Auxiliar técnico sanitario.
- Azafata.
- Bailarina.
- Cocinero: 3.
- Comercial: 2.
- Conductor.
- Contable.
- Croupier.
- Dependienta: 2.
- Desempleado.
- Diseñador gráfico.
- Electricista..
- Empresario.
- Estudiante: 17.
- Funcionario.
- Guía turística.
- Informático.
- Jinete, profesor de equitación.
- Jubilado: 2.
- Malabarista: 2.
- Mecánico.
- Monitora de vidriera artística.
- Monitora deportiva.
- Músico: 2.
- No contesta: 25.
- Peluquera.
- Pensionista: 2.
- Pianista.
- Profesor de educación primaria.
- Profesora: 9.
- Profesor de infantil.
- Profesor de baile: 3.
- Profesora de secundaria.
- Profesora de teatro: 2.
- Psicólogo: 2.
- Publicista.
- Técnico de formación.
- Turismo.
- Veterinaria.
- Voluntario asociación síndrome down.

debatir sobre esto del teatro comunitario, salió el asunto del “teatro del oprimido” su vínculo con el comunitario y si se sostiene sobre los mismos principios. El teatro comunitario no pretende modificar la realidad sino reafirmar la identidad. Una cosa no niega la otra. Pero es importante tenerlo en cuenta, porque hay realidades positivas en cuanto colectividades que se sienten satisfechas. Otra cosa diferente es la individualidad. Ese es otro trabajo. Y este es otro debate. Y hay que tener muy claro que cada colectivo enfoca su trabajo de diferentes maneras y todas ellas muy válidas porque lo importante es que se ajusten a las realidades de los lugares en los que se va a intervenir. He podido conocer a Marta Gomara, Carolina Ruíz y Chris Baldwin de el grupo SPIRAL en La Rioja, o a VIENTO SUR en Sevilla, o no digamos del gran Trabajo de Nati Villar en Jaén. Todos con metodologías diferentes, flexibles y adecuadas haciendo un fantástico trabajo.

Tal vez para finalizar deba contaros la última imagen de dos participantes que en mi cerebro quedó al terminar este encuentro y que en buena medida sintetiza para lo que esto sirve y lo que es. Una anciana de más de ochenta y tantos, enjuta, vestida de riguroso negro de luto andaluz, iba atravesando la plaza camino de su destino, cogiendo de la cintura a un joven veinteañero con más rastas en la cabeza que la hermana gorgona Medusa, quien a su vez abrazaba también por la cintura a la mujer. Ambos caminaban tranquilos, juntos, abrazados, de espaldas a mí. No eran abuela y nieto.



En uno de los encuentros que tuvimos en los que se reunió a participantes de diferentes pueblos, al

BENEFICIOS DERIVADOS DE LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA DEL TEATRO

por Miguel F. Gil Palacios

Profesor de Dramaturgia en la ESAD de Córdoba

Introducción

En la actualidad, las relaciones del teatro con la pedagogía son muy diversas. Se hace teatro en el colegio, en el instituto, en la universidad pública y en la privada. La interpretación teatral es practicada por políticos, ejecutivos y empresarios con el objetivo de mejorar su liderazgo, la cohesión de sus equipos, su capacidad para expresarse en público o su expresión corporal. Se utiliza la escena como soporte para la gestión de problemas laborales, sociales...

Jean Pierre Ryngaert, catedrático en la Universidad de Caen, señala tres claves para justificar la utilidad de los talleres de teatro en el contexto escolar: formar espectadores con criterio, formar ciudadanos con espíritu crítico y seres humanos sensibles y abiertos (Ryngaert, 1990). Esto ya justificaría la presencia del teatro en la enseñanza, sin embargo, como veremos a continuación, hay mucho más.

En nuestro bagaje personal en el teatro, que comenzó a finales de los noventa, hay numerosas experiencias en el terreno pedagógico. Entre 2004 y 2009 diseñé y coordiné un taller de interpretación teatral en el colegio Anne Frank de Roubaix, Francia. Trabajamos con el alumnado de la *quatrième* -equivalente a 2º de la ESO en el sistema español- de SEGPA (Section d'Enseignement Général et Professionnel Adapté), en gran dificultad escolar y social. Este taller fue promovido por la tutora y profesora de lengua del grupo, Irène Krawczuk, que estaba convencida del bien que la práctica teatral podía hacerle a su alumnado. Los resultados fueron muy positivos desde el primer al último año, pues el hecho de trabajar periódicamente en el taller, de realizar ejercicios teatrales y ensayar todas las

semanas, de aprender sus textos y de actuar ante el público, supuso para nuestro alumnado un gran descubrimiento con respecto a sí mismo: fueron capaces de participar en un proyecto del origen a la conclusión, y lo hicieron bien. Su comportamiento en clase y su actitud mejoraron: aumentó su paciencia, su capacidad para escuchar y centrarse. El teatro les había ayudado a controlarse y eso hacía que se sintiesen mejor consigo mismos y con el mundo.

Desde la obtención de los primeros resultados –todos positivos–, el teatro se convirtió en la sección de SEGPA del colegio Anne Frank de Roubaix en una herramienta importante para apoyar la enseñanza de Lengua, así como para la cohesión del grupo y el desarrollo de la autoestima de los alumnos.

Consecuencia de lo anterior, en el curso 2006-2007, con Graciela Padoani David, directora de investigación de ESCIP (École Supérieure de Commerce International du Pas de Calais), School of International Business, creamos otro taller de teatro en el marco de un microproyecto Interreg, en asociación con varias instituciones inglesas. El microproyecto europeo Interreg 3A se llamó: “Soutien à l'excellence”; y fue realizado por Théâtre Zéro en asociación con dos escuelas superiores de la región a las que por aquel entonces estábamos vinculados Graciela Padoani y yo, ESCIP School of International Business y EIPC (École d'Ingénieurs du Pas de Calais) -de negocios e ingenieros, respectivamente-; un instituto de enseñanza media inglés, situado en Ramsgate; la Universidad de Canterbury y una compañía teatral inglesa de la misma región: la Lost Property Theatre Company. El taller se desarrolló en el instituto Jean Moulin de Roubaix, y estuvo destinado a alumnas y alumnos de

entre 12 y 17 años. Todos los socios del proyecto estábamos convencidos de que hacer teatro ayudaría a mejorar las habilidades comunicativas y la autoestima de los adolescentes con los que trabajamos –los más destacados de su promoción a juzgar por sus notas-, para incrementar sus recursos a la hora de realizar estudios superiores. Al igual que en el taller anterior, los objetivos fueron alcanzados.

En todos los talleres que he impartido o coordinado, he observado que el teatro hace que la gente se sienta mejor, que crezca su autoestima, que gane en seguridad. No me cabe la menor duda de los beneficios que tiene la práctica teatral en relación a la enseñanza, y esto lo comparte el conjunto de profesionales de la docencia y el teatro con los que hemos tenido la oportunidad de hablar sobre el tema. No obstante, queda por saber si se trata de un fenómeno generalizado y, caso de serlo, las razones que lo hacen posible.

Partiendo de esas conversaciones, de nuestra experiencia sobre el terreno, y de las lecturas realizadas al respecto, hemos detectado varias modalidades en las que el teatro se relaciona con la pedagogía en la actualidad y a las que podemos denominar como “herramientas”, pues cada una de ellas persigue un fin concreto:

- herramienta al servicio de la formación ciudadana,
- herramienta al servicio de la construcción del saber,
- herramienta al servicio del desarrollo del pensamiento divergente y de las inteligencias,
- herramienta al servicio del desarrollo de las habilidades de gestión y dirección,
- herramienta al servicio de la lucha contra problemas que afectan al conjunto de la sociedad, tales como la propagación del SIDA

En el presente trabajo nos centraremos en las tres primeras –que agruparemos en dos apartados– por una cuestión de extensión y porque hacerlo así nos parece suficiente para arrojar luz sobre la

relación del teatro con la pedagogía. Nuestra metodología consistirá en la recopilación de documentos sobre experiencias significativas.

Estos documentos pertenecen mayoritariamente al ámbito francés porque, conocemos muy bien este país, su sistema educativo y su medio teatral, ya que hemos vivido allí durante nueve años, trabajando todos ellos en diferentes niveles y ámbitos de la enseñanza –primaria, media y superior; pública y privada-; pero además, porque Francia es un país “locomotora” con respecto a la cultura y a la educación en el seno de la Unión Europea, ya que fue en Francia en donde, en 1959, se creó el primer Ministerio de Cultura del mundo, a Francia debemos la *excepción cultural* que permite a los gobiernos que así lo deseen proteger su cultura; la enseñanza pública es tan importante en Francia que el Ministerio de Educación es la institución del Estado francés con más empleados, y la innovación y la mejora de la calidad son temas de gran importancia en su sistema. Y sobre todo, porque Francia está en la vanguardia de la aplicación pedagógica del teatro, por lo que nos parece un terreno adecuado para encontrar respuestas.

1. Estudio de la función pedagógica del teatro como herramienta al servicio de la formación ciudadana y de la construcción del saber

La eficacia de esta herramienta se manifiesta ya en la confianza que se le otorga a la práctica teatral por parte de las instituciones educativas, pues esta se basa en los resultados obtenidos de su evaluación.

En Francia, el Ministerio de l'Education Nationale en la “Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre”, afirma la necesidad de la educación artística –incluida la teatral-, por su aportación al alumnado en cuestiones relativas al desarrollo personal y ciudadano, y por ser indispensable para la democratización cultural, pues sin un público formado es imposible que la cultura se desarrolle y cale en la ciudadanía:

L'éducation artistique est le premier vecteur de la démocratisation culturelle. Elle permet de former

le sens esthétique et de développer la sensibilité et l'éveil à travers le plaisir de l'expérimentation et la connaissance d'œuvres de référence.

La formation artistique est reconnue aujourd'hui comme constitutive de l'éducation des enfants et des jeunes. Elle participe à la formation de leur personnalité, développe leur culture personnelle et leur capacité de concentration et de mémoire. Elle prépare ainsi les jeunes à tenir un rôle actif dans un espace de vie en constante mutation en confortant l'intuition de l'échange et la réalité de la pratique collective. (Ministère de la Culture et la Communication, 2001)

En 1990, tuvo lugar el Primer Encuentro Europeo sobre la Intervención Artística en el Campo Social, en el que especialistas de toda Europa señalaron como muy positiva la iniciativa impulsada desde el Gobierno francés desde finales de los años sesenta, de contratar artistas –también del teatro- para que realizasen talleres en institutos y colegios (Hurstel, 1991). A este respecto, Héléne Waysbord, Inspectora General de la Education Nationale y miembro de la Comisión Interministerial Teatro y Educación por aquel entonces, afirmó en ese mismo encuentro que el teatro escolar supone una vía directa hacia la ciudadanía (Waysbord, 1991).

La preocupación del Ministerio de Educación francés por el potencial de las artes escénicas en su dominio hizo que durante el curso escolar 90-91, la *Direction des lycées et collèges* –órgano rector de la enseñanza secundaria y primaria en Francia-, organizase una evaluación de los talleres de teatro que se estaban realizando en medio escolar, con objeto de tener una mayor visibilidad sobre ellos y contribuir a su mejora; tal y como se refleja en la Note de service n°87186 du premier juillet 1987. Este estudio fue confiado a un especialista en teatro escolar, Jean Claude Lallias, y a una investigadora especialista en pedagogía, Danielle Zay. De los 580 cuestionarios enviados al total de los talleres teatrales, se completaron y fueron devueltos 520, lo que muestra una altísima participación. En el “Rapport d'enquête pour la Direction des lycées et collèges du Ministère de l'Education nationale et de la Culture”, que recoge los resultados de este estudio, se ponen principalmente de relieve los efectos positivos del

trabajo en equipo *-partenariat-*, que los talleres teatrales aportan a la estructura escolar, ya que en ellos colabora un profesor del centro con un profesional del teatro, y esto beneficia la construcción del saber al incluir un polo –el profesional- que no pertenece al contexto escolar, sino al social:

Faire entrer des professionnels à l'école ou faire travailler des élèves hors de la classe, c'est introduire une médiation au sein du classique 'triangle pédagogique'. Chacun des pôles du triangle et les interactions entre eux vont se redéfinir par rapport à ce nouvel élément. Le changement essentiel ainsi introduit tient à ce qu'enseignant, élève et savoir seront appelés à se déterminer non plus seulement par rapport à des normes scolaires, mais aussi par rapport à des pratique sociales. (Lallias y Zay, 1998, p. 26)

Y esto ocurre así porque el público que asiste a la representación del taller es en definitiva el que evalúa positiva o negativamente al alumnado, sin tener para nada en cuenta el control de conocimientos. De hecho, el veredicto del público teatral es un reflejo de la vida real, y así el alumno pasa de la virtualidad de las notas a lo concreto de la sociedad.

Por lo tanto, en este caso la función pedagógica del teatro a través de su práctica en el marco de la enseñanza tiene un papel de suma importancia, tanto en la construcción del saber, como en su evaluación.

2. Estudio de la función pedagógica del teatro como herramienta al servicio del desarrollo del pensamiento divergente y de las inteligencias

Uno de los motivos que justifican que se haga teatro en el contexto de la enseñanza es la influencia positiva que este tiene sobre nuestro pensamiento divergente y nuestras distintas inteligencias. Como desarrollaremos en este apartado, la práctica de la interpretación teatral contribuye al desarrollo de nuestro pensamiento divergente, de nuestra inteligencia emocional –inteligencias interpersonal e intrapersonal-, y de las otras inteligencias establecidas por Gardner.

Dominique Oberlé, profesora titular en Psicología de la Universidad París X, Nanterre,

afirma que el teatro estimula la creatividad, que a su vez desarrolla el pensamiento divergente, que es el menos favorecido por los sistemas educativos francés y estadounidense, más focalizados en el pensamiento convergente, hipotético y deductivo. El pensamiento divergente traza nuevos caminos para afrontar nuevos problemas: dejando de lado la evidencia, es capaz de encontrar la solución más adecuada. Ella misma expresa en la siguiente cita las premisas y los resultados de su investigación:

La critique du système scolaire portait donc sur le fait qu'en dehors des domaines artistiques, on ne développe que la pensée convergente, tout à fait insuffisante pour un développement harmonieux de l'intelligence en général (...) Je dois dire à ma grande surprise que l'hypothèse a été vérifiée : quand on a fait faire soit à des enfants soit à des adultes des ateliers de jeu dramatique suffisants, durables, on constate que leur créativité s'est développée. (Oberlé, 1990, p. 51)

El aumento de la creatividad gracias a la práctica teatral fue medido por Dominique Oberlé a través del test de Torrance, una prueba de resultados contrastados y fiables, que fue realizado por los alumnos antes y después del taller.

Su trabajo justifica la práctica teatral en el marco de la enseñanza, pues desvela su influencia en el desarrollo del pensamiento divergente, que completa al convergente -el promovido desde el sistema escolar- y sirve también para comprender la justificación dada por l'Education Nationale en la "Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre", de enero 2001, ya evocada en estas páginas.

Pero hay más: la práctica de la interpretación teatral también contribuye al desarrollo de nuestras inteligencias. El afamado psicólogo Howard Gardner afirma que, más allá de las dos inteligencias privilegiadas por la escuela -la inteligencia lingüística y la inteligencia lógico-matemática-, existen otras seis: la inteligencia espacial, la inteligencia kinestésica-corporal, la inteligencia interpersonal, la inteligencia intrapersonal, la inteligencia musical y la inteligencia natural (Gardner, 1999).

En los ensayos y representación de una obra

teatral se dan cita otras artes y disciplinas que forman parte del lenguaje teatral, y que tienen una importancia mayor en el hecho de que el teatro pueda tener una aplicación pedagógica eficaz. De hecho, el teatro demanda a sus practicantes la activación de capacidades físicas, psicológicas y emocionales muy distintas. Como afirma Jean-Claude Lallias:

...l'activité théâtrale et son enseignement se situent au carrefour de préoccupations disciplinaires qui se croisent :

-Les capacités langagières et expressives, le rapport différent aux textes : leur intériorisation, leur appropriation corporelle et émotionnelle

-Les capacités linguistiques (fait intéressant : quelques pratiques en langue étrangère, notamment en anglais) ;

-L'historicité : le théâtre est dans nombre d'ateliers une interrogation sur l'Histoire, incite à une recherche sur des époques et des faits (sans compter les montages 'commémoratifs'), d'où la présence et l'intérêt que manifestent les professeurs d'Histoire ou de Sciences sociales ;

-L'importance du « scénique » et de l'image : ainsi l'activité théâtrale est-elle perçue comme une expérience plastique. En plus des notions traditionnelles de costumes et de décors, les notions liées à l'esthétique de l'espace intéressent fortement les professeurs d'Arts Plastiques ;

-Le langage théâtral, multiple dans ses composantes, suscite l'intérêt d'autres domaines disciplinaires (l'Education musicale, l'EPS et la danse, les domaines scientifiques...). (Lallias y Zay, 1998, pp. 97, 98)

Esto muestra que, como afirma Gardner (2008) sobre el arte, en el teatro se reúnen varias inteligencias:

-La inteligencia lingüística se activa en la comprensión e interpretación del texto dramático. A través de las palabras de los autores dramáticos, clásicos o contemporáneos, el alumnado accede a un nuevo léxico, estructuras sintácticas, etc. Lo que contribuye a su formación en este terreno. En la película francesa, *L'Esquive* (Lola Films, Noé Productions Int., Kechiche, 2004), se refleja esta virtud del teatro cuando los alumnos de un suburbio de París trabajan en la puesta en escena de *L'Île des esclaves*, de Marivaux. En la expresión habitual de estos adolescentes predomina un registro familiar que está caracterizado por un léxico en el que se mezclan palabras del francés, el árabe, el argot de los suburbios, y del *verlan* -argot que consiste en decir

las palabras al revés-. Haciendo suyas las palabras de Marivaux, entran sin darse cuenta en el riquísimo universo de la lengua, al que los límites de su realidad inmediata les prohibía el acceso.

-La inteligencia espacial es utilizada durante los ensayos y en el transcurso de la representación, pues la relación con el espacio es fundamental para el actor, en sus desplazamientos por la escena y en la relación espacial que establece con sus compañeros. De ahí que uno de los ejercicios que aparece en la mayoría de los talleres de teatro sea la “ocupación del espacio”. Practicándolo, el alumnado cobra consciencia de su relación con el espacio y desarrollan su sentido de la composición.

-La inteligencia kinestésica-corporal es fundamental en el teatro, pues se requiere un uso consciente del cuerpo. De hecho, sentir el propio cuerpo es el primer descubrimiento que los miembros del taller realizan. En el caso de los adultos es más flagrante que en el de los niños, pues estos últimos están más acostumbrados a utilizar el cuerpo.

-La inteligencia interpersonal es muy necesaria en el teatro, pues es un trabajo de equipo: hay que aprender a escuchar, a expresarse, a hacerse escuchar por los otros. Es imposible hacer teatro sin tener en cuenta a los demás.

-La inteligencia intrapersonal se utiliza continuamente en la práctica teatral pues la introspección es necesaria para interpretar. Esto es más evidente en las metodologías orgánicas –métodos de Stanislavski, Grotowski...- El actor se convierte en espía de sí mismo: observa, siente e intenta comprender y aprender para reproducirla en escena, su propia forma de actuar, de colocar su cuerpo, de vivir sus emociones.

-La inteligencia musical puede desarrollarse también a través de la interpretación, pues cada representación posee un ritmo concreto, que se construye en cada escena. No se puede interpretar sin consciencia de este ritmo, a riesgo de que el espectáculo sea un fracaso. Además, cada texto tiene una musicalidad que precisa ser activada.

-La inteligencia natural puede activarse si la

temática de la obra tiene que ver con la Naturaleza –su protección o su destrucción, por ejemplo-, y si se adopta una actitud responsable hacia el desarrollo sostenible en la elección de los materiales para la construcción de la escenografía, en el comportamiento del equipo, etc.

-Del mismo modo, la inteligencia lógico-matemática puede implicarse si el tema tratado en la obra pertenece a este dominio, o si los participantes en el taller también se ocupan de la producción.

Esto es lo que explica que el teatro sea utilizado además de para enseñar una asignatura concreta –lengua, dicción...-, para contribuir a la formación integral del ser humano. No porque sea capaz de desarrollar tal o cual inteligencia, sino porque en su práctica se implican la mayoría de las inteligencias o todas. En el teatro, las inteligencias que se engranan unas en otras para funcionar conjuntamente, en lo que Gardner denomina: “conception distribué de la intelligence” (Gardner, 2008, p. 137). Desde este punto de vista, el teatro permite al alumnado aprender a manejarse en un entorno análogo al profesional, en el que no serán evaluados a través de exámenes, sino por su capacidad para tener éxito en los proyectos que les sean encomendados.

En relación con esto último, el psicólogo y periodista Daniel Goleman ha dedicado buena parte de su vida al estudio de la “inteligencia emocional” (Goleman, 1997) –en la que están incluidas la interpersonal y la intrapersonal definidas por Gardner-. Goleman ha constatado que la agresividad con que hoy nos expresamos pone de manifiesto la pérdida de las buenas costumbres y del control de nuestras emociones. Afirma que la mayoría de los seres humanos en un momento u otro de su vida se dejan llevar por sus pulsiones negativas. El problema, según Goleman, es que cada vez son más las personas a las que les ocurre esto con frecuencia.

Su investigación sobre la inteligencia emocional trata de comprender las razones que hacen que nuestra vida afectiva esté sumida en el caos, para concebir un remedio que nos ayude a restituir el

equilibrio de nuestras emociones y fomento en nosotros lo que para él son las dos actitudes morales que exige nuestra época: el control emocional y la compasión.

De hecho, la inteligencia emocional incluye el autocontrol, la perseverancia, la iniciativa y la pasión, entre otras capacidades. Y aunque su desarrollo puede producirse en cualquier persona, para Goleman es muy importante trabajar con los niños, pues según los datos que él manejaba en el momento de la publicación de su libro -1995-, por todo el planeta los niños sufren más problemas psicológicos que en cualquier época anterior.

Por otro lado, desde una perspectiva más amplia y a la vez más concreta, según nos alerta el propio Goleman, la inteligencia emocional es hoy más indispensable que nunca para tener éxito en el mundo profesional. No basta con ser técnicamente competente, también hay que saber trabajar con los demás.

Consecuentemente con todo lo dicho hasta aquí, podemos afirmar la inteligencia emocional nos permite conocer mejor nuestras emociones así como las de nuestros semejantes, y nos provee del equilibrio necesario para poder controlarnos. Por los motivos expuestos anteriormente con respecto a las inteligencias interpersonal e intrapersonal, la inteligencia emocional es continuamente requerida en la práctica teatral, por lo que hacer teatro contribuye a su desarrollo, lo que también explica el interés del Estado francés porque su alumnado tenga la posibilidad de practicarlo.

Conclusiones

La práctica del teatro se confirma como una herramienta eficaz para formar ciudadanos y construir el saber; para el desarrollo del pensamiento divergente, de la inteligencia emocional y de las otras inteligencias que posee el ser humano. Esto ocurre principalmente porque el teatro es un arte que reclama el apoyo de otras –escritura, música, pintura, escultura...-, una actividad física y creativa, y por la obligatoriedad de trabajar con otras personas.

Por lo tanto, hacer teatro en el contexto de la enseñanza es muy beneficioso para el alumnado. Esto explica la proliferación de talleres teatrales en este marco y da la oportunidad a las enseñanzas pública y privada de incluir el teatro como asignatura en todos sus niveles.

Por último, lo dicho en estas páginas pone de relieve que el teatro tiene todavía hoy una función pedagógica en el seno de la sociedad.

Sería muy interesante continuar esta investigación estudiando las otras dos modalidades de la relación del teatro con la pedagogía que mencionamos en la introducción: herramienta al servicio del desarrollo de las habilidades de gestión y dirección, y herramienta al servicio de la lucha contra problemas que afectan al conjunto de la sociedad, tales como la propagación del SIDA.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (2003). *SIDA et théâtre. Comment utiliser le théâtre dans le cadre de la réponse au VIH/SIDA. Manuel pour les groupes de théâtre*. Dakar: UNESCO.

Disponible en:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001324/132444f.pdf>

Gardner, H. (1999). *Intelligence Reframed: multiple intelligences for the 21st Century*. New York: Basic Books.

(2008). *Les intelligences multiples*. París: Retz.

Goleman, D. (1997). *L'intelligence émotionnelle*. París: Robert Laffont, J'ai Lu.

Hurstel, J. (1991). Contribution décisive de la tératologie ou science des monstres à la question fondamentale des rapports entre théâtre, éducation et société. En AAVV, *Théâtre, Education et Société*. París: Actes Sud, Théâtre/Education n°3, pp. 41-48

Lallias, JC, Zay, D. (1998). *Rapport d'enquête pour la direction des lycées et collèges du Ministère de l'Éducation et de la Culture. Les ateliers de pratiques artistiques Théâtre (année 1990-1991)*. París: Institut National de Recherche Pédagogique. Documents et travaux de recherche en éducation 22.

Lola Films, Noé Productions Int. & Kechiche A. (2004). *L'Esquive*. [Película] Francia:

Ministère de la Culture et la Communication (2001).
Charte de l'enseignement artistique
spécialisé en danse, musique et théâtre.
Janvier.
Disponible en :
<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/sup80.pdf>

Oberlé, D. (1990). Jeu dramatique et créativité. En AAVV, *L'Enfant, le jeu, le théâtre*. Paris: Actes Sud-Papiers, Théâtre/Education n°2, pp. 49-58

Ryngaert, J. P. (1990). De grands yeux et de grandes oreilles. En AAVV, *L'Enfant, le jeu, le théâtre*. Paris: Actes Sud-Papiers, Théâtre/Education n°2, p. 23-36.

Salgado, M. (2006). Le théâtre: un outil de gestion au service des managers. En XVe Conférence Internationale de Management Stratégique (pp. 1-25).

Waysbord, H. (1991). Signification des pratiques théâtrales dans l'éducation nationale. En AAVV, *Théâtre, Education et Société*. Paris: Actes Sud, Théâtre/Education n°3, pp. 13-18

LA LUCHA POR LA INCLUSIÓN SOCIAL EN LA ESAD DE CÓRDOBA

por Olivia Martín Abreu

Profesora de Danza en la ESAD de Córdoba

1 Introducción

Este trabajo es el resumen de dos años de trabajo e investigación sobre la inclusión social en nuestro país y concretamente en los estudios superiores de Arte Dramático. El primero de esos años lo dediqué a recopilar toda la normativa e información relativa a estos aspectos y el segundo, a elaborar y desarrollar el “Programa de Inclusión Social de la ESAD de Córdoba”.

Según las definiciones leídas de inclusión social podríamos definirla como la posibilidad de incluir a personas excluidas socialmente por motivos de raza, salud, género, sexo, sexualidad, económicos... etc, en la vida social de manera plena.

Es una realidad que existen muchas personas en riesgo de exclusión social. Esto, es algo que hay que erradicar pues tienen nuestros mismos derechos en la sociedad en la que vivimos, y por lo tanto es nuestro deber aceptar y luchar por una sociedad igualitaria. Por eso la enorme importancia que tiene la inclusión social dentro de la educación, porque es desde ahí, donde se forja la naturalidad de aceptar a las personas con este riesgo dentro de todos los ámbitos de nuestra vida; ya que, dentro de los centros escolares educarán a los niños y niñas para que desde ese momento y en un futuro todos y todas seamos tratados con igualdad.

Al mismo tiempo que es importante que se inculque desde los centros escolares, desde nuestros estudios es fundamental que se implante de manera firme ya que al igual que la literatura, la música y el cine, el teatro es una herramienta importantísima que desde sus inicios ha servido para que la sociedad aprenda y se desarrolle ética y moralmente. Además,

para los estudios de Arte Dramático es importante también tener en cuenta que este tema abrirá el campo profesional dando mayor número de salidas laborales a nuestro alumnado, tanto al alumnado con necesidades específicas, como al resto del alumnado.

Por eso es fundamental que seamos conscientes de la necesidad de adecuar la escuela: su ritmo, su funcionamiento, su metodología, su lenguaje, sus recursos... a las necesidades de todas las personas que quieran realizar nuestros estudios tengan o no necesidades especiales; y por eso ha sido necesario elaborar el programa de inclusión social a cuya presentación están dedicadas estas páginas.

1. Marco Legal

En el punto 4 del artículo 3 de *La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y la propuesta del Ministro de Educación, de acuerdo con el Consejo de Estado y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 12 de marzo de 2010*, se cita lo siguiente:

4. Los edificios y todas las instalaciones de los centros docentes de enseñanzas artísticas deberán disponer de las condiciones de accesibilidad y supresión de barreras exigidas por la legislación relativa a las condiciones básicas de accesibilidad universal y no discriminación de personas con discapacidad.

Por lo que aquí se cita, se lucha. Es necesario que todos los centros educativos tengan una accesibilidad adecuada a cualquier persona, es necesario para que no se discrimine a personas que no tienen una movilidad plena y por ello no sean tratadas de manera igualitaria.

En artículo 6 de la citada ley, aparece lo siguiente:

6. Los centros docentes de enseñanzas artísticas deberán contar, como mínimo (...) e) Acceso, en todos los espacios en los que se desarrollen acciones docentes, así como la biblioteca, a las tecnologías de la información y la comunicación en cantidad y calidad adecuadas al número de puestos escolares, garantizando la accesibilidad a los entornos digitales del alumnado con capacidades diferentes. f) Aseos y servicios higiénico-sanitarios en número adecuado a la capacidad del centro, tanto para el alumnado como para el profesorado, así como aseos y servicios higiénico-sanitarios adaptados para personas con discapacidad en el número, proporción y condiciones de uso funcional que la legislación aplicable en materia de accesibilidad establece.

Al igual que es necesario una accesibilidad, sería de vital importancia que, dentro del aula, de los aseos y de todas las pertenencias que hay en los centros escolares, existiesen adaptaciones para personas con alguna discapacidad para que la estancia, el trabajo y el estudio de estas personas sean como para el resto.

La LOE también nos obliga a realizar adaptaciones curriculares para que el principio de igualdad sea respetado.

Por otro lado, la *Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad*, recoge un buen número de medidas para garantizar la igualdad, tales como las garantías del derecho a la igualdad de oportunidades (artículo 5), las medidas contra la discriminación (artículo 6) o medidas de sensibilización y formación (artículo 12).

2. Acciones por la inclusión en la ESAD de Córdoba

Desde el año 1998 la ESAD de Córdoba realiza actividades a favor de la inclusión. En los noventa y principio del 2000 se trabajó sobre todo sobre la inmigración. A partir de 2006 y hasta el día de hoy, la lucha contra la violencia de género es prioritaria. Hemos llevado a cabo cuatro jornadas de Teatro para la Inclusión Social y la Igualdad, la última en abril del 2018. En los tres últimos cursos se están sistematizando las acciones por la inclusión, se

están realizando con continuidad, y se están abordando otros temas, creando grupos de reflexión, debate y acción como el LGTBI.

Hay que tener en cuenta que en la ESAD de Córdoba ya hay un Proyecto de Coeducación, que incluye un Plan Igualdad entre Hombres y Mujeres, liderado por Mariló Puerta con el apoyo de Chelo Ansino. Desde 2009, este proyecto ha elaborado distintas acciones por la inclusión en la Escuela de Arte Dramático de Córdoba, pero ha sido a partir del curso escolar 2015-2016, cuando de manera permanente se ha luchado por conseguir definitivamente que el centro sea inclusivo.

El proyecto de Coeducación ha coordinado en 2017 –como todos los años desde 2009– las acciones que se han llevado a cabo en la ESAD el 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, y ha sido el organizador de las IV Jornadas de Teatro para la Inclusión Social y la Igualdad.

Por otro lado, este año se ha creado el Programa de Inclusión Social de la ESAD de Córdoba, que yo misma coordino. Entre las actividades que hemos abordado está la elaboración de un grupo LGTBIQ, a petición de nuestro alumnado de cuarto curso, que será posteriormente quien lo coordine. Bernabé Navarro, José Manuel Reina y Juanan Ortiz gestionan este proyecto que se ha abierto a todo el alumnado y profesorado de la escuela. Plantearon reunirse con una cierta periodicidad en algún aula de la escuela con el fin de poder debatir sobre temas que afectan a la comunidad y convertirse en un lugar de apoyo para aquel que lo necesite. También propusieron preparar alguna muestra con referencia a la temática LGTBIQ y demás opciones de trabajo que se puedan realizar. Así mismo, se han puesto en contacto con asociaciones de la ciudad para colaboraciones y aportaciones de carácter informativo y asesoramiento, tales como Arco Iris de Córdoba y Málaga. La idea es tener un grupo abierto a todo el mundo con el que aprender unos de otros conociendo diferentes puntos de vista y aunar fuerzas para la

visibilidad del colectivo. Se han ido realizando dos sesiones al mes aproximadamente y cada una de ellas ha sido muy positiva para el grupo, que cada vez ha sido mayor en número de personas. Para terminar el año se ha llevado a cabo una gala, “Gala del Orgullo”, en la ESAD, el día 6 de junio, con el objetivo de celebrar y reivindicar la identidad y sexualidad, además de dar a conocer este grupo de LGTBIQ de la ESAD de Córdoba al resto de entidades y asociaciones de la ciudad. Las responsables hemos sido Ángeles Moya y yo. Abierta tanto a la ciudad de Córdoba como a la comunidad educativa, la gala ha tenido muchísima repercusión en la ciudad. El objetivo de darnos a conocer dentro de la ciudad de Córdoba como un centro inclusivo se está cumpliendo.

Otra de las actividades que ha realizado este año el Programa de Inclusión Social ha sido la toma de contacto con varias asociaciones locales que trabajan por la inclusión. Tal y como hemos reflejado en nuestra memoria anual:

(...) Estudiamos y localizamos diferentes centros dedicados a la inclusión, e hicimos varias visitas, el director de la ESAD, Rafael Torán, y yo [Olivia Martín], como por ejemplo el centro de espina bífida de Córdoba, en donde nos recibieron con mucha amabilidad y nos contaron la realidad de estas personas.

-Dejamos abierta nuestra búsqueda a organizaciones con características especiales, organismos que puedan ser de interés social para nuestro alumnado (organizaciones con temática LGTBIQ y otras que trabajan con personas mayores a las que, por qué no, podrían interesarles el teatro) y a la vez sería muy útil para poder desarrollar con estas personas una metodología práctica relacionada con diferentes aspectos y asignaturas relacionadas con nuestros estudios superiores de ambas especialidades. Recibimos incluso a personas responsables de asociaciones tales como “Arco Iris de Córdoba” el día 12 de marzo en nuestro centro, los cuales aconsejaron y asesoraron a nuestro alumnado y a todos los allí presentes sobre diversos temas, además de ofrecer la posibilidad de colaborar con ellos en diversas actividades. Contamos también con Los Centros de día de Personas Mayores Córdoba I, II y III” cuyo director nos visitó y muy amablemente nos contó el trabajo que estaban realizando en sus centros y nos demostró abiertamente el interés del que disponía porque nuestro alumnado realizara las prácticas externas de cuarto curso o futuro alumnado, en las instalaciones de sus centros; “Centro de día de Personas Mayores Córdoba I-VI.

Es importante que la ESAD de Córdoba conozca y tome contacto con diferentes centros de nuestra ciudad en donde se trabaje en favor de la inclusión tanto para nuestro alumnado como para el alumnado de otros centros, entre otras razones porque conocemos el interés de nuestro alumnado por estos temas, lo que también se refleja en sus trabajos de fin de estudios.

También ha funcionado muy bien la información que hemos canalizado sobre congresos, reuniones y actividades dedicadas a la inclusión tanto dentro de nuestra ciudad como fuera de ella. Participamos en el Primer Encuentro de Artes Escénicas e Inclusión Social, que organizado por la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, tuvo lugar en Sevilla, el 27 de abril de 2018. Allí tuvimos la oportunidad, tanto Ángeles Moya como yo, de intercambiar opiniones e información con distintas entidades, centros y compañías, sobre la labor que se hace frente a las personas con riesgo de exclusión.

Desde el Programa de Inclusión Social de la ESAD de Córdoba se colaboró con una coreografía con lenguaje de signos en las IV Jornadas de Teatro para la Inclusión Social y la Igualdad, celebradas en la ESAD de Córdoba, que llevamos a cabo gracias al apoyo de un formador de esta lengua.

También realizamos una intervención en el Día Internacional contra la LGTBIQfobia de este año, 17 de mayo, para contribuir a la sensibilización de la comunidad educativa sobre este tema.

3. Conclusión

Como conclusión, la ESAD de Córdoba avanza con paso firme en lo que se refiere a la inclusión. Se realizan cada vez más acciones y sobre más temas, en las que se implica más personal del centro.

Esto es muy importante para este centro, pues se sitúa así en el paradigma del mundo contemporáneo, ya que los derechos individuales tienen que garantizarse a toda costa en cualquier ámbito del ser humano.

Además, para la formación técnica y humana de nuestro alumnado es fundamental, pues le abre nuevas perspectivas desde lo más profundo de lo

humano.

Así que vamos avanzando dentro de nuestras posibilidades económicas, humanas y laborales; pero no nos engañemos, la lucha por la inclusión social no está ganada, queda mucho por hacer, así que nuestra obligación es seguir trabajando cada día para convertir la ESAD de Córdoba en un centro en el que ninguna persona se sienta marginada.

En esa estamos, y con el esfuerzo de todas y de todos, lo conseguiremos.

BIBLIOGRAFÍA

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y la propuesta del Ministro de Educación, de acuerdo con el Consejo de Estado y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 12 de marzo de 2010

Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad.

LA CONSTELACIÓN DEL PERSONAJE. LAS MÁSCARAS TEATRALES DE LA PEDAGOGÍA DE LECOQ COMO RECURSO EN EL PROCESO DE CREACIÓN COLECTIVA DEL THÉÂTRE DU SOLEIL

por Miguel Ángel García López

Profesor de Expresión Corporal en la ESAD de Córdoba

Presentación

El sistema de la pedagogía de Jacques Lecoq se ha consolidado como un referente fundamental en la formación para el teatro de creación de distintas escuelas y compañías de todo el mundo desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a las múltiples posibilidades de aplicación práctica de sus principios en diversos ámbitos y disciplinas de las artes escénicas.

