

AR.es

revista de investigación teatral

03 | EDITORIAL

05 | ÍNDICE

06 | ARTÍCULOS

92 | TEXTOS

102 | NORMAS DE EDICIÓN

Edición y distribución

Directora: Dña. Raquel Jurado Díaz
Coordinadora: Dña. Carmen Rodríguez
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

Comisión de Redacción

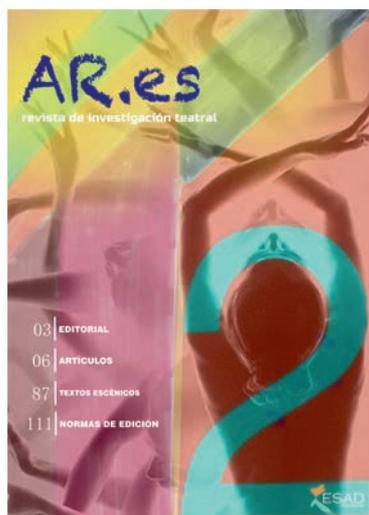
Miguel Ángel García
Chelo Ansino
David Gutiérrez
Estrella Baena
Olivia Martín

Comisión Científica

Rafael Torán
Miguel Palacios
Antonio Olveira
M^a Dolores Puerta
María Luque
Carmen Rodríguez
Carmen Arribas

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.

editorial



AR.es

**revista de
investigación teatral**

Volumen 2. Número 2
Fecha: 1 de junio de 2019
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.

Dando continuidad al impulso investigador que abandera nuestra escuela, y que tuvo su primer fruto el curso pasado con el nacimiento de esta revista, tengo el placer de prologar este segundo número. Es de justicia comenzar agradeciendo a los/as compañeros/as responsables el trabajo y la ilusión que han dedicado a esta empresa, con el convencimiento compartido de que la transmisión de saberes, de diferentes perspectivas y experiencia profesional nos permitirá reafirmarnos y seguir creciendo. Sirvan también estas líneas como homenaje al promotor del primer número, Miguel Gil Palacios, cuya profesionalidad y generosidad siguen presentes en esta andadura.

Manteniendo el perfil ecléctico y abierto que caracteriza a AR.es contamos, en esta ocasión, con la participación de investigadores/as de nuestro centro, tanto del sector del profesorado como del alumnado ya titulado. A ellos se suman profesionales externos de prestigio, aportando sus visiones particulares del hecho teatral desde su perfil investigador. A todos/as ellos/as les agradecemos sinceramente su contribución y su generosa implicación en este proyecto, instrumento que nos permitirá abordar y avanzar en los nuevos retos que nos plantea la investigación artística.

Presento finalmente este segundo número de AR.es con el objetivo de compartir y difundir conocimientos. Pretendemos que estas páginas sean de utilidad e inspiración y, asimismo, queremos manifestar nuestro deseo de abrir esta plataforma a la colaboración de cuantos se quieran sumar a este sincero compromiso con las enseñanzas artísticas.