Este artículo de investigación trata de exponer una de las aportaciones derivadas de esta pedagogía creativa: la constelación del personaje. Para ello hemos partido del análisis de los principales componentes del programa de formación de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq de París, y los hemos comparado con los procesos de la dramaturgia y la escenificación a través de la dinámica de trabajo con máscaras teatrales en la compañía y escuela Théâtre du Soleil, que Ariane Mnouckhine dirige desde 1964.

Introducción

La figura de Jacques Lecoq (1921-1999) constituye una paradoja en el panorama de la renovación teatral durante la segunda mitad del siglo XX, pues su principal aportación no consistió en una manera de actuar o de dirigir diferente a lo establecido, sino en la implantación de un novedoso programa de formación para la creación teatral.

Esta aventura pedagógica se inició formalmente en 1956 en su escuela de París y, desde entonces, el programa se ha ido enriqueciendo y definiendo a lo largo de varias décadas, hasta consolidarse como un sistema y modelo de referencia entre los diversos métodos formación actoral

existentes en la actualidad. Así lo señala Ruiz en su estudio sobre el recorrido teórico y práctico de la renovación teatral del siglo XX:

La inclusión de este pedagogo francés, en realidad es una excepción dentro del contexto del libro, ya que es el único que no se dedicó a la creación o a la dirección de escena. Sin embargo, la importancia de su legado en lo que respecta al arte del actor y el hecho de que multitud de actores, directores y compañías, referenciales hoy día, se hayan educado en su escuela, hacían injustificable su ausencia. (Ruiz, 2012, p. 42)

La pedagogía de Lecoq, planteada en torno al cuerpo humano y a las leyes del movimiento como elementos fundamentales de estudio, se desarrolla como un viaje vivencial que avanza durante el primer curso a través de las máscaras teatrales y durante el segundo a través de los territorios dramáticos, básicamente. Gran parte del legado del mimo y director Jacques Copeau (1879-1949) permanece en la esencia de los planteamientos de Lecoq, pues este recibió formación a través de su discípulo directo Jean Dasté (1904-1994).

Esta pedagogía de la creación teatral de raíces profundamente humanistas se nutre de todas las artes. El trasfondo poético que subyace en estas enseñanzas se revela y florece en cada una de las creaciones de intérpretes, directores, autores, escenógrafos, y demás artistas que han recibido directa o indirectamente una formación teatral basada en el trabajo de Lecoq, y que la aplican con convencimiento en su labor diaria en la escena con gran diversidad y multiplicidad de propuestas teatrales.

La enorme fecundidad de los artistas y de las compañías de teatro que han surgido en el seno de esta escuela nos anima a considerar que hoy en día, tras veinte años de ausencia del maestro, sus enseñanzas

mantienen el vigor y el sentido con el que fueron desarrolladas, cumpliéndose así el objetivo principal para el que Lecoq fundó su escuela: la realización de un nuevo teatro de creación.

Elaborar el listado completo de las compañías que integran a algún discípulo formado en la Escuela Internacional de Teatro de París (más de seis mil alumnos) o en cualquier otra escuela en la que se imparte esta pedagogía resultaría una tarea exhaustiva y prácticamente interminable, y siempre injusta con las ausencias, como señalaba Lecoq en una entrevista con Jean Perret: «I don't want to answer this question because I'll need to cite hundreds of people from countless countries who have done remarkable things» (Lecoq y Bradby, 2006, p. 123).

Consideramos que, entre todos esos grupos de teatro surgidos de esta pedagogía, uno destaca por su condición de ser probablemente la única escuela-compañía que ha sabido integrar con eficacia toda la dimensión de esta pedagogía en su larga trayectoria, gracias a la labor rigurosa e infatigable de su directora Ariane Mnouchkine, una de las primeras alumnas de Lecoq, quien otorga a la improvisación de los actores el valor «comme chemin vers une écriture collective singulière» (Freixe, 2014, pp. 147). Esta veterana compañía es el Théâtre du Soleil, con sede en el emblemático teatro de La Cartoucherie, en Vincennes (Francia).

La elección de esta compañía como referencia para este artículo, de entre todas las posibles, responde a la reiterada afirmación por parte de los diversos autores revisados en la bibliografía crítica de que Mnouchkine ha sabido aplicar en su teatro de creación las enseñanzas de Lecoq sin apenas distanciarse de la esencia original de su maestro.

«Yo [Jacques Lecoq] estoy muy cercano a gente como Dario Fo o Ariane Mnouchkine [*sic*], con quienes puedo mantener ideas muy diferentes, pero en el fondo estamos unidos. La escuela es esto también» (Torres, 1986)

«Sobre las enseñanzas de Lecoq edificaron

sus teatros artistas como Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) (...) diversas tendencias que abarcan casi la totalidad del siglo [XX] y que tenían un elemento común: la revalorización del cuerpo como elemento de expresión dramática». (Ruiz, 2012, pp. 41-43)

«Muchos alumnos de Lecoq han alcanzado notoriedad como Julie Taymor, Joan Font (director de Comediants), Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) o Steven Berkoff (...).» (Herrero, 2014, pp. 211-212)

«La pédagogie de Lecoq est venue nourrir de nombreux artistes qui se sont révélés dans des esthétiques novatrices des plus variées. Elle a accompagné la naissance et le développement d'immenses créateurs de la scène, d'Ariane Mnouchkine à Philippe Avron (...).» (Freixe, 2014, p. 148).

«De Philippe Avron à Ariane Mnouchkine (...) la diversité des formes et des aventures théâtrales prenant appui sur son enseignement témoigne de la dimension créative de sa pédagogie, loin des modèles et des techniques sclérosées» (Lecoq, Carasso, J. G., y Lallias, J. C., 1997, p. 11).

«Les principes de jeu qui guident le travail de l'acteur au Théâtre du Soleil se rattachent toujours à cette ligne initiée par Copeau et transmise par Lecoq, avec de nouveaux apports, certaines ruptures, des orientations personnelles, et le génie propre à Ariane Mnouchkine». (Freixe, 2014, p. 158)

Temática, objetivos y metodología

La temática principal planteada inicialmente en este artículo viene recogida en su título secundario *Las máscaras teatrales de la pedagogía de Lecoq como recurso en el proceso de creación colectiva de la compañía-escuela Théâtre du Soleil*, y se concreta al final del artículo en el título principal *El método de la constelación del personaje*.

El objetivo consiste pues en estudiar, analizar y transmitir cómo el recurso de las máscaras teatrales de la pedagogía de Lecoq ha sido aplicado al proceso de creación de personajes en el teatro de creación

colectiva de esta emblemática compañía internacional con sede en Francia que Arianne Mnouchkine dirige desde 1964 hasta la actualidad. En concreto abordaremos su metodología de trabajo denominada "la constelación del personaje".

Para emprender el objetivo principal precisamos abordar otros objetivos secundarios:

1. Definir las características principales de la pedagogía de la creación teatral de Lecoq, a partir del estudio de la vida y la obra de Jacques Lecoq y de la historia de su escuela.

2. Plantear el recorrido pedagógico del primer curso de su escuela como un desarrollo de la máscara teatral en sus múltiples formas (neutra, larvaria y expresiva), y por extensión también otros tipos de máscaras en el segundo curso (bufón, máscara colectiva del coro de tragedia, nariz roja del clown, e incluso estructuras portátiles. Todos estos contenidos serían, pues, asimilables al trabajo con máscara y por lo tanto responderían a distintas formas de expresión de una misma herramienta pedagógica e interpretativa.

3. Definir las características principales del Théâtre du Soleil, a partir del estudio de la vida y la obra de Ariane Mnouchkine, así como de la trayectoria de su compañía-escuela.

4. Encontrar los elementos en común que comparten la pedagogía de Lecoq y el proceso habitual de trabajo de la compañía-escuela Théâtre du Soleil.

5. Definir el método de la constelación del personaje y su procedimiento.

La metodología con la que hemos abordado la elaboración de este artículo para lograr la consecución de los anteriores objetivos se puede estructurar en tres fases:

- Documentación bibliográfica y audiovisual:

Lectura y estudio de artículos, tesis y bibliografía específica para realizar un primer acercamiento a las figuras de Lecoq y de Mnouchkine, y de sus respectivos legados.

Visionado de videos de entrevistas, lecciones magistrales, cursos y talleres y puestas en escena de

directores destacados que se hayan formado en esta pedagogía.

- Revisión de entrevistas con determinadas personalidades de la escena vinculadas a esta pedagogía como fuente primaria de información sobre las aportaciones de Lecoq.

- Análisis crítico, cotejo y contraste del material recopilado para poder realizar la consiguiente reflexión y extraer de ella las conclusiones pertinentes.

En la bibliografía del final del artículo incluimos únicamente las referencias citadas.

Jacques Lecoq y la pedagogía de la Escuela Internacional de Teatro

Jacques Lecoq (1921-1999) fue mimo, actor, director y pedagogo de teatro. Se formó en Francia con discípulos directos de Jacques Copeau de la escuela Vieux Colombier. En 1948 viajó a Italia, donde trabajó con el escultor Amleto Sartori, con el actor Darío Fo y con el director Giorgio Strehler, con quienes colaboró en la recuperación de la comedia del arte.

A su regreso a Francia en 1956, fundó junto algunos de sus discípulos su propia escuela, la École de Mime et de Théâtre, instalada definitivamente desde 1976 en una antigua sala de boxeo abandonada, La Central, en el centro de París, y actualmente denominada École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

Lecoq mostró durante toda su trayectoria un firme compromiso con la formación artística. Su propuesta pedagógica se basa en su intenso conocimiento de la biomecánica humana, que le permitió a lo largo de su carrera teatral concebir su particular poética del movimiento del cuerpo en el espacio, basada en la geometría de la abstracción, en los gestos deportivos, en el entrenamiento físico, y en la tradición de la comedia del arte.

Su pedagogía, planteada como un recorrido vivencial a través de las máscaras y los territorios dramáticos («el viaje»), se inspira en el espíritu conocido como Corriente Francesa (Herrero, 2014, pp. 171-172) o Nuevo Teatro (Ruiz, 2012, p. 40) que

abanderó Copeau desde su escuela Vieux Colombier y que generó ese cambio en la escena de Francia tras la Primera Guerra Mundial, y viene alentada por la recuperación artística que impulsó Jean Vilar (1912-1971) con el Théâtre National Populaire tras la Segunda Guerra Mundial, además de por el deseo particular de Lecoq de encontrar un nuevo teatro de creación.

En el seno de su escuela, a la que Lecoq consagró la mayor parte de su tiempo y dedicación, desarrolló un sistema de formación innovador que pudo experimentar y poner a prueba durante más de cuatro décadas con alumnado procedente de todo el mundo.

Su escuela se ha convertido en uno de los centros de referencia más relevante, estable y continuo de la pedagogía teatral de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI. El alumnado tiene la posibilidad de ampliar su saber teatral no solo en el ámbito de la interpretación actoral, sino también en el de la escenografía y en el de la autoría dramática, gracias al desarrollo de otras actividades pedagógicas como el LEM (Laboratorio de Estudio del Movimiento) y el Taller de escritura, respectivamente.

En 1996 Lecoq escribió la historia y las conclusiones de su proceso de investigación teatral en el libro titulado *Le corps poétique*. A finales de 1998 un equipo de grabación terminó de filmar en su escuela la película documental *Les deux voyages de Jacques Lecoq*.

Lecoq continuó dirigiendo con absoluta dedicación la institución e impartiendo clase en su escuela hasta poco antes de su fallecimiento en enero de 1999.

El sistema de la pedagogía Lecoq

La Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq de París ha desarrollado desde 1956 una pedagogía de la creación teatral en la que el imaginario corporal y el movimiento permiten al alumnado explorar a través del juego el fondo poético común.

La propuesta pedagógica de Jacques Lecoq es

un sistema para la enseñanza de la creación teatral que integra diferentes técnicas y métodos específicos. Consideramos que el término «método» para referirse a toda esta pedagogía puede ser válido aunque inexacto por incompleto, y que el término «técnica» resulta impreciso y carente de la dimensión requerida, pues solamente hace referencia a un determinado recurso de todo el conjunto. Preferimos pues emplear el término «sistema» para la pedagogía de Lecoq por considerar que la dimensión de estas enseñanzas de la creación teatral puede trascender a las artes escénicas para alcanzar a cualquier disciplina artística en la que el cuerpo humano en movimiento y su relación con la naturaleza y la sociedad a la que pertenece constituyan el objeto principal de estudio, investigación, reflexión o creación.

El sistema Lecoq presenta un esquema pedagógico que se terminó de consolidar y definir hacia 1976 en la escuela de París, y cuyos contenidos siguen un orden determinado y preciso para la formación actoral. Esta invariabilidad no implica necesariamente que este sea un sistema cerrado, en nuestra opinión, pues aunque en apariencia no siga evolucionando, se muestra abierto y permeable en su relación con otras disciplinas teatrales diferentes a la interpretación (dirección, escritura, escenografía), así como con otras artes de la escena. Además, sus unidades se interrelacionan encontrando nuevas posibilidades de hibridación y fusión para los distintos estilos y territorios dramáticos. Consideramos así que esta pedagogía se inscribe en un sistema abierto hacia sus propias posibilidades internas de combinación.

Compartimos además con varios investigadores y artistas (Freixe, Murray, Mollet) la opinión de que la originalidad de dicho sistema no es completa, pues hemos podido constatar que gran parte de las enseñanzas de Lecoq se han nutrido y conformado a partir de la experiencia pedagógica previa desarrollada por Copeau y transmitida por sus discípulos. También en sus orígenes, durante su evolución y hasta su definición concreta, el sistema

de Lecoq se ha mostrado permeable a la influencia, reconocida o no, de otras corrientes de renovación escénica que se desarrollaron en paralelo a la consolidación de su escuela como un centro de referencia, con figuras emblemáticas como Peter Brook (nacido en 1925), Jerzy Grotowski (1933-1999) o Eugenio Barba (nacido en 1936). Esta capacidad de integración de elementos externos y de adaptación al contexto histórico-cultural no resta mérito alguno a la incansable labor desarrollada por Lecoq durante más de cuarenta años en su escuela de París.

La pedagogía de Lecoq («el viaje») está concebida, tal y como señala su propio autor (Lecoq et al., 2014, pp. 32-34) y recoge la página web de su escuela, en dos itinerarios:

Primer curso: Se parte del movimiento y del cuerpo, del juego silencioso y de las identificaciones con las fuerzas de la naturaleza, para desarrollar el imaginario del alumnado. Asignaturas: Preparación corporal y vocal, Análisis de movimiento, Técnica de improvisación, Improvisación, Acrobacia dramática y Autoclase.

Segundo curso: Se exploran los grandes territorios dramáticos (*Geodramática*), sus leyes y sus relaciones, en los estilos del melodrama, la comedia humana, el bufón, la tragedia y el payaso. Asignaturas: Preparación corporal y vocal, Análisis de movimiento, Técnica aplicada, Técnica de improvisación, Acrobacia, Técnica de estilo, Estilo y Autoclase.

Las autoclases constituyen los ejercicios prácticos en que el alumnado crea día a día, en un tiempo limitado y en ausencia del profesorado, sus propios microespectáculos para presentarlos al profesorado y al resto del alumnado al final de cada semana de trabajo.

La metodología aplicada en las clases y las autoclases puede ser considerada como «vía negativa», concepto desarrollado también por Jerzy Grotowski a mediados del siglo XX para una pedagogía creativa basada en el error, en el “no” como respuesta a las propuestas inadecuadas. (Murray, 2003, p. 49). En esta línea de trabajo, se

emplea el método ensayo-error como provocación para la superación de objetivos, se confía en el trabajo colectivo como integrador del individuo y en el rol del profesor como estimulador del desarrollo artístico (y personal) del alumnado.

Para que este sistema sea viable se debe crear un ambiente de sana competitividad en el que el fracaso del aprendiz no le conduzca al bloqueo, sino a la motivación por encontrar su propio camino de creación personal y su rol dentro del grupo. El proceso es mucho más importante que el resultado, tanto que a menudo los beneficios de este viaje los descubrirá el alumnado a lo largo de su vida artística profesional, años después de haber experimentado este aprendizaje significativo.

Como indica Serge Celler en la *Carta de un antiguo alumno* que recoge Salvatierra:

Venir a la escuela significa encontrar las herramientas y la fuerza de hacer lo que sentimos sin comprender demasiado, con la sensación de no acertar, de no ser siempre justos. [...] La escuela es el viaje de la vida, entre caos y arquitectura y si es ante todo una escuela de teatro, es también y sobre todo la escuela de la revelación y la aceptación de uno mismo. (Salvatierra, 1999, pp. 379-380)

La aplicación directa de esta pedagogía a la escena se realiza ya durante el mismo proceso de enseñanza-aprendizaje en la escuela de Lecoq, pues las autoclases semanales, las indagaciones, los encargos del final de curso y, especialmente, las veladas de final de trimestre abiertas a público, constituyen ya de por sí para el alumnado un acercamiento práctico a los procesos de la dramaturgia y de la escenificación.

Fuera del ámbito de las escuelas estimamos que la experiencia de Mnouchkine a lo largo de más de cincuenta años al frente del Théâtre du Soleil puede considerarse como la mayor y más fiel aplicación directa de esta pedagogía a la puesta en escena, por su rigor en la práctica, por la magnitud y el trasfondo de su obra, y además por su intuición natural, que ha permitido a esta directora encontrar resonancias a sus inquietudes no solo en las enseñanzas recibidas de Lecoq, sino incluso en los planteamientos de Copeau, su predecesor indirecto.

La aplicación del sistema Lecoq que Ariane

Mnouchkine ha desarrollado en su compañía-escuela Théâtre du Soleil durante más de medio siglo a través de los procesos de la formación, de la dramaturgia y de la escenificación, supone un caso excepcional y paradigmático dentro del panorama teatral de los últimos tiempos.

Consideramos que cualquier otra experiencia escénica que se base en esta pedagogía de la creación teatral, tomará como referente parte o gran parte del sistema de Lecoq, pero tan solo la labor de Mnouchkine alcanza a proyectarse en toda su dimensión, al tiempo que también el Théâtre du Soleil irradia desde sus espectáculos el legado de Lecoq.

Ariane Mnouchkine y la compañía-escuela Théâtre du Soleil

Ariane Mnouchkine es directora, dramaturga y pedagoga de teatro. Fundadora de la compañía-escuela Théâtre du Soleil, se formó con Jacques Lecoq en su escuela de París durante una breve etapa. Mnouchkine ha mostrado una firme implicación política con la sociedad de su época y una especial sensibilidad hacia las culturas tradicionales foráneas durante toda su trayectoria, que ha sabido transmitir a su equipo artístico en la búsqueda de nuevas formas para un teatro épico y éticamente comprometido con nuestro tiempo.

La propuesta escénica de Mnouchkine se basa en el teatro como vivencia colectiva, enraizado en su esencia popular e influido también por el teatro oriental. Su obra está inspirada en el espíritu que generó el cambio político en Francia tras la Revolución de Mayo del 68, y viene alentada por los grandes acontecimientos de la historia mundial. Mnouchkine y el Théâtre du Soleil encarnan uno de los aspectos más originales del teatro francés, especialmente de los años sesenta y setenta del siglo XX.

Mnouchkine nació en Boulogne-sur-Seine (Francia) en 1939, siendo su padre el productor de cine de origen ruso Alexandre Mnouchkine. Estudió Psicología en la Universidad de La Sorbona, y en 1959 fundó la ATEP - Association Théâtrale des Étudiants de Paris con la que en 1961 montó su primer

espectáculo *Genghis Khan*. Durante varios años realizó numerosos viajes de formación teatral y personal por Japón, India y América Latina.

A su regreso a Francia en 1964, fundó junto a varios miembros de esta asociación universitaria la compañía de estructura cooperativa Théâtre du Soleil. Mnouchkine dirigió ese año *Los pequeños burgueses* de Gorki, y en 1965 se matriculó en la escuela de Lecoq.

Michel Azama propone en su antología de autores dramáticos francófonos una clasificación de las numerosas puestas en escena de Mnouchkine: «les créations collectives (*1789*, *1793*, *L'Âge d'or*), les textes classiques (Shakespeare, Molière), les textes d'Hélène Cixous qui permettent, par le biais d'un auteur, d'articuler la choralité de la compagnie et une parole sur les grandes tragédies du monde contemporain». (Azama, 2004, p. 47)

Mnouchkine también ha dirigido las películas de las adaptaciones de las obras: *1789* (1974), *Molière* (1976-1977), *La Nuit miraculeuse* (1989), *Tambours sur la digue* (2003), *Le Dernier Caravansérail* (2006) y *Les Naufragés du Fol Espoir* (2011). Azama señala la intensa vinculación de Mnouchkine con el Théâtre du Soleil, al que se ha consagrado con absoluta dedicación durante las últimas décadas: «Ariane Mnouchkine est identifiée au Théâtre du Soleil qu'elle a fondé en 1964» (2004, p.47). No en vano, en la bibliografía final de los dramaturgos individuales, Azama la nombra como autora en el tándem «Ariane Mnouchkine-Théâtre du Soleil». (2004, p. 33)

El concepto inicial de cooperativa y compañía-escuela de Mnouchkine entronca con los planteamientos y la práctica de otro gran maestro de referencia, Copeau. Ya desde la fundación de la ATEP en 1959, el objetivo de Mnouchkine no consistía en crear una compañía de teatro universitario al uso, cuya finalidad principal suele ser la representación de espectáculos, sino que su intención era poder ofrecer a los estudiantes una formación teatral, que en un primer momento se basaba en el trabajo a partir de textos de autores clásicos como Corneille y

Marivaux, pero también de Brecht, Ionesco, y Beckett. En 1961 Mnouchkine dirigió el primer espectáculo en esta asociación, *Gengis Khan* de Henry Bauchau.

En 1964 fundó la compañía Théâtre du Soleil con algunos compañeros de la ATEP dispuestos a vivir en comunidad esta aventura teatral. Los dos primeros espectáculos, *Les Petits Bourgeois* de Gorki en 1964 y *Le Capitaine Fracasse* de Gautier en 1966, se enmarcan todavía en una etapa de búsqueda de una línea de trabajo concreta, y evidenciaron las carencias que Mnouchkine presentaba como directora. Para suplirlas, en 1965 se inscribió en la escuela de Lecoq, donde descubrió una pedagogía basada en un nuevo teatro que se alejaba del realismo sin prescindir de lo imaginario, «un théâtre qui part du corps et donne la priorité au mouvement, à la géométrie et à la pureté des lignes» (Freixe, 2014, p.151). Por la mañana asistía a clase y por la tarde transmitía a su compañía los conocimientos adquiridos, poniendo en práctica las leyes universales del teatro que Lecoq formulaba cada día en su escuela.

La compañía decidió entonces montar *La cuisine* de Arnold Wesker a partir de la técnica de las improvisaciones mimadas de Lecoq como un ejercicio de estilo definido. Mnouchkine logró poner en práctica las lecciones de su maestro Lecoq en una propuesta basada en los juegos rítmicos y la precisión. El éxito del espectáculo tras su estreno en el Circo Médrano en 1967 permitió a la compañía realizar una gran gira por Francia.

Desde entonces, se intensificó la incorporación de los ejercicios de Lecoq dirigidos por Mnouchkine en la rutina diaria del entrenamiento y de los ensayos de la compañía. El Théâtre du Soleil se convierte así en una compañía-escuela estable.

Los acontecimientos de la primavera de 1968 interrumpieron la gira del recién estrenado *Le Songe d'une nuit d'été* y paralizaron la actividad teatral en Francia (anulación del Festival de Aviñón y ocupación del Teatro del Odeón de París). Sin embargo, la compañía-escuela supo aprovechar esta

pausa forzosa para disponer de un valioso tiempo que pudo dedicar a la investigación y al aprendizaje durante un campamento de verano en Salines d'Arc-et-Senans. La formación consistía en cuatro o cinco horas diarias de entrenamiento que permitían la revisión de las principales bases de la pedagogía de Lecoq, sin sentir la presión de una fecha de estreno a la vista: clown, comedia del arte, coros antiguos, narradores, medias máscaras, e improvisaciones sobre animales y materias.

Esta intensa experiencia en Salines supuso una etapa crucial para la compañía, pues los ensayos se abrieron al público local el último día, en una muestra con improvisaciones basada en los personajes de la comedia del arte que, por su excelente acogida, constituiría la base del espectáculo *L'Âge d'or* años varios años después. La compañía decidió en adelante no partir de textos de autores, sino del deseo de «transformer l'exercice en création, et que les improvisations soient la matière même du prochain spectacle». (Freixe, 2014, p. 153)

Desde entonces la creación colectiva permitió a la propia compañía-escuela constituirse en autora, convirtiendo la pedagogía de Lecoq transmitida por Mnouchkine en la herramienta básica para la dramaturgia de los siguientes espectáculos (*Les Clowns, 1789, 1793, L'Âge d'or*), cada uno de ellos surgido como el resultado de la investigación sobre una forma tradicional del teatro: el universo del clown, los cuentacuentos de feria, y la interpretación de máscaras basada en la comedia del arte, respectivamente.

En particular *Les Clowns*, más que considerarse una creación colectiva, podría ser interpretado como la suma de las creaciones individuales de varios integrantes de la compañía-escuela, pues este trabajo se asienta sobre la búsqueda del propio clown personal. El alto nivel de exigencia de Mnouchkine en la selección de determinados números de clown para el espectáculo final, dejó fuera del juego teatral, en el banquillo, a varios integrantes que lamentablemente no pudieron participar del éxito de *Les Clowns*.

Afortunadamente el liderazgo de Mnouchkine supo transformar la frustración inicial en motivación general al proponer, en plena etapa de revueltas sociales que cuestionaban la política en vigor, sendos nuevos proyectos basados en la Revolución Francesa, 1789 y 1793. Ambos espectáculos lograron una gran repercusión en el panorama teatral de la época en sus respectivos estrenos en 1970 y 1972.

El siguiente proyecto del Théâtre du Soleil se basó en la recuperación del teatro popular de la comedia del arte, pero alejada tanto del riguroso estudio biomecánico realizado por Meyerhold en los años veinte sobre los tipos, como de la reproducción casi arqueológica que Strehler ya había abordado en el Piccolo Teatro de Milán con el estreno de *Arlecchino, servitore di due padroni* en 1947.

La propuesta de Mnouchkine tomaba la esencia de estos personajes tradicionales para reinventarlos, en cierto modo en consonancia con la propuesta pedagógica de la comedia humana que proponía Lecoq a partir de las medias máscaras del escultor Sartori, pero sobre todo en línea con el proyecto inacabado de la nueva comedia de Copeau, como declaró en una entrevista: «Je connais un peu Brecht, et puis Meyerhold, mais je trouve qu'il y a des choses extraordinaires chez Copeau. La seule chose qui m'inquiète, c'est qu'il n'ait pas réussi à réaliser cette "Nouvelle Comédie Improvisé" qu'il souhaitait». (Amstutz, 1976, p. 99)

L'Âge d'or surge a partir de este deseo de reinención de la comedia del arte que Mnouchkine rescata en 1974 de Copeau, cuando descubre su ansiada búsqueda de una nueva comedia popular en su recién publicado libro *Registres*, auténtico cuaderno de bitácora de su experiencia pedagógica. Mnouchkine comenzó entonces a investigar en la lectura de los textos de Copeau este intento de renovación de la comedia italiana, descubriendo a otro maestro con el que se identificó en sus principales objetivos: la fusión de la vida y del teatro en la comunidad, la improvisación como generadora del proceso creador y dramático, la máscara como

valioso instrumento de formación actoral, y la importancia de la implicación del cuerpo y de la metáfora gestual.

Ariane se rend compte que la langue de Copeau est la sienne, et qu'elle «parle» Copeau sans le savoir. Telle une rivière souterraine qui poursuit sa route, l'enseignement de Copeau, à travers celui de Lecoq, lui était parvenu et l'avait marquée profondément. (Freixe, 2014, p. 157)

El espectáculo *L'Âge d'or*, estrenado en 1975, logró concretar la búsqueda de la comedia de máscaras contemporánea emprendida por Copeau medio siglo antes. La renovación de los tipos resultó para toda la compañía-escuela mucho más compleja, a la par que enriquecedora, de lo que hubiera supuesto simplemente revivir los tipos tradicionales de la comedia del arte. El intenso y agotador trabajo de ensayos desarrollado durante casi año y medio fructificó felizmente, y confirió a los actores el justo honor de considerarse artífices de su propia creación, recayendo en ellos una parte de esta responsabilidad que en otras compañías suele asumir íntegramente el director.

Podemos afirmar que los intérpretes junto con la directora asumen de manera natural y a través de la improvisación algunas de las tareas propias del proceso de escenificación desde el espectáculo *L'Âge d'Or*, tal y como ya había sucedido con el proceso de la dramaturgia desde el estreno de *Les Clowns*. El verdadero significado y sentido de la creación colectiva se asienta en estos procesos compartidos entre todos los integrantes de la compañía.

En 1974 Mnouchkine filmó la grabación del espectáculo *1789*, y en 1978 dirigió a sus intérpretes en *Molière*, ambicioso proyecto cinematográfico sobre la vida y la época del cómico, director y dramaturgo francés, cuya emisión televisiva en cinco capítulos en 1981, aumentó aún más la popularidad del Théâtre du Soleil. En este período la compañía sufrió una crisis que cuestionaba sus planteamientos iniciales e incluso la continuidad de la creación colectiva, pues en 1979 Mnouchkine había adaptado y firmado la dirección escénica de *Mephisto* de Klaus Mann, entrando en un período de transición relevante para el futuro de la compañía-escuela.

A principios de la década de los años ochenta, y tras la experiencia de autoría colectiva, Mnouchkine deseaba enfrentarse a un nuevo reto, el repertorio de Shakespeare. La propuesta inicial, consistente en abordar la producción de doce textos del autor isabelino, resultó pretenciosa y, finalmente, solo se pudo llevar a cabo *Richard II* en 1981, *la Nuit des rois* en 1982 y la primera parte de *Henry IV* en 1984. En este ciclo Mnouchkine decidió inspirarse en las técnicas del teatro tradicional japonés Kabuki y de la danza teatro india Kathakali para poder ofrecer una propuesta original de estos textos. Para ello la compañía-escuela contó con la formación requerida gracias a la contratación de profesorado especialista en estas formas orientales de expresión.

El resultado fue un producto de gran belleza plástica que sorprendió a público y crítica, no habituados a tal exuberancia oriental y colorista en la escenificación de los textos clásicos. La investigación sobre los juegos rítmicos en el recitado del texto, basados en las respiraciones y las pausas orgánicas de los actores, y una desconocida musicalidad del verso isabelino para el público que distanciaba al actor de su personaje, constituyeron junto a la fuerza visual de las imágenes las aportaciones más importantes de este ciclo, que supuso la transición progresiva del Théâtre du Soleil desde la política hacia la estética.

Desde 1985 el trabajo de la compañía-escuela se enriqueció con la participación de la autora Hélène Cixous (nacida en 1937), cuyos proyectos de escritura se elaboraban en colaboración con Mnouchkine, en relación con la realidad y las circunstancias del equipo artístico. Se inició así un nuevo período cuyo fin era contar las historias de nuestro mundo contemporáneo, y que puede ser considerado como la síntesis entre la coralidad del Théâtre du Soleil y la unicidad de la autora. En 1985 estrenaron *L'Histoire terrible mais inachevée du prince Norodom Sihanouk* y en 1987 *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, en ambas se apoyan en su experiencia previa con las tragedias de Shakespeare para confrontarlas a las tragedias políticas de su tiempo y mostrarlas como sendos grandes frescos

históricos, sin abandonar el espíritu del teatro popular y festivo que está presente en toda la trayectoria de la compañía.

En 1989 Mnouchkine adaptó la obra de Cixous *La Nuit miraculeuse* a un formato televisivo para su grabación.

En la siguiente etapa Mnouchkine prosiguió su viaje hacia los orígenes del teatro y la compañía-escuela abordó un ciclo de tragedias clásicas griegas, *Les Atrides*. El acercamiento a los textos fue similar al empleado con Shakespeare, pues se trataba de nuevo de acercar un texto antiguo occidental a una forma tradicional oriental como el Kathakali. El resultado ofreció una sorprendente y deslumbrante belleza en la que los coros adquirían un gran protagonismo. En 1990 se estrenó *Iphigénie à Aulis* de Eurípides y *Agamemnon* de Esquilo, en 1991 *Les Choréophores* de Esquilo, y en 1992 *Les Euménides* de Esquilo.

En 1994 Mnouchkine y Cixous se atrevieron a enfrentarse a uno de los mayores escándalos de nuestro tiempo, la compraventa por parte de instituciones sanitarias francesas de sangre contaminada y la consiguiente propagación de diversas enfermedades por las transfusiones realizadas sin los análisis oportunos previos. Este terrible suceso se vio reflejado en el espectáculo estrenado en 1994 *La Ville parjure ou le Réveil des Erinyes*, que el público recibió con incomodidad y que consideró como una obra problemática, molesta y perturbadora, pues el espectáculo planteaba nuevos interrogantes sobre cómo lo trágico y el destino siguen estando presentes bajo otras formas en nuestra sociedad.

En 1995 Le Théâtre du Soleil presentó su *Tartuffe* en el Festival de Aviñón, como la mejor demostración de inscribir una fábula del pasado en el contexto de los oscurantismo religioso actual. En 1998 se estrenó una nueva «création collective en harmonie avec H. Cixous», como rezaba el programa (Corvin, 1998, p. 1122), *Et soudain, des nuits d'éveil*, en la que la compañía denunciaba la situación de opresión que sufre el Tíbet. También en colaboración con Cixous se estrenó en 1999 la obra *Tambour sur la*

digue, que Mnouchkine adaptó para la televisión en 2003.

Con el inicio del siglo XXI, la compañía entró en un nuevo ciclo de creación colectiva a partir del trabajo de improvisación del actor, con la producción de los espectáculos: *Le Dernier Caravansérail* en 2003, filmado por Mnouchkine en 2006; *Les Éphémères* en 2007; y *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)* en 2010, también filmada por Mnouchkine en 2011. *Le Dernier Caravansérail (Odysées)* (2003), *Éphémères* (2006) y *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)* (2010).

En 2014 la compañía se enfrentó de nuevo a un texto de Shakespeare, *Macbeth*. Un año después, el 17 de agosto de 2015, a través de una carta remitida a los espectadores y publicada en su página web, la compañía-escuela se declara «en jachère» (en barbecho), principalmente por cuestiones económicas y tras un intenso período de trabajo. Esta situación permitió a sus integrantes viajar por el mundo para seguir aprendiendo y enseñando con su reciente proyecto École nomade (Escuela Nómada), actividad formativa itinerante en la que Mnouchkine y una decena de artistas de la compañía-escuela trabajan con intérpretes en sus países de origen, a la espera de un nuevo y fructífero reencuentro en la siguiente creación.

Un chambre en Inde, estrenado en 2016 es, hasta ahora, el último espectáculo de la compañía-escuela dirigido por Ariane Mnouchkine, y con gira programada en otoño de 2018.

El próximo proyecto del Théâtre du Soleil es una coproducción con la compañía Ex Machina sobre la historia de las culturas autóctonas de Canadá. *Kanata* será dirigida por Robert Lepage (invitado por Mnouchkine) y su estreno está previsto para finales de 2018.

Territorios comunes compartidos entre la pedagogía Lecoq y el Théâtre du Soleil

Podemos constatar a partir del estudio realizado la presencia de diversos territorios dramáticos y de estilos de interpretación (algunos de ellos basados en el juego de las máscaras) en

diferentes espectáculos de la compañía-escuela a lo largo de su trayectoria:

- Lenguaje del gesto y pantomima de estilo en *La cuisine*.

- Tragedia y coro en el ciclo de *Les Atrides* y otros espectáculos clásicos griegos.

- Payaso dramático en *Les Clowns*.

- Melodrama épico en los espectáculos *1789* y *1793*.

- Entrenamiento con la máscara neutra en varios espectáculos, según señalan los discípulos Bonnaud (2002), Freixe (2014) y González (2014).

Por otra parte, el funcionamiento del Théâtre du Soleil está próximo al ambiente de las escuelas que siguen la pedagogía Lecoq, tanto en sus aspectos socio-culturales (convivencia de diferentes culturas e idiomas, interdisciplinariedad, trabajo cooperativo) como en la dinámica de sus procesos dramáticos y de escenificación (creación colectiva a partir del juego teatral y de la improvisación).

También queremos destacar la presencia en ambas instituciones de un líder o una figura central carismática que, integrada en el colectivo, es capaz de guiar y marcar el rumbo de todo el equipo con rigor y firmeza, pero siempre imprimiendo confianza.

Por último señalar que la convicción humanista de Mnouchkine, compartida con Lecoq, es el motor esencial de la compañía-escuela, que demuestra en cada nueva creación el deseo de que el arte del teatro pueda participar en la transformación del mundo.

El proceso de creación colectiva en los ensayos del Théâtre du Soleil

Mnouchkine ha desarrollado a lo largo de cinco décadas en el seno de su compañía-escuela un método de trabajo fundado en la creatividad interactiva entre el individuo y el colectivo, y basado en el juego de la improvisación actoral con máscaras. Este recurso de la máscara se ha convertido en un instrumento indispensable en el aprendizaje del juego teatral y la disciplina base de su método de

trabajo para los intérpretes.

En el Théâtre du Soleil no se suele realizar un trabajo de mesa previo para el análisis dramático, sino que directamente se improvisa en escena a partir de una propuesta inicial o de un texto. Mnouchkine, como Lecoq, privilegia la imaginación como motor principal de la creación teatral, y desconfía del peso del pasado del personaje, prefiere el presente de la improvisación. Considera que abordar el personaje desde lo psicológico puede generar tantas preguntas en el actor que acabe bloqueándolo.

Mnouchkine descubrió la improvisación en la escuela de Lecoq, y desde entonces es la principal regla en su método de trabajo con el Théâtre du Soleil, incluso en los espectáculos que se corresponden con un texto ya escrito. En estas improvisaciones lo importante no es interpretar lo que dice el texto, sino lo que hay antes de que las palabras surjan, para poder entonces dar paso al texto. Durante las improvisaciones de las diferentes situaciones los intérpretes van aprendiendo sus intervenciones con el cuerpo en acción y con una copia del texto en la mano.

Toda la compañía acude a todos los ensayos y participa activamente en las improvisaciones, de manera que cualquier proposición pertenece a todo el mundo, y puede ser retomada por quien desee mejorarla. Mnouchkine habla de la imitación del interior. Este aspecto está en relación con el mimismo de Lecoq (a partir del término acuñado por Marcel Jousse), pues no se trata de mimar o imitar el molde, sino el motor de juego, la dinámica viva del movimiento. En otras compañías de teatro esta práctica es muy poco frecuente, pues el actor suele tratar de significarse y de afirmar su originalidad en cada improvisación en la escena para diferenciarse del resto.

Las máscaras están siempre presentes en los ensayos del Théâtre du Soleil para cualquier tipo de espectáculo, así como también hay una colección de máscaras en los talleres de formación que imparte Mnouchkine: medias máscaras de la obra *L'Âge d'or* inspiradas en la comedia del arte, medias máscaras

balinesas de madera, y máscaras enteras del ciclo de Shakespeare inspiradas en las del teatro Nô japonés. El empleo de máscaras orientales en esta enseñanza, resulta novedoso con respecto a la práctica del entrenamiento con máscaras de Copeau y de Lecoq, y procede del interés personal que siente Mnouchkine por las grandes tradiciones teatrales de Asia.

El trabajo con máscara obliga al actor a salir de su cotidianeidad y de las actitudes realistas y psicologistas para que pueda traducir con el cuerpo el estado emocional del personaje. Además el juego teatral con máscaras permite tomar conciencia plena de cada movimiento para lograr la precisión del gesto en todas las actitudes de la frase corporal. Así pues, la máscara permite precisar la forma exterior del personaje, al mismo tiempo que abre interiormente nuevos circuitos sensibles y creativos para el intérprete. Esta herramienta sensibiliza al intérprete a la grafía del cuerpo, al tiempo que se convierte en trampolín para la proyección de su imaginario.

El actor es responsable de la escritura escénica del texto, y por lo tanto creador a través de su interpretación de una escritura complementaria a la del autor, si lo hubiere. El texto requiere que el cuerpo esté preparado para emitirlo, si el cuerpo no cuenta con la mayor claridad lo que contiene el personaje, su estado anímico y sus objetivos, la palabra no puede salir adecuadamente de ese cuerpo.

También queremos señalar aquí la importancia de un elemento clave en el proceso de creación del Théâtre du Soleil a partir de las improvisaciones: la música. En las improvisaciones, los ensayos y las representaciones la música en directo acompaña siempre al juego del actor. Sus funciones son: marcar el ritmo del personaje, inspirar la imaginación de los intérpretes y sostener el tempo de la actuación, proporcionar junto a la grandiosidad de las imágenes una dimensión épica a los espectáculos, y sugerir una atmósfera determinada para trasladar al espectador. Lecoq también incorpora la música en su esquema pedagógico, habla de ella en coherencia con estas funciones, y propone que esté presente en las improvisaciones «la música como

compañera» (Lecoq et al., 2014, p. 82). Desde 1981 Jean-Jacques Lemêtre compone y ejecuta la música en todos los ensayos y los espectáculos del Théâtre du Soleil.

A partir de *Le Dernier Caravansérail* se incorpora al método de trabajo habitual la videocámara, para convertir la improvisación en una «escritura del escenario». Así el trabajo dramático se puede hacer directamente desde este proceso: tras la improvisación, los actores y Mnouchkine ven la filmación y la analizan, ella expone sus constataciones y los intérpretes retoman la improvisación. Esta memoria filmica de los ensayos permite a Mnouchkine inventar una dramaturgia del escenario que parte realmente de la improvisación y del cuerpo del actor. En este proceso de creación de una «obra de arte común», el autor es la compañía. Este autor colectivo del Théâtre du Soleil, no requiere siquiera la figura del director de escena, pues el proceso de dramaturgia discurre en paralelo al de la escenificación. En los programas de los últimos espectáculos, Mnouchkine aparece como una más de todos los autores-creadores, siguiendo el orden alfabético del listado.

El método de la constelación del personaje o del sistema constelar del personaje

En este proceso de creación colectiva se integra perfectamente el método de la constelación del personaje o del sistema constelar del personaje, expresión acuñada por Mnouchkine (Freixe, 2014, pp. 182). Este procedimiento viene inspirado por la actuación con máscara, pues esta herramienta permite y facilita el intercambio de roles entre los intérpretes.

Durante el proceso de improvisaciones y ensayos cualquier intérprete puede y debe asumir todos los personajes. Así, el personaje deja de ser lo que un actor determinado propone, empieza a crecer con las múltiples posibilidades que aporta cada intérprete en las sucesivas improvisaciones, y se enriquece con los diversos matices que imprime en él cada actor, hasta llegar a desarrollarse y condensarse en una especie de constelación estelar.

Este método colectivo supone que el personaje empieza a perder sus límites, se expande, y se convierte en un *composite* o *collage*, en el sentido de ser un compuesto complejo y heterogéneo, formado por elementos de diversa procedencia pero que proporcionan la solidez y la entidad requerida. El personaje es considerado como resultado de una multiplicidad, lo que nos permite vincularlo también a los conceptos de mosaico con teselas o de taracea, como una obra de arte realizada con elementos de diferentes procedencias. Hay así una dinámica de interacciones entre la parte y el todo, como en una imagen caleidoscópica o incluso fractal.

Las aportaciones no solo corresponden a la totalidad del elenco actoral, sino también a todos los personajes de la obra. El personaje no se considera una entidad cerrada, sino que pertenece al coro de personajes de la obra que se trabaja por el coro de actores. En palabras de Mnouchkine, «chaque personnage peut contenir tous les autres» (Freixe, 2014, 182), pues su voluntad es que cada personaje pueda tener un alma completa, es decir, contener en él a toda la humanidad. Encontramos aquí una interacción presente también en la pedagogía de Lecoq, especialmente en la búsqueda de un fondo poético común.

El resultado es que el personaje llevado a escena se convierte en una criatura teatral liberada de toda limitación. En esta concepción del personaje constelar podemos comprender mejor la dinámica de trabajo abierta con la que Mnouchkine se enfrenta a una creación colectiva, sin análisis dramático ni cronología. Y también así entendemos el hecho de que un mismo actor interprete a varios personajes en las obras del Théâtre du Soleil, pues a Mnouchkine le gusta que el público sea testigo de esta ausencia de identificación entre el actor y el personaje, lo que refuerza la dimensión coral del juego, afirma la predominancia de la convención teatral, y nos conduce hacia una distanciamiento entre el personaje y sus intérpretes.

La distribución final en el reparto de cada espectáculo la decide Mnouchkine poco antes del

estreno, después de que todos los actores hayan pasado por todos los personajes, de manera similar a como Lecoq (junto al equipo docente) escogía en su escuela las escenas y los números que se iban a presentar a público la víspera del estreno de cada muestra, y descartaba los que no superaban el nivel exigido.

El sistema constelar del personaje forma parte del funcionamiento habitual de la compañía-escuela. Y no solamente queda descartada la dimensión psicológica del personaje, sino que también las reivindicaciones personales del actor son desplazadas. El intérprete debe aceptar no mostrarse a sí mismo en el personaje, sino integrarse como una parte del coro de intérpretes y de personajes en la palabra colectiva que lo constituye. Quienes forman parte de la compañía-escuela tienen claro ese posicionamiento por el que la apertura a los otros llega hasta la abnegación de sí mismo, pues incluso en los saludos finales el actor no recibe directamente los aplausos del público, sino el personaje, por indicación de Mnouchkine.

Esta filosofía de renuncia al ego procede probablemente de la influencia oriental que tienen las tradiciones asiáticas en la concepción de la sacralidad del teatro de Mnouchkine, pero también conecta con el sacrificio y la entrega que Copeau pedía a sus actores.

Conclusiones

A modo de conclusión, deseamos señalar que fuera del ambiente de las escuelas de teatro, el bienintencionado deseo de aplicar el sistema Lecoq al funcionamiento habitual de una compañía profesional no debería pretender la imitación del Théâtre du Soleil, pues su dilatada experiencia debe ser respetada simplemente como una referencia única. Del mismo modo sucede con la labor de otras compañías emblemáticas de larga trayectoria como Odin Teatret, Joglars o La Cuadra, cuyos sistemas de trabajo resultan inimitables en su dimensión global por ser el fruto de la implicación de un grupo determinado de personas que han compartido durante varias décadas un contexto histórico-social

determinado y además cambiante, por lo que su experiencia resulta única e irreplicable.

Actualmente, en la práctica profesional el tiempo de ensayos de una producción teatral es limitado y reducido (máximo de cuarenta y cinco días), incluso en una gran producción (máximo de sesenta días), según recoge el convenio colectivo del Sector de Actores y Actrices de Madrid en 2015 (BOCM, 2015, p. 19), por citar un ejemplo. Esta situación condiciona y dificulta el hecho de que un director de escena pueda desarrollar un proceso de creación colectiva similar al del Théâtre du Soleil, si no dispone del tiempo suficiente. Es importante señalar aquí que el período de ensayos en la compañía-escuela *Théâtre du Soleil* oscila entre ocho y diez meses, y llegó a dieciocho meses para *L'Âge d'Or*.

En concreto, la sencillez de la propuesta del sistema constelar contrasta con la enorme complejidad y la dimensión que adquiere cada uno de los personajes. Este método únicamente puede resultar viable en compañías que puedan permitirse procesos de creación colectiva que tengan una duración prolongada.

Consideramos que la aplicación de algunos de los recursos de esta compañía-escuela al proceso pedagógico en el seno de las escuelas de arte dramático sí puede ser factible, y de hecho nos consta que en cierto modo se están aplicando ya algunos de estos principios del sistema constelar del personaje. En los primeros niveles no se requiere el desarrollo de un espectáculo completo a modo de taller, por lo que resulta viable el empleo del método de la constelación del personaje al trabajo con escenas o piezas breves a partir del juego de la improvisación, con o sin máscaras.

Es nuestro deseo que el presente artículo anime a otros artistas, investigadores y pedagogos a seguir explorando en este sistema de trabajo para la creación teatral y en sus aplicaciones directas en la escena con el mismo entusiasmo con el que nosotros lo hemos hecho y lo seguiremos haciendo. El tiempo, el esfuerzo y el cariño dedicados serán nuestra

humilde y respetuosa aportación al generoso legado del maestro Jacques Lecoq.

Para finalizar, retomamos aquí la metáfora que emplea Freixe para ilustrarnos sobre este método de trabajo y sobre el rol de Mnouchkine en su escuela-compañía: «si le personnage et l'acteur se fondent dans une constellation, le Théâtre du Soleil, lui, est réglé sur les caractéristiques du système solaire, avec un centre, unique, flamboyant, en la personne de son coryphée-chef de troupe: Ariane Mnouchkine.» (Freixe, 2014, p184).

Bibliografía de referencia

Azama, M. (2004). *De Godot à Zucco: Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. Le bruit du monde* (Vol. 3). Montreuil-sous-Bois: Editions théâtrales.

Amstutz, R. (1976). *Différent: le Théâtre du Soleil*. Lausana: L'Âge d'Homme.

Bonnaud, G. (2002). *Marche avec le masque neutre*. París: L'Harmattan.

Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid. VI Convenio de Teatro, BOCM, (6 de junio de 2015). Boletín oficial de la Comunidad de Madrid. Núm. 133. Comunidad de Madrid. Recuperado el 20 de junio de 2018 de http://www.guiadeactores.com/fileadmin/archivos_contenidos/pdfs_docs/Convenios_y_tarifas/VI_Convenio_Teatro_2015.pdf

Corvin, M. (1998). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. París: Larousse.

École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (2018). Web oficial de la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Recuperado el 20 de junio de 2018 de <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

Freixe, G. (2014). *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine. Une lignée [théâtrale] du jeu de l'acteur*. Lavérune: Éditions l'Entretemps.

González, M. (2014). *De la máscara neutra al personaje. Conferencia-demostración y comunicación personal en las VI Jornadas Internacionales de Formación Teatral*

«Marzo A Escena» de la Escuela Superior de Arte dramático de Córdoba.

Lecoq, J., y Bradby, D. (Ed.) (2006). *Theatre of Movement and Gesture*. Oxon: Routledge.

_____, Carasso, J. G., y Lallias, J. C. (1997). *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale* (Vol. 10). París: Actes sud.

_____, Carasso, J. G., y Lallias, J. C. (2014). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral* (6ª edición). Traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Barcelona: Alba Editorial.

Murray, S. (2003). *Jacques Lecoq*. Oxon: Routledge.

Ruiz Osante, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (2ª edición). Bilbao: Artezblai.

Salvatierra Capdevila, C. (1999). Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (18-19-20), 373-392. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. Recuperado el 20 de junio de 2018 de <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145580/248531>

Théâtre du Soleil, (2018). Web oficial de Théâtre du Soleil. Recuperado el 20 de junio de 2018 de <http://https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>

Torres, R. (18 de febrero de 1986). Jacques Lecoq: "Lo que yo tengo no es teatro, sino pedagogía". *El País*. Recuperado el 20 de junio de 2018 de http://elpais.com/diario/1986/02/18/cultura/509065211_850215.html

AMALIA MOLINA Y EL TEATRO DE VARIEDADES ESPAÑOL (1905–1929)

por Juan Antonio Bernal Tena

Universidad de Sevilla

A principios del siglo XX, las *varietés*, un nuevo tipo de espectáculo procedente de Francia, introducen en la escena un aire de frescura, diversión y frivolidad, que marca el devenir del panorama teatral de la época. Eran espectáculos constituidos por diversos números (bailes, música, magia, circo, cuplé, etc.), entre los cuales no era necesario que hubiera un hilo argumental ni un orden establecido:

[...] donde no faltaban pendones, de cupletistas y bailarinas que en un escenario ejecutan un repertorio bullicioso, pegadizo, coreable, para deleite de un auditorio exclusivamente masculino, frecuentador de saloncitos constantemente importunados por la injerencia de las autoridades defensoras de la moralidad ciudadana (Retana, 1964, p.17).

Este principio de siglo coincide con en el período de máximo esplendor de estos espectáculos, en los escenarios madrileños se estaban imponiendo como moda las «piezas picantes», en las que primaban más las cualidades físicas de las intérpretes que sus capacidades estrictamente vocales. Lo obscuro imperaba en un «género ínfimo que se propaga sobre los márgenes inciertos de las variedades y del género chico ya decadente» (Salaün, 1990, p. 33).

En este contexto, en los espectáculos de variedades se produce una tendencia de cambio, marcada por su refinamiento, y por dejar a un lado lo «sicalíptico» mientras surgía una variante del cuplé, la andalucista, o el cuplé flamenco, que abrirá las puertas al público femenino, poco acostumbrado a participar en las *varietés* (Retana, 1964, p.18).

La prensa de principios de siglo refleja esta tendencia de cambio de los espectáculos de

variedades, como recoge la revista *Nuevo Mundo*: “[...] no todo se reduce á ver mujeres bonitas y oír «couplets» que exceden de los límites de lo picaresco. A veces destácase una de ellas, tanto por su graciosa modestia como por sus particulares condiciones de artista” (Nuevo Mundo, 11 de agosto de 1904, p. 14).

El marco cronológico estudiado corresponde a un periodo de esplendor de los géneros musicales escénicos populares, en el que un grupo de cupletistas, de gran talento y creatividad, contribuyeron a consolidar y a enriquecer el género desde dos de sus caudales principales: el flamenco y el cuplé. En estos años se produce el trasvase desde otros géneros hacia lo que posteriormente se llamó la canción española, surgiendo así el germen del nuevo género que marcará el panorama musical posterior de la escena lírica española.

Estos primeros años del siglo XX coincidieron con la creación de un nuevo panorama musical. De ahí que, por su impacto, el cuplé y las cupletistas tuvieran una parte imprescindible y un gran protagonismo.

Es este un punto álgido –un momento fundamental– de la historia de este espectáculo escénico, no sólo porque se perpetúa, sino porque comienza un proceso de transformación hacia otros géneros, acercándose al flamenco o derivando hacia la copla española por ejemplo, cuando surgen nuevas músicas y nuevos espectáculos que irán configurando una imagen de España hacia otras escenas.

Este texto constituye una aproximación al mundo del cuplé y al teatro de variedades y cuyo objeto es contextualizar la figura de artistas que contribuyeron a

la construcción del teatro de variedades español en las que confluyen una gran cantidad de excelencias, pero que su estudio se ha visto relegado porque este tipo de artistas se dedicaron al género ínfimo, donde triunfaron, si bien no dejaron de cultivar el cante, el baile o ambas. Artistas que revolucionaron el panorama teatral de la época y que conseguirían convertirse en figuras destacadas de principios del siglo XX, por las cualidades únicas de su voz, sus actitudes para el baile, y por su talento para crear un estilo propio, innovador.

Las nuevas cupletistas

Esta nueva tendencia en el espectáculo de variedades vino de la mano de un grupo de cupletistas que, además de abandonar lo sicalíptico, adaptaron el flamenco al gusto de los espectáculos musicales y coreográficos más populares de su tiempo. La historia del folclore musical de las artistas de esta época desafortunadamente no ha sido demasiado prolífera por la poca relevancia que tuvieron en la historia de la música popular española. Son artistas en su mayor parte prácticamente olvidadas, y que incluso parecen relegadas del panorama artístico de su época.

Las primeras cupletistas se vieron obligadas a ampliar sus escasos repertorios; las empresas les ofrecieron facilitarles los medios, quizás debido a los beneficios que de ellas podían sacar por los grandiosos éxitos que estas cosechaban.

Pastora, La Fornarina, la sevillana Amalia Molina, y la Bella Chelito lograrían introducirse en el selecto grupo de artistas del género ínfimo (Retana, 1964: 154). Amalia Molina, a quien se dedican estas páginas, debutaría como cupletista de género andaluz en un registro diferente al que interpretaba Pastora Imperio, ya que éstas tenían matices más alegres y festivos.

Para poder despuntar, las cupletistas tuvieron que reinventarse. Siendo conscientes de la importancia de diferenciarse de tantas compañeras dedicadas al mismo género, que sólo estaba enfocado al público masculino, valoraron la importancia de cuidar la puesta en escena.

Deseando ser aplaudidas por el público femenino, aumentaron sus vestuarios. De hecho, los primeros eran recatados y el escote alto como se pueden ver en las primeras imágenes de la artista en la prensa de la época:

[...] quería triunfar por su arte y no por la obscenidad y el desnudo, entonces tan en boga. Y cuanto más sicalíptica era la artista que la precedía en la sección, más empeño ponía Amalia, al salir á escena, en ejecutar un arte mortal, estético, que hablara al espíritu y no á la carne (García, 1916, p.36).

Partiendo de la cultura musical popular andaluza, estas artistas se adentran en los espectáculos de las variedades, y provocan su refinamiento. Unos espectáculos de los que un periodista, músico, modista y letrista de cuplés, Álvaro Retana, afirmaba que desde los primeros éxitos de Amalia: “cancionistas y bailarinas depuraron sus repertorios, sus indumentarias, sus estilos, únicamente admisibles en espectáculos anunciados como sólo para hombres, y adoptaron el decoro necesario para atraer al público familiar” (Retana, 1964, p.18).

El hecho de que los principales recintos se encontrasen en Madrid influyó de manera decisiva en la vida de las artistas. Muchas de ellos, replegados en los pueblos y en los barrios de las ciudades andaluzas, apenas encontraron una salida mínimamente aceptable a sus aspiraciones, habiendo de abandonar pueblos, barrios, casas —y de alguna manera las fuentes originarias de su arte— para irse a Madrid, verdadera capital del espectáculo en la época para cualquiera con mayores aspiraciones.

Este tipo de artistas fueron muy aplaudidas en las décadas de 1920 y 1930; de ahí que no pararan de trabajar, siendo requeridas en todos los rincones de la geografía.

Amalia Molina (Sevilla, 1881-Barcelona, 1956)

Amalia Molina nació en Sevilla, en el barrio de la Macarena. Fue en Sevilla donde inició su formación en la danza española y flamenca. Iniciada en el cante flamenco y el baile español en los tablados de los cafés cantantes de Sevilla, lugares

humildes destinados a las clases trabajadoras en los que el público pagaba poco más de la consumición hasta cotizarse su actuación en las taquillas en términos similares a la de cualquier artista destacada en el campo de la escena o de la música lírica. En Sevilla se formó con los maestros Joselito Castillo, Otero y Pericet, triunfando desde muy pequeña en esta última faceta. Se formó en la esencia de dos modalidades muy diferentes en sus enseñanzas; una técnica «y otra, más pegada a la tierra, con gracia, sensualidad y combinaciones más sencillas» (Espada, 1997, p.121); de la Escuela Bolera aprendió una gran cantidad de danzas, que hizo suyas aportándoles sus propias características.

Muy joven puso rumbo hacia Madrid esperando ganarse allí la vida: «cuando vuelva habré triunfado, y ganaré un sueldo que sólo podrán abonármelo las grandes empresas» (García, 1916, pp.27-28).

Pronto alcanzaría un gran éxito, que le llevaría a diversos escenarios internacionales (Estados Unidos, Hispanoamérica y Europa) con la canción aflamencada, género que prácticamente inventó y que la llevó a ser uno de los mayores exponentes de este tipo de artistas, llegando a ser una de las artistas más importantes de las escenas de variedades del país. Su éxito se debió, fundamentalmente, a la manera en la que esta prodigiosa cancionista fue capaz de introducir en sus interpretaciones nuevos elementos (sobre todo los flamencos siendo la primera en aflamencar el *couplet*) y a la forma en la que los ejecutó. Decían de ella:

[...] En escena es nerviosa, inquieta, vivaracha, muy graciosa, y tiene un desparpajo que con razón sobrada podrían envidiarle muchas tiples del género inmediato superior [al ínfimo] (...) Es cupletista y bailarina, y sobresale especialmente en el género flamenco (Nuevo Mundo, 18 de marzo de 1906, p.7).

Las referencias historiográficas sobre la artista inciden en que esta aportó al espectáculo de variedades la influencia del flamenco (los bailes boleros, los palillos y los matices en su cante) en todo ese panorama musical nuevo que se abrió con el cuplé y la canción española:

[...] Lo mismo hizo Pastora Imperio con respecto al

baile. Amalia pudo ser bilateral en su arte, al igual que Pastora Imperio, si bien prefirió deleitar a los públicos con la magia de sus canciones flamencas, a las que llevó sus maravillosas castañuelas, que han sido las mejores, después de las de Antonia Mercé. Donde ha tenido su personalidad más acusada ha sido en esos acentos flamencos que, sin perder nada de su esencia, eran servidos para el paladeo de todos los públicos (Díaz, 1960, pp.41-42).

Su creación que no sólo afectó a su aportación musical, sino al espectáculo; fue una de las primeras artistas en incorporar la escenografía al espectáculo de variedades en España. De hecho, llegó a tener un riquísimo vestuario; como recoge García Caraffa «tenía veinticinco telones forillo posteriormente encargo veinte más, representando cada uno de ellos algo típico de las respectivas regiones» (García, 1916: 97).

Éxito y reconocimiento

La artista sevillana alcanzó un éxito profesional, siendo reconocida tanto en las escenas nacionales como en las internacionales.

Alcanzó los mayores logros de su carrera pocos años antes de la inauguración de la Exposición Iberoamericana como destacada representante tanto del cante como del baile flamenco, alcanzando su cenit en dicha Exposición y en la que estuvo presente en los escenarios sevillanos. Sus espectáculos, únicos, en los que al cuplé en boga incorporaba aires regionales, le llevaron a ser considerada la «reina del regionalismo» (Eco artístico, 5 de marzo de 1914, p. 40). La artista sevillana destacó en la vertiente del cuplé flamenco, creando un espectáculo que conectó el público masculino –habitual de este tipo de actuaciones– y que también supo atraer a un público femenino, esquivo de estas salas y diversiones, generando –en consecuencia– afición por el género en un público muy heterogéneo que le sirvió para afianzar su éxito. Como artista, fue cediendo el protagonismo del baile en beneficio de la canción en la que se cultivó –con predominio de lo andaluz– un eclecticismo lejano al de sus compañeras, más especializadas.

Por ello, se codeaba con los mejores autores y a alternaba «con las estrellas del programa, que lo

eran entonces Pastora Imperio y Fornarina [...] Cada vez gustaba más su teatralización del flamenco» (Díaz, 1960, p.45).

La artista era habitual en las grandes salas de variedades tanto de Sevilla como de Madrid; era una estrella necesaria e indispensable para cualquier teatro que quisiese tener cierto renombre y por supuesto para los teatros con los que contaba Sevilla para la exposición, permitiéndose reclamar unas condiciones económicas que en esos momentos no todas podían exigir. Uno de ellos fue el Llorens, teatro que ella inauguraría y al que volvería en numerosas ocasiones, ya que, aunque generalmente se destinaba a exhibición de películas de las más selectas producciones, acogió a las cupletistas de mayor renombre de la época, como la propia Amalia:

[...] En el escenario del suntuoso y sevillanísimo Teatro Lloréns ha aparecido la siempre esperada Amalia Molina, que viene anualmente en primavera, a buscar su nido y su cielo, como las golondrinas que anidan bajo el alero de nuestras azoteas. Ella encarna en sus bailes y cantares toda la geografía de la lírica popular española, vista a través de Andalucía: esta es la nota dominante de su arte exquisito; la visión de los diversos regionalismos, por entre sus pestañas de ébano, que parecen, al cruzarse velando el fuego de sus sacáis, las rejas de una cárcel, en que está aprisionada su pasión. De este modo la genial artista, paseando por los escenarios de España y América el encanto de todos los deijos populares, desde la jota brava y alegre de Aragón y Valencia, a los fados, pravianas y zorcicos del Norte, con las serenas canciones castellanas y las vibrantes seguidillas manchegas, las sardanas y los albaes, y por fin y remate, toda la gama del sentimiento andaluz, en carceleras, tarantas, bulerías, sevillanas y soleares (esas maravillosas soleares que arrancan lágrimas), hacia patria grande y patria chica, realizando a su modo el ideal condensado en nuestro lema: “Andalucía para sí, para España y la Humanidad” (Andalucía. (1 de junio de 1917). Revista mensual, p. 17).

El teatro Llorens variaba constantemente el programa, pero sólo Amalia se quedaba. Qué éxito no tendría, que de ella decían: «hacía más patria con las castañuelas que muchos ministros de España» (ABC de Sevilla, 7 de junio de 1944, p. 4).

Su fama y reconocimiento fue de alcance internacional. La imagen que Amalia Molina y otras artistas exportaban al extranjero fue la adaptación del flamenco al gusto de los espectáculos musicales y coreográficos más populares de su tiempo, pero

también la influencia del flamenco en todo ese panorama musical nuevo que se abrió con el cuplé y la canción española desde los primeros años del siglo. Y todo partiendo de unos registros musicales originales que surgen del mundo del flamenco. Entre otros escenarios, trabajó en los Estados Unidos, donde por los grandes éxitos que cosechó, fue considerada la mejor bailaora de España, en unos momentos en que las cupletistas exportaban la imagen y la identidad tradicional española por medio mundo. La propia artista contaría que estuvo:

[...] cuatro años en Nueva York y otros estados americanos. Catorce semanas me mantuve en el cartel con un solo empresario en el Broadway. Mi primer concierto en el Meca Auditorium, al que asistieron Pablo Casal, Ernesto Vilches e Irene López de Heredia, produjo 5150 dólares. Al día siguiente, en el cambio, me dieron 8.000 duros españoles. Contratada por la Casa Colombia para hacer discos, recibí del año 1927 al 31, treinta mil duros de comisión. Fueron ríos de oro los que gané...[...] (Ibidem).

Permaneció ocho años fuera de España; pero España siempre estuvo presente e integrada en su espectáculo, en

«canciones y bailes del patrio solar, animados por la gracia y la alegría de su solera andaluza, se manifestó en triunfadoras jornadas. [...] ¿Pero no va a ver ella la Exposición de su Sevilla? ¡Vamos, hombre...! Era una tentación imposible de resistir. Y a eso viene. A ver la tierra de sus sueños y a su Jesús del Gran Poder, su devoción más alta y entrañable» (ABC de Sevilla, 13 de julio de 1929, p. 36).

Repertorio

Desde las salas de variedades en España, Amalia Molina construyó un repertorio original y único basado en canciones españolas, convirtiéndose así en una de las artistas más importantes de su tiempo, en la cupletista de moda. Como se indicó, su extraordinario éxito, propiciado, por no exceder los límites de lo honesto llegó tanto a hombres como mujeres.

De ahí que se escribieran muchas canciones expresamente para ella, que García refiere:

[...] «Los achares», letra de Montesinos, música de Badía; «Mi serrano», de los mismos autores; «La pena pena», letra de Cánovas, música de La Puerta; «El cocotero», letra y música de García Álvarez; «El columpio», del mismo autor, y «Mi azotea», letra de Montesinos, música de La Puerta (...) Entre ellas intercalaba un número de la zarzuela «El caramelo»,

y el pregón del niño de las escobas y de los escobones (García, 1916, pp.33-34).

La artista incorporó a su repertorio canciones creadas por ella misma. Sin embargo, su canción más conocida, según las noticias, fue el *Tango de los Lunares*, una pieza que ya era famosa, por haberla popularizado, en forma más sicalíptica, con un *deshabillé* que gustaba mucho a un determinado tipo de público, Isabelita Brú, una canción que entonces ya estaba de moda, y que todo el mundo tarareaba. Amalia Molina hizo popular una versión de este famoso tango, adaptándola «con letras menos verdes» (De María, 1948, p. 253). Su éxito, al que contribuyeron los hermanos Álvarez Quintero y el maestro Serrano, se vio también favorecido porque para determinados sectores del público de la época, el primer tango de *Los lunares* era deshonesto, picante e incluso pornográfico; este no se adecuaba al carácter que Amalia quería impregnar en la artista que estaba configurando y en el que imponía su arte andaluz.

Cuidada puesta en escena

En todas las portadas, revistas y postales en las que aparece Amalia Molina se nos presenta una artista del españolismo, embajadora de España y de sus regiones: “...como yo tengo escuela clásica y flamenca, hice un estudio de todas las regiones españolas. Según la canción, así presentaba el forillo” (ABC de Sevilla, 7 de julio de 1944, p. 4). Esta fue su manera de unificar sus canciones tradicionales, una magnífica presentación, un delicado vestuario, y, sobre todo, el arte que dominaba:

Todas las regiones de España fueron evocadas por la insustituible estrella andaluza que ha estudiado á conciencia las palpitations y los sentimientos de la raza española en todos sus aspectos... Las canciones de Amalia Molina constituyen un verdadero himno nacional ... Además, hace su presentación con verdadera riqueza y con exquisito gusto de indumentaria y decorado. Lleva decoraciones como la que corresponde á Zaragoza, que son verdaderamente prodigios de las artes escenográficas... Ella enseña á los públicos las costumbres de las regiones, sus amores, sus cantares, sus alegrías y sus penas; es una forma encantadora de unir á los pueblos, de ponerlos en contacto, de hacerles conocer toda la gama de

sentimientos que andan en nuestra raza (Eco artístico, 25 de diciembre de 1905, p. 17).

Y además consigue mantenerse durante varios años con este tipo de espectáculo porque cada cierto tiempo “... renueva mucho el vestuario, repertorio y decorado, y por lo tanto, nos da á conocer cosas nuevas que, creadas por ella, son superiores...” (Eco artístico, 5 de abril de 1914, p. 32). Sobre todo porque su repertorio de canciones típicas de regiones españolas lo componían los mejores músicos del momento como Serrano, Calleja, Quinito Valverde, etc., inspirándose en canciones populares.

Las artistas de variedades necesitaban de un vestuario para completar sus triunfos, y el vestuario de Amalia Molina tuvo que ser una verdadera atracción para el público femenino. En las canciones regionales vestía los trajes típicos de cada lugar, pero confeccionados lujosamente y adaptados a las necesidades del espectáculo: “La ropa de Amalia Molina es verdaderamente asombrosa; sus trajes son todos una propiedad y riqueza tan grandes que difícilmente puede señalarse cuál es el mejor. De mantones de Manila tiene la más notable y costosa colección de cuantas haya en España. Con decir que la ropa de la Molina es en todas partes la admiración de las señoras, esté hecho el mayor elogio” (Diario de Córdoba, 17 de julio de 1929, p. 1).

De sus diseñadores encontramos noticias como que, aprovechando los viajes de vuelta de Méjico, paraba en París durante una temporada para encargarse de sus trajes de fantasía:

“Con rumbo a España ha embarcado en Veracruz Amalia Molina, notabilísima cupletista que ha realizado brillantísima y positiva campaña. Amalia Molina marcha satisfecha y piensa detenerse en Paría una corta temporada, lo indispensable para hacer su vestuario” (*Eco artístico*, 25 de julio de 1910, p. 4).

Posteriormente los encargaba a Álvaro Retana, famoso diseñador de las artistas de las variedades de la época y se los confeccionaba la modista

madrileña Marina Fernández, que en los períodos más complicados de la artista se los proporcionaba a plazos, una práctica que hacían otras de sus compañeras. También contó el diseñador Pepe Valero con sus originales diseños de trajes regionales. La gran cantidad de trajes que llegó a poseer tuvo que costarle una gran fortuna ya que poseía, como nos describe la revista *Nuevo Mundo* el 14 de enero de 1909, trajes desde trescientas a dos mil pesetas. Hay una excepción. El traje de charra le costó tres mil pesetas. Este traje lo presentó por primera vez en un cinematógrafo de Salamanca, el traje estaba cargado de oro, solemne, un poco ceremonioso tal vez, llevado por una andaluza. Poseía también Amalia una riquísima colección de mantones de Manila: “diez y ocho mantones de Manila, entre los de talle y grandes. No es tanta la cantidad como la calidad. La mayoría de ellos son antiguos y valen varios miles de pesetas cada uno” y que le valieron “el primer premio en la Exposición de Barcelona y el segundo en la de Sevilla” (p.4).

Eran tan valiosos tanto sus vestuarios como sus prendas de vestir que incluso los amigos de lo ajeno se interesaban por ello. Encontramos una noticia en la que se nos detalla el robo de uno de los baúles de Amalia Molina cuando viajaba de Granada a Écija y que nos aproximan a cómo era la forma de vestir de la artista:

Las prendas robadas iban guardadas en uno de los once baúles propiedad de la genial canzonetista, que formaban la expedición de gran velocidad número 88, facturada en esta población en el 9 del corriente [1918]. He aquí las señas de las prendas: Un traje azul marino, bordado del mismo color, de seda Sutil extra. Otro traje de seda blanca y negra, con blonda de Chantilly y pasamanería de abalorio. Una capa salida de teatro, negra y blanca, de seda, de paño da Lyon, con fleco blanco y negro, de seda. Otra capa de piel de nutria, negra, con vueltas isabelinas en el cuello. Un traje brochado negro, con adornos de glasé de igual color. Una capa de renard, negra. Un traje marrón de terciopelo con raso blanco (La Acción, 27 de julio de 1918, p. 3).

Vemos que su indumentaria era lujosa, muy valorada, distinta y mucho más rica que el de sus otras compañeras, pero si hay algo que verdaderamente aporta Amalia Molina a la escena

como algo original y único es la incorporación de telones-forillo a la escena de variedades, un decorado variado y que se cambiaba en cada canción que interpretaba.

En un principio tenía veinticinco telones forillo posteriormente encargó veinte más, representando cada uno de ellos algo típico de las respectivas regiones. Todos sirven de fondo a una riquísima y suntuosa decoración de puro estilo árabe, adornada con hermosos cortinajes de damasco de seda y alfombras que imitan el mosaico árabe. El telón de boca es serio y figura dos cortinones que se descorren. En el centro aparece el escudo de España (Carraffa, 1916, p.97).

El encargado de pintar estos telones representativos de todas las regiones españolas fue el famoso escenógrafo de la época Luis Muriel. Estos decorados de Muriel para la representación de Amalia Molina causaron un efecto sorprendente en el público. Amalia, presentando cada canción de esta manera, conseguía que el público imaginase con la idea de que se encontraban en la propia tierra de donde eran las coplas. Valga como ejemplo de este tipo de decoración la portada con telón-forillo de Sevilla, la descripción que aparece en la revista *Eco Artístico* de 25 de mayo de 1913:

“De entre una de esas rejillas sevillanas, tan pintoresca y alegre como el propio barrio de Triana; de entre enjambre de rosas y jazmines, que armonizan un conjunto incontrastable, se recorta la silueta animada de una mujer netamente castiza y admirable, ciñéndose mantón de Manila y que pasea entre triunfal carrera un arte primoroso...”

Como vemos Amalia ofrece al público un repertorio completamente nuevo para la época, distinto al que ofrecían sus compañeras, con una presentación a todo lujo y con un gusto delicadísimo, tanto en el vestuario como en el decorado, pues sus decoraciones representaban vistas de las ciudades que personifica en sus canciones, resaltando en cada una de ellas las propiedades particulares de las poblaciones que representa. Así, por ejemplo, en la decoración de Zaragoza vemos a primera vista las torres del Pilar, en Sevilla vemos el Guadalquivir, la Giralda, la Torre del Oro, en la de Madrid aparecía en el fondo del escenario el Palacio Real, etc., todo ello

admirablemente pintado, honrando estas decoraciones al arte escenográfico español.

Pero no sólo innovo en la escenografía, sino también en el concepto de espectáculo, cambiando la forma habitual de los intermedios, de tal manera que cuando termina un número los maquinistas hacen el cambio de escena y mientras, para distraer la atención y entretener al público, la orquesta inicia la canción que luego saldría a cantar la artista:

La orquesta preludia un bello zortzico, en cuyas temblorosas notas vibra el alma de la bravia raza del norte de España. Y Amalia, cuyo talento de adaptación a la escena de todos los tipos regionales españoles es realmente admirable, nos da la impresión de una de esas «ederras» vascas, engalanados de fiesta, y parece que dice con los ojos: «Eskerrikasco, eskerrikasco» a los aplausos del público. Después Amalia es una valenciana - ¡ché! ¡que canta y baila la jota! De una manera inimitable. Y las bulerías gitanas, los tientos de las Bribonas; y todo cantando y bailando con ese peculiar estilo inimitable de la indiscutible redua de la gracia española. (El Diario Palentino, 8 de septiembre de 1914, p.4).