Raquel Jurado Díaz
Dir.^a ESAD Córdoba
Directora de AR.es

AR. es
revista de investigación teatral

SUMARIO

ARTÍCULOS
TEXTOS

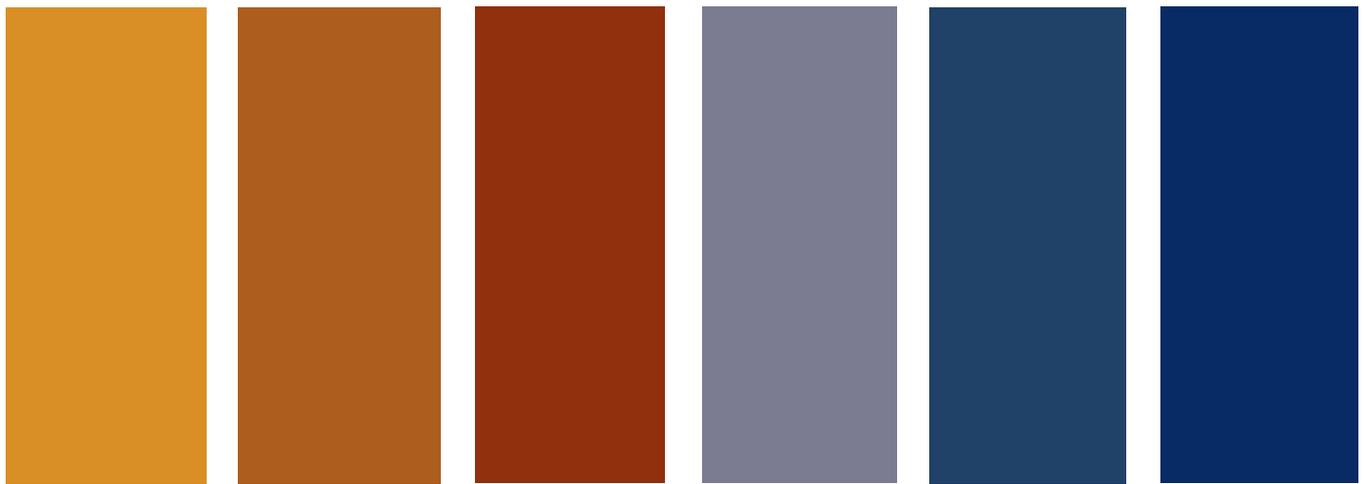
ARTÍCULOS

- 1 pág. 8
UNA MIRADA HACIA EL INFINITO Ana Ezqueta
- 2 pág. 14
LA TRIBU IMAGINARIA Andrés del Bosque
- 3 pág. 24
TRAICIÓN Y LEALTAD A CALDERÓN EN KONSTANTE 013
Miguel F. Gil Palacios
- 4 pág. 41
ROMERO ESTEO, CREADOR ATRAVESADO DE VIDA Y TEATRO
Cristóbal González
- 5 pág. 46
EL LAZARILLO DE TORMES DE 300 PISTOLAS CÍA. TEATRO
Esteban Jiménez
- 6 pág. 55
ESCENOGRAFÍA POLIFACÉTICA Juan José Reinoso
- 7 pág. 62
LA CONQUISTA DE NUEVOS ESPACIOS PARA LAS ARTES ESCÉNICAS
Paco Nevado
- 8 pág. 73
ENTRE COPLERAS Y FLAMENCOS Vanessa Morillo
- 9 pág. 81
DIRECCIÓN ARTÍSTICA Nieves Rodríguez
- 10 pág.88
TRANSMISIÓN SEXISTA EN TELENOVELAS Cinthya Priego

TEXTOS

B IS FOR BACON Antonio Rojano **A** pág.93

MI CUERPO BAILA SOLO Y YO ESCUCHO SU VOZ Roxana Toro **B** pág.98



ARTÍCULOS

ARes
revista de investigación teatral



**EL TEATRO ES EL LUGAR DONDE LAS
LÁGRIMAS DE VIRTUOSOS Y
MALVADOS HOMBRES SE MEZCLARON
POR IGUAL.**

DENIS DIDEROT



Autor/a: Ana M^a Ezqueta Figueroa
Titulada Superior en Arte Dramático, especialidad Escenografía.
Profesora de Técnicas Escénicas, Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba

Título del artículo: Una mirada hacia el infinito
Title of Article: A look towards the infinite

Resumen: Una aproximación a un guión para la realización de un documental sobre cómo las artes escénicas mejoran el aprendizaje en los niños, poniendo el foco en los que tienen problemas de aprendizaje.

Abstract: An approach to a script for the realization of a documentary on how the performing arts improve learning in children, focusing on those who have learning problems.

Palabras clave: Documental, guión, artes escénicas, aprendizaje, teatro infantil.
Keywords: Documentary, Script, Scenics Arts, Learning, Children's Theater.

Fecha de recepción: Diciembre 2018
Fecha de aceptación: Abril 2019



UNA MIRADA HACIA EL INFINITO

por Ana M^a Ezqueta Figueroa

Mucho se ha hablado, desde hace ya tiempo, acerca del uso de diferentes materias propias de una enseñanza reglada, o de una profesión, para ser utilizadas en otras funciones distintas para las que fueron diseñadas.

Este trabajo tiene como objetivo analizar, desde un punto de partida muy sencillo, cómo poder aplicar las ideas básicas dentro de las artes escénicas, teniendo como eje central el teatro, y llegar a otros colectivos distintos a los profesionales que las utilizan en su día a día.

“Una Mirada hacia el infinito” es un proyecto con el que, a través de un contenido audiovisual, acercar a la sociedad el enorme potencial que para estos colectivos puede llegar a tener el desarrollo de las distintas técnicas de teatro para minimizar una serie de problemáticas. El formato que se propone para este audiovisual es el de la realización de un documental que sirva de base para extraer las conclusiones que la propia realidad muestre a través del rodaje. Este trabajo analiza a priori un guion básico en el que apoyar su realización, así como las necesidades de material técnico y humano suficientes para llevar a buen fin el documental teniendo siempre en cuenta que todo ello puede cambiar durante la realización del mismo.