En el género de variedades no había nadie que presentase con tanto esplendor y cuidado artístico como ella y con lo que

[...] Amalia fue considerada la “reina del regionalismo”. Pocas artistas triunfarán como la reinal del regionalismo... Amalia Molina tiene un trabajo personalísimo, tiene un trabajo que no es un couplet más o menos intencionado, sino el trabajo particularísimo de cada región española; y así oímos a Amalia Molina cantar á la tierra de los boquerones y la vemos bailar como en la ciudad de las flores, y nos habla de Sevilla como de Asturias, y en su trabajo pone el amor á las regiones como si fuesen hijas suyas... el público... heterogéneo en el que había mezcla de cada región, ha ovacionado á Amalia como la mejor intérprete de lo típico de su tierra y por unos momentos, aquel valenciano, asturiano, andaluz, etc., al oír los aires del trozo de tierra donde naciera, ha sentido la emoción del patriotismo y su corazón ha latido en la nostalgia de la ausencia. (Eco artístico, 5 de marzo de 1914, p. 40).

Sus viajes por el extranjero

El público llegó a cobrar afecto a esta artista, que tan dignamente ha sabido representar a España dondequiera que trabajase, y obtuvo los máximos elogios de la crítica en sus diversas actuaciones. Durante años Amalia fue una de las personalidades

femeninas más sobresalientes representante del alma española, porque ella, además de su dominio del género andaluz, interpretaba maravillosamente los ritmos asturianos, madrileños, valencianos, aragoneses y extremeños. Unos ritmos con los que emocionaba al público recordándole su tierra con los cantos y bailes de cada región, paseándolos de manera triunfal por medio del Océano. Es por ello por lo que fue recibida cariñosamente por todos los escenarios que pisaba, siendo envidiada en toda Europa por “nuestras castañuelas”.

En Nueva York fue recibida con todos los honores de una embajadora de nuestro arte.

Trabajó en teatros como el Hipódromo, un teatro colosal, donde cabían siete mil espectadores pudiendo considerar que se convirtió en un auténtico ídolo de masas, y sobre todo porque en América gustaba mucho todo lo español, las cosas españolas como decía Amalia.

Después trabajó en todas las grandes capitales de Norteamérica, porque firmó diversos contratos de cincuenta semanas, treinta semanas, cuarenta semanas, etc. Sus grandes éxitos los tuvo en Filadelfia, Chicago, Cleveland, Búffalo, Rochester, San Luis, Washington, San Francisco de California, Los Ángeles, Boston, Baltimore, etc.

Casi todos los artistas europeos que llegaron a triunfar en los Estados Unidos renunciaron a la ciudadanía del país en que nacieran, para adoptar la americana. De esta manera obtenían una fácil y sólida consagración, aumentando considerablemente su salario. Pero la mayoría de nuestros artistas siguieron conservando la nacionalidad española. Es el caso de Amalia Molina que rechazó toda una apoteosis por el solo orgullo de no renegar ni un instante de haber nacido y seguir siendo íntegramente española.

Los empresarios que le pedían “españoladas” perdían su tiempo. Ella imponía respeto a sus trajes

castizos, para que no desentonaran nunca sus canciones clásicas. Y así Amalia Molina sentía que hasta muy lejos de España seguía dentro de España.

Con todo, Amalia exporta la imagen de España, de sus pueblos, y la imagen artística que se creó, considerándola todo el mundo como “la reina del regionalismo”. No siempre han de ser los extranjeros los que nos enseñen dónde están las más puras, castizas y sólidas esencias de nuestro espíritu nacional. Con todo exportó una imagen de España al mundo a través de los espectáculos de variedades que vendían y triunfaban en todos los escenarios que pisaban como la elegante coupletista española que era, suma y compendio de todas las gracias de la mujer española.

Conclusión

Amalia Molina contribuyó al desarrollo de una faceta del flamenco construyendo un nuevo espectáculo sobre las bases de las “*varietés*” interesando tanto al público masculino como al femenino y aportando una plástica novedosa tanto a nivel escenográfico como a nivel de vestuario. Su éxito está basado en lo andaluz, en lo español, en una formación de raíces populares y en un perfeccionamiento posterior con sus maestros, en la construcción de un repertorio único basado en canciones españolas que la hizo ser una de las artistas más importantes de su tiempo.

Amalia Molina fue una artista de variedades, del cuplé, que exporta una imagen española al extranjero. En esta imagen se aleja de lo sicalíptico que queda para otras. Extraordinaria artista con grandes dotes musicales que cuida su vestuario apegado al folklore nacional, y escoge un repertorio también nacional. Es, sobre todo, andaluza. Fue cediendo el protagonismo del baile en beneficio de la canción en la que se cultivó -con predominio de lo andaluz- un eclecticismo lejano al de sus compañeras, más especializadas. Al cuplé en boga unió los aires regionales. Aportó al espectáculo

elementos flamencos que aprendió cuando era niña, tales como los bailes boleros, incorporación de los palillos o matices flamencos en su cante creando así un espectáculo único, distinto del de otras que, en su misma época, se cultivaban en la frivolidad.

Llegó a pasar de un público minoritario que la contemplaba en los “bailes de los ingleses” de sus orígenes, a uno más numeroso y popular, el de los cafés cantantes, en donde se cultivará y desarrollará en el flamenco y también en un nuevo género, el de las variedades, llegando a ser pionera en el uso de las castañuelas, en las danzas populares que posteriormente desarrollará en el mundo entero y que le llevará al éxito internacional.



Fig. 1. Esta curiosa fotografía es una “españolada”, en la que tomaban parte Rodolfo Valentino, Amalia Molina, Luis Solá, Pilar Conde, Carmen “La Madriñeña” y dos artistas norteamericanas que se hacían llamar pomposamente “Las Gitanillas”. En Estampa, 9 (30 de marzo de 1935).

Bibliografía

- ABC de Sevilla*, 7 de junio de 1944, p. 4.
- ABC de Sevilla*, 7 de julio de 1944, p. 4.
- ABC de Sevilla*, 13 de julio de 1929, p. 36.
- Amorós Guardiola, A. (1991). *Luces de Candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Diario de Córdoba*, 17 de julio de 1929, p. 1.
- Díaz Quijano, M. (1960). *Tonadilleras y coupletistas. Historia del cuplé*. Madrid: Cultura clásica y moderna.
- Eco artístico*, 5 de marzo de 1914, p. 40.
- Eco artístico*, 5 de abril de 1914, p. 32.
- Eco artístico*, 25 de julio de 1910, p. 4.
- Eco artístico*, 25 de diciembre de 1905, p. 17.
- El Diario Palentino*, 8 de septiembre de 1914, p.4.

- El género ínfimo en España. Bailarinas y cupletistas.
(18 de marzo de 1906). *Nuevo Mundo*, p.7.
- El Teatro*. Suplemento Mensual de *Nuevo Mundo*
(1900), 2, p. 11.
- Espada Sánchez, R. (1997). *La danza española: su
aprendizaje y conservación*. Madrid: Instituto
Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- García Carraffa, A. (1916). *Cancionistas españolas*.
Amalia Molina. Madrid: Imprenta artística.
- La Acción*, 27 de julio de 1918, p. 3.
- Manzanares, J. (5 de marzo de 1914). Salón
Poliorama. *Eco artístico*, p. 40.
- María y Campos, A. de (1948). *Un ensayo general
sobre el teatro español contemporáneo visto
desde México*. México: Stylo.
- Martínez Velasco, J. (2007). *Teatro en Sevilla,
crónica de sus años más críticos de 1929 a 1953*.
Sevilla: Centro de Documentación de las Artes
Escénicas de Andalucía.
- Retana Ramírez de Arellano, Á. (1964). *Historia del
arte frívolo*. Madrid: Editorial Tesoro.
- Salaün, S. (1990). *El cuplé (1960-1936)*. Madrid:
Espasa Calpe.
- Una artista notable: Amalia Molina. (11 de agosto de
1904). *Nuevo Mundo*, p.14.

UNA MIRADA SOBRE LA LABOR PEDAGÓGICA DEL MAESTRO ARNOLD TARABORRELLI (ESPAÑA, 1962-2014)

por Carmen Arribas Castillo

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

Como bien sabemos, el actor en el escenario es ante todo una presencia física y su arte “consiste en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo” (Sánchez, 1999, p.292), en organizar su propio material para convertir sus comportamientos cotidianos en comportamientos escénicos. Su instrumento físico y también vocal deben ser cuidadosamente educados, de ahí la necesidad de que todo actor deba conocer, sensibilizar y formar su cuerpo-instrumento de teatro, conocer los mecanismos que lo rigen y las conexiones inherentes que existen entre lo corporal y lo psíquico.

Si consideramos el cuerpo del intérprete su instrumento de trabajo, hemos de ser conscientes que ello implica mantener una autodisciplina de entrenamiento eficaz y coherente y que no debe limitarse a un mero entrenamiento de músculos y articulaciones creando clichés y hábitos falsos, movimientos vacíos e inexpressivos carentes de emoción y sentimiento. Llevar a cabo un trabajo global de afinamiento contribuirá a que su cuerpo-instrumento pueda desarrollar una receptividad, sensibilidad, flexibilidad y vitalidad determinada y a su vez, perfilar la técnica que le permita modelarse y rehacerse desde dentro, siendo capaz de transmitir con veracidad y claridad visual los impulsos internos y externos que requieran los personajes que interprete.

Como bien expresa Brozas: “en la medida que el cuerpo es el medio de trabajo y expresión exclusivo del actor-bailarín, el control de los movimientos corporales es una de las claves para conseguir la comunicación escénica” (2003, p. 65).

En el siglo XX, la renovación teatral tiene como base en común el redescubrimiento y recuperación del cuerpo del actor para el teatro y se manifestó, en un cambio de percepciones con el objetivo de liberarlo de las formas hasta ese momento establecidas.

Concretamente en la década de los 60 se inicia un fuerte impulso de renovación cultural reivindicando desde el ámbito artístico una mayor libertad y expresividad de la persona. El “cuerpo” adquiere una mayor importancia y su nueva concepción, libre y natural, influye en numerosas expresiones artísticas. Los happening y performance fueron una tendencia con claras intenciones provocativas, surgieron grupos de trabajo de experimentación creativa que improvisaban a través de la danza y el movimiento, florecieron originales lenguajes corporales de expresión y nuevas modalidades terapéuticas donde el cuerpo era protagonista como la biodanza, la danzaterapia, la expresión corporal, etc.

A su vez, imperó una actitud voluntariosa hacia las “creaciones conjuntas” con propuestas rigurosas y coherentes, creando a su vez espacios de encuentro para intercambiar expresiones contemporáneas con influencias vanguardistas.

Mientras tanto, entre todo ese auge cultural, en España las propuestas en torno al entrenamiento psicofísico del actor como aspecto o materia específica eran casi inexistentes, había un vacío en relación a esa área de formación. Sin embargo, este renacer cultural originó la apertura de nuevas vías de trabajo teatral en el país, donde novedosos métodos y técnicas fueron llevados a cabo tanto en escuelas

públicas como privadas, en laboratorios de investigación e incluso en compañías profesionales independientes.

La llegada de Arnold Taraborrelli a España en 1962, supuso una nueva manera de entender el cuerpo y el movimiento, su innovadora “manera de hacer”, permitió al intérprete trabajar el cuerpo desde otra perspectiva más novedosa, multidisciplinar, vanguardista y experimental, nada usual en aquellos tiempos en nuestro país.

El recorrido profesional del maestro por Filadelfia, Nueva York, Puerto Rico y Londres más su vinculación a los grandes de la danza como H. Holm, M. Graham, J. Limón, E. Mahler, K. Dunham, P. Primus, F. Lensky, C. Littlefield, entre otros, y el desarrollo en paralelo de sus múltiples facetas artísticas como pintor, escenógrafo, figurinista, escultor y dibujante, le permitió aportar una visión del arte mucho más global y completa al entrenamiento del arte del actor.

Este artículo pretende, como objetivo, una aproximación a la labor pedagógica que Taraborrelli desarrolla en nuestro país durante cerca de cincuenta años además de apuntar algunas colaboraciones dignas de mención.

Su primer contacto con el mundo de la danza en España surge en el mítico estudio de danza Karen Taft¹, primero como bailarín y después como coreógrafo invitado:

Comienzo a recibir clases con Karen. Yo estaba acostumbrado a recibir clases todos los días y cuando terminé una etapa de trabajo en Londres, me preguntó si quería impartir clases en su escuela y ahí fue cuando empecé a dar clases de danza a los bailarines en España (Arribas, 2014).

Su labor docente le lleva más tarde a impartir clases puntuales y talleres formativos para bailarines en la Escuela de Danza María de Ávila, primero en Zaragoza y después en Madrid.

Hasta que a mediados de los años 60 conoce a Miguel Narros², este acontecimiento marcará un antes y un después en la trayectoria artística del maestro:

Miguel me dijo: va a venir un señor americano a hablarnos de teatro. ¿Por qué no te vienes? Y ahí, en la calle Barquillo, 32, cuarta planta, conocí a William Layton. A partir de esa visita comenzó todo. Narros se propuso empezar a dar clases y me invitó a unirme (Castro, 2015, pp. 25-26).

Dos años más tarde, Taraborrelli entra a formar parte del equipo de profesorado impartiendo clases de preparación del cuerpo en el primer Laboratorio de creación escénica³ creado en España, por iniciativa del colectivo TEM (Teatro Estudio de Madrid, 1960-69). Este hecho, principalmente, fue una de las causas que le motivó a quedarse en el país:

Vi posibilidades de hacer cosas y aproveché las oportunidades que iban surgiendo, era un fluir constante. Fue la época que conocí a W. Layton y M. Narros, y que fue él, ya lo he dicho muchas veces, quien me abrió las puertas para dar clases a actores, cosa que nunca había hecho... y que eso cambió mi vida totalmente porque ya el mundo del baile dejaba de ser lo más interesante y pasaba a serlo el teatro y la palabra (Arribas, 2014).

Por esa época, el teatro ya estaba en periodo de agitación, lucha, reivindicación y protesta. Se origina el llamado teatro independiente⁴ con el objetivo de modificar los aspectos deficientes de la escena del momento y plantear una visión del mundo tradicional más crítica a nivel político, económico y social.

Taraborrelli prosigue su labor pedagógica en uno de los grupos más significativos del momento cuya existencia supuso un cambio dentro del panorama teatral español, fue el denominado TEI (Teatro Experimental Independiente 1969-71) heredero del TEM. El grupo que otorgó gran importancia al desarrollo diario de un entrenamiento actoral como formación integral del actor y en donde cuerpo, voz y expresión, debían de ser el pilar tripartito de comunicación dentro del hecho teatral, aquí la labor del maestro resultó imprescindible. Inicialmente impartió clases de danza y expresión corporal a las que sumó

otras actividades vinculadas al quehacer diario del colectivo. Así mismo, José Carlos Plaza explica para Primer Acto las actividades que llevaba a cabo el colectivo:

Diariamente, desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, divididos en grupos, realizamos una serie de trabajos sobre la expresión, sobre la emoción y sobre la voz. De ello se encargan Layton, dos componentes del Roy Hart, Arnold Taraborrelli y Pilar Francés. Una parte se dedica a la preparación y otra a la experimentación. Existe, por ejemplo, una clase colectiva que dan Layton, Taraborrelli y Pilar que es de investigación (1972, p.21).

Más tarde el colectivo, como “cooperativa teatral”, inaugura un nuevo Laboratorio escénico en el llamado Pequeño Teatro Magallanes⁵ (PTM 1971-76), uno de los más importantes espacios de referencia dentro del panorama teatral independiente. Taraborrelli junto a William Layton y Pilar Francés formarán el principal grupo de profesorado de este Laboratorio, donde la investigación teórico-práctica y la experimentación como sello someterá a los actores a un continuo entrenamiento corporal y vocal diario con el fin de convertirlos en los protagonistas indiscutibles del hecho teatral.

Javier Carazo en su libro *William Layton: la implantación del método en España* cita las palabras de Taraborrelli cuando matiza que “fue en la etapa del Pequeño Teatro cuando mejor desarrollaron el tipo de enseñanza todos los miembros del grupo. Un hecho favorecido por la existencia de clases por la mañana, ensayos por la tarde y funciones por la noche” (2017, p.94).

Paralelamente a la labor pedagógica desarrollada, Taraborrelli figurará como maestro transversal en las producciones teatrales del colectivo, desempeñando funciones de coreógrafo, escenógrafo, figurinista e ilustrador.

Señalar que Taraborrelli como componente del colectivo teatral cooperativista del TEI, ayudó con su trabajo creativo a consolidar la figura del actor y su importancia para la escena. Su aportación al trabajo

corporal y vocal convirtió al interprete en signo escénico llegando incluso a formar parte de la escenografía con su sola presencia física y su dominio espacial. Narros aporta una pincelada de la personalidad del maestro en el artículo *Arnold Taraborrelli: “mi vida es mi clase”* cuando dice: “Arnold es un gran profesional a quien admiro y quiero mucho. Tiene un gran sentido del humor que unido a su sabiduría hace que el alumno entre en un juego entre lo profesional y la magia de la danza” (Mediavilla, 2011, en línea).

Hacia mediados de los años 70 y tras el inminente declive del TEI, Taraborrelli crea la compañía Klappa-Danza formada por jóvenes coreógrafos, directores de teatro y profesores. El deseo de dicha compañía era la de formar un “Centro de estudios de movimiento y espacio” donde artistas de diferentes disciplinas incluido actores, confluyeran para experimentar con su cuerpo y el espacio dando pie posteriormente a posibles creaciones escénicas. Su existencia apenas perduró en el tiempo.

En 1978, Narros invita a miembros del colectivo TEI a formar parte de su nuevo Teatro Estable Castellano⁶ (TEC 1978-83). Al ser una compañía de creación colectiva y colaboración conjunta, Taraborrelli asume diferentes labores: supervisa los trabajos actorales, imparte clases previas al montaje de las obras y deja visible sus aportaciones en la construcción de los personajes, responsabilidad que asume como miembro integrante del equipo de dirección, como coreógrafo y como encargado del movimiento escénico.

A comienzos de los años 80, desarrolla sus primeros talleres específicos para el Ballet Nacional de España bajo la dirección de Antonio Ruiz Soler.

En 1985 se constituye en Madrid el Laboratorio teatral de William Layton⁷. Desde su inicio, Taraborrelli forma parte del equipo de profesorado junto al propio Layton, José Carlos Plaza, Begoña Valle, Concha Doñaque, Antonia García, Josefina García, Paca Ojea, Francisco Vidal, Mar Díez, Antonio Valero, José Pedro Carrión, María Ruiz y Amparo Valle. Más tarde, profesionales de la escena han

formado parte del profesorado o han realizado colaboraciones temporales como Mariano Barroso, Helio Pedregal, Alicia Hermida, Fernando Sansegundo y Esperanza Abad, entre otros.

Bien es cierto, que en la escuela privada, actores hoy reconocidos formaron parte del alumnado que se inició en el método en los años 60. En *Ética y método Stanislavski en la España de los años sesenta*, César Oliva apunta “Layton fue el mentor, y con él, ese grupo de actores y directores que han permanecido fieles a su maestría. Del TEM al TEI, del TEI al TEC, escuela y grupo han permanecido unidos en continua actividad”. Taraborrelli ha estado vinculado a la escuela-laboratorio hasta su retirada de la enseñanza, prácticamente han sido casi treinta años de labor pedagógica aunque con algunos intervalos de ausencia por motivos de trabajo profesional, en cuyo caso, delegaba la responsabilidad en Begoña Valle⁸, gran conocedora de su trabajo artístico y pedagógico.

Señalar que Taraborrelli, durante el desarrollo de la entrevista que mantuvimos en el 2014, elogia las valiosas aportaciones de Layton para el actor, apunta que junto a él aprendió tanto la necesidad que debe tener el actor en su investigación para dotar con “detalles” los personajes que construye, como la importancia de “mantenerse activo, alerta, relajado y sacando las antenas” para que el cuerpo, sensible y orgánico, participe con el personaje y a través de la palabra y el texto del autor, transmita con coherencia el mensaje de la obra.

A ambos creadores les unía una relación personal y artística respetuosa, cómplice y cordial; coetáneos y del mismo país de origen intercambiaban la asistencia a sus clases con el propósito de conocer más de cerca el trabajo creativo de cada uno. Subrayar que lo primero que Taraborrelli apreció y compartió con Layton fue la cuestión de “honestidad en el trabajo como valor educativo”.

Así mismo, Taraborrelli reconoce que el hecho de trabajar conjuntamente dentro de un equipo de creadores⁹, le abrió un mundo nuevo donde poder expresarse y contribuir a su vez, a preparar corporalmente al futuro actor para la escena.

Entre 1970 y 1987 Taraborrelli es invitado por las Diputaciones Provinciales, Consejerías de Educación, Cultura y Deportes, así como por Ayuntamientos (San Sebastián, Fuenterrabía, Pamplona, Santiago de Compostela, Gijón, Cáceres, Sevilla, Lugo, Alicante, Zarauz y Palma de Mallorca) a impartir cursos y clases magistrales. Diferentes escuelas de música de Madrid también demandan su trabajo en cursos específicos para futuros músicos profesionales. Y del mismo modo, durante los años 80, asiste en varias ocasiones al Festival de Teatro Clásico de Olite (Navarra) para impartir talleres dentro de la programación de cursos organizados por el Festival.

Su oferta formativa con títulos tales como “Curso de experiencias teatrales”, “Experiencia a ritmo corporal”, “Experiencia personal del ritmo corporal con Arnold Taraborrelli”, “Teatro corporal”, “Danza contemporánea” etc., era presentada como clases en las que ofrecía “una base técnica que desarrolla la creatividad, liberando la relación de la persona con su propio cuerpo. Multiplicando las posibilidades de comunicación al superar bloqueos, rigidez, inhibiciones y potenciar la expresión rítmica” (APAT).

En la década del 2000 imparte cursos para el Centro Dramático Nacional, en el 2014 es invitado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico para impartir una clase magistral a los actores de la Joven Compañía, la cual estaba inmersa en el montaje de *La cortesía de España* dirigida por José María Mestres y en el 2016, imparte una clase magistral para la Universidad Internacional de La Rioja, UNIR.

Pero indudablemente, su estudio¹⁰ fue el lugar donde desarrolló su gran labor pedagógica. Un espacio poético, íntimo, creativo, de ensueño, su morada secreta, la extensión de su propia vida, de su persona y espíritu, donde sencillamente Taraborrelli ha enseñado lo que es:

Mis clases tienen mucho que ver con todas las experiencias que he vivido, porque yo no enseñé lo que sé, sino lo que soy, y por lo tanto a los alumnos les pido que me muestren lo que ellos son. Para mí el objetivo de la pedagogía teatral es formar primero personas y después actores (Vizcaíno, 1996, p.51).

Desde su apertura en 1983, el maestro emprende, paralelamente a sus trabajos profesionales, una investigación teórico-práctica rigurosa, dinámica y constante para elaborar, desarrollar y configurar un *Sistema*¹¹ (entendido como procedimiento, práctica o estilo) de entrenamiento psicofísico concebido mayormente para actores.

Durante más de treinta años de búsqueda incansable, selectiva indagación y exploración práctica, elabora una metodología muy particular, creativa e innovadora, que potencia la expresión del movimiento, el ritmo y la plasticidad del cuerpo-escénico, permitiendo aflorar estados anímicos con finalidad catártica. Una metodología que es enriquecida continuamente de manera interdisciplinar bajo un halo de humanidad que le convierte en un creador y singular alquimista del arte, en un referente imprescindible para la preparación del arte del movimiento en el actor y artistas en general de nuestro país.

De ahí que en el estudio, espacio evocador que trascendía más allá del límite de sus paredes, el alumnado quedase inmerso en una constante búsqueda creativa hacia nuevos enfoques y vías de experimentación para su trabajo corporal, además de vivenciar, bailar e interpretar las coreografías que Taraborrelli componía, él mismo manifiesta que: “enseñar es lo que más placer me da creativamente, sembrar semillas” (Ceriani, 1988, p.8).

Taraborrelli conformó la existencia de ese espacio-sala con curiosidades estéticas, libros, objetos, cuadros, instrumentos, fotografías, textos, imágenes... reflejo todo ello de un alma sensible, donde se respiraba y palpaba parte de su memoria, de su vida interior cargada de recuerdos.

En el *Encuentro con Arnold Taraborrelli* dentro del ciclo Los lunes con voz celebrado el 12 de noviembre del 2012 en el Teatro María Guerrero - Centro Dramático Nacional, Juan Pastor recordó en su discurso aspectos de la enseñanza del maestro:

Tiene muy presente que en la enseñanza artística del actor, el principal instrumento es él mismo y sus inmensas potencialidades y como, además no

hay dos personas iguales, no hay una regla universal que pueda aplicarse exactamente de la misma manera a dos personas. Tiene el acierto de dejar en cada uno de nosotros una semilla que germinará, si no lo ha hecho ya, en un terreno muy bien abonado por él mismo, dando frutos genuinos y muy ricos en su diversidad: actores, bailarines, directores, escenógrafos, gestores, t é c n i c o s ...pero sobre todo seres humanos. Esa es la gran herencia recibida de Arnold en nuestro país. Un hermoso jardín de colores muy diversos.

Así mismo la autora de la reseña *decir ARNOLD es decir muchas cosas...* describe lo que supone para el actor este espacio de creación, “Entrar en su estudio es entrar en un mundo de fantasía, de ilusión, de risas, de novedad, de buen humor, de imaginación, de creatividad y de muchas otras cosas. Y, además, bailas” (APAT). Por sus clases han pasado figuras como Nacho Duato, Carmen Machi, Luz Casal, Helio Pedregal, Ana Belén o Carlos Hipólito entre muchos otros. Hoy, su estudio es un espejo que se empaña en la memoria, un espacio de identidad que definió la inmensidad de su persona, de un artista único en definitiva.

Su legado como profesional en el arte ha ido quedando reflejado en múltiples publicaciones, revistas, programas de mano, dibujos, entrevistas personales, vídeos, películas, series de televisión, documentales, etc., así como en los testimonios de quienes le conocen o han trabajado directamente con él. No obstante, acerca de su trabajo práctico y pedagógico, personalmente no ha dejado escritos o anotaciones al respecto, ello se debe en gran medida, a que es un artista en *constante proceso creativo* por lo que la experiencia práctica en sus clases siempre ha sido clave para entender su trabajo.



Resaltar que la labor pedagógica de Taraborrelli es mucho más amplia de lo que muestran los citados datos. A su labor descrita se suma, por un lado, el asesoramiento artístico en compañías profesionales, conservatorios, escuelas de teatro y danza, cursos nacionales e internacionales, en los cuales, siempre ha mantenido un alto compromiso de calidad como pedagogo. Y por otro lado, sus trabajos como maestro transversal en más de sesenta producciones artísticas en nuestro país durante cerca de treinta años, contribuyen a formar parte del desarrollo de la historia de nuestro teatro español.

NOTAS:

1. Reconocido como el primer Centro de Danza en España, ubicado en la calle Libertad, núm. 15 en Madrid. El estilo de la escuela danesa de A. Bournonville estaba muy presente en las enseñanzas de Taft.
2. Un encuentro que se produce cuando ambos están trabajando como colaboradores en una misma película dirigida por Milton H. Lehr y grabada en Madrid.
3. En dicho Laboratorio, llevaron a cabo nuevas técnicas actorales siendo ecos del Actor's Studio y de los postulados de Stanislavsky, a través de los cuales, hicieron hincapié en la importancia del análisis de mesa con un estudio riguroso del texto, del conflicto dramático y de los personajes y las motivaciones. Layton, como profesor de improvisación escénica, sumó las influencias recibidas por su maestro Meisner.
4. Surge como alternativa “renovadora” frente al actual modo del hecho teatral, a sus criterios estéticos y también económicos. Grupos de creadores con mentalidad rupturista dentro del plano socio-político van conformando nuevos lenguajes dramáticos con elementos de combatividad ideológica y de denuncia, proliferan con la firme intención, desde el descontento y el desacuerdo, de cambiar el panorama teatral español.
5. El 19 de Julio de 1976 en la revista *Cambio 16* el articulista apunta que el PTM como centro de experimentación teatral también mantenía “numerosas actividades artístico-culturales: exposiciones, recitales musicales, proyecciones cinematográficas, coloquios, etc.” (1976:61)
6. Compañía subvencionada por el Ministerio de Cultura, desafortunadamente su existencia fue breve, tan solo subieron a escena once montajes.
7. Primeramente las clases fueron impartidas en las salas de ensayos del Teatro Español bajo la dirección de Miguel Narros, posteriormente y tras la utilización de varios espacios se ubican en la calle Carretas, núm. 14 para después trasladarse a San Sebastián de los Reyes y regresar nuevamente a Madrid, a la calle Aniceto Marinas, núm. 34.
8. Destacar que Begoña Valle participó como ayudante de Taraborrelli en el laboratorio de teatro del TEI, posteriormente fue ayudante de dirección de Miguel Narros en múltiples montajes como: *La Fiesta Barroca*, *La doble inconstancia*, *Marat-Sade*, *Seis personajes en busca de autor*, *La discreta enamorada*, *El Sí de las niñas*, *El Yelmo de las almas* o *Los enamorados* y asumió la dirección del Laboratorio W. Layton desde 1989 hasta el 2001.
9. Taraborrelli alaba la labor conjunta con Layton y Narros “sin esa oportunidad de trabajar juntos, yo no hubiera hecho lo que he estado haciendo hasta ahora, ellos fueron quienes pusieron las semillas” (2014).
10. Ubicado en la calle General Oraá, número 9, Madrid. El

mismo edificio donde tiempo atrás vivió el dramaturgo, poeta y novelista Ramón María del Valle Inclán o Juan de Contreras y López de Ayala, más conocido como el Marqués de Lozola.

11. Para Taraborrelli definir en una palabra su trabajo práctico de entrenamiento para actores (técnica, método, disciplina...) le resulta complejo y difícil, precisamente, por ser un trabajo que ha ido modificando, transformando, creciendo, enriqueciendo en un periodo de tiempo de casi cincuenta años y con alumnos de diversas edades y características. En las conversaciones mantenidas con él acepta la denominación de *Sistema* siempre y cuando sea entendido como procedimiento de trabajo o practica de trabajo ya que no es algo cerrado, hermético o repetitivo sino creativo, abierto, experimental y en continuo proceso de cambio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARES, C. (s.f.). *Arnold Taraborrelli. "O actor é un reflexo do mundo"*. Guieiro, p. 20.
- ARRIBAS, C. Entrevistas personales a Arnold Taraborrelli, 2014 (Inéditas).
- BROZAS POLO, M. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Guadalajara: Ñaque.
- CARAZO, J. (2017). *William Layton: La implantación del método en España*. Madrid, Ed. Fundamentos.
- CASTRO, A. (2015). *Ha sido una vida maravillosa. Taraborrelli*. Artes escénicas. La revista de la Academia, pp. 24-30.
- CERIANI, C. (1988). Arnold Taraborrelli, el mundo es un escenario. *Cambio 16*, pp. 136-137.
- El TEI, Historia y método. (1972). *Primer Acto*, num.142, pp. 8-31.
- MEDIAVILLA, P. (2011) *Arnold Taraborrelli: mi vida es mi clase*, Babab
- OLIVA, C. (s.f.). *Ética y método stanislavski en la España de los años sesenta*. Ensayo de teatro: revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral, pp. 193-199.
- PASTOR, J. (12- noviembre-2012) Discurso para el *Encuentro con Arnold Taraborrelli* Los lunes con voz, Teatro María Guerrero-CDN
- SANCHEZ, J. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- TARABORRELI, A, Archivo personal (APAT):
 (APAT). (s.f.). Arnold, una nueva dimensión para el cuerpo. *Arte y cultura*, pág. 49.
 (APAT). (5 y 6 de Junio de 1982). *Experiencia personal del ritmo corporal. Arnold Taraborrelli*. Barcelona: El Instituto de Interaccion Humana y Dinámica Personal.
 (APAT). (30 de Agosto de 1983). Cursos intensivos alrededor de un castillo. *Jaiegin*, p. 3.
 (APAT). (19 de Julio de 1976) *Cambio 16*, p. 61
- VIZCAÍNO, J. A. (1986). *Arnold Taraborrelli* Teatra, pp. 48-52

LA HUELLA DE SAMUEL BECKETT EN EL TEATRO DE RODRIGO GARCÍA

por Chelo Ansino Torres

Profesora de Literatura Dramática en la ESAD de Córdoba

Introducción.

Mujer: Dónde están los muros / de las calles / Allí conde las cabezas golpean / y golpean (¿?) / Dónde están los / cables / de alta tensión / Quieres que los / corte / con la boca (¿?) / A cuantas calles / nos tienen / condenados Quién / nos encierra siempre en la misma / esquina (¿?) / Llevan los trajes / llenos de barrotes Que se / pudran / en sus casas – calabozo / Nosotros / marchémonos de aquí / Ahora soy yo la que te dice / No volvamos a ninguna parte / Tachemos en el mapa / la partecita / que acabamos de pisar / Y descubriremos más / Nos quedaremos / al principio / donde no crezcan flores Después / iremos donde los gatos nos quieran / lamer / Caminaremos / Despacio / Hasta el lugar más / hospitalario / Allí donde no hay señales ni / libros / Cruzaremos un río y en el / agua perderemos / nuestros pies / Nadie sabrá de nosotros / Nadie nos encontrará / Se olvidarán de / tu cara / Y de la mía / Sí

Decepcionada

Así fue como / cruzamos / la calle Como alcanzamos / la acera / de enfrente. (García, 1991, pág. 57)

La lectura de *Acera derecha* (1991), de Rodrigo García, me recordó a Samuel Beckett: su manera de narrar, de “dialogar”, esa sensación de tristeza y vacío que se instala en el corazón al leer sus obras. Así surgió el estudio que ha dado lugar a este artículo.

Mi primera dificultad comenzó cuando empecé a indagar qué había de verdad en esta tesis: la influencia de Samuel Beckett en la obra de Rodrigo García. La bibliografía sobre este es escasa, ya que se trata de un autor que apenas trabaja en España y que no hace un teatro comercial. La publicación de su obra es mínima y no está llevada a cabo por grandes editoriales; hasta 2009 no aparece *Cenizas escogidas*, publicada por la editorial La uña RoTa, que incluye la gran mayoría de sus obras escritas entre 1986 y 2009, y de las que el autor hace su propia selección y

descarta algunos de sus primeros textos. Gran parte de la información procede de revistas especializadas en teatro, como *Primer Acto*, donde fueron publicados algunos de sus textos. Tras la lectura de algunas entrevistas hechas al autor descubrí que él mismo reconocía la influencia de Beckett en sus textos, sobre todo en los primeros.

Indagué sobre autores contemporáneos de la generación de Rodrigo García y, poco a poco, fui comprobando cómo personas de gran relevancia en el mundo teatral coincidían en afirmar que un gran sector de la nueva dramaturgia volvía su vista a las vanguardias de principios del siglo XX (Surrealismo, Teatro del Absurdo...) y, en especial, a autores como Samuel Beckett; sí lo afirman, entre otros, María José Ragué-Arias (1996) y también José Sanchis Sinisterra (2006):

Si Godot hubiera llegado, si hubiera acudido, aun con retraso a su imprecisa cita con Vladimir y Estragón, el teatro contemporáneo no sería lo que es. La obra de Beckett irrumpe en la dramaturgia occidental inscribiendo en ella, como postulado básico, una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco.(...) Nociones como el tema, el argumento o fábula, la acción, el conflicto, los personajes, los diálogos, el estilo, así como la espacialidad, la temporalidad, la sensorialidad y su pluralidad semiótica (...), que han sustentado los diversos avatares de la teoría y la práctica escénicas, se ven sometidos en su obra a un radical proceso de sustracción, de reducción, de minimización. (p. 149)

Para estudiar la influencia de Samuel Beckett en Rodrigo García me he centrado en uno de sus primeros textos, en el que para mí más claramente se ve esto: *Acera derecha* (1989). Nuestro autor va evolucionando a través de publicaciones posteriores hasta obtener su propio estilo, aunque sigue

utilizando recursos propios de la vanguardia. Él, al igual que otros dramaturgos y dramaturgas, se sitúa en los límites del código lingüístico, sobre todo en la ruptura de la lógica lineal. Una comunicación convertida en hecho comunicativo, donde el significado que cumple el código está siempre bajo sospecha: la puesta en duda de los significados, la alteración de la linealidad comunicativa del código lingüístico y la imposibilidad que tienen las palabras para expresar su contenido. En la entrevista que le realiza Caruana en la revista de Primer acto, Rodrigo García (2002) nos dice:

Se supone que uno lucha para que lo que haga tenga una calidad poética. Es una llamada de atención a cierto tipo de arte que no dice absolutamente nada; el arte formal no me interesa. Evidentemente, el didáctico, el que tiene un mensaje y todo eso, tampoco: es horrible. Entonces, hay que navegar entre los dos. Pero yo ahora me siento súper maduro para calibrar el discurso tal y como yo lo quiero dar. Otra cosa es que funcione o no funcione, pero me siento muy seguro en la mezcla de forma, poesía y contenido. (p. 46)

El teatro de esta generación de autoría contemporánea, como se deduce del Seminario sobre Literatura Dramática Española Contemporánea celebrado en el Castillo de La Mota en 1996, no propone, en su mayoría, ser una imitación de la vida cotidiana. Busca una estética desintegradora del realismo y del aristotelismo. Habla de incomunicación, de violencia, de relaciones interpersonales...; se elaboran materiales dramáticos o poéticos, a veces inconexos en su escritura, que van tomando forma en la escena, desordenando las nociones de tiempo y espacio, desintegrando la carga lógica del lenguaje.

El teatro más vanguardista contemporáneo surgió en torno a la sala Pradillo de Madrid, promovida por Juan Muñoz. Compañías como La Tartana o La Carnicería Teatro (compañía de Rodrigo García), estrenaron allí sus primeros montajes. Como nos cuenta Eduardo Pérez-Rasilla (1996), allí se representaron una serie de textos vinculados a un concepto escénico que pone su mirada en la vanguardia histórica:

En este tipo de textos el diálogo queda destruido,

la palabra se ritualiza y se prefieren sus valores fónicos o rítmicos a los estrictamente comunicativos. Si acaso, manda en la palabra la capacidad de sugerir o de evocar, es decir, el lirismo se superpone a la dramaticidad. Esta suele ser sustituida por la narratividad, de modo que la tradicional confrontación de personajes por medio del conflicto queda disuelta en un conjunto de voces poéticas o de relatos fragmentarios. (...) Incluso el personaje mismo queda disuelto, su identidad se deshace. (...) De modo semejante se rompe con la percepción tradicional del tiempo y del espacio y se emplean para su representación fórmulas como la recurrencia, la circularidad, la simultaneidad, etc. (p.158)

En suma, como hacían los innovadores del siglo XX pertenecientes a ese amplio concepto que se denomina vanguardias, cultivan la irracionalidad poética que comienza con el surrealismo y que posteriormente se desarrolló con el Absurdo. Construyen historias urbanas de gentes casi anónimas:

Dar palizas. Si: dar palizas. Palizas. Dar palizas. Palizas con palos. Esas sí que son palizas. Dar palizas, ¿eh? Bien dadas. Una paliza bien dada. Una buena paliza. Doy paseos. Doy palizas. Doy rodeos. Doy palizas. Llego y doy una paliza, y antes de marcharme, me despido con otra paliza. (García, 2009, p. 87)

En este panorama encontramos a Rodrigo García, en cuyos textos se advierte, como hemos visto en la cita anterior, la hostilidad que emana del sistema y que condiciona las relaciones entre las personas. Habla de seres inmersos en un mundo egoísta y deshumanizado. Como analiza Arias-Ragué, sus historias se mueven entre la tragedia y la comedia, la agonía de un ser humano abocado a un futuro que no existe. Sus personajes miran a su alrededor, se quedan perplejos ante lo que están viendo y sólo pueden expresar incertidumbre, miedo y silencio porque, aunque griten, nadie los oye.

En su dramaturgia existe un tratamiento del espacio que amplía el mundo de los sentidos. Se busca no sólo comunicar con el espectador a través de la vista y el oído, sino también a través del olfato y el gusto. Sus espectáculos terminan convertidos en auténticos basureros, como yo misma pude comprobar cuando asistí a la puesta en escena de

Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba (2002), que se representó en el teatro Central de Sevilla: el suelo se llena de comida y líquidos, la mezcla de olores resulta vomitiva. Es su manera de evidenciar la violencia de una sociedad en exceso consumista.

El tratamiento del cuerpo como materia creativa frente a la palabra como elemento exclusivo de información es otra de sus características. Se establece una clara relación dialéctica entre palabra y cuerpo. Como expresa Pablo Caruana (2002):

El teatro de García posee una manera muy personal de hilar o “narrar”, aunque la palabra lleve a equivoco. La Carnicería trabaja la palabra de manera muy corporal en un espacio donde la narración, el hilo conductor temporal y situacionista, ha quedado destruido. (...) -no hay “acción”, ni “conflicto”-y por la manera de presentar y combinar el texto con cualquier elemento susceptible de reactivarlo. (p.63)

Nos habla de una realidad múltiple, compleja y plural, y abarca un amplio espectro de posibilidades: lo real, lo onírico, lo invisible. En su teatro se mezclan los géneros canónicos. Se trata de un teatro que explora las fronteras, que trasciende el camino entre la tragedia, el drama y la comedia, que propone la cohabitación de lenguajes distintos. Rodrigo García empieza escribiendo obras de aliento trágico, pero el humor se va filtrando cada vez más en sus textos.

Tiende a la destrucción del lenguaje, los pensamientos se formulan a golpes y dan forma al discurso de manera obsesiva y violenta. La idea de destrucción, la voluntad de destronar todos los mecanismos y las reglas que rigen nuestra sociedad, pero con una buena carga de poesía.

***Esperando a Godot* (1952) y *Acera derecha* (1989)**

Pasaré a comparar la obra de Samuel Beckett y de Rodrigo García en dos títulos concretos: *Esperando a Godot* (1952) y *Acera derecha* (1989). En ambas obras los elementos básicos del teatro quedan alterados: los personajes prescinden de psicología, el diálogo queda destruido, la palabra sugiere, como se ha expresado con anterioridad, y lo lírico y lo narrativo se superponen a lo dramático.

Ambas rompen con la percepción convencional del tiempo y del espacio. Tanto a Samuel Beckett como a Rodrigo García les gusta ser miembros activos de la puesta en escena de sus obras. Ambos han dirigido sus propios espectáculos teatrales influyendo en la interpretación y movimientos de sus actores, así como en la estética espacial de sus montajes. Dan gran importancia no sólo a lo que se dice, sino a lo que no se dice. El lenguaje corporal y el de los sentidos adquieren tanta importancia como el de las palabras. En este sentido, según nos cuenta Antonia Rodríguez-Gago—especialista y traductora de la obra de Beckett-, en la dirección de *Esperando a Godot* que se realizó en Berlín en 1975, Beckett incluyó entre los movimientos escénicos más interesantes sus llamados “momentos de espera”, concretamente doce en toda la obra. Los dos actos terminan con estos momentos en los que la acción se interrumpe y los personajes quedan totalmente inmóviles, como si de estatuas se tratase. Beckett quería mostrar de manera visual el tema central de la obra: la espera.

Para poner de manifiesto las similitudes entre *Esperando a Godot* (1952) y *Acera derecha* (1989), me centraré en aspectos como la estructura, el lenguaje, el tiempo escénico, la plástica escénica, los personajes y los temas.

En ambas obras observamos signos de degradación que compensan la falta de progresión argumental, son estructuras cíclicas. A lo largo de ellas aparecen reiteraciones sintácticas y temáticas que actúan sobre la memoria inmediata del espectador. La reiteración más dominante en la obra de Beckett es la espera de Godot, que aparece más de veinte veces. Pero podríamos continuar con el ponerse y quitarse los zapatos, o el sombrero, o los intentos de suicidio, las pérdidas de memoria...La degradación de los personajes compensa la falta de progresión argumental. En el segundo acto, Pozzo aparece ciego, y Lucky, mudo.

En *Acera derecha* (1991) el modelo compositivo goza igualmente de tales reiteraciones: el número de la cabra, el recuento de las calles recorridas, de los objetos vistos, los ejercicios de

sadismo... E igualmente todo se irá progresivamente degradando: dejarán de recorrer calles, se deteriorarán físicamente...

Los dos autores crean un lenguaje propio, rompen con el viejo discurso, van en contra del lenguaje convencionalmente admitido. Para expresarse, además de la palabra, utilizan la pantomima, el silencio. Las frases se truncan, las preguntas no tienen respuestas. Al igual que las palabras, los gestos son vacíos y gratuitos, carentes de finalidad práctica. Buscan el empobrecimiento de las palabras para demostrar que nada hay que valga la pena decir. Paralelismos sintácticos, frases simples. Sin embargo, ambos lenguajes están cargados de significaciones, lo onírico está enraizado en la misma sustancia dramática. Está en íntima relación con el surrealismo, rompe con el sistema de valores lógicos y convencionales. Crea sensaciones:

Hombre: Mira ahí arriba / Es el sol / Es un día

Mujer: Espléndido / Si / La primera vez que la lluvia cayó / Salí con la piel vuelta loca (...) / Mira ahí arriba / La lluvia / Es un día espléndido / Porque era lo que sentía / Y me has dicho

Hombre: No

Mujer: Todavía llevo las marcas en el cuerpo / Por el castigo que me has dado / Esa fue mi única acción / Esa fui yo / Un error de mi voluntad atolondrada / Salvaje / Por qué debo decirte

Hombre: Perdón

Mujer: Desde ese día (...)

Hombre: La lluvia / Puede hacerte daño

Mujer: Ya lo creo / Desde / ese día supe / Que no hay cosas buenas / y cosas malas / Que había que / esperar / A que algunos discutieran / Y me entregaran los / objetos / Tal como debían ser / Pero los objetos / No existían ya (¿?) / Y los hombres no / existían ya (¿?) / No existen antes de ser / Buenos y Malos (¿?) / Hay algo realmente / Malo (¿?) / Digo / Enteramente / Malo (¿?) / La lluvia / me gustaba / Y me has dicho

Hombre: No

Mujer: Qué difícil es todo esto / Un verdadero / diccionario / A mí me han puesto aquí / Con algo en los oídos / Con / algo en una mano / Cuántas páginas me faltan / para saberlo / todo (¿?)

FUERA (García, 1991, pág. 33)

El tiempo tiene atrapados a nuestros personajes, es a la vez presente y futuro o presente y pasado, pero no transcurre de manera lineal. Tanto Beckett como Rodrigo García no se adecuan a una cronología convencional, el tiempo no transcurre linealmente, es cíclico. Volvemos al eterno retorno,

en el que la historia se repite, de ahí que encontremos escenas prácticamente iguales en el primer y segundo acto de *Esperando a Godot* (1952) o cuadros similares al comienzo y al final de *Acera derecha* (1989). A fuerza de sufrir, los personajes han hecho del tiempo una especie de amigo que les muestra la sabiduría desangelada del silencio:

CALLE: Hoy hemos / comido / de cubos diferentes / Y no nos preguntamos / si estaba bueno / Hoy duermes / y estoy despierta / Y cuando despiertes / me encontrarás dormida / Hoy hablamos a un tiempo / y no nos escuchamos / Hoy me has abierto / la carne / a puñetazos / y no he sangrado / Hoy no pisé detrás de ti / sino a tu lado / Hoy me quedé una moneda / escondida / entre mi ropa / Y como sabía que la encontrarías la / arrojé / no importa dónde pero lejos / de ti / Hoy me tomé el trabajo / de saber / en cada momento dónde mirarías / Y así mirar / hacia otra parte / Cuando tú veías nube / yo veía zapato / Cuando tú veías cartel / yo veía alcantarilla / Cuando tu veías tetas / yo veía moscas / Cuando tú veías lata / yo veía cuerda / Cuando tú veías trompeta / yo veía mano / Cuando tú veías manzana / yo veía trompeta / Cuando tú me mirabas veías / nuca / Y yo veía cielo / Hoy / todo / lo hemos hecho / Igual pero / Distinto / Por eso / mañana / ya no estaremos juntos / No soy tu no soy / Yo / Seré-en-mi / En mi arrastrarme / cabeza agachas / Espero-chocar / conmigo / por el camino
FUERA (García, 1991, pág. 60)

La carencia de aparato escenográfico no merma en absoluto los significados de ambas obras. La desnudez de sus decorados se subraya: un árbol, una calle, un cruce de caminos, un sillón. La desolación ambiental puede ser interpretada como la proyección de los propios personajes. Sí utilizan objetos como zapatos, sombreros, comida, latas..., pero estos objetos no cumplen sólo funciones decorativas como en el teatro tradicional, sino que son convertidos en temas de reflexión.

Un elemento común en *Esperando a Godot* (1952) y *Acera derecha* (1989) es que los personajes centrales ocupan de principio a fin el espacio escénico, no lo abandonan, es un lugar de inevitable encuentro y de obligado retorno. En ambas obras los personajes forman parte de una galería de moribundos, de marginados de la sociedad, de exiliados, desterrados del amor, forasteros de su cuerpo, naufragos del lenguaje.

En ocasiones, el juego se convierte en un arma contra el dolor. Las ausencias de memoria o la falta de orientación son características comunes en los personajes de ambas obras, así como los ataques de agresividad y violencia. Por otro lado, el sueño y la añoranza del vientre materno les invaden: “ESTRAGÓN: Si pudiera dormir. VLADIMIR: Anoche dormiste. ESTRAGÓN: Lo intentaré. (Adopta una postura uterina, con la cabeza entre las piernas)” (Beckett, 1995, p.112)

Y también:

Mujer: .../ Qué ganas de volver al / vientre de mi madre / Así / Ahora / Tal como soy / Y meterme otra vez / entre sus piernas con un / serrucho-decesárea / Para abrirla en dos / Reconoces a tu hija después / de tantos años (¿?) / No le dices nada No / te alegras de volver a verla (¿?) / Mamá / Haré como tú / Vine a / contártelo /... (García, 1991, pág. 71)

Personajes que desean un cambio en sus vidas, pero lamentablemente no llega. Sin embargo, no pierden la esperanza. Son personajes arquetípicos de los miles de personas que rompen su fe, su falta de amor, en una actitud característica del final de los ciclos que van consumiendo la evolución de las civilizaciones. Se derrumban dichos ciclos y se llevan con ellos ideas, creencias y sentimientos, formas de vida y modos de pensar. Dejan a su paso, inevitablemente, la felicidad de millones de personas que se sienten desplazadas, abandonadas y desheredadas como si el mundo hubiera escapado para siempre de sus pies:

Calle / Mujer: Allí donde me tocas / Me duele / Acaricia los golpes / que me has dado ayer / Estás loco / Algún día me vas / a matar / Las disculpas / son el condón de la arrogancia / las disculpas / son el papel para regalo / que envuelve / el desamor / las disculpas / son el traje de domingo / que se ponen los palos son / un billete de vuelta caducado / las disculpas / son el cuchillo que separa / de la fruta la parte / podrida / Son / un plato preparado listo para / comer / El perdón / Todo el perdón / cabe en un frasquito de mercromina / Cura / No pica / Cicatriza rápido / Pero la marca queda / Y tú la puedes ver / Y tú no la puedes olvidar
FUERA (García, 1991, pág. 44)

Son personajes en los que el dolor o la alegría aparecen ausentes, es como si hubieran agotado todas las sensaciones con las que el ser humano

cuenta. Se degradan y caminan hacia la inmovilidad. La muerte, el nacimiento, la destrucción, la vida en bloque, son objeto de exploraciones alucinantes que se juegan a una sola carta todas las posibilidades de supervivencia, de existencia, extinción o redención. A pesar de no conseguir lo que desean no pierden la esperanza y aguardan un soplo de humanidad.

En ambas obras es evidente la angustia del ser humano mientras esperan o buscan la llegada de algo que dé sentido a la vida y ponga término al sufrimiento. En ellas, la imposibilidad de la comunicación y la inalcanzable identidad del individuo en la sociedad moderna son sus dos ejes conceptuales, al igual que el tiempo, ese tiempo que pasa inexorablemente llevándose poco a poco lo mejor de nosotros:

Teatro / Mujer: Qué era antes y qué / fue después / Cuando la lluvia era lluvia / y podía mojarnos / No es correcto seguir sin / un sistema / Por eso dije basta / Le he puesto marcas a los hechos / Una letra Un / número / Códigos / los llevo en la memoria de una máquina / Así / Al final de mi vida / O cuando me plazca / me sentaré a jugar / Apretaré una tecla y mezclaré / otra vez todo / lo que soy / Y lo que fui / El orden de mi espectáculo / le pondré al recuerdo / Antes y Después / arbitrariamente / No pretendo cambiar / lo que ocurrió / Sólo su orden / Es una pequeña traición / Un juego / Sé que nunca encontraré / la combinación ideal / Pero tengo esperanzas de ser / un poco más feliz / en la próxima / función / Apaga (García, 1991, pág. 75)

La incomunicación entre los seres humanos, la inseguridad y la insatisfacción propias, el mundo resquebrajado, la despiadada quiebra del ser, el tiempo que pasa inexorablemente llevándose poco a poco lo mejor de las personas y arrancando de un tirón cruel el temblor de una última lágrima, el yo siempre desconocido, irreconciliable en sí mismo y en constante antagonismo con los demás; y, por fin, un mundo que ha sido posible con el progreso y el esfuerzo de los seres humanos y que, en el colmo de la estupidez, no duda en sacrificar el progreso, el esfuerzo y el ser humano.

Conclusiones

Podemos confirmar que la influencia de las vanguardias históricas del siglo XX, como el Absurdo y, en concreto, la figura de Beckett, sirven como fuente de inspiración a Rodrigo García, que aunque evoluciona creando su propio estilo, sigue manteniendo aspectos propios de la vanguardia. Nos referimos a la ausencia de conflicto, de personajes prácticamente disueltos, a la desaparición del tradicional concepto de espacio y tiempo, a la capacidad de sus palabras para sugerir, a esa mezcla de poesía y narratividad, etc. Lo corporal ayuda a la significación del discurso, adquiere un lugar junto a la palabra.

De la comparación entre *Esperando a Godot* (1952) y *Acera derecha* (1989), confirmamos similitudes como la circularidad de los textos, el desamparo y deterioro progresivo que muestran los personajes, la forma de “dialogar” y narrar, la reiteración, la añoranza del vientre materno, la violencia sin sentido, la falta de memoria o de orientación de sus personajes, la sensación de soledad y vacío...

...es difícil dialogar después del absurdo. El gran invento del absurdo nos ha desarmado. Hay un muro y hay que saltarlo ¿has pensado en lo poco que evolucionó el diálogo después del absurdo?...Había que saltar el muro. (García, 2000, p.21)

BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, S. (2000). *Pavesas*. Barcelona: Tusquets.
- (1995). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- Caruana, P. (2002). De la acumulación y sus virtudes. *Primer acto*, (nº 294), 63-66.
- (2002). La Carnicería se abre al encuentro del público. *Primer acto*, (nº 294), 44-58.
- Cornago Bernal, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Madrid: Visor.
- García, R. (2009). *Cenizas escogidas*. Segovia: La uña RoTa.
- (1991). *Acera derecha/Martillo/Matando horas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Oliva, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., Torres Monreal, F. (1997). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pérez-Rasilla, E. (1996). *Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996*. *ADE-TEATRO*, (nº 54-55), 149-166.
- Ragué-Arias, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha.
- Sanchis Sinisterra, J. (2006). Beckett dramaturgo: La penuria y la plétora. *ADE-TEATRO*, (nº 111), 149-216.
- VV. AA. (2007). *50 años de Teatro Contemporáneo. Temática y Autores*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- VV. AA. (2000). El último Rodrigo García. *Primer Acto*, (nº 285), 15-59.
- Wagner, F. (1974). *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Labor.

¿QUÉ ES LA MODA? ALGUNOS ASPECTOS FUNDAMENTALES

por M^a del Carmen Rodríguez Álvarez

Profesora de Caracterización e indumentaria en la ESAD de Córdoba

La moda es parte integral de la vida cotidiana: hay moda en el vestir, pero también en el arte, la decoración, en los bailes, en la música, en el turismo, en cómo se habla, prácticamente todo es moda.

Pero, ¿qué es la moda?

Moda proviene del latín *modus*, manera, medida, que en francés se traduce también por *maniere* o *façon* (forma), de donde se originará la expresión inglesa *fashion*. (Bandrés Oto, 1998, p.244)

El término en sí mismo queda definido en el DRAE como *uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos*. Es decir, que parece estar íntimamente ligado a lo indumentario y a las novedades que se imponen desde dicho campo.

Sería en tiempos de Luis XIV y justo al desarrollarse la industria de la moda en Francia cuando comienza a utilizarse en el resto de cortes europeas la expresión “*à la mode française*” como sinónimo de imitación, coincidiendo con la aparición de publicaciones periódicas dedicadas a difundir para su calco las novedades que veían la luz en Versalles. (Boucher, 2009, p.228)

Pero otra acepción de la palabra *moda* es usada para hacer referencia al valor que más se repite en un conjunto de datos, que utilizada desde un punto de vista sociológico puede describir una tendencia

predominante, una preferencia común en un grupo y que podríamos asociar a la imagen o a la vestimenta de éste.

Alison Lurie afirma que,

cuando hablamos de moda, nos estamos refiriendo simultáneamente a una serie de organizaciones interconectadas y con puntos de coincidencia implicadas en la producción y promoción del vestido, así como en las acciones de las personas al actuar sobre sus cuerpos cuando se «*visten*». (2002, p.6)

Pero si concebimos la moda solo como la creación periódica de prendas y el uso que las diferentes sociedades hacen de ellas, podríamos incurrir en un error ya que sesgaríamos la dimensión e información de la que puede ser portador dicho fenómeno.

A través de la moda no solamente es posible apreciar los usos y costumbres de un pueblo, sino también los cambios en sus gustos, sus inquietudes, su sudor, sus alegrías, sus prejuicios, incluso podremos observar la historia de su estilo, de su moral y el progreso de su condición económica.

Sería adecuado aclarar que aunque la indumentaria y la moda están íntimamente relacionados, no son términos sinónimos pues, mientras que el primero se centra en necesidades funcionales (protección, pudor, abrigo...), el segundo determina el uso particular que hacemos de esas prendas atendiendo a factores que dejarían de ser meramente prácticos para atender a otros

parámetros de carácter sociológico, con intencionalidad comunicativa o meramente estética.

Ése será el principal objetivo de este artículo, establecer y analizar el término moda desde sus aspectos sociológicos y comunicativos.

Tradicionalmente la historia de la indumentaria ha presentado problemas epistemológicos al situar la historia de una prenda cronológicamente y dentro de un esquema de poder. Es presentada como el estudio de la vestimenta de monarcas y aristócratas, pero no atiende a la forma de vestir del pueblo. La documentación pictórica y escultórica representa también, salvo excepciones, a los privilegiados que son los que encargan sus reproducciones y muestran su propia imagen idealizada.

Lo corriente es que la historia del traje se haya abordado de manera sumaria, por parte de observadores que describen con más o menos minuciosidad los cambios en la indumentaria. Ven en ello una curiosidad estética, un cómodo medio de fechar las obras de arte, un conocimiento práctico para uso de decoradores de teatro y, sobre todo, una preocupación específicamente reservada a la debilidad de la inteligencia femenina. Estos especialistas ignoran los descubrimientos de otras disciplinas y apenas asocian el traje con los factores económicos y sociales que explican su diversidad. (Deslandres, 1998, p.24).

Otra carencia que se advierte en los tratados de indumentaria es que han hecho hincapié en diferenciar formas o cambios de silueta sin analizar un posible sistema vestimentario, sin tener en cuenta que, en cada momento de la historia, el lenguaje de la moda está sujeto a estructuras complejas, cuyas transformaciones pueden modificar el conjunto o producir nuevas estructuras, en palabras de Barthes, “*instituciones del devenir*”.

El propio Barthes data el inicio de los estudios

cuyo objetivo es la historia de la indumentaria a comienzos del siglo XIX, durante el Romanticismo, con la finalidad de dotar a los artistas plásticos o dramáticos de elementos figurativos fidedignos a la época concreta que trataban de representar (2003). El Romanticismo había desarrollado en las artes figurativas un interés por los temas históricos, en particular un culto a la Edad Media, paradigma de valores religiosos y nacionalistas, así como un gusto por el exotismo que, abalado por las campañas napoleónicas, produjo en toda Europa una corriente orientalista recreada en la obra de pintores como Delacroix o Gérôme (Jamme:1998).

El drama romántico defendió la fórmula creada por Diderot (1713-1784), quien consideraba que el teatro tenía que ser un reflejo fiel de la realidad, pero la adaptó a las nuevas sensibilidades, renegando de los principios de la razón sin dejar de dotar de verosimilitud histórica a aquellos argumentos que se desarrollaban en tiempos pretéritos (Grillo, 2004)

Los trabajos científicos sobre el vestido ven la luz en el último cuarto del siglo, con autores como Jules Ti Quicherat, *Historie du costume en France* (1875), Germain Demay, *Le Costume au moyen-âge d'après les sceaux* (1880) ó Camille Enlart (1862-1927), todos ellos presentados desde una perspectiva meramente historicista, que describe las prendas y data su aparición, pero que da de lado al análisis de los factores económicos y sociales que favorecieron su irrupción.

Grandes pensadores se han preocupado por el estudio de la indumentaria: Balzac y su *Tratado de la vida elegante* (1830), Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), Oscar Wilde escribía artículos en la revista femenina *Women's World* (1888-89) y fue líder del “*Movimiento para un Traje Regional*” o del grupo pro “*Vestido Estético*” (Laver, 2003); Edgar Alan Poe y sus editoriales en la *Graham's American monthly magazine of literature, art, and fashion* (1841-1854); o Proust (1871-1922) admirador de Mariano Fortuny (Osma, 2010), todos

ellos comprendieron que el vestido es un elemento que compromete al ser en su totalidad.

La historia de la indumentaria española está lejos de contar con una bibliografía completa y definitiva (Sousa, 2007). En el traje histórico destacan los estudios pioneros de F. Aznar compilados en su *Indumentaria española. Documentos para su estudio desde la época visigoda hasta nuestros días* (1879); el conde de Clonard, *Discurso histórico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos* (1860); J. Puiggari y su felizmente reeditada *Monografía histórica e iconográfica del traje* (1886) o el marqués de Lozoya (en sus estudios introductorios a la obra de M. Boehn), todos ellos abordando la indumentaria española con carácter general.

Investigaciones posteriores, como las de J. Comba, *La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes* (1914-15); J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)* (1946); C. Bernis, *Indumentaria medieval española* (1956), *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (1967) *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (1978); M. Rivière con su libro *La moda, ¿comunicación o incomunicación?* (1977) *Diccionario de la Moda* (1996), o más recientemente P. Pena González, *El traje en el Romanticismo y su proyección en España* y L. Cerrillo y su *Moda moderna* (2010), entre otros, se han centrado en periodos o aspectos concretos de la historia de la indumentaria, con mayor o menor grado de profundidad, pero todos ellos han consagrado los estudios sobre el vestido como disciplina científica.

Debemos, por lo tanto, concluir en que el estudio de la historia de la indumentaria debería tener valor epistemológico general, planteando la investigación desde el análisis de problemas esenciales comunes a cualquier otro fenómeno

cultural.

El sentido común nos indica que en sus orígenes el hombre se vistió para protegerse del ambiente físico que le rodeaba. No obstante se observa que, excepto en situaciones climatológicas extremas, el organismo reacciona creando sus propias defensas y se adapta hasta cierto punto al medio. Por lo tanto, más que protegerse el hombre creyó que se protegía, para lo que le sirvieron sus vestidos fue para diferenciarse. Primero para diferenciarse de los animales y después para diferenciarse de los otros clanes, tribus e incluso para marcar las jerarquías dentro de cada grupo humano.

En los orígenes de la indumentaria el tatuaje, la máscara y los adornos parece que fueron objetos relacionados con la creencia de que la magia y los espíritus eran los causantes de todos los males. Para defenderse de sus efectos y ante la imposibilidad de defenderse con otro tipo de magias alternativas, cuyas prácticas generalmente pocos especialistas conocían, se contrarrestaba llevando encima amuletos que ahuyentaban, según la opinión general, las influencias maléficas.

Nicola Squicciarino analiza en su libro *El vestido habla* que algunos estudiosos han considerado esta finalidad mágica como la primera motivación del vestido:

La vida de los pueblos primitivos estaba caracterizada en gran medida por la influencia de la magia y de los espíritus, a los que se les atribuía el origen de todos los males, de otra forma incomprensibles. Sucesos nefastos como la muerte, la enfermedad o las catástrofes de la naturaleza se creían determinados no por causas naturales, sino por una magia hostil desarrollada por otros hombres por la acción de espíritus o por otras fuerzas mentales no encarnadas en una forma física. La imposibilidad de defenderse con otro tipo de magias alternativas, cuyas prácticas generalmente pocos especialistas conocían, se contrarrestaba llevando encima amuletos que

ahuyaban, según la opinión general, las influencias maléficas sin la necesidad de una intervención directa. (1990, p.40).

Squicciarino afirma que sólo con la desaparición gradual del valor mágico, collares, pulseras, anillos, pendientes, etc. pasaron a tener un valor en sí mismos como objetos ornamentales.

John Carl Flügel (1964), que hace un análisis de la moda desde el punto de vista del psicoanálisis, encuentra precisamente el origen del vestido en esta función ornamental motivada por el “deseo de reforzar la atracción sexual y de atraer la atención sobre los órganos genitales”. Son ejemplos de este análisis el empleo de los ornamentos en pueblos primitivos que usan pinturas corporales, tatuajes y elementos decorativos para celebrar ritos de iniciación de la pubertad y en el matrimonio.

Y así fueron sobreviviendo en la indumentaria incómodos elementos que carecían de función física aunque poseían una marcada importancia psicológica y social.

Desde el principio el vestido actúa como un elemento colectivizador: común a todo el género humano y al mismo tiempo individualizador: nos diferencia de los demás.

Para la tradición judeocristiana en la escritura del Génesis, el origen del vestido se relaciona con la necesidad de cubrir el cuerpo como causa de la vergüenza y el pudor que sintieron Adán y Eva al ser expulsados del Paraíso, donde vivían en armonía con el universo y con su Dios.

...Abriéndose los ojos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores (...) pero llamó Iahvé Dios al hombre diciendo: "¿Dónde estás?" Y este contestó: "Te he oído en el jardín y, temeroso porque estaba desnudo, me

escondí". "¿Y quién, le dijo, te ha hecho saber que estabas desnudo?" (...) El hombre llamó a Eva a su mujer, por ser la madre de todos los vivientes. Hízoles Iahvé Dios al hombre y a la mujer túnicas de pieles, y los vistió. (Génesis, 3)

Ivonne Deslandres nos narra cómo en la mitología del Méjico precolombino el dios-rey de los Toltecas, Quetzalcoatl, encontró su desnudez tan espantosa al compararse con los animales que se puso un aderezo de plumas para disimular su fealdad (1998, p.18).

En ambos relatos mitológicos aparece la indumentaria como algo que sirve para tapar, para ocultar lo negativo, lo pecaminoso, lo que el hombre no quiere que los demás conozcan de sí mismo. Adquiere por tanto una función de máscara que oculta determinadas realidades, de elemento que en definitiva sirve para disimular o engañar.

En las primitivas estructuras sociales no tiene cabida la moda porque están regidas por la tradición inmemorial, y por lo tanto, por la inmutabilidad de las costumbres a las que normalmente se atribuyen a un origen místico. No existe conciencia individual ni se le atribuye al hombre la autonomía necesaria para cambiar o innovar en su comunidad.

Esta idea es desarrollada por Gilles Lipovetsky en *El imperio de lo efímero*:

Una sociedad hiperconservadora como lo es la primitiva, prohíbe la aparición de la moda porque ésta es inseparable de una relativa descalificación del pasado: no hay moda sin prestigio y superioridad atribuidos a los nuevos modelos y, portanto, sin cierto menosprecio por el orden antiguo. Centrada por completo en el respeto y la reproducción minuciosa del pasado colectivo, la sociedad primitiva en ningún caso puede dejar que se consagren de

forma manifiesta las novedades, la fantasía de los particulares, la autonomía estética de la moda. (2004, p.30).

Con el paso del tiempo la ropa servirá como método para diferenciar la categoría social o la actividad profesional, como un medio para sentirse, en muchos casos, superior al resto de los hombres, pero sin adquirir un carácter de moda. A lo largo de los siglos se perpetúan en todas las civilizaciones las mismas formas de vestirse, de representarse. Si se produce algún cambio significativo es por influencias o relaciones de dominación, como señala el propio Lipovetsky.

La moda en sentido estricto apenas ve la luz antes de mediados del siglo XIV, momento en que se impone esencialmente por la aparición de un tipo de vestido radicalmente nuevo, cuyo concepto se basa en la diferenciación de sexos: corto y ajustado para el hombre, largo y envolviendo el cuerpo para la mujer (Boucher, 2009, p.153). A partir de ese momento los intentos para variar las apariencias serán más frecuentes y de corta temporalidad, y lo más interesante, surgirán sin razón aparente, salvo la de satisfacer la suficiencia de las clases más favorecidas.

La indumentaria, y todavía más la moda, se presentan como engullidoras de la verdad y como potenciadoras de la vanidad, según Deslandres, *el motivo más poderoso del hombre al vestirse* (1998, p.18), pecado por el que ha sido condenada moralmente a lo largo de gran parte de la historia de la humanidad. Por ejemplo, autores como San Ambrosio, San Jerónimo, Fray Salimbene de Parma o Dante, todos ellos moralistas cristianos que en general apoyaron la vida monástica y el alejamiento de las vanidades terrenales, reflejaron la condena religiosa hacia las vanidades terrenales, entre ella los vestidos, opiniones contenidas en las Epístolas de San Jerónimo, en el *De officiis* de San Ambrosio o en *La Divina Comedia* de Dante, entre otras obras. El culto a la apariencia queda por tanto relacionado con la superficialidad, con la debilidad y con el desvío del

auténtico camino del devoto/a.

Sin embargo, posteriormente algunos intelectuales, como Leonardo da Vinci, encontraron que el granito de locura humana que la distinguía del simple uso del vestido, o como por ejemplo Kant que, aunque la observó bajo un aspecto ético considerándola como un género de imitación fundado sobre la vanidad, reconoció en ella una adecuada función social.

El vestido se convirtió en sinónimo de civilización y honorabilidad a finales del siglo XVIII y, por lo tanto, fue objeto de escritos entre intelectuales como Hegel, Comte o Carlyle. Para Hegel el cuerpo por sí mismo carece de significación y es a través de la indumentaria cuando establece comunicación. El vestido supone la marca de la civilización para Comte y para Carlyle el traje es comprendido como un código de signos que permite la comunicación entre los miembros de una sociedad y por lo tanto convierte al ser humano en inteligible. (Pena González, 2008).

Fue Herbert Spencer (filósofo, sociólogo del s. XIX que influenció a George Simmel) quién descubrió en su artículo "*Manners and fashion*" de 1892, cómo la moda pretende reproducir en las clases más humildes los modelos de las clases superiores, como si para mostrar su respecto tuvieran que seguir su ejemplo (Spencer, 1947). Esta idea de Spencer es la base de las difundidas teorías del "*trickle down*" (imitación gota a gota). (Díaz Marcos, 2006).

George Simmel, en un artículo publicado por primera vez en 1895 con el título "*La Moda*" en el que hace referencia a las afirmaciones de Spencer, sitúa las raíces del fenómeno de la moda en dos tendencias opuestas presentes en el hombre y que actúan simultáneamente: la imitación o la igualación social y la diferenciación individual o el cambio:

Aquí, la imitación aparece como una herencia

psicológica, como la extensión de la vida del grupo a la vida individual, pues proporciona al individuo la seguridad de no hallarse sólo en su actuación. Es más, libera al individuo de la obligación de tener que elegir y le hace aparecer como un producto del grupo. Pero cuando lo que se quiere es buscar el cambio, la diferenciación individual, en este caso la imitación, obra como un principio negativo, como un obstáculo; y puesto que ambos principios se proyectan de manera ilimitada, la vida social aparece como un campo de batalla. (Martínez Barreiro, 1988).

El nuevo modelo sólo será adoptado por las franjas más altas de la jerarquía social. Cuando éste sea adoptado por los estratos inferiores, los superiores buscarán otra nueva forma de diferenciación adoptando una nueva moda, y así diferenciarse otra vez de sus perseguidores, quienes a su vez volverán a satisfacer sus aspiraciones de clase adoptando el modelo exterior de sus referentes.

En este sentido:

La moda es imitación de un modelo dado y satisface la necesidad de apoyo social, pues conduce al individuo por el camino que todos transitan y crea un modelo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla. Pero no menos satisface la necesidad de distinguirse, la tendencia a cambiar y a destacarse. Logra esto, por una parte, merced a la variación de sus contenidos, que presta cierta individualidad a la moda de hoy frente a la de ayer. Pero aún es más importante en este sentido el hecho de que siempre, las modas son modas de clase, de manera que las de la clase social superior se diferencian de las de la inferior, y son abandonadas en el momento en que esta última empieza a acceder a ellas. (Simmel, 1988).

Thorstein Veblen es el primer autor que defiende explícitamente que los fenómenos de la moda dependen de la estructura social y no de las necesidades naturales. En su *Teoría de la clase ociosa* explica que el gasto en materia vestimentaria

está relacionado con el propósito de conseguir una apariencia más que respetable en la que se muestre que se consume sin producir, es la regla del *derroche ostensible*:

La regla que encuentra expresión especial en el vestido es la del derroche ostensible de bienes (...) pero el gasto en el vestir tiene sobre la mayor parte de los demás métodos la ventaja de que nuestro atavío está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista. Es también cierto que el gasto admitido en materia de ostentación es una característica que se encuentra presente de modo más o menos notorio y acaso universal en lo que se refiere al vestido que en ninguna otra especie de consumo. (2004).

Podríamos hablar de las leyes suntuarias que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos como la marca más evidente de jerarquía social codificada por la ley. Dichas leyes no sólo muestran el vínculo entre moda y clase social sino que reflejan la lucha por conservar la distinción de clases.

Yvonne Deslandres asevera: “*Las leyes suntuarias aparecen, a la vez, como fiscalización de los gastos de las clases altas, en aras de proteger las industrias nacionales y como una etiqueta destinada a mantener a cada individuo en su lugar, en el seno de una sociedad jerarquizada*” (1998, p. 197).

Y en el mismo sentido se posiciona Joanne Entwistle cuando asegura: “*Las leyes suntuarias y los discursos sobre el lujo y el gusto ilustran la amenaza que supuso la moda para el antiguo orden aristocrático que vio disminuir su propio poder e influencia ante los nuevos ricos*” (Entwistle, 2002)

Tendremos que llegar al siglo XX y a la conquista de determinados derechos sociales para que la democratización de la moda se instale en la sociedad y desaparezcan signos distintivos de clase en la indumentaria.

En la década de los 70, Margarita Riviére en

su libro *La Moda ¿comunicación o incomunicación?* (1997) expuso que la moda se ha convertido en el gran rito de la cultura de masas: sin saber cómo ni por qué, miles de personas del llamado mundo occidental aceptan, sin apenas discusión ni reflexión, la mágica e irracional dictadura del cambio periódico de vestimenta.

Con cada temporada el ritual comienza: obligatoriamente algo “nuevo” debe sustituir a lo anterior. Pero ¿cuál es la razón que argumenta esta inclinación al cambio? Muy lejos, quizás de buscar una explicación de ritual religioso, el hombre vive el ritual del cambio para renovarse y agradar al otro. Es el ritual de la presencia, ¿cómo queremos que nos vean?

Toda la historia humana, bien sea la de la ciencia, la técnica, el arte o la política, no es otra cosa que la historia del hombre a la búsqueda de vestimentas siempre diferentes que le permitan olvidar que revisten una desnudez siempre idéntica. El hombre no se viste tanto porque desea cubrir su desnudez, como porque no puede librarse de ella. (Brun, 77).

Llegados a este punto sólo podemos cuestionarnos si la moda es algo vacío y sin sentido o realmente es un incipiente lenguaje que muestra la esencia del hombre y le permite una comunicación directa con la sociedad.

Joanne Entwistle sostiene que

el vestir es una dimensión esencial en la expresión de la identidad personal. Para comprender cómo nos vestimos no sólo hemos de observar cómo los individuos recurren a sus cuerpos, sino cómo interactúa la ropa entre los individuos y cómo supone una experiencia intersubjetiva y a la vez subjetiva. (Entwistle, 2002, p.11).

Decía Honoré de Balzac:

Antes de llevar a cabo cualquier actividad, antes de hablar, de caminar o de comer, el hombre tiende a acicalarse. Las actividades

que forman parte de la moda, el porte, la conversación, etc. son las consecuencias de nuestro arreglo personal (...) El vestido es, por tanto, la mayor modificación experimentada por el hombre social, pesa sobre toda su existencia. (2011).

Charles Baudelarie relacionó la moda con la historia y la filosofía de cada época, encontrando en las ilustraciones de moda del *Journal des dames et modes*, publicación de modas editada en París por La Mésangère a partir de 1799, y los dibujos de Constantin Guys (1802-1892), un reflejo del espíritu de los valores estéticos del período postromántico, al tiempo que subrayaba que el concepto que un hombre concibe de lo que es la belleza se imprime de forma imborrable en su apariencia y su vestido.

Sería atrevido aseverar que la moda es un fenómeno a nivel mundial. La moda necesita de sociedades opulentas donde se potencia el consumo, y no en aquellas otras sociedades que habitan el planeta cuya prioridad está basada en la supervivencia diaria. Esta idea la ilustró Christian Dior en la célebre cita que recogió Cecil Beaton en *El espejo de la moda: “Todo aquello que excede el hecho simple del alimento, el vestido y la habitación, es lujo. Nuestra civilización es un lujo y esto es lo que nosotros estamos defendiendo”*. (1990)

Gilles Lipovetsky, en *El lujo eterno*, profundiza en esta idea que identifica la moda con las sociedades de consumo cuando afirma que

las teorías del lujo se centran entonces en los mecanismos de la demanda y en las luchas simbólicas que las clases sociales libran entre sí. Desde muchos puntos de vista, seguimos ahí, el pensamiento dominante acerca del lujo ha permanecido "inmutable" a pesar de las cruciales conmociones que se han producido en el orden de la realidad histórica. (2004).

El propio Cecil Beaton, el ilustre fotógrafo de moda antes citado, la define como “*la expresión*

sutil y mudable de cada época. Sería insensato que nuestro espejo social devolviera siempre la misma imagen. Lo importante en último término, es comprobar si esa imagen corresponde realmente a lo que sentimos que es". (p. 349)

Pero quien quiera ver en la moda sólo un capricho, algo fugaz o frívolo puede incurrir en aquello que critica al no apreciar que la moda traduce el sentir de cada época.

Cuando Paul Poiret (1879-1944) elimina el corsé del atuendo femenino, los movimientos sufragistas defienden un papel diferente para la mujer en aquella sociedad de primeros del siglo XX y expresan a través de su ropa ese inconformismo, desterrando para siempre prendas limitadoras de movilidad como eran el corsé o los enaguados.

Así se deduce cuando Lourdes Cerrillo, en su libro *La moda moderna*, asevera:

En este sentido, cobra especial relieve la primera ruptura acometida por Poiret: la supresión de las enaguas y el corsé, prendas de tradición secular en el vestir femenino. Encargados de modelar el cuerpo según los ideales de cada período, los corsés de finales del siglo XIX reducían al máximo la cintura, acentuaban las curvas e la mujer, siendo su efecto artificiosamente natural. Un juego de seducción según el cual la naturaleza femenina permanecía encerrada y a la vez enfatizada por estos cofres de formas teatrales que Poiret tendrá la osadía de abrir y relegar al olvido. (2010).

Tomemos como otro ejemplo la tendencia musical del punk-rock, aparecida a mediados de los setenta y caracterizada por arremeter contra todos los ámbitos relacionados con las concepciones del orden burgués. El punk era la música de la calle y sus seguidores se vestían de acuerdo con esta premisa. Las camisetas sujetas por imperdibles y los pantalones estrechos con cuadros escoceses constituían los distintivos de esta moda, así como el

pelo de punta y la indumentaria de cuero provista de consignas anarquistas. (Baudot, 2008).

Otra muestra que nos ayudaría a ilustrar la idea anteriormente expuesta es la moda deportiva. En los ochenta irrumpió la ola del *fitness*. El *aerobic* se convirtió en el deporte de moda y requería una indumentaria específica: mallas brillantes y de colores, maillots ajustados, cintas para la frente, calentadores y calzado específico. La moda deportiva se introdujo rápidamente en la moda de diario. Ya no se requería realizar ninguna actividad deportiva ni poseer una figura atlética para llevar este tipo de ropa. La llevaban personas de todas las edades y se combinaban con zapatos y jerséis, algo que en otros tiempos se habría considerado inapropiado.

Además los jóvenes procedentes de barrios marginales sustituyeron el vaquero, que ya había perdido el significado subversivo del que lo dotaron los *rebeldes* de los 50, por la ropa deportiva por asimilación de los récords deportivos de campeones elevados a la categoría de héroes, sobre todos aquellos de origen afroamericano en el caso del baloncesto y las carreras, o latinoamericano, en el caso del fútbol que gracias a sus éxitos deportivos habían escapado de la marginalidad (Boucher, 2009, p.434).

Actualmente, las zapatillas deportivas o las sudaderas se han convertido en piezas imprescindibles en los mejores fondos de armario. Incluso, en aquellas capas marginales de la sociedad, la posesión de ropa deportiva de marca y precio elevado denota status. Alison Lurie ilustra esta idea:

Estas últimas, a juzgar por cómo se las representa en los medios de comunicación, tienen para los jóvenes pobres el mismo significado mítico que los automóviles tienen para los más acaudalados. Los anuncios las presentan de la misma forma, como objetos mágicos que dotarán a sus poseedores de velocidad, fuerza y virilidad sobrenaturales. (1994, p.15).

Esta tendencia combina la última tecnología en producción y materiales con la recuperación de estilos y diseños del pasado o *vintage*, prenda perteneciente a una época anterior o cuyo diseño se inspira en dicha época (Ambrose y Harris, 2008, p.267). Reputados diseñadores como Sonia Rykiel, Jean-Paul Gaultier o Tommy Hilfiger beben de su inspiración.

Podríamos deducir que la moda ha servido y sirve para expresar inconformismo o rebeldía. Y en esa funcionalidad ha invertido lo que Pierre Bourdeau denomina “*difusión vertical*”, principio por el que una selecta jerarquía social o cultural impone sus gustos al resto de los estratos sociales (Noya, 2003).

Actualmente la sociedad no sólo mira las modas promovidas por las clases dominantes. La calle también mira a la calle: las tribus urbanas, la multiculturalidad, el ecologismo o el movimiento antiglobalización son fuentes de inspiración.

Se ha operado un cambio que desbarata totalmente la ley secular del contagio imitativo: ya no imitamos lo superior, imitamos lo que vemos alrededor, los modos de vestir simples y graciosos, los modelos asequibles que se presentan cada vez más en las revistas. La ley de imitación vertical ha sido sustituida por una imitación horizontal en conformidad con una sociedad de individuos reconocidos como iguales. (Lipovetsky, 2004, p.169).

Alison Lurie manifiesta cómo la historia de la indumentaria es fiel reflejo de la historia de las ideas: “*casi todas las corrientes políticas, sociales y culturales se han visto reflejadas en lo que decimos, pero también en lo que vestimos* (1994, p.10).

Por lo tanto, la moda podría ser entendida como un fenómeno social, reflejo de las transformaciones de la cultura, el pensamiento y el comportamiento de la sociedad a lo largo de la

historia.

José Fernández Arenas en *Arte efímero y espacio estético* afirma que “*la moda, a la que se ha considerado a menudo como un elemento utilitario o decorativo, es tal vez, junto con la arquitectura, lo que nos revelaría mejor el trasfondo animico de cada instante de la humanidad*” (1998, p.223)

En el vestir podemos reflejar la imagen que deseamos que el resto perciba de nosotros, dotándolo por tanto de significando y elevando la indumentaria a la categoría de signo, es decir, un medio a través del cual expresar nuestra ideología, status social, estado de ánimo o nuestro momento vital. Es, por lo tanto, un elemento comunicador.

Desde hace miles de años el primer lenguaje que han utilizado los seres humanos para comunicarse ha sido el de la indumentaria. Mucho antes de que yo me acerque a usted por la calle lo suficiente para que podamos hablar, usted ya me está comunicando su sexo, su edad y la clase social a la que pertenece por medio de lo que lleva puesto; y muy posiblemente me está dando información (o desinformación) sobre su profesión, su procedencia, su personalidad, sus opiniones, sus gustos, deseos sexuales y estado de humor en ese momento. Quizá no consiga expresar con palabras lo que estoy observando, pero registro de forma inconsciente la información, y simultáneamente usted hace lo mismo respecto de mí. Cuando nos encontramos y entablamos conversación ya hemos hablado en una lengua más antigua y universal (Lurie, 2002, p.21).

La moda responde así a la necesidad de cambio externo que necesita el ser humano. Es un intento de comunicar algo a los demás en un mensaje que se dirige a la sociedad y cada cual puede adecuarlo según sus propias preferencias y el mensaje que desee transmitir.

Charles Morris afirma que *la civilización humana se basa en signos y en sistemas de signos* (1985). Así dotamos de significado a todo lo que nos rodea, incluso lo que vestimos está cargado de significación. Al usar alguna prenda se le confieren a ésta ciertos atributos que significan algo para quien la porta, y entenderemos esta significación como *el acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo* (Barthes, 1991).

Las teorías estructuralistas de Roland Barthes (1915-1980) han sentado las bases para el estudio del significado del traje. Sus análisis sobre el vestido se pueden aplicar por extensión a cualquier elemento que adorna el cuerpo, como un sistema de signos formados por significantes y significados que concluyen con un mensaje determinado y concreto sobre la persona que lo lleva. La moda se convierte entonces *en el espectáculo que los hombres se dan a sí mismos del poder que tienen para hacer significar lo insignificante* (2003)

En el vestir, y en cualquier otro tipo de sistemas de significación, podemos apreciar que cualquier cosa que es representada (*objeto*) llega a perder su funcionalidad física hasta el punto de adquirir un valor comunicativo y, de esta manera, pasar a ser *signo*.

El hombre construye diariamente diversos sistemas para comunicarse y el lenguaje de la indumentaria es uno de ellos. Ya lo decía Saussure: *"No es el lenguaje hablado el que es natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos, correspondientes a ideas distintas* (1987).

El mayor interés de Ferdinand de Saussure (1857-1913) fue el estudio y la definición de lengua y lenguaje. Para él *la lengua es, a la vez, un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad entre los individuos* (1987).

Por lo tanto, la moda sería un lenguaje (no verbal) ya que el hombre determina ciertas

posibilidades comunicativas cuando atribuye a la ropa ciertos valores previamente establecidos y significaciones de ésta anteriormente aceptados.

No obstante, ninguno de estos autores ha llegado a poner de manifiesto lo que parece obvio: que si la indumentaria es una lengua, debe de tener un vocabulario y una gramática como el resto de las lenguas. Por supuesto, como ocurre con el habla humana, no hay una sola lengua de la indumentaria sino muchas (...) Y dentro de cada lengua de la indumentaria hay muchos dialectos (...) Por otra parte, como ocurre con el habla, cada individuo tiene su propio repertorio de palabras y emplea variaciones personales de tono y significado. (Lurie, 1994, p.22).

Umberto Eco (1932-2016) interpretó la Semiótica como una ciencia interdisciplinar que estudia los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos y, entre ellos, destacó el poder de significación de la indumentaria:

Quien haya estudiado a fondo los problemas actuales de la semiología no puede hacerse el nudo de la corbata, por la mañana ante el espejo, sin tener la sensación de seguir una opción ideológica, o por lo menos, de lanzar un mensaje, una carta abierta, a los transeúntes y a quienes encuentre durante la jornada. (1988, p.9).

Determinó el carácter comunicativo y expresivo del vestido que va mucho más allá de lo meramente funcional: una ciencia de la moda como comunicación y del vestido como lenguaje articulado:

Y hay ecasos en que el objeto pierde hasta tal punto su funcionalidad física y adquiere hasta tal punto su valor comunicativo que se convierte ante todo en signo y sigue siendo objeto sólo en segunda instancia. La moda es uno de esos casos. (p.19).

Por lo tanto, podríamos concluir que la moda

es un tipo de lengua. Nos encontramos en un mundo constituido a base de signos, y debido a esto significamos cuanto nos rodea, es decir, transformamos nuestro universo interno y externo en signos. Así, lo convertimos en objeto de conocimiento y es de esta manera como vamos creando lenguajes no articulados, como el del vestido, para la comunicación de información con nuestros semejantes.

Como hemos podido comprobar, la moda es poliédrica, un fenómeno complejo. O en palabras de Paul Yonnet: “El fenómeno de la moda es sin lugar a dudas el más difícil y el más complejo. Porque es el más común, porque nadie escapa a la práctica de la indumentaria. Esto lo hace diverso, extenso y difícil de estructurar...” (1988).

El vestido, por lo tanto, debería ser considerado como un hecho histórico y comunicativo ya que su estudio plantea la necesidad de investigar la totalidad histórico-social que articula sus pensamientos a través de su lenguaje: la moda.

Atendamos, por lo tanto, a lo que nos dicen las siluetas, las texturas o los colores, interesémonos por lo que el lenguaje plástico de la moda quiera expresar, estemos advertidos de sus cambios y a su devenir porque sin duda la moda es un testigo excepcional de la época que la luce, y la utilizará para revelarnos sus pensamientos, sus inquietudes culturales, para mostrarnos nuevas estructuras de poder, para exhibir sus planteamientos artísticos y, sobre todo, para evidenciar los cambios sociales y políticos que se van producido en su seno ya que *...la sociedad habla. Habla diariamente en sus vestidos, en sus ropas, en sus trajes. Quien no sabe escucharla en esos síntomas del habla, la atraviesa a ciegas. No la conoce. No la modifica* (Eco, 1988)

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSE, G. y HARRIS, P. (2008). Diccionario visual de la moda. Barcelona: Gustavo Gili.
- BALZAC, H. (2011.). Tratado de la vida elegante. Madrid: Impedimenta.
- BANDRÉS OTTO, M. (1998). El vestido y la Moda. Barcelona: Larousse.
- BARTHES, R. (2003). El sistema de la Moda. Barcelona: Paidós.
- (1991). Elementos de semiología. Madrid: Alberto Corazón.
- (2002). *Mitologías*. Méjico: Siglo XXI Editores.
- BAUDELAIRE, Ch. (1995). El pintor de la vida moderna. Valencia: Colegio de Arquitectos.
- BEATON, C. (1990). El espejo de la moda. Barcelona: Parsifal Ediciones,
- BOEHN, M. (1928-1929). La Moda. Historia del traje en Europa. Desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días. 6 vols. Barcelona: Salvat.
- BOUCHER, F. (2009). Historia del traje en occidente. Barcelona: Gustavo Gili.
- CERRILLO, L. (2010) La moda moderna. Madrid: Siruela.
- CARLYLE, T. (2007) Sartor resartus. Barcelona: Alba.
- COSGRAVE, B. (2005). Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días. Barcelona: Gustavo Gili,
- DELPierre, M. (1992). Historia de la moda. Madrid: ESINE.
- DESLANDRES, I. (1998). El traje, imagen del hombre. Barcelona: Tusquets Ediciones.
- DÍAZ MARCOS, A. (2006). La Edad de Seda. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- ECO, U. (1988). “El hábito hace al monje”. Psicología del vestir. Barcelona: Anthropos.
- ENTWISTLE, J. (2002). El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, J. (ed.) (1988). Arte efímero y espacio estético. Barcelona: Anthropos.
- FLÜGEL, J. C. (1964). Psicología del vestido.

Buenos Aires: Paidós.

GRILLO, M. P. (2004). Compendio de Teoría Teatral. Madrid: Biblioteca Nueva.

JAMME, C. y BECKET, C. (1998) El movimiento romántico. Madrid: Akal.

LAVER, J. (2003). Breve historia del traje y la moda. Madrid: Cátedra.

LIPOVETSKY, G. (2004). El imperio de lo efímero. Barcelona: Anagrama.

(2004). *El lujo eterno*.

Barcelona: Anagrama.

LURIE, A. (1994). El Lenguaje de la moda. Barcelona: Paidós.

MARTÍNEZ BARREIRO, A. (1998). Mirar y hacerse mirar: La moda en las sociedades modernas. Madrid: Alianza Editorial.

MORRIS, C. (1985). Fundamentos de la teoría de los signos. Barcelona: Paidós.

OSMA, G. (2010). Fortuny, Prouts y los Ballets Rusos. Barcelona: Elba

PENA GONZÁLEZ, P. (2008). El traje en el Romanticismo y su proyección en España. 1828-1868. Madrid: Ministerio de Cultura,

POIRET, P. (1982). Vistiendo la época. Barcelona: Parsifal.

RIVIÈRE, M. (1977). La moda ¿comunicación o incomunicación? Barcelona: Gustavo Gili.

SAUSSURE, F. (1987). Curso de Lingüística General. Madrid: Alianza Editorial.

SIMMEL, G. (1961). Cultura femenina. México: Austral.

SOUSSA CONGOSTO, F. (2007). Introducción a la historia de la Indumentaria en España. Madrid: Itsmo.

SPECER, H. (1949). Principios de Sociología. Buenos Aires: Ed. Revista de Occidente.

SQUICCIARINO, N. (1990). El vestido habla. Madrid: Cátedra.

VEBLEN, T. (2004). Teoría de la clase ociosa. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

WILDE, O. (2012). El secreto de la vida. Ensayos. Madrid: Lumen.

YONNET, P. (1988). Juegos, modas y masas.

Barcelona: Gedisa.

LAS CONCLUSIONES DEL VAMPIRO

por Antonio Olveira

Profesor de Interpretación en la ESAD de Córdoba

(Salón de una rancia universidad, en cuyo centro hay un viejo atril de madera sobre el que llega un doctorando a colocar unos papeles. De unos 35 años, pálido, con gafas y enchaquetado. Más a la derecha del espectador y en proscenio, una mesa con dos grandes copas. El doctorando se dirige a los miembros del tribunal de la tesis que ocupan el espacio de la cuarta pared)

Doctorando: Buenas noches, señoras, señores. La tesis que tienen delante es un estudio iconológico del vampiro en Occidente, desde sus orígenes hasta el cine de la Productora Universal. Es el fruto de diez años de investigación en busca de la imagen de ese mito contemporáneo que es el vampiro. Mi trabajo surgió en el departamento de Arte de esta facultad, fruto de la admiración y devoción por estas criaturas a las que perseguí a través de múltiples viajes, rancias bibliotecas, inacabable correspondencia, salas de cine, pantallas domésticas, durante largas noches en vela en la soledad de mi habitación o en la ciudad tumultuosa por la que sé que caminan. Seguí su pista hasta un anochecer como el de hoy en que, paradójicamente, fueron ellos los que dieron conmigo. Les pregunté entonces por sus orígenes antes de que el cine los convirtiese en el más seductor mito de nuestros tiempos, y de mis preguntas surgieron sus respuestas. Ellos me hablaron, y consintieron al fin en aclarar todas mis dudas.

(Un proyector ilumina el fondo de la sala. Aparece una imagen de Bela Lugosi y Carroll Borland extraída del filme La marca del vampiro, de 1935)

¿Cuál es el auténtico rostro del vampiro?
¿Tiene ese ser que hoy reconocemos en las pantallas

el mismo semblante que su ancestro, aquel que empezaba a reptar por cuadras y casas rurales matando al ganado y asustando a sus parientes? El vampiro folclórico ha sido escasamente representado, y sí, en cambio, tenemos hileras de rancios chupasangres envueltos en engolados trajes y atributos proteicos que poco tienen que ver con sus humildes orígenes.

En un principio no había una imagen certera del vampiro, nadaba esta en una sopa de propuestas literarias que se materializaban en la imaginación de los ávidos lectores de relatos fantásticos del siglo XIX. Las ilustraciones de folletines y programas de teatro nos muestran a donjuanes siniestros con patéticos ademanes, y las pinturas extrañas *zoomorfosis* femeninas: serpiente, medusa, pantera, sirena, simientes de un icono aún no diferenciado del resto de sus primas del bestiario. Es el éxito de *Drácula* (1897) el evento que llega a recalar definitivamente en la psique contemporánea, el diseño que Stoker propone en la cuidadosa construcción de su personaje principal, el que definitivamente sienta las bases del monstruo que hoy reconocemos. Tras este hecho innegable solo podemos bucear en ese “antes y después” del icono, buscando, como el que resuelve un complicado puzzle, las partes que al final se integraron en su nacer como fenómeno de masas.

No existe en su principio la efigie de un “rostro verdadero” como los supuestos retratos de Cristo que se veneran en algunas catedrales, pues si el vampiro ha logrado un rostro canónico, ha sido a través del cine, medio que le permitiría el ser confirmado como uno de los grandes seres fabulosos

enemigo, un fantasma siniestro con el que los siervos pudiesen desviar su situación miserable, el odio y malestar hacia una aristocracia de patricios y obispos que les sangraba con levas y tributos. Así nació yo, vástago de Satanás, en aquella tierra poblada de demonios, alumbrado en la febril imaginación de las historias al amor de la lumbre contadas por los viejos.

En efecto, yo era un ser descrito, no “iconizado”. En un principio mi figura emergía de los labios desdentados de estos aedos de los campos, que tras las duras labores reunían en torno al fuego a sus nietos contándoles terribles historias de aparecidos que volvían rasgando con sus gritos la sosegada noche a cebarse en la sangre de sus vecinos,

De cómo mis historias pasaron de los bosques a las crónicas locales y luego a los escaparates de las librerías, ya lo saben. Llegó el tiempo en que las máquinas tomaron el relevo del hombre, y las nuevas ideas revolucionarias pregonaban la libertad, la igualdad y la fraternidad entre los pueblos. La ciencia, la técnica, la filosofía daban pasos agigantados, y justo en ese momento, mientras se ponía en duda la existencia de Dios y rodaban las cabezas de los nobles bajo el silbo de la guillotina, dejé de rondar los feos sepulcros de los arrabales para volverme el señor fascinante y estiloso de las *novelitas de a pequine*, castellano de feéricos dominios orquestados por jaurías de lobos.

Un abad enemigo de Voltaire tuvo gran parte de culpa, al definirme como un fenómeno sobrenatural de dudosa existencia. Sólo bastaba esa ambigüedad para que el burgués medio -ávido de experiencias mágicas- se interesase por mí, lo que incrementó el afán de leer mis historias ambientadas en aquellos confines de Europa. Al abad Calmet le debo mi nombre actual, extraído del término eslavo “upir”. Voltaire se vengó luego de Calmet en su *Diccionario filosófico* (1764): aún lo veo en ese salón hecho a su medida, aquella velada memorable de Sanssouci amenizada por Quantz, -se entretejían los sonos de la flauta entre la rocalla y los papagayos-. Ironizaba ante Federico El Grande, acerca de si no eran los propios curas los verdaderos vampiros.

Pero fue gracias a aquella noche de sexo y drogas en Villa Diodati cuando me hice famoso, cambié de aspecto y provoqué el primer fenómeno de *vampiromanía artística* conocido. Fue una lástima que Polidori no disfrutase de mi triunfo como Lord Ruthwen. El destino es así con algunos artistas, aunque sí que puso en su lugar al monstruo que lo inspiró: Lord Byron, que rabiaba ante las felicitaciones de Goethe, Hoffman y otros grandes de la literatura, desmintiendo la autoría de *El vampiro* (1819). Mi fama había cruzado la isla y se expandía por toda Europa.

De este modo comencé a ser visto en las imágenes de los programas de teatro y en los *penny dreadfuls*. Mi apariencia en estos puede resultar simple y cómica a los ojos actuales, garabateado rápidamente, con líneas nerviosas de dibujantes desconocidos. Mi aspecto es el de un noble ataviado a la escocesa, o con turbante, o peluca, cuando estoy pletórico, o de pútrido cadáver cerniéndose sobre una exánime jovencita en mis peores momentos (caso de la portada de *Varney* (1845), o en la primera página de este primer número, donde enseñé por primera vez mis colmillos). Aún conservo algún programa de esas obras rocambolescas a las que asistí alguna noche, en el Circus Maurice, donde el actor que me representaba salía vestido “a la turca”, con turbante emplumado. Y también conservo un ejemplar de la primera edición de este *festín de la sangre*, por la que hace poco un bibliófilo me ofrecía una suma astronómica. Creo que entablaré negocios con él. Tiene una hija adolescente muy...interesante.... Ja ja...”a romance of exciting interest”.

Pero las bellas artes aún no se interesaban por mí. Mi fama había crecido, sí, pero no hasta el punto de ser considerado objeto temático de la pintura, ni de la escultura. Por aquél entonces yo recelaba aún de contratar los servicios de ningún pintor para inmortalizar mi efigie, sobre todo vista la mala experiencia acontecida a un conocido próximo a nuestro círculo, el Sr. Dorian Gray. Además los artistas encontraban más interesantes plasmar otros

del mundo contemporáneo.

Vampiro y vampira, imágenes envueltas en niebla, salidas de un viejo sepulcro de símbolos, no acuden a nuestra cita desde el mismo lugar. Se plantan ante nosotros, con mirada desafiante, maquillados por un hábil artista de la caracterización y ataviados por un exquisito modisto. Su gesto apotropaico los fija como siniestros *koré* y *kuroi* ante la carpintería grisácea de la gran “U”. Acunados por los primeros aullidos del sonoro, nos miran, enmudecidos, bajo el batir quiróptero de unas alas de juguete y el místico haz de los arcos voltaicos.

Vampira y vampiro, ¿de dónde venís?, ¿quiénes fuisteis?, ¿a dónde marcharéis? Si vuestras bocas se abriesen, ¿se abriría la historia?, ¿desvelaríais el origen de vuestra estirpe?, ¿vuestras sucesivas metamorfosis? Posiblemente no. Si se abriesen vuestras bocas descubriríamos con horror esa hilera de dientes felinos, dispuestos al sempiterno ataque de sempiterna sed. Mas son los tiempos del Código Hays. Más vale callar, más vale mantener la pose, ocultar vuestra libérrima impostura. Sólo sugerir que sois sombra, reflejo, el otro yo del ser que os mira, mi propio yo liberado de la pesadez del mundo, de la sociedad, del consumo, de la guerra, del propio espejismo del amor.

Como Ulises en los Infiernos, hemos de vencer su silencio con el pago de una medida de sangre para hacerles hablar. Ellos mismos nos contarán su historia, a través de océanos de tiempo, pero por separado. Los Condes Mora, personajes de *la marca del vampiro*, de Browning, serán los encargados de resumirnos su singladura iconográfica. Venid, desde la penumbra de la sala. Tomad esta ofrenda, oh, sombras. Procurad ser breves:

(Entran, saliendo de la nada, los Condes Mora, son los mismos rostros y atuendos de Bela Lugosi y Carroll Borland en La marca del vampiro que hay proyectados al fondo. Se colocan en primer término, ante la mesa con dos grandes copas).



BROWNING, Todd, [Mark of the Vampire](#), Metro Golden Mayer Pictures.

Vampira: Por favor, bebe primero.

Vampiro: Aún juegas a dominar la sed.

Vampira: Primero el caballero (*Irónica*). Fui engendada en la estirpe de Tiamat: nací con el mundo, tengo la paciencia de las serpientes.

Vampiro: Adoro tu falsa amabilidad. Está bien, querida, empiezo yo (*Bebe con avidez*).

Aunque nos vean juntos en la foto, venimos de lugares muy distintos. Esto es solo una pose, ya saben, así nos publicitaban en los estudios del Sr. Laemmle. Como Luna les acaba de decir, ella es muy anterior a mí, su historia nace con el tiempo, ella es...mucho más vieja. Yo, en cambio, soy contemporáneo, me fui gestando como leyenda poco a poco, durante la Edad Media, cuando las ciudades se habían despoblado y los hombres adoraban las reliquias. Ellos vivían rodeados de la Naturaleza, auténtica bestia feroz con la que luchaban día a día para ganarse el sustento. La Iglesia, organizada como una jerarquía militar, había vencido a Mitra, al gnosticismo, a los dioses bárbaros... pero aún necesitaba, para poder subsistir, la figura de un

mitos antes que el mío: Lucifer, la Muerte, incluso la propia vampira (*mirando a Luna Mora*). Hasta que, claro, surgió el cine.

Fue Stoker quien creó mi prototipo, el que indagó en mi naturaleza y fabricó mi forma en palabras, pues ya tenía el terreno abonado por Ruthwen, Varney, Dorian, y la simpática *Carmilla* (1872), única joya literaria que puede, desde su humilde formato, hacerle sombra a *Drácula*. En la edición de 1898 aparezo en la portada de *Drácula*, con una de mis más queridas poses. El ilustrador ha elegido como escenario mi castillo de los Cárpatos: me veo reptando desde las almenas por el muro, hacia abajo, ayudado de mi capa flotante. Me pinta como un viejo de pelo blanco y largos mostachos, tal y como relata en la novela el irlandés- Me recuerda el estilo de esta ilustración al de los futuros cómics, género que está a punto de convertirse en el vehículo más popular para seguir mis correrías. La verdad es que circulan muchas tesis sobre el origen de mi aspecto en *Drácula*: el príncipe Vlad Tepes, el actor Henry Irving, el poeta Alfred Tennyson, el explorador Richard Burton... todos son supuestos candidatos susceptibles de servir como modelo a mi personaje, el Conde.

Pero es en 1922, cuando Murnau acepta el encargo de rodar *Nosferatu*, que un singular genio llamado Albin Grau rompe con el arquetipo literario y diseña un vampiro fuertemente expresionista, de rostro enjuto y cabeza calva. Inspirado en una ilustración de *El Golem* (1814), de Meyrink, y con un nivel plástico difícilmente superable, me alzo como personaje de culto de un filme perseguido por la tragedia, hasta que se me rescata en los setenta del olvido gracias a un puñado de amantes del cine. Superando casi en éxito al propio “vampiro lugosiano”, Orlok demuestra que no existe una forma canónica para representarme, y que la fantasía e imaginación de mis artistas plásticos si no van paralelas, están ya muy por encima de lo descrito sobre el papel.

En 1931 muere Lon Chaney y Bela Lugosi

asume el papel de Drácula, que iba destinado a aquél. El éxito de la película y el rol interpretado por el histrión rumano me asientan, por fin, como icono, para los restos del siglo. Claro, que detrás de mí estaba el genio del maquillaje Jack Pierce. Es este modelo de vampiro post-feudal, seductor, repeinado y operístico el que se adaptará como un guante a mi personalidad, venciendo con mi capa rojinegra y mi boca sensual sobre los demás pretendientes al *ranking*.

Puedo afirmar que si el vampiro del siglo XIX fue literario, el del XX ha sido icónico. Si mi imagen partía al principio de lo descrito en los cuentos, después van a ser los medios icónicos de masas los que van a servir de inspiración a los otros medios interesados en mí y mi mundo nocturno. Ahora serán maquilladores, estilistas, modistos, dibujantes y artistas conceptuales los que propondrán las formas con que se adornarán mis rasgos y atributos, disparándose sus propuestas en ese “poliedrismo” que caracterizará mi morfología en el cambio de milenio.

Querida, te toca hablar a ti:

Vampira: Muy ilustrativo, querido (*El vampiro le hace un galante ademán*). Gracias, con tu permiso (*Bebe de la copa*)

Vampira: Puede parecer insólito que la Real Academia Española no reconozca mi género, o me deslice sutilmente hacia la mujer fatal; lo cierto es que en él solo encontramos (*saca un pequeño diccionario*) “vampiresa”: “Mujer que aprovecha su capacidad de seducción amorosa para lucrarse a costa de aquellos a quienes seduce”. En algún otro glosario me llaman también “tigresa” y “devoradora de hombres”.

El término “vampira” no aparece, y sin embargo, todos usan esa palabra para designarme en el género fantástico. ¿Por qué? Quizá porque la *femme fatale* y la vampira vayan indisolublemente confundidas, entreveradas en su naturaleza humana y mitológica.

¿Qué soy? ¿Monstruo con apariencia de mujer, o mujer que esconde en su interior un monstruo? Melusina, sirena, gorgona, harpía, vampiro, o *femme noire*, son todas diferentes linajes de la “vampira”, ese vocablo no reconocido, pero que lo anglosajones bien han sabido resumir con el monosílabo “vamp”

Dauphine Seyrig protagonizó en 1972 una de las joyas del cine de vampiros, *El rojo en los labios*, donde la confusión con el significado de ambos términos, “vampira” y “vamp”, se aúnan para mostrarnos una chupadora de sangre revestida con el *glamour* y atuendos de la mujer fatal. La divina presencia de su porte exquisito operaba la máscara perfecta que ocultaba su entidad monstruosa. Nunca el límite entre la vampira sobrenatural y la vampiresa fue tan estrecho. Ni Kim Novak en *Vértigo* (1958) ni Laura Helena Harring en *Mullholand Drive* (2001) se acercaron tanto a esa fusión, estando tan próximas. Ninguna de las tres lucían las fauces simbólicas de la fiera elemental, pero cada una, a su modo, van más allá de la vampiresa, su halo mitológico se superpone al plano de lo concreto, son seres metafísicos, monstruos sin alas, sin garras ni colmillos.

Mi mejor retrato lo trazó, sin duda, Teófilo Gautier, que inspiró a Le Fanú el suyo de Carmilla. Clarimonda, Carmilla... parece un juego de palabras, ¿verdad? Rubia o morena, diablesa o celestial, ambas caminan hermanadas entre las criptas de un *schloss* desmoronado. Hube de eclipsar a sirena, a Medusa, a Lamia, robar sus atributos, fundirlos, hacerlos míos, para nacer al fin, distinta y con mi nuevo nombre. Los artistas plásticos tampoco se deciden a darme una apariencia determinada: me mezclan, me confunden, me extrañan. Christopher Frayling no dudará en clasificarme en su catálogo literario, como “vampiro-*femme fatale*” (Fryling, 1978), pues desde que aparezco en *La novia de Corinto* (1797), llevo el estigma del pecado de la Carne. Resulta paradójico: Dios creó al hombre, y el hombre al vampiro, pero yo... yo soy anterior a Dios. Al menos a ese Dios que dibuja el orbe con un compás y extrae a mi sucesora Eva de la costilla del hombre.

Porque primero fui Lilith, diosa en el mundo pagano, después, diablesa. Empusa: “vacío revestido de apariencias quiméricas y cambiantes, como el demonio cristiano” (Pedraza, 2004), nos dice una autora contemporánea. Voluptuosa seductora apostada en la encrucijada de caminos y la fiebre del sueño, o *mater tenebrarum*, anciana bruja-vampiro de las covachas. Rediviva a partir de estas, de la hechicería evolucioné, me mezclé con bestias desiguales y perversas históricas, y así llegué al siglo XIX, convertida en vampiro y suplantando al súcubo. Allí me hallé, nueva depredadora, dispuesta a dar el salto definitivo a la literatura y las artes plásticas en el Siglo del Progreso.

Shelley, fascinado ante el retrato de Medusa de los Uffizzi, definió en mí esa parte de la belleza romántica, mezcla de voluptuosidad y horror que Praz bautizó “medusea” (Praz, 1999). Los diferentes rasgos de las viejas y míticas seductoras se me van adhiriendo como piezas de un collage, cabellos, alas, escamas, garras, colmillos, ojos de fiera se contraponen a mi otro yo de *donna angelicata*, rasgos con los que confundiré a los hombres para atraerlos a mis redes de seda. Pero aún no he sido pintada más que en los textos. En las noches susurro a Goethe, Coleridge, Southey, Potocki, Keats, Hoffmann, Poe, las historias que luego extraen de sus sueños. Contemplé tu nacimiento (*al vampiro*), en las obras de Stagg y Polidori. Ya por entonces era yo una cazadora consumada. Yo te enseñé a seducir, a besar y buscar en la vena más hermosa el rojo néctar. Sí, tuviste mucho éxito con tu Lord Ruthwen, pero, recuerda, en gran parte me lo debes a mí.

Baudelaire me canta, Rossetti me pinta y me dedica poemas. ¿Qué importa de dónde yo venga, del cielo o del infierno? Ya estoy preparada para la novida de las imágenes. Pero al pasar al lienzo y al papel algo ha ocurrido, mis rasgos... se han afilado, soy más andrógina, menos angélica, como aquella Lilith prerrafaelita, distante y enigmática que peina su ígnea mata frente al espejo. Ya soy la vampiro de las ilustraciones de *Dark Blue* en *Carmilla*, o del dibujo trazado por Burne Jones. Aquí me alzo triunfal sobre

el abatido despojo masculino al que he succionado la vida. Sí, *Carmilla* fue mi gran logro, y la fuente directa e inspiración de la novela de Stoker, de eso a nadie le cabe la menor duda.

Y sí, *Drácula* me lleva a la fama, me convierte en el objeto prohibido del sexo victoriano. Soy de carne y de niebla a la vez; soy trina y una. Las viejas sombras de la triple diosa resurgen en el castillo freudiano donde persigo a Jonathan Harker con mi risa de cristal y dientes afilados. Pero, desde este momento, mi destino será acompañar el Conde, cabalgar a la sombra de su éxito: Stoker hizo de mí un personaje secundario, pese a las escenas memorables de Lucy Westenra o de las novias del Conde. Yo, que había sido el símbolo de la rebeldía, de pronto me hallo subsumida a un vampiro macho, y de dominatriz paso a dominada.

Mas antes tendré otro destello de gloria, pues gracias al éxito de la novela, en los albores del XX paso a ser moda, me convierto en *leit motiv* de creadores y gente de la buena sociedad. Mi presencia inquietante rampa por revistas con profundas ojeras tintadas de abeñula y modelos exquisitos de Doucet y Poiret. Soy un ídolo de perversidad. Repto metálica con Flaum, vuelo con alas quirópteras merced al lúbrico Pénot, o yazgo bajo la azulada paleta de Romaine Brooks pintada como su famélica musa, la bailarina Ida Rubinstein.

Y después... el cine. Ese mundo de fantasía, tan irreal como yo misma. Allí popularicé la palabra *vamp*. Cuántos papeles caídos bajo el olvido, cuánto celuloide desintegrado. Todo hacía presagiar un triunfo con mayúsculas de la vampiro en las artes, pero no, no fue así. En estos albores del siglo seguí siendo estrella secundaria. Ni la genial Theda Bara, ni la divina Louise Brooks ni la estilosa Brigitte Helm pudieron mantener mi liderazgo, ya que sus roles tampoco eran de vampiros sobrenaturales. El peso de la novela de Stoker y su adaptación teatral fue aplastante. Y allí era sólo una *partenaire*. Además, con el filme *Drácula* llegó también el código Hays: con él perdí mi desafiante sexualidad, viéndome de súbito ataviada con pulcros camisones hasta el cuello.

Subsumida a ti, el vampiro macho, me convertía en una triste sombra de lo que fui, pero aún hubo algún destello de mi poderío en la María Zaleska de *La hija de Drácula* (1936), o la *vorkolaka* de *La isla de la muerte* (1945).

Con la decadencia del género de horror y sus monstruos míticos en los años 40, la “vamp” pasará a los cómics y a la serie negra, dejando de nuevo de ser una criatura sobrenatural para conducirme por los caminos del hampa y continuar llevando a los hombres a la perdición.

Después de la Segunda Guerra una productora inglesa bajó mis escotes y me llevó a la *sexploitation*, me convirtió en la ramera del Conde, que había sido rebautizado con una imagen impactante. Esos nuevos colmillos relucientes... el *technicolor*... y Christopher Lee... ¿Quién podría resistírsele? Seré desde entonces un rol marginal dentro de un género marginal; dama del coro, siniestra *vedette* de este oscuro reino de sombras. Mi uniforme de sumisa será en el siglo XX un amplio camisón blanco con las fluctuaciones de escote impuestas por la censura. Aunque, de vez en cuando, también será el de oscura dominatriz de estilosa negra túnica y tocado de azabache, como Patty Shepard en *La noche de Walpurgis* (1970), la oscura sacerdotisa de sardónicas mandíbulas (vagina dentada, según los pupilos de Freud). En cuanto a mi oponente, la debilucha *scream queen*...por mucho que lo procure, por mucho que vaya a la última y luzca los *chics* modelos de la temporada, su intento falaz nunca la hará más atractiva que yo. Y que grite lo que quiera.

No siempre llevaré esas fauces evidentes, claro. Todo es contextual. Mis mejores papeles, mis mejores atavíos los luciré fuera del denominado “género de vampiros”, en esas *raras avis* del cine de autor, como *Vértigo*, *Mulholland Drive*, *Audition* (1999), *Le rouge aux lèvres*, siempre en la linde de la vampira y la vampiresa, o mejor: diremos: *vamp*.

Como pueden ver, nuestra fisonomía, nuestros ascendientes y nuestra futura forma nunca estarán decididos.

Vampiro: Como buenos monstruos que somos de la Era Contemporánea y toda su ansia de novedad.

Vampira: Se preguntan, no obstante, quiénes somos, si existe algo inmanente en nosotros que nos defina y represente como iconos. Es fácil:

Vampiro: Somos cadáveres, hemos cruzado el Estigia, abandonado el Hades para caminar sobre la tierra.

Vampira: Para algunos de nosotros este cambio ha sido una forma de liberación, para otros, una pesada agonía.

Vampiro: Somos seres infernales, viejas diosas y dioses demonizados. Los descendientes de Tiamat y Angra Mainyu. Vivimos por ello bajo el lodo y la oscuridad, la luz del sol nos ata, nos desintegra; caminamos sobre cementerios y ruinas malditas, emparentados con las bestias de la noche y sus decorados.

Vampira: Somos seres simbólicos, fuerzas abstractas, al igual que personajes de un auto sacramental. Representamos las pulsiones elementales, el desafío al orden, el ansia de infinito, la incesante sed.

Vampiro: Demonio, Muerte, Carne, un crisol de todos ellos.

Vampira: Yo, la vampira, represento mejor que nadie este último rol. Soy la heredera de Circe, de Cleopatra, de Theda Bara, de Marlene Dietrich.

Vampiro: Yo de Seth, de Hades y Saturno, del Satanás de Dante, de Don Giovanni, del villano gótico, del mismísimo Lord Byron....

Vampira: No solo soy de apariencia humana: también animal, planta, cosa, presencia invisible...

Vampiro: A veces materia concreta, otras, espejismo, ectoplasma, negativo de haz de luz de una sala de cine. De todos ellos hemos tomado algo.

Vampira: Me reproduzco, renazco y muero, en eso no contradecimos la *Física* de Aristóteles... excepto en que podemos renacer y morir indefinidamente.

Vampiro: Porque, “hay, Horacio, más cosas en el

cielo y la tierra, de las que tú puedas soñar” (Shakespeare, *Hamlet*, 1599).

Vampira: Y luego...está la sangre.

Vampiro: La sangre y su belleza.

Vampira: La sangre y sus misterios...

Vampiro: Principio de vida.

Vampira: Comunión blasfema.

Vampiro: Motor de nuestro vacío vital...

Vampira: Por ella nos alimentamos, nos activamos, nos socializamos...

Vampiro: Por ella nos preservamos, nos multiplicamos...

Vampira: La sangre y su roja belleza...

Vampiro: Ningún otro mito ha escanciado más sutilmente el precioso fluido....

Vampira: Hondo carmesí, resbalando en un hilo de una comisura...

Vampiro: O explotando en el pecho desgarrado por la estaca ejecutora...(*Silencio*) Debemos irnos. Se terminó el discurso.

Doctorando: ¿Dónde vais?

Vampiro: A dormir, es hora de descansar. Es hora de olvidar lo que somos, al menos durante unas horas (*Inician el mutis, pero el vampiro se vuelve otra vez*) A veces sueño con el sol. En mi sueño corro por una ciudad bulliciosa, sintiendo el latir de la gente. Incluso un sentimiento de culpa me invade porque llego tarde al trabajo, como cuando era un hombre.

Vampira: Yo no sueño nunca. Mi sueño es el presente, este devenir, esta ausencia. Tampoco lo echo de menos... ¿Acaso no me siento más libre aquí, en este sueño de vida? Sí, adoro el vacío, es sumamente...estético ¿Vamos, querido? (*Le da la mano*)

Vampiro: ¡Vamos! (*Se dirigen hacia la oscuridad, a punto de desvanecerse. Se hace un silencio. El vampiro se vuelve otra vez*). Señores del tribunal. ¿No han pensado que nuestra presencia en esta ceremonia resulta un tanto insólita? A simple vista,

creerán que han sido espectadores de la extravagancia de un pobre doctorando que intentaba deslumbrarles con esta farsa, este pequeño “circo de los vampiros” interpretado por dos cómicos de la vieja escuela.

Vampira: La verdad es que nuestra intención no era narrarles nuestro periplo, ni ese recorrido en el tiempo, ni la miscelánea de nuestras múltiples máscaras. La idea es otra. Espero que no se ofendan. Nos ha parecido sumamente divertido confeccionar esta pequeña representación, pero han de saber que nuestro fin no era el académico, precisamente; este sólo ha sido un pretexto para estar aquí con Vds., entre Vds.

Vampiro: A qué negar que hemos disfrutado con la lectura, pero esta representación aún no ha terminado, falta el plato final. Como les ha dicho Luna, lo que han visto hasta ahora sólo es parte de la comedia.

Vampira: Deberíamos explicarles el por qué...

Vampiro: No fue el Sr. Doctorando quien nos buscó para hacernos la propuesta de participar en la ceremonia, fuimos nosotros los que se lo propusimos a él.

Vampira: ¿Por qué vinimos a esta facultad? No fueron precisamente los libros lo que nos atrajo a este templo del conocimiento. Estamos hastiados de leer. Hace mucho que preferimos actuar en vez de contemplar, sorber apasionadamente la vida que no habríamos podido ni siquiera soñar en nuestra pasada existencia.

Vampiro: No nos hemos aprendido ningún guión. La distancia ha favorecido el condensar toda esa miríada de recuerdos en unas pocas líneas. ¿En qué queda la vida de un ser humano? Una lacónica frase de un obituario, unas fotos, cuatro palabras para un ser amado que acarician su recuerdo de vez en cuando. En cambio, la vida de un vampiro continúa tras la muerte, más larga, intensa y excitante que su vida anterior.

Vampira: Por eso nos gusta probar nuevos

ambientes. Esta facultad, a la que llegamos tras seguir el taconeo de una joven alumna, nos pareció el sitio ideal para asentarnos. En el tejado descubrimos un tragaluz que comunica con los fondos de la Biblioteca; deslizándonos por él dimos con una habitación que parece no haber sido abierta en años. Lugar ideal para el sueño diurno. Fue cerca de aquí, en la Biblioteca, donde una noche encontramos a este pobre aspirante a doctor que salía cargado de libros y ajeno a nuestra hambre diaria.

Vampiro: Usualmente, matamos a nuestras víctimas y nos deshacemos del cadáver, pero, algo atrajo nuestra atención al caérsele ciertos papeles.

Vampira: Era una tesis sobre vampiros, cuya lectura prometía un buen rato de entretenimiento. Pero, claro, aquél instante no era el más apropiado. Así que le llevamos a la habitación del ático y nos deleitamos con sus venas mientras turnábamos el recitado del texto. Muchas de las cosas que enunciaba aquel documento eran ciertas, otras, tan hilarantes, que despertaron en ambos un sentimiento de compasión tal por la ignorancia de este caballero que...

Vampiro: Decidimos no matarlo...del todo. Primero le alumbramos en los errores de su investigación y después le invitamos a elegir entre convertirse en no-muerto, o pasar a las regiones de la muerte definitiva.

Vampira: De inmediato optó por la conversión, y, a la noche siguiente, renacía para experimentar los misterios de la no-vida. Un premio al esfuerzo por tantas horas de encierro y dedicación.

Vampiro: Y por eso está hoy aquí. Y nosotros con él... y también Vds., señores miembros del tribunal.

Vampira: Él es nuestro neófito. Así que...ya han leído la tesis. Está claro que es merecedor del *cum laude*.

Vampiro: Una investigación iconológica tan inspirada, una adecuada referencia a las fuentes, un estilo tan florido, merecen mejor recompensa que una simple nota...

Vampira: Sí, más que el reconocimiento sobre un mero papel, debemos contemplar el pago a toda esa

entrega... con su sangre. La sangre de Vds.

Vampiro: Por eso ven todas las puertas y ventanas cerradas. No era para crear el clima necesario; era, simplemente, para favorecernos la tarea. Nuestro doctor tiene hambre, Señores del tribunal.

(El doctorando avanza hacia proscenio, amenazante, a la vez que enseña una afilada hilera de colmillos y unas largas uñas. La luz se va haciendo cada vez más tenue. Apagón)

BIBLIOGRAFÍA

1. Vampirismo en el folclore y antropología.

Barber, P. (1990). *Vampires, Burial and Death*. New Haven: Yale University Press.

Conti, A. y Pezzini, F. (2005). *Le vampire*. Roma: Alberto Castelvechi editore.

Gómez Alonso, J. (1992). *Rabia y vampirismo en la Europa de los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Universidad Complutense.

Grimal, P. (1967). *Mitologías de las estepas, de los bosques y de las islas*. Barcelona: Planeta.

Masters, A. (1972). *The Natural History of the Vampire*. Bungay Suffolk: Myflower.

Pensrose, V. (1987). *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela.

Summers, M. (1928). *The Vampire, his Kith and Kin*. Londres: K. Paul Trench, Trubner.

2. Ensayos sobre el vampiro en la literatura.

Ballesteros, A. *Vampire Chronicle, Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Unaluna, Zaragoza, 2000.

Olivares, J. A. (2001). *Cenizas de plenilunio alado*. Jaén: Universidad de Jaén.

Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.

3. El vampiro en el cine y los mass media.

Arenas, C. (2007). *El demonio en el cine, máscara*

y espectáculo, Valdemar, Madrid.

Berriatúa, L. (1990). *Los proverbios chinos de W.F. Murnau*, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid.

Bradley, D. (1998). *Monstruos sagrados*. Madrid: Nuer.

Cueto, R. y Díaz, C. (1997). *Drácula, de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer.

Domínguez, V. (2003). *Imágenes del Mal*. Madrid: Valdemar.

Eisner, L. (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.

García Gómez, F. (2007). *El miedo sugerente, Val Lewton y el cine fantástico de la RKO*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

Lenne, G. (1974). *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.

Losilla, C. (1999). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Pedraza, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

Pirie, D. (1977). *El vampiro en el cine*. Madrid: Centropress.

Las conclusiones del vampiro es el título que corresponde a las conclusiones de mi tesis doctoral sobre los orígenes y devenir de la forma del vampiro, *Las fauces de Drácula*, 2010. La exposición poco ortodoxa de estas, mezcla de drama y artículo, fue una apuesta de mi tutora, Maite Méndez Baiges, que supo valorar el riesgo de la apuesta. Nos valió el *cum laude* y un hermoso elogio del tribunal, al que dedico este final que añadí poco tiempo después de la lectura.



Textos
escénicos

ARes

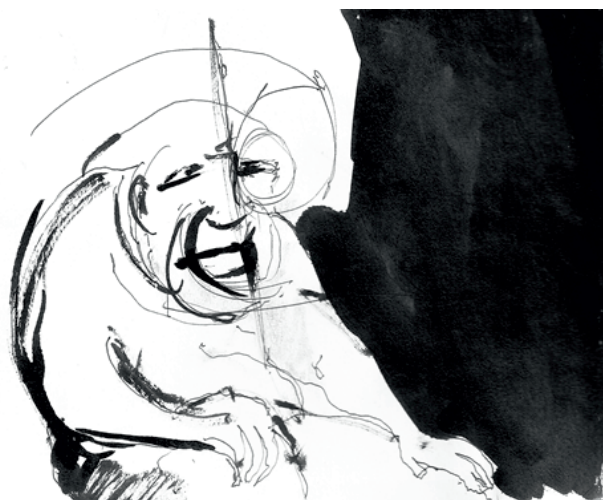
revista de investigación teatral

EL PARAISO TERRENAL

de Miguel Palacios

Algún día saldremos de aquí
Perteneceemos al Emperador
Seremos libres
Perteneceemos al Emperador
Podremos interpretar las nubes
Su luz nos abrasará los ojos
Podremos gritar sin que el eco de nuestra
nos aplaste
Su sombra nos someterá entonces
Saldremos de aquí
El mundo termina en el mar
Iremos al nuevo mundo
El Emperador es el mundo, el Emperador es
el mar
América
Él heredará la espada, la espada del dragón, la
espada Kusanagi, la espada de los mares, Él
es el eco y es el mar, es el sol, el Emperador,
nuestro dueño, el Emperador
América
¿América?
América
¿Qué es América?
El paraíso es América
El paraíso es la casa de los muertos
Es la tierra de la prosperidad, la tierra de la

paz, la tierra de la abundancia,
la tierra de los sueños.



¿Y el Emperador?
¿El Emperador?
El Emperador es también el Emperador en
América, porque Él heredará la espada, la
espada Kusanagi, la espada del dragón, Él es
el eco y es el mar, es el sol, el Emperador,
nuestro dueño, el Emperador, es también el
Emperador en América
No, en América los dragones jamás
descansan, nuestro Emperador sería allí un
labrador o un carnicero o un policía o un
basurero
América
América, la tierra de la prosperidad, la tierra
de la paz, la tierra de la abundancia,
la tierra de los sueños

Pero
¿Sí?
La guerra
La guerra terminará pronto, perderemos
El Emperador no lo consentirá
Dios se confesará hombre
¡Mentira!
¿Y si no?
El vacío quema
Iremos a América, allí habitan dioses poderosos, los
dragones están despiertos
Tengo vértigo, abrázame
Ven conmigo
Los muertos me lo impiden, ya lo sabes
Ven conmigo
Los dioses me lo impiden, ya lo sabes
Ven conmigo, allí encontraremos dioses que aman a
los hombres
Dioses que aman
Coca-Cola
Coca-Cola
Pepsi-Cola
Pepsi-Cola
Nike
Nike
Apple
Apple
McDonald's
McDonald's
Ford
Ford



Walt Disney
Walt Disney. Dioses que aman
Te amo, me amas, el tiempo tiene miedo, llegó la hora
de marchar
Tus palabras me confortan
Seremos americanos
Americanos
Seremos libres
Libres
En América
En América
¡Mira!
¿Qué?
Una estrella fugaz!
¡Qué suerte!
Los dragones se despiden de nosotros
Pidamos juntos un deseo

*(Suena el estridente silbido de la Fat Man camino de
Nagasaki)*

Corte, Córcega (Francia), abril de 1999

Ilustraciones: Nicolás Pereira Gallego

DECONSTRUCCION

de Rafa Blanes

Bien. No tengo la menor idea de por dónde empezar. Así que... vamos allá. Todo comenzó. Sí, así empiezan las grandes historias. Está bien, pues...

Domingo 16 de abril de 2025, Día de las Elecciones a la Presidencia Europea. Elecciones anticipadas a causa de una Europa liderada por políticos sin grandes ni pequeñas ideas. Todos los acontecimientos históricos comienzan con un cambio, por muy pequeño que sea. Todos. Un aleteo de mariposa. Los buenos y los malos. En este caso, el cambio venía dado por una nueva cabeza de turco a quien echar las culpas de lo mal que van las cosas desde... Ya nadie se acuerda desde cuándo.

Yo estaba sentado en mi terraza, en el suelo, con un bolígrafo en una mano y un cuaderno en la otra. En blanco, para variar.

El caso es que tenía que venir algo a mi mente y no tenía ni idea de qué podría ser. Había tenido tres puñeteros meses para que se me ocurriese una idea. « Lo que sea », me dijeron. Y sí, se me ocurrieron algunas y no eran malas. Lo que realmente pasaba es que a ellos no les importaba la idea, por muy buena

que fuese, porque mi contrato estaba a punto de caer a la basura y mi currículum pasaría a ser uno de los « ocho millones y pico a la cola del país ».

Todos mis compañeros, esas aves carroñeras de amplia sonrisa y trajes baratos (como el mío), llevaban estos tres meses escribiendo auténticas tesis doctorales, dignas de un futuro Premio Nobel. No puedo soportar pensar cómo mi jefe cambiaba el nombre del autor de estas geniales ideas por el de uno de sus hijos. Así que, como os imaginaréis, no quería regalarle ninguna buena idea. Quería ser más listo.

Durante este tiempo el pensamiento que más rondaba mi cabeza era el siguiente: acudir a la oficina con un dossier de trescientas páginas en blanco, encuadernadas y presididas por una buena portada, soltar algún insulto ingenioso a la secretaria, pasar sin llamar y estrellárselo a la cara al hijo de puta de mi jefe. El problema es que en el fondo sabía que, si hacía eso, no volvería a trabajar en mi vida. Mi jefe no era un hombre cualquiera. Mi jefe era el hombre que ganaría esas dichas elecciones y, aunque yo aún no

lo sabía, si sabía que no era una buena idea.

Sentado en mi terraza. Últimas horas de sol. Un dato importante si tenemos en cuenta que no había pagado las tres últimas facturas de la luz. « Tu contrato lo dice bien clarito. Si no hay idea, no hay dinero », me decían cuando les pedía un anticipo para poder comer. « Ya lo tengo », me dije. Si quieren una idea, les daré una idea. Una idea con la que se partirán de risa. Al fin y al cabo mi contrato no decía nada de que tuviese que ser brillante.

Escribí apenas cinco folios, a mano, metí los papeles en un portafolio que guardaba desde el instituto, me puse el chándal y fui a la oficina horas antes de que terminase el plazo. La secretaria me miró de arriba abajo, cogió el portafolio y me invitó a salir, no sin antes reírse en mi cara cuando le pregunté por el cheque prometido.

Llegué a casa y me tumbé en la cama. Traté de dormir para engañar a mi estómago y sonreí al recordar la estupidez que les había contado en esos cinco folios arrugados. Yo solo tenía veinticinco años, trataba de auto convencerme de que la vida aún me reservaba muchas oportunidades.

Suena el teléfono. Me despierto sobresaltado. Miro el reloj y me doy cuenta de que han pasado casi veinticuatro horas. Vuelven a rugir mis tripas. Respondo con voz agria. La secretaria. Quería que fuese a la oficina de inmediato. « Ponte el traje de tu comunión si es necesario, pero ven arreglado ».

Pensé que querrían abrirme un expediente por haber entregado esa chorrada. La idea de recorrer diez kilómetros andando para eso no me apetecía

demasiado. Ya no había dinero ni para el metro. Terminé los restos de comida china de hace no sé cuántas noches. Me di una ducha rápida, me vestí y salí sin demasiada prisa hacia lo oficina. Nunca me ha gustado esperar. Al llegar, me encuentro con varios de mis compañeros. Recuerdo a una de las chicas, una muy joven, de aspecto nórdico que siempre me sonreía al pasar por allí. Ahora lloraba y, para variar, no supe cómo acercarme para hablar con ella. Siempre he odiado no saber qué hacer en esas situaciones. Lloraba a moco tendido y, uno de los *elegidos* (como yo llamaba a los que siempre, misteriosamente, compartían un apellido con uno de los jefes) la consolaba. O lo intentaba. Comencé a caminar más deprisa.

No sabía lo que había pasado allí dentro, pero si ellos estaban así habiendo entregado sus tesis doctorales, no imaginaba lo que me pasaría a mí. Así que me giré, suspiré y me dispuse a volver a casa. Justo en ese instante otro de los *elegidos* puso una mano sobre mi hombro. Me giré y vi una gran sonrisa en su rostro. Me abrazó y me dijo: « eres grande, tío. Eres muy grande » Supuse que también se reía de mí. Mi autoconfianza volvió a brillar por su ausencia. Pero el *elegido* no dejó que me marchase. Me acompañó hasta el mismo despacho del director donde, por primera vez, entré sin llamar.

Allí estaba ese cabronazo. Todo su despacho olía a perfume caro. Con lo que costaba su traje podría pagar el alquiler de mi apartamento durante un año. Nunca había visto a nadie entrar allí. Esta vez no estaba solo. El *elegido* comenzó a presentarme a

todos los presentes, todos hombres. Me sudaban las manos. Pensé que serían altos cargos de la empresa pero, de nuevo, estaba equivocado. Eran representantes de algunas de las empresas más importantes del continente, representantes de todas esas empresas que hacía años que no tenían una buena idea. Se me nubló la vista. No puedo recordar en cuántos idiomas me saludaron aquel día. Todos me saludaban con una sonrisa y un abrazo y yo no sabía si alegrarme o acojonarme más. Ni que les haya salvado el negocio, pensé.

Se plantaron frente a mí y se quedaron en silencio. Ahora sí que me acojoné de verdad. Parecía que esperaban que dijese algo. Yo, que ya me había acostumbrado a estar solo, que podía pasarme días enteros sin hablar con nadie, había perdido esa capacidad de reacción, ese carisma que me había llevado a conseguir tantos premios en la universidad. Vamos, esto ya no es la universidad. No dejes que se rían de ti. Plántales cara, me dije. Me limpié el sudor de las manos y de la frente, traté de imitar de forma estúpida la postura corporal de los allí presentes y, como un estúpido, dije lo único que se me ocurrió: «yo... yo no sé mucho inglés». Vaya una forma de plantarles cara.

«Usted no tiene que decir nada. Absolutamente nada. Usted solo tiene que sentarse y escuchar». Y así lo hice.

Esta era la historia: querían comprarme la idea. Incluido el portafolio y la portada dibujada a mano. Lo querían todo. Me preguntaron incluso si tenía bocetos, alguna copia, datos, estadísticas. Cada uno de ellos me daba dos millones por ella. En ese

momento traté de contarlos con la vista. Antes de que pudiese hacerlo, El Jefe dijo: quince. Somos quince. Así es: treinta millones. ¿Qué dices?

Aquello era una auténtica locura. No hablo de los millones. No podían querer comprar mi idea. Era imposible. «¿Cómo la habías llamado?», me dijo uno de ellos riendo. «Lo sé de sobra, solo queremos que nos expliques el título».

«Deconstrucción. Mi proyecto se llama deconstrucción. La deconstrucción es... la deconstrucción es un término muy antiguo de...» ¡Mierda! Ellos ya sabían que no podría decir ni cómo me llamaba. No pude recordar a Jacques Derrida, no pude recordar ni siquiera el término filosofía. No sabía qué decir y, una vez más, resolví a mi manera. «Es por la tortilla de patatas». Todos, o al menos los que entendían el español, comenzaron a reír. No sabía si alguien me estaba escuchando pero, como sabía que ya no podía ir a peor, opté por seguir explicándolo. ¿Qué otra cosa podía hacer?

«En la cocina moderna, digamos que se intenta desnudar un plato. Se dejan solo los cimientos del plato, se destruye lo tradicional para construir arte con el mismo sabor. Solo queda la esencia de lo que era. Y funciona. La gente quiere probar una tortilla de patatas que el cocinero ha convertido en vapor, pero que sigue sabiendo a patata. Que en algún momento fue una patata».

Como es lógico, mi propuesta no trataba sobre cocina moderna. Digamos que solo era... una metáfora.

Sin rodeos. Mi idea era llevar a la gente, en una especie de tour, a las ciudades más conocidas por las catástrofes, naturales o provocadas por el hombre,

que allí habían tenido lugar a lo largo de la historia. Si la gente viaja a la isla de Vietnam para llevarse un diente de un soldado americano o un casquillo de bala de hace cien años, ¿por qué no iban a querer visitar ciudades devastadas por catástrofes nucleares, por tsunamis, ataques terroristas, asesinatos en masa, terremotos...?

Un escalofrío recorría mi cuerpo a cada instante en aquel despacho. Ya no sonreían. Ahora sus rostros eran siniestros. No podían querer comprar eso. Fumaban y abrían cada vez más los ojos mientras yo les hacía un resumen con la cantidad de muertos por país y suceso. Yo ya me había soltado y no dejaba de hablar. Nadie me interrumpía. Querían exprimir hasta la última gota de mi idea. Cada vez que me giraba para secarme el sudor pensaba que aquello no podía estar pasando. Ojalá hubiese sido una broma. Una forma de salir del paso y conseguir mi cheque. Ojalá hubiesen comenzado a gritarme y me hubieran echado a patadas de allí. Pero antes de que pudiese darme cuenta ya tenía el cheque en mis manos. Ya no tendría que trabajar nunca más.

No sé por qué lo acepté. No sé qué diablos hubiese hecho otro en mi lugar. Creo que pensé que aquello no tenía ningún futuro, que era un capricho de niños ricos y que yo podría destinar ese dinero a ayudar a la reconstrucción de todos aquellos países, a todas esas personas que se habían quedado sin nada. Acepté el dinero y, antes de que saliese del despacho, ellos ya lo celebraban con champán.

Salí de allí y me fui directo a casa. Tardarían tres días en darme ese dinero sucio. Me encerré en mi apartamento y no salí de allí en esos tres días. El

dinero llegó. Pensé que mucha gente vendría por casa para llamarme loco, para reprocharme mi locura. No entendía por qué nadie venía a darme una paliza por vender algo así a esos desgraciados.

Decidí que unas buenas vacaciones podían venirme bien para pensar en qué me lo iba a gastar. Salí de casa sin maleta y con la intención de irme bien lejos.

Llegué a la agencia de viajes. No podía creer lo que estaba viendo. Una cola interminable de personas de todas las nacionalidades salía de una tienda que apenas medía veinte metros cuadrados. La gente llevaba el dinero en las manos. Volvió a mi cuerpo la misma sensación que tuve en aquel despacho y empecé a abrirme paso a empujones entre ellos. Llegué a la puerta. Un cartel rezaba: « Viajes del Horror. Vea lo nunca visto ».

¿Cómo habían tardado solo veinticuatro horas en montar todo aquello? No era el dinero lo que me importaba. Eran las imágenes que se veían justo detrás de la sonriente periodista. Los habitantes de estas ciudades no comprendían lo que estaba pasando, no tenían la menor idea de por qué más de cien autobuses diarios descargaban hombres y mujeres con cámaras de fotos que lo arrasaban todo de un día para otro. También había lugar para los más pequeños de la casa.

En una entrevista pude escuchar cómo decían que el peligro en estos viajes era inexistente. Se encargaban de manipular los índices de radiación, de emborronar la información... A nadie le importaban las consecuencias de estos viajes. No podía evitar sentirme la peor persona del mundo.

¿Cómo podía reprochar algo a la gente que se

embarcaba en esos viajes? Yo era el máximo responsable y ahora estaba seguro de que nada iría bien.

Pasé las siguientes semanas escondido en casa. Cada día compraba los periódicos y revistas que hablaban del asunto, rezando porque mi nombre no apareciese por ningún sitio. Por una vez me alegré del egocentrismo de estos empresarios.

Pasó un año y ya no quedaba nada que explorar. Nada que explotar. La gente se había cansado de la radiación y del barro. Eso ya lo habían visto todos. Ahora querían más. Querían sangre. Ver cómo se destruían edificios emblemáticos, construcciones milenarias, solo por conseguir la mejor fotografía, el mejor obsequio.

¿Es que nadie iba a oponerse a aquello? Surgieron varias organizaciones en contra pero, a estas alturas, ¿qué no se compraba con dinero?

Las empresas de construcción, los arquitectos, los cerebros mejor preparados se excusaban en la crisis cuando les preguntaban por qué habían decidido fichar por este negocio sangriento.

Para paliar la falta de ideas, recreaban acontecimientos históricos monstruosos en una especie de teatro de horror. Recuerdo haber visto por la tele como un grupo de encapuchados con uniformes nazis incendiaban algunas de las bibliotecas más importantes de la historia de Europa. Gracias a Dios solo eran escenarios. Pero la gente ya se había acostumbrado al horror en las caras de la gente y querían verdad. Ya no les bastaba con el teatro.

Fue este el momento en que todo comenzó a irse de las manos. Se firmaban contratos multimillonarios, de cifras incalculables, para comprar bibliotecas, monumentos, museos, teatros, cines... las empresas que lucharon por construir un nuevo Disney Land como el de París, ahora se sacaban los ojos con tal de conseguir el parque con el único fin de destruirlo. Apenas tardaron un día en subastarlo. El panorama era desolador. Ya no se volverían a oír las risas de los niños y esto era lo que más gustaba a los turistas. El silencio donde antes hubo felicidad. Las demoliciones se hacían casi por sorpresa, todos los accidentes que pudiesen ocurrir durante las mismas aumentarían los ingresos. Incluso les ponían nombre a las tragedias, al igual que se hace con las catástrofes naturales.

Aquello era monstruoso. El ser humano se había vuelto loco y yo lo veía todo desde el televisor de mi apartamento. No sabía qué hacer. No sabía en qué podía gastar mi dinero. Esa cantidad millonaria ya no significaba nada, no era absolutamente nada. Sentía que era el único que no viajaría a esos lugares, aunque sentí más de una vez la tentación de hacerlo. Pero habría sido, en cierto modo, admirar mi obra. Todo aquello era por mi culpa.

Pronto saltó las barreras, las fronteras, nadie podía poner freno a aquello, que se había convertido casi en el único negocio rentable del mundo. Nadie se salvaba de aquella enorme tragedia. La raza humana había descubierto una nueva forma de autodestruirse.

Yo soy uno más en todo esto. Mi nombre nunca

apareció en los carteles, en los destinos. Nunca los llamé Viajes del Horror. Aquella era mi Gran Deconstrucción. Yo ya no creo que haya ningún dios. Creo que todo lo bueno que ha habido en este planeta a punto de explotar lo ha creado el hombre, al igual que todo lo malo. Escribo estas palabras porque nunca le conté a nadie la verdadera historia. Solo quiero pedir disculpas por todo. Ya no creo en nada. Cada vez que pongo la pistola dentro de mi boca, sé que no apretaré el gatillo. ¿El motivo? Siempre pensé que algún día conseguiría algo grande y, en cierto modo, lo he conseguido.

APIS MELLIFERA

de Miguel Ángel García López

Premio de Teatro “Ciutat de Sagunt” 2004

[...] Observando a las abejas con algo más de detenimiento, no tardamos en hallar algunas diferencias entre los animales que forman parte de la colonia. Uno de ellos se distingue de todos los demás por su largo y esbelto abdomen. El apicultor le designa con el nombre de *reina*; de ella depende, en primer término, el bienestar y la riqueza de la colonia, pues es la única hembra, en la ciudad de las abejas, que pone huevos y proporciona continuidad a la especie. En mayor número se encuentran otra clase de individuos, caracterizados por su cuerpo grueso y pesado y por sus ojos especialmente voluminosos. Son los machos, o *zánganos* [...] Todos los demás pobladores de la gran colonia son *abejas* obreras, que forman la gran masa del pueblo: son hembras que no ponen huevos. Esta actividad, la más claramente característica del sexo femenino de la reina de las abejas y de las hembras de otras clases de insectos, se encuentra atrofiada en las obreras. Sin embargo, el impulso maternal que obliga a cuidar y a alimentar a los pequeñuelos está en ellas desarrollado

en forma completamente desconocida en otros tipos de animales. Las obreras descargan totalmente a la reina de este trabajo, por el cual no sienta ella la menor inclinación. Es decir, la reina pone los huevos, y las obreras les prestan todos los cuidados [...] Por eso, en el *estado* o pueblo de las abejas los componentes dependen íntimamente unos de otros, y no pueden subsistir individualmente por sí solos.

La vida de las abejas.

Karl Von Frisch, Premio Nobel de Medicina

1973

DRAMATIS PERSONAE²

ISAAC

JUDITH/SOMBRA

REBECA

DOS MISIONEROS

DOCTOR

SIETE ENFERMEROS

VOZEN OFF

I. Flores

[Oscuro. Suena tímidamente Corre, corre caballito de Marisol. Se comienza a oír a lo lejos un respiro jadeante que poco a poco recorre de un extremo a otro el escenario. Las pisadas son fuertes, el ritmo de la carrera irregular y la respiración entrecortada.]

ISAAC.- Flores.
Tantas flores.
Y cosquillas.
Muchas cosquillas, de colores.
Sólo estábamos jugando
– batalla de flores –
cuando un silencio abrupto
ahogó
nuestra fresca cascada de carcajadas.
Cayó
desplomada
a tierra.
Al instante se detuvieron
su pulso, su aliento, su risa.
El rostro de su hermana
se detuvo también.
Su mirada ha sido terrible.
Su mirada.
Cargada de incertidumbre.
Jamás imaginé que nadie me mirara así.
Sus ojos me pedían, me exigían
una explicación, una respuesta,
un “no pasa nada, ¿verdad?”.
No pude reaccionar.
Mudo me quedé.
Sólo tuve tiempo

de arrancarla de la tierra
con mis brazos
antes de que la pudieran tragar las flores.
Y entonces,
el zumbido.
Cuando entendí qué sucedía,
un segundo dardo suicida
violó
la piel de mi otro ángel.
El efecto fue inmediato también,
pero aún pudo preguntarme mil porqués
con la mirada
durante un breve instante.
Tiempo suficiente para mostrarme,
antes de cerrar los párpados,
la terrible resignación
que invadía su cuerpo
más rápido
que aquel veneno.
“Se acabó”,
parecía intuir,
y con la solemnidad de una estrella que
se sabe
fugaz,
me abrazó el pecho
para que la hiciera volar sobre la pradera.
Eché a correr
sin camino
con dos ángeles colgados de mi cuello
mientras el sol de septiembre
saludaba a la mañana
y despedía a las gemelas.
Dos mortíferas abejas,

descarriadas,
confundidas,
celosas al fin de su hermosura,
robaron sin dolor
la vida
a mis vidas.

[Una luz crepuscular inunda con tibieza toda la escena para dejarnos ver cómo ISAAC, solo, termina extenuado su carrera al pie de dos pequeñas cunas nacaradas.]

II. Agujón

[La intensidad de la luz crece, pero su extensión se reduce hasta un estrecho cuadrilátero sobre el suelo. Entra en escena JUDITH al encuentro con ISAAC. Entre ellos, dentro del prisma de luz fría, un cristal semitransparente refleja por ambos lados las imágenes de JUDITH y de ISAAC.]

ISAAC.- *[Grave.]* Hola, buenos días

JUDITH.

JUDITH.- *[Serena.]* Buenos días ISAAC.

Tenía muchas ganas de verte. *[Silencio. ISAAC muestra evidentes signos de alteración.]* ¿Te pasa algo?

ISAAC.- No... *[Piensa. Respira.]* Ya te contaré. *[Silencio. Intenta disimular su desasosiego para retomar la conversación, pero la tensión lo delata. Respira. Pide permiso.]* Perdona, pero tengo que pincharme.

JUDITH.- *[Sacude la cabeza sin importancia para dar permiso a ISAAC. Silencio. Piensa.]*

ISAAC.- *[Saca de un bolsillo un medidor del nivel de glucemia y habla sin mirar directamente a JUDITH.]*

Vengo por otro motivo. *[Se pincha la punta de un dedo.]* Quería contártelo, personalmente.

[Comprueba su concentración de glucosa en sangre.] Dios. *[Vuelve a mirar a JUDITH.]* Perdona.

[Retoma la conversación.] JUDITH, se ha admitido el

recurso. *[Se remanga el brazo derecho.]* Habrá un

nuevo juicio. *[Saca del mismo bolsillo una pluma de insulina.]* En poco tiempo dispondrás de un breve

período de libertad condicional. *[Confirma el volumen de insulina y se la inyecta con total*

naturalidad.] La organización ha conseguido que se

revise el caso. *[Distendido.]* La campaña que hemos

realizado de concienciación contra la pena de muerte en Europa empieza a dar sus resultados.

Tranquila, se descartará la ejecución, te lo aseguro.

Por mi honor.

JUDITH.- *[Con gozo sereno. Respira majestuosamente.]* Gracias. Siempre he confiado en

ti.

ISAAC.- En la organización.

JUDITH.- Y en la organización.

ISAAC.- Estamos orgullosos.

JUDITH.- También lo estaría tu padre, si pudiera saber lo que hemos logrado, ¿verdad?

ISAAC.- *[Respira.]* También, él también.

JUDITH.- Puedes estarle agradecido.

ISAAC.- *[Silencio.]* Bueno, y tú, ¿cómo estás?

JUDITH.- Ahora más tranquila. De todos modos tenía una corazonada.

ISAAC.- ¿Y las crisis de ansiedad?.

JUDITH.- *[Sonríe.]* Las voy controlando. Me ha costado mucho volver a practicar yoga, pero lo estoy superando y ahora le dedico unas horas al día. Es la mejor manera, y la única, de pasar el tiempo y no pensar.

ISAAC.- *[Sonríe discretamente.]* Me alegro. *[Con ganas de decirle algo.]* Adiós.

JUDITH.- Tengo otra corazonada.

ISAAC.- Ya me la contarás. Debo marcharme. Es urgente. *[Se gira. Titubea, no se atreve a hablar. Vuelve a mirar a JUDITH.]* Tengo... tengo a unos familiares graves... muy graves... en el hospital. En coma. *[Silencio. Recuerda. Respira.]* Las chiquillas. *[Silencio.]* Una reacción alérgica. *[JUDITH mira el punto exacto de la inoculación de la insulina en la piel del brazo de ISAAC; él también.]* No, no es la diabetes mellitus. Ellas no tienen problemas con el azúcar *[Isaac se baja la manga.]* Es... una reacción alérgica. Estoy preocupado. *[Pausa. Emocionado.]* Hoy es su cumpleaños. Tengo una tarta sorpresa para cuando lleguen a casa. Su madre está ahora con ellas *[Silencio.]* Antes no te podía decir nada. Ya te contaré.

JUDITH.- *[Serena.]* Gracias. Apenas sé nada de ti. Espero que todo vaya bien. Cuando salga de aquí conoceré a Rebeca y a las chiquillas, ¿prometido?

ISAAC.- *[Preocupado por la gravedad de las gemelas.]* Por mi honor.

JUDITH.- Y celebraremos mi libertad y vuestra salud. ¿De acuerdo? *[Mira a ISAAC a los ojos.]*

ISAAC.- *[Sonríe por cortesía.]* De acuerdo.

JUDITH.- Buenos días.

ISAAC.- Buenos días. *[Se marcha.]*

[Se oscurece el lado del cristal donde se hallaba ISAAC. La luz restante permite ver a una JUDITH duplicada en el reflejo. Ambas mujeres cierran los ojos. Meditan. La luz fría se apaga lentamente sobre el cuadrilátero hasta hacerlas desaparecer completamente en la oscuridad.]

III. Cera

[Un semicírculo de cirios y velas de diversos tamaños protege con su luz tintineante a REBECA, que reza con devoción en murmullo arrodillada ante un impresionante racimo de exvotos colgados a diferentes alturas. El calor de las llamas ha fundido en parte unas ofrendas con otras, dando como resultado una monstruosa figura informe con decenas de cabezas, piernas, manos, pechos, pies y pequeños seres adosados a modo de protuberancia. Ante esta esperpéntica divinidad REBECA desenvuelve con cuidado dos idénticas muñecas de cera, las besa y las ofrece para recuperar la salud de sus gemelas. REBECA abre al azar una Biblia y lee un fragmento alusivo a Lilith (Isaías 34, 14) y recuerda al personaje condenado a ver morir a sus hijos al cumplir el octavo día. Entra en escena una pareja de jóvenes misioneros. Sin ser ángeles, su belleza y su bondad se intuyen inmensas. Se aproximan a REBECA, le susurran algo

al oído. La mujer se resigna a escuchar la confirmación de su temor. Las gemelas de cera se derriten y la Biblia cae de las manos de REBECA por su propio peso. La mujer llora en silencio. Los dos jóvenes se retiran a un segundo plano y dejan a la mujer sola ante el monstruo de cera. La presencia de los misioneros llena la escena de una paz que a REBECA le resulta insuficiente. Tras unos instantes, los dos misioneros apagan con su aliento una a una todas las velas, dejando en una nube de humo a REBECA a oscuras ante su particular dios de cera. Oscuro progresivo.]

IV. Miel

[La escena se llena poco a poco de luz cálida. ISAAC se acerca sigilosamente a las cunas vacías, pasa sus dedos con ternura entre las barras y las ase con fuerza. Representa la viva imagen del dolor contenido. La suave luz permite vislumbrar también una bandeja de plata entre las dos cunas sobre la que reposa un gran cuchillo. ISAAC, hipnotizado por el brillo de su filo, se arrastra hacia la bandeja, acerca sus manos al cuchillo, lo toma con solemnidad. Arrodillado, eleva el metal hacia el cielo, se incorpora, cierra los ojos, se gira despacio aún con el cuchillo en alto y queda de espaldas al espectador. Se concentra. Parece haber tomado una terrible decisión. Espera (en vano) y, ante la desolación que supone el hecho de que no haya ángel que detenga su mano a tiempo, procede, sin demasiada ceremonia, al sacrificio: Aparece por el fondo del escenario una excesiva tarta de

cumpleaños iluminada por cuatro pares de velas encendidas. ISAAC se aproxima con el cuchillo al pastel, lo rodea y procede a cortar una porción pequeña de tarta. Sostiene con una mano la ración sobre el filo, al mismo tiempo que con la otra va desmenuzando el pastel para introducirlo lentamente en su boca, saborearlo y tragarlo con amargo dolor. ISAAC come la tarta muy despacio, porción a porción, pero con la intensidad de quien devora con desesperación su último alimento y su primer veneno, mientras de sus ojos empiezan a caer lágrimas como puños que apagan, una a una, las ocho velas. Lenta y dulcemente, oscuro.]

V. Metamorfosis

[Despacho de un instituto de ginecología. Tras una mesa repleta de documentos, carpetas y libros está sentado el DOCTOR, que ojea unos informes. Las paredes de la estancia, divididas en pequeños paneles hexagonales móviles, están literalmente empapeladas de fotografías que muestran bebés acompañados de sus padres sonrientes. REBECA pide permiso y entra en escena.]

REBECA.- Buenos días.

DOCTOR.- Buenos días. *[Sorprendido.]*
Usted otra vez. Puede sentarse.

REBECA.- Gracias. *[Se sienta.]*

DOCTOR.- Es usted Rebeca, ¿verdad?

REBECA.- Así es.

DOCTOR.- Soy el jefe médico asignado a su caso. Puede llamarme Doctor...

REBECA.- *[Interrumpiéndole.]* ...Doctor, necesito que me hable claro. Mi marido está en coma diabético y aunque despierte puede perder la vista. No puedo soportar esta tragedia. Quiero saber si hay alguna posibilidad de recuperar a las niñas.

DOCTOR.- *[Levemente molesto.]* Bien. *[Respira.]* Seré claro. La misión que tengo encomendada consiste en informarle de todo el procedimiento científico. Mientras le explico en qué consiste el tratamiento de clonación, aquí tiene este cuestionario de salud, el consentimiento médico, la autorización para exhumar los cadáveres y tomar las muestras necesarias, y la patente genética.

REBECA.- ¿La patente genética?

DOCTOR.- Sí, es algo que quiero explicarle detenidamente. Usted cedería a nuestra institución la patente de sus hijas, es decir, nosotros tendríamos registrada y protegida su secuencia genómica. En la actualidad aún no se nos permite patentar seres humanos, aunque ya ha habido precedentes con gallinas y vacas que poseen genes humanos.

REBECA.- ¿Patentar? ¿Animales con genes humanos? ¿De qué me habla?

DOCTOR.- Actualmente la investigación para lograr animales de granja que generen sustancias requeridas por ciertos grupos de enfermos está muy avanzada. Así tenemos huevos sin colesterol, leche rica en defensas, etcétera, etcétera. El siguiente paso fue el avance en los xenotrasplantes, que permiten que un cerdo o un orangután desarrollen un órgano vital totalmente

humano en su interior (corazón, hígado, riñones), de modo que este organismo patentado se convierte en un donante idóneo para los enfermos que requieren un trasplante. De aquí la importancia de patentar la información genética que poseen estos seres reconstruidos.

REBECA.- Pero me está hablando de animales.

DOCTOR.- Sí, pero en el caso de los embriones que se desarrollarán en su útero, será preciso registrar y proteger su patrimonio genético para que nadie pueda, sin nuestro consentimiento (el nuestro y el suyo, evidentemente) generar otros embriones con la misma información, en una palabra, replicarlos.

REBECA.- Y para qué quiero yo patentar a mis niñas.

DOCTOR.- Se lo repito, para protegerlas. Además, la patente permite que, en caso de malformación congénita de algún órgano, exista la posibilidad de regenerar el tejido dañado a partir de células madre idénticas a las que van a dar origen a su pareja de embriones. La patria potestad siempre corresponderá a la madre biológica, evidentemente.

REBECA.- *[Dudosa.]* Déjeme leer.

[El DOCTOR ofrece a REBECA uno a uno cuatro documentos. Ella los toma, coge un bolígrafo y empieza a marcar cruces en el test de salud. El DOCTOR se levanta y comienza a pasear por la estancia. REBECA se abstrae en los documentos, marca, subraya, firma, tacha, escribe compulsivamente, pasa rápido las hojas. La voz del

DOCTOR *es para ella un eco lejano.*]

DOCTOR.- ¿Ve todas estas fotografías? *[El*

DOCTOR *señala con orgullo el mosaico de imágenes de la pared y comienza a girar los hexágonos para mostrar su otra cara inmaculada.]* Estos padres son felices gracias a la terapia de fertilidad. Estos niños son fruto de una intensa labor de investigación, iniciada hace décadas con la primera inseminación artificial extracorpórea, el conocido caso de Louise Brown, la primera niña concebida in vitro, el primer bebé probeta. Pero eso ahora ya es una práctica común. En nuestro país hay cien mil embriones sobrantes conservados en tanques de nitrógeno líquido a la espera de ser implantados, o destruidos. Millones de niños han podido nacer gracias a las técnicas de reproducción asistida. Y nuestro instituto es pionero y líder en I+D..., en investigación y desarrollo...

REBECA.- Louise Brown.

Niña in vitro.

Bebé probeta.

Cien mil embriones sobrantes.

Nitrógeno líquido.

[Para sí.] Por las niñas. *[Firma.]*

[Entra un ENFERMERO a la estancia, sin que se aperciban de su presencia ni REBECA ni, aparentemente, el DOCTOR, que sigue girando paneles. Con minuciosidad y cuidado, ceremonialmente, el ENFERMERO cubre su cuerpo con bata, su rostro con mascarilla, sus manos con guantes. Ajusta el látex de sus dedos y permanece a la espera (más bien al acecho) a una distancia

cortés por detrás de REBECA.]

DOCTOR.- ...Pero esto no tiene nada que ver. La tecnología ha permitido que madres y padres estériles pudieran ver cumplido su sueño de engendrar una criatura. El avance ha sido tan rápido que en algunos casos la Ciencia ha discurrido por delante de la Ley, abriendo nuevos caminos a las muchas posibilidades de la reproducción asistida. Pero por suerte la ética profesional ha sabido reconducir la experimentación inicial hacia un beneficioso servicio a la sociedad. Aún así, ya nadie se sorprende de la existencia regulada de madres de alquiler que prestan su útero para gestar a un embrión ajeno, del mismo modo que solidariamente algunas abuelas-madres han dado luz a sus propios nietos cuando la madre biológica no podía concebirlos...

REBECA.- Ética profesional.

Úteros de alquiler.

Embrión ajeno.

Abuelas-madres.

Madre biológica.

[Para sí.] Por las niñas. *[Firma.]*

[Entra otro ENFERMERO y procede con la misma minuciosidad a prepararse para su misión. También permanece a la espera.]

DOCTOR.- ...Pero la auténtica revolución llegó con la posibilidad de manipular el material genético directamente. Ya desde la Prehistoria el Hombre ha modificado la selección natural escogiendo las mejores semillas para sus cultivos o los mejores sementales para el ganado. A partir de las laboriosas

investigaciones sobre la herencia genética desarrolladas por el abad Gregor Mendel, cuyas conclusiones fueron descubiertas casi ochenta años después de sus primeros ensayos con la planta del guisante, la Genética cobró un gran impulso en el panorama general de la Ciencia y de la Medicina...

REBECA.- Selección natural.

Semilla.

Semental.

El abad Mendel.

La planta del guisante.

[Para sí.] Por las niñas. *[Firma.]*

[Entra otro ENFERMERO. Procede. Espera.]

DOCTOR.- ...Así, con la perspectiva que proporciona la experiencia científica, se han podido formular nuevas teorías de la evolución. El neodarwinismo completa y corrige los postulados que formuló el naturalista Charles Darwin hacia 1858 para la selección natural y el origen de las especies. Unos años antes Lamarck, y curiosamente también el abuelo de Darwin, propusieron que los cambios fisiológicos experimentados en un individuo eran hereditarios, ya sabe, la historia de las que las jirafas desarrollan el cuello para alcanzar las hojas más altas de los árboles y que este cambio externo se transmite a sus descendientes. Estaban equivocados, y también lo estaba Darwin, el nieto, en cierta manera. Ahora ya sabemos que el Hombre no procede del mono, sino que humanos y simios procedemos de un antecesor común, algo así como el eslabón perdido.

REBECA.- Lamarck.

Darwin.

El abuelo.

Jirafas.

Monos.

El eslabón perdido.

[Para sí.] Por las niñas. *[Firma.]*

[Entra otro ENFERMERO. Procede. Espera.]

DOCTOR.- ...Watson y Crick, con su descubrimiento de la estructura en doble hélice de la cadena de ADN un siglo después abrieron las puertas para que esas secuencias que contienen las claves de nuestro desarrollo, los genes, pudieran separarse, intercambiarse y modificarse. Los primeros tanteos de la manipulación genética se realizaron en cultivos bacterianos, especialmente con la familiar *Escherichia coli*, de estructura sencilla. De ahí a la clonación bacteriana el camino estaba hecho. Pero el gran paso consistió en lograr el primer mamífero superior clonado, la famosa oveja Dolly, creada en una granja laboratorio de Escocia y que, por cierto, padeció artritis y varios síntomas de pregeria o envejecimiento prematuro antes de morir...

REBECA.- Watson y Crick.

La cadena de ADN.

Escherichia coli.

La oveja Dolly.

Pregeria o envejecimiento prematuro.

[Para sí.] Por las niñas. *[Firma.]*

[Entra otro ENFERMERO. Procede. Espera.]

DOCTOR.- ...La futura clonación de órganos

nos permitirá disponer de una inagotable fuente de vida que facilitará la sustitución de las partes dañadas del cuerpo a medida que estas enfermen o envejecan, y sin ningún tipo de rechazo, un verdadero reciclaje humano. Hay quien propone la posibilidad de ser inmortal, pues el cuerpo podría reconstruirse permanentemente a partir de los tejidos generados por las células madre obtenidas, no ya de embriones sobrantes de procesos de fertilización, sino de embriones creados ex profeso con el objetivo de conseguir las células necesarias para tratar un amplio abanico de dolencias: cáncer, enfermedades coronarias, Alzheimer, diabetes...
[REBECA parece recordar por un instante a su marido diabético, ahora patéticamente ciego y moribundo, pero es sólo una ilusión, pues sigue abstraída en la lectura de los documentos.] Nancy, la ex primera dama norteamericana, el actor postrado que encarnó a Superman y cuarenta premios Nobel apoyan abiertamente la clonación con fines terapéuticos, el paso previo a la clonación reproductiva. El movimiento raéliano y otras agrupaciones religiosas proponen la criogenización por separado de los cuerpos enfermos y de la cabeza, algo similar a la leyenda sobre Walt Disney, pues ello permite conservar mejor el cerebro, con el fin de que pueda ser trasplantado más adelante a otro mismo cuerpo sano clonado y regenerado. Pero eso, como los dinosaurios del *Parque Jurásico*, es ciencia ficción, hasta ahora...

REBECA.- Fuente de vida.
Reciclaje humano.

Diabetes.
La Nancy.
Supermán.
Cuarenta premios Nobel.
El movimiento raéliano.
Criogenización.
Walt Disney.
Parque Jurásico.
Ciencia ficción.

[Para sí.] Por las niñas. [Firma.]

[Entra otro ENFERMERO. Procede. Espera.]

DOCTOR.- ...Existe un listado de más de doscientas mujeres dispuestas a ser inseminadas de embriones clónicos. Dado que la legislación actual no facilita este tipo de intervención en ningún país, se ha propuesto fletar un barco y realizar el ensayo con el grupo de hembras en aguas internacionales, una especie de crucero de la fertilidad. Pero nosotros no consideramos oportuno convertir un barco en laboratorio. La mayoría de estas mujeres desean tener un hijo copia de su marido, de ellas mismas o de sus padres, alguna ha sufrido, como usted, la desaparición de algún ser querido, pero son muy pocas las que estarían dispuestas a dar a luz por segunda vez a su mismo hijo. Pero su caso es especial. [Silencio.] El hecho de ser gemelas supone que tendremos el doble de posibilidades de éxito, en el lamentable caso de que uno de los embriones implantados no resultara viable. Los beneficios que se derivarán de la experimentación en humanos son insospechados, pero por desgracia los gobernantes son muy reticentes a nuestros planteamientos. La

VOZENOFF.- ISAAC, prestigioso abogado que lucha por erradicar la reciente Carta Europea del Ajusticiamiento Civil, es el esposo de REBECA, convertida ya en la primera mujer embarazada de un par de clones. Tras la inesperada muerte de sus hijas, ISAAC entró en una grave depresión que le llevó a un intento frustrado de suicidio, con coma diabético asociado a una grave pérdida de visión como secuela. La madre, REBECA, decidió entonces acudir a un instituto ginecológico para engendrar a sus criaturas. Paradójicamente la ficha del instituto revela las dificultades de REBECA para generar óvulos fértiles y cataloga de “experimento de gran riesgo” la operación realizada a la obstinada madre. A día de hoy, el estado de salud del abogado es materia reservada y la madre se encuentra en paradero desconocido, probablemente bajo la tutela de los médicos responsables del experimento. Nuestro equipo de investigación ha tenido acceso a las fotografías tomadas por el forense tras la exhumación de los cadáveres. En ellas se aprecia el minucioso procedimiento realizado para la obtención del material genético de las niñas fallecidas. La crudeza de las imágenes y nuestra ética profesional nos empujan a descartar la emisión de algunos retratos, que por otra parte constituyen un documento científico de excepción. Les advertimos que, aún así, las imágenes seleccionadas pueden herir la sensibilidad del espectador. *[silencio. Foto.]* Estos son ISAAC y REBECA en imagen de archivo. *[silencio. Foto.]* Estas son las gemelas en vida, poco antes de la reacción

alérgica que las condujo a la muerte. *[silencio. Foto.]*

Y estas son las gemelas exhumadas dispuestas a ser clonadas para volver a la vida. *[Silencio.]*

JUDITH.- *[Sobrecogida y aterrorizada.]* Las chiquillas. *[Reflexiona.]* REBECA.

VOZENOFF.- Algunos miembros del Parlamento Europeo proponen la destrucción inmediata de los embriones y la extirpación del útero a REBECA, como medida sancionadora. Un urgente comunicado del representante del Vaticano en el Comité de Bioética del Consejo de Europa califica de “suprema aberración” el experimento, considera carentes de alma humana a las futuras niñas y condena a la excomunión a la madre y al equipo médico responsable de este avance científico, en el caso de que se confirme la veracidad de los hechos narrados. Mientras, grupos religiosos de diversa índole se concentran a las puertas de la clínica ginecológica para proclamar que el primer bebé clonado será el nuevo Mesías, redentor de la Humanidad. *[silencio.]* De nuevo les ofrecemos las sobrecogedoras imágenes de las gemelas exhumadas. *[silencio. Foto. Oscuro repentino.]*

VII. Jalea real

[Suena a oscuras Desasosiego, de Fátima Miranda. Poco a poco, luz familiar. REBECA, ignorante aún de la popularidad adquirida por televisión, intenta reposar a solas en su casa. El embarazo está ya bastante avanzado. Se recuesta como puede, en camiseta y braguitas, sobre un asiento incómodo, rodeado de cajas y frascos de medicamentos. Al

operación se realizará bajo un estricto control y en riguroso secreto. Máxima discreción. Nada de publicidad. En todo momento mantendremos el anonimato. No podemos permitir que otros equipos se adelanten. Seremos los primeros, y usted y sus hijas, pioneras. Si está de acuerdo podemos comenzar con las pruebas de compatibilidad y antes de que se pueda dar cuenta estaremos en disposición de ejecutar la inseminación, previo tratamiento farmacológico y regulación hormonal para garantizar el buen desarrollo de la gestación gemelar.

REBECA.- *[Repentinamente preocupada.]*
Dígame DOCTOR, ¿usted lo haría?.

DOCTOR.- *[Consciente de la grave sinceridad de la pregunta y más humano que nunca, el DOCTOR le retira la mirada. Vacío. Silencio como respuesta.]*

REBECA.- Entonces, de acuerdo. *[Para sí.]*
Por las niñas. *[Firma.]* Adelante.

[Entra otro ENFERMERO ya preparado empujando una camilla equipada con material quirúrgico. Espera.]

DOCTOR.- Gracias. ¡Por las niñas!
¡Adelante!

[A una señal del DOCTOR, que ya ha dado la vuelta a todos los hexágonos, el grupo de ENFERMEROS se pone en marcha. Una luz casi cegadora ilumina la estancia, convertida ahora en una aséptica sala de experimentación. Suena Infinita tristeza, de Manu Chao. Antes de que se pueda dar cuenta, a REBECA ya la han incorporado de la silla, la han vestido con un camisón y la han tumbado sobre una camilla. Casi

frenéticamente, mientras uno la desviste por debajo del camisón y la rasura, otro la desmaquilla y le recoge el pelo en una redecilla, otro le toma la presión sanguínea, otro le extrae una muestra de sangre, otro le inyecta un bolsa de suero fisiológico, otro le toma las pulsaciones y otro, el último, se dispone a anestesiarla con una mascarilla. Su palpito se oye primero lejanamente, después con mayor intensidad. El DOCTOR muestra una enorme curiosidad científica durante toda la preparación del proceso experimental.]

REBECA.- *[Impresionada por el despliegue, pero resignada a su nueva condición de cobaya.]* Por cierto DOCTOR, aún no me ha dicho su nombre.

DOCTOR.- No se preocupe REBECA, eso ahora... ya no importa.

[Sigue el ensayo. Comienza a descender la intensidad de la luz, y también el sonido de las palpitaciones del corazón de REBECA, que escucha casi en un delirio el fragmento dialogado de la canción. REBECA cierra los ojos. Duerme profundamente.]

VI. Celdilla

[En el interior del prisma de luz fría se encuentra agachada JUDITH, que guarda objetos personales en un par de maletas. Sobre ella hay un monitor de televisión de espaldas al espectador. JUDITH escucha distraída las noticias, hasta que un nombre reclama su atención y se incorpora para observar hipnotizada las imágenes televisadas.]

fondo de la estancia, un espejo duplica la imagen de REBECA. Lleva una gruesa capa de cera depilatoria sobre el labio superior y otras bandas de cera sobre los muslos y las piernas. Las patadas de los fetos impresionan y alteran con frecuencia casi rítmica a REBECA, a quien el tratamiento hormonal le ha producido un desarreglo que le ha desarrollado en exceso el vello corporal. Atiborrada de calmantes, hormonas y demás fármacos, REBECA delira entremezclando la información que recibió en el instituto ginecológico a la vez que intenta, torpemente y con dolor, arrancarse las tiras de cera de las piernas. Sin darse cuenta, comienza a sangrar ligeramente por la nariz. La banda de cera sobre el labio se mezcla con la sangre. Estornuda ridícula y el rojo salpica todo su cuerpo. Sus manos alborotadas hacen el resto. Se pellizca el vientre hinchado, se mira en el espejo y se dirige patética a su imagen confusa y pseudoestigmatizada.]

REBECA.- Harta estoy de este embarazo,
yo sola me planto,
y me cargo la evolución.

[Se acerca las medicinas.]

Fuera los xenotrasplantes,
el movimiento raëliano,
las jirafas de Lamarck,
los dinosaurios mutantes
los guisantes mendelianos,
y me cago en Supermán.

[Agota un tarro de pastillas.]

Los bebés probeta in vitro,
los monitos darwinianos,
la selección natural,

puta diabetes mellitus,
el reciclaje de humanos,
y me cago en Supermán.

[Rompe una ampolla.]

Las abuelas que son madre,
las nuevas madres gemantes,
la absurda fertilidad.
las supercélulas madres,
cien mil embriones sobrantes,
y me cago en Supermán.

[Bebe un frasco de jarabe.]

Cuarenta premios nobel
la ley de la evolución.
La cabeza del Walt Disney
la puta oveja Dolly
y la madre que la parió.
Y me cago en ...

VIII. Reina

[REBECA lanza un puñado de frascos contra el espejo. Rompe el cristal, caen los reflejos hechos añicos y entra un alud de aire, luz y música celestial desde el espejo roto que inunda la escena y empuja al suelo a REBECA, que de inmediato se postra impresionada y ridícula ante el caudal de luz e improvisa una oración. ¿Delirio o aparición mariana?]

REBECA.- ...la Virgen.
Oh, Virgentísima matrona,
extrúyeme de mis picados.
Te agrandezco que me librerés
de este pecho en barbecho.
Inundonaciona mis cosenos
de tu láctea sustanciosa
así estas urbes resecoas
fluentes sean de lechemel
para sí nutrifícar a mis
probetícas y sedimientas
gemellizas clonclonadas.
Menécrame sensata,
frutiliza mi hirvientre
ya no sea nunjamás yerma
vagina.
Por los sigilos de los sigilos.
Santiamén.

[Oscuro.]

IX. Obreras

[En un callejón oscuro, apenas iluminado por un par de farolas que tintinean, REBECA, desharrapada y zarrapastrosa, se tapa como puede con una manta el vientre hinchado y gime de dolor ante las violentas patadas que empujan desde dentro. Aparece una SOMBRA a lo lejos que avanza despacio. Parece otra mujer.]

REBECA.- ¿Quién eres? ¿Qué quieres?
SOMBRA.- ¡No te asustes. Vengo a traerte algo de comer.
REBECA.- ¡Lárgate!, no te conozco. Déjame

en paz.
SOMBRA.- [Maternal.] Tranquila, solo quiero ayudarte.
REBECA.- [Gime.] Vete, por favor.
SOMBRA.- Si te digo mi nombre, ¿te quedarás más tranquila?
REBECA.- [Solloza.] Vete, por favor.
SOMBRA.- Me llamo JUDITH.
REBECA.- [Llora.] JUDITH, vete, por favor.
JUDITH.- Escúchame un momento. Esto es para ti. Bollos y leche caliente.
[JUDITH ofrece una bolsa con bollería industrial y un termo a REBECA, que tiembla de frío y de nervios.
REBECA trata de ignorar su oferta.]
JUDITH.- REBECA sólo quiero ayudarte.
REBECA.- ¿Cómo sabes que me llamo REBECA?, ¿quién te ha dicho mi nombre? Me podría llamar REBECA, pero también de otro modo. Sara... Rebeca... Ana... María... qué más da.
JUDITH.- Sé quién eres, REBECA, a mi no me engañas. Llevo mucho tiempo buscándote.
REBECA.- ¿De qué cadena eres?, ¿qué periódico te paga?
JUDITH.- No soy periodista. [Deja la bolsa en el suelo y se desabrocha el abrigo en un gesto de confianza.]
REBECA.- Mírame, mira mi vientre. [REBECA le enseña el vientre hinchado y sucio a JUDITH.] Tú, premio Pulitzer, ¿cuánto te pagarían por esta exclusiva? ¿Cuánto me pagarían a mí? ¿Trescientos mil euros? Quizás habría bastante para repetir el experimento con otra rata preñada.
JUDITH.- Déjate de tonterías.

REBECA.- Esto no es ninguna tontería. *[Se mira el vientre.]*

JUDITH.- Soy la madre de las niñas. Me ha costado mucho llegar hasta ti.

REBECA.- Yo soy la madre.

JUDITH.- Soy su madre biológica. Yo parí a las gemelas hace casi cinco años.

REBECA.- Yo soy la Madre. *[Empieza a incorporarse.]*

JUDITH.- No pude hacerme cargo de ellas.

REBECA.- ¡Yo soy la Madre! *[Enfrentada a*

JUDITH.]

JUDITH.- Yo también lo he pasado mal.

REBECA.- ¡YO SOY LA MADRE! *[Cara a cara.]*

JUDITH.- Cedí la potestad recién parida. No quería que las niñas se criaran en la cárcel, con una madre condenada a muerte. La primera europea condenada a muerte por un tribunal popular. Fue entonces cuando conocí a ISAAC, tu marido. Gracias a su empeño y a la organización aún estoy viva. Tras la condena pensé en recuperar a las gemelas.

REBECA.- Nunca las quisiste.

JUDITH.- No es verdad. No...

REBECA.- *[Interrumpiendo.]* ¡Nunca! Pensaste que las niñas tenían anticuerpos y por eso las rechazaste. Porque pensabas que tenían anticuerpos. Y los anticuerpos desaparecieron en un año.

JUDITH.- Para entonces yo ya estaba en máxima seguridad. Además, las niñas no tenían

anticuerpos. *[Silencio.]* Nunca los han tenido. Lo de la alergia era otra cosa. *[Silencio.]* Fue idea de ISAAC arreglar los informes médicos para dificultar la adopción. Nadie quiere niños enfermos. Eso permitiría que yo pudiera recuperar a las gemelas cuando saliera del centro. Pero lo que nunca imaginé, REBECA, era que mi salvador se convertiría en el padre de mis hijas. Nunca me reveló quién había sido la familia de acogida. Mejor. Me consuela tener la seguridad de que hicisteis todo lo posible por ellas. De eso no tengo la menor duda.

REBECA.- *[Impresionada.]* Tenías que haber luchado por las niñas. Cobarde.

JUDITH.- *[Alterada, pierde la compostura.]* Me violó. Me violó. Aquel hijoputa me violó, REBECA. Mi profesor de yoga. Me violó. Después de la clase. Me violó. Tuve que defenderme. Él o yo. Y elegí "yo". Un golpe seco en la cabeza. Y se acabó. Pero yo seguí. Otro. Otro. Otro. Y otro. Yo misma me entregué a la policía bañada en sangre. Antes de abrir la boca ya tenía las esposas puestas. No hubo atenuantes. No escucharon que me forzó. No me creyeron. La acusación dijo que lo provoqué. Que lo provoqué... Fue muy duro el embarazo en prisión. Aborrecía mi cuerpo, odiaba aquello que crecía dentro de mí y que me obligaba a no olvidar lo sucedido. Hasta que nacieron. Nunca las vi. No pude. No hasta que reconocí mi cara en las suyas en aquella foto del telediario. Desde que gané el recurso te he buscado, te he espiado y te he seguido. Sólo quiero que me digas una cosa, no me interesa saber por qué murieron, quiero saber por qué te

empeñaste en resucitarlas.

REBECA.- Tú no eres su madre. Vete.

JUDITH.- No me han dejado serlo.

REBECA.- ¿Qué quieres ahora? ¿Qué pretendes reclamar? Éstas no son tuyas.

JUDITH.- Quiero ayudarte a criarlas. Quiero una nueva oportunidad.

REBECA.- Quieres quitármelas. Ahora son lo único que tengo, vendí hasta el alma para recuperarlas.

JUDITH.- No puedo pedirte nada. Sólo me gustaría compartir tu maternidad.

REBECA.- Estas niñas son mías. Yo las pariré. Yo las amamantaré. Yo las criaré. Son mías. Sean como sean. Definitivamente mías.

JUDITH.- Déjame ayudarte. Por ISAAC, por las niñas.

REBECA.- *[Alterada.] ¡Vete!*

[JUDITH, se atreve a acariciar con ternura el vientre de REBECA. Ésta le imprime una bofetada brutal. JUDITH la mira a los ojos. REBECA llora, pero el dolor de una violenta patada interna la arroja sin esperarlo a los brazos de JUDITH.]

REBECA.- Me lo dijo la Virgen. Las niñas son un milagro. Me lo dijo la Virgen. Yo soy la elegida. Me lo dijo la Virgen. Me lo dijo. *[Silencio intenso. Miradas.]* Tengo mucho miedo. No sé qué estoy engendrando. Tengo mucho miedo.

[La mañana empieza a clarear por el fondo del callejón. JUDITH retira el pelo sucio de la cara de REBECA. Se miran. Las dos mujeres se besan

abrazadas. JUDITH, en silencio, muestra a REBECA la cicatriz de su cesárea. Roza con timidez REBECA la cicatriz. JUDITH acaricia el vientre de REBECA con devoción. Las luces del callejón se apagan definitivamente.

Contracciones. Fuertes contracciones.

Zumbido.

Las dos madres se giran hacia el público, sus miradas se funden en el infinito.

Oscuro final.]

La revista **AR.es** viene a sumarse a una amplia labor editorial que comprende desde la publicación de monografías teóricas y textos teatrales en formato digital, aceptando colaboraciones de investigadores de cualquier institución o país, siempre que se trate de trabajos de investigación originales e inéditos y que no estén aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el castellano, si bien se admitirán artículos en otros idiomas previa aprobación del Comité Científico.

01 | EXTENSIÓN Y FORMATO DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos se enviarán a la redacción de la revista, por correo electrónico (revista@esadcordoba.com) o postal (Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba. Revista **AR.es**. A la atención de Juan A. Bernal o Miguel A García. C/ Blanco Belmonte, 14, 14003 Córdoba). En el primer caso, debe adjuntarse una copia electrónica del manuscrito en archivo Word (Windows PC). En el segundo caso, debe enviarse una copia del manuscrito en el papel y una copia en CD, igualmente en un archivo Word (Windows PC). En el CD se indicarán nombre y apellidos del autor, y nombre del archivo adjunto.

La primera página de cada trabajo se iniciará con el título del artículo, el nombre y apellidos del

autor, la institución en la que trabaja el autor y su correo electrónico. A continuación se incluirá un resumen en español (de no más de 500 caracteres), junto con su traducción al inglés, de no más de diez líneas, así como de las correspondientes palabras-clave (entre tres y cinco) en ambos idiomas.

El tipo de letra será Time New Roman 12 pt. para el cuerpo del artículo y de 10 pt. para las notas a pie. Márgenes a 2,54 cm. Interlineado a 1,5 y espaciados anterior y posterior a 0. Sangría de la primera línea de párrafo a 1,25 cm. Los artículos no sobrepasarán, salvo excepción justificada, los 40.000 caracteres. Tanto las páginas como las notas a pie de página irán numeradas correlativamente.

02 | ESTRUCTURA DE LOS ARTÍCULOS

El proceso de revisión del artículo se inicia tras el acuse de recibo del mismo e implica el envío del manuscrito a dos revisores externos, expertos en el tema, generalmente pertenecientes al Comité Científico de ARES. La evaluación será anónima (para el revisor y para el autor).

Aceptado el trabajo se procederá a la publicación del mismo. El/la autor/a o autores responsables, si lo desean, corregirán las primeras,

debiendo remitir por correo electrónico las modificaciones pertinentes en un plazo de quince días.

En el caso de que el artículo incluya imágenes, estas deberán estar digitalizadas en formato TIFF, JPG o PDF. **IMPORTANTE:** Se incluirán como archivos adjuntos distintos al archivo que contiene el texto del artículo, e irán numeradas en el orden en que se citan en dicho artículo.

La numeración de los epígrafes (apartados y subapartados) se organizarán del siguiente modo:

1. CAPÍTULO

1.1. Epígrafe

1.1.1. Subepígrafe

1.1.2. Subepígrafe

1.2. Epígrafe

2. CAPÍTULO

2.1. Epígrafe

2.1.1. etc.

Las citas se harán siguiendo el llamado sistema

Harvard-APA, es decir, presentando citas dentro del cuerpo del trabajo, y no en notas a pie de página, indicando, entre paréntesis Apellido del autor, año de publicación y la página o páginas citadas.

Las citas textuales cortas (menos de 40 palabras) se incorporarán al cuerpo del texto entre comillas.

Las citas textuales largas (más de 40 palabras) se escribirán en párrafo aparte, con interlineado sencillo, con sangría, sin comillas y sin cursiva en Times New Roman, 11 pt.

03 | BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se incluirá al final del artículo, en orden alfabético y con sangría francesa. Se recogerán los títulos citados según los siguientes criterios:

- Las referencias bibliográficas deberán presentarse ordenadas alfabéticamente por el nombre del autor, o primer autor en el caso de que sean varios.
 - Si un autor tiene varias obras se ordenarán por orden de aparición. Si se van a citar varias obras de un mismo autor, los apellidos y nombre del mismo sólo se pondrán en la primera referencia. En las siguientes se sustituirán por una línea de cuatro espacios.
 - Si de un mismo autor existen varias referencias de un mismo año se especificarán los años seguidos de un orden alfabético. Si hubiese más de una publicación de un mismo autor en el mismo año, la distinción se hará con letras, siguiendo el orden alfabético.
- Libros:** Apellido, Nombre (Año), *Título del libro*, Ciudad: Editorial.
 - Capítulo de un libro:** Apellido, A. A. (Año). Título del capítulo, en A. Apellido. (ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, País: Editorial.
 - Artículos en revistas:** Apellido, A. A., (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen(número), pp-pp.
 - Documentos electrónicos:** Apellido, A. A. (Año). Título. Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