- **NECESIDADES TÉCNICAS Y HUMANAS.**

El documental se desarrollará según las fases lógicas en cualquier proyecto de este tipo: preproducción,

producción y postproducción.

Preproducción

Tendrá como misión la organización de todo el proceso previo al rodaje. Un/ productor/a ejecutivo/a llevará toda la supervisión del proyecto a fin de que no existan fallos y todo el material necesario esté disponible para iniciar el rodaje. En esta fase deberá estar definido:

Dirección y ayudante de dirección

Director/a de fotografía

Guionista

Técnico/a de sonido

Técnico/a de iluminación

Operador/a de cámara

Reparto

Guion literario

Guion técnico así como Storyboard si fuese necesario

Script o secretaria/o de rodaje

Dirección de arte

Producción

En esta etapa debe estar todo perfectamente organizado ya que a partir de aquí se sale con las cámaras y todo el material técnico y humano a las distintas localizaciones para plasmar la historia en imágenes

Postproducción

En esta fase realizaremos la edición de video avanzada. Vamos a incluir la corrección de color, etalonaje,

corrección de la saturación de audio, rectificación de los balances de color, efectos especiales, títulos de crédito, gráficos y todo lo necesario para darle forma a la producción y quede lista para su exhibición.

- **GUION BÁSICO PREVIO**

Al aplicar los recursos del teatro como potenciadores del crecimiento intelectual y cognitivo, deberemos buscar a los actores en dos grupos bien definidos: personas mayores que tengan un rol como emisores del mensaje y, por otra parte, niños y adolescentes como receptores del mismo. Hago aquí la salvedad de que al hablar de personas con discapacidades que retarden este crecimiento, el abanico de edades se hará mucho más amplio, de lo que trataré en su momento.

Un personaje que ofrece mucho juego en un documental es el/la presentador/a. Por motivos obvios de economía de medios, este personaje puede estar presente físicamente o bien ser solo una voz en off.

A partir de aquí, en el primer grupo de emisores contaremos con: padres, madres y familiares de niños/as y adolescentes que muestren sus experiencias, profesores de las Escuelas de Arte Dramático, docentes de otro tipo de centros educativos,

Como experiencia narraremos como un/a niño/a que no sabía leer entró a representar, junto a adultos, la obra de Lorca "La zapatera prodigiosa" en el papel de niño/a vecino de la esposa del zapatero; al no saber leer se aprendió de memoria su papel por repetición y al poco tiempo preguntó ¿por qué yo no tengo un texto? lógicamente se le respondió que porque no sabía leer. No transcurrió ni un mes cuando hubo que darle un libreto: había aprendido a leer. Otra historia también real es la del alumno que no era capaz de aprender la lista de los reyes godos ni la tabla periódica de los elementos; ¿Por qué? «soy incapaz de hacerlo, no tengo memoria». Pasado un tiempo su padre le preguntó si sabía el nombre de un cierto jugador de fútbol "para un crucigrama", el chaval soltó toda la plantilla del equipo y las de otros. El padre le demostró que sí tenía memoria pero para lo que quería.

En el grupo de receptores tendremos estos adolescentes y niños que podrán dar su visión sobre si les puede ayudar el teatro en su desarrollo como personas.

Algunos puntos a tocar para la confección del

guion en su forma literaria pueden ser:

- No se trata de hacer o formar a niños actores o actrices.
- Aprovechar los recursos para aprender jugando ya que el teatro es un arte colectivo y existe una interacción entre quienes lo practican.
- El teatro como instrumento de sanación, terapéutico y de potenciar habilidades.
- El teatro como herramienta perfecta para favorecer el aprendizaje de otras áreas de estudio

- **LAS ARTES ESCÉNICAS Y TIPOS DE DISCAPACIDAD.**

En este apartado se incluyen textos, artículos y fragmentos de tesis escritos por profesionales cualificados que hablan acerca de las posibilidades del teatro para vencer las dificultades de una discapacidad. Todos sirven para la base del guion literario del documental.

— o — O — o —

No ha sido precisamente en el teatro donde más discapacitados se hayan visto dentro del mundo artístico, al menos dentro del colectivo de personas ciegas o sordas. Verdaderos genios han podido destacar en la música o en la literatura, por ejemplo, pero en una disciplina tan enriquecedora como ésta es quizá de hace unos años a esta parte cuando ya podemos afirmar que el teatro viene a ser una forma más de integración que ayuda al propio discapacitado, así como a los compañeros que le rodean, a normalizar diferencias. De ahí que no sea positivo que los actores se agrupen por discapacidades formando guetos, sino que, para que la experiencia pueda valorarse positivamente, el actor en general ha de afrontar sus aspiraciones dentro de un colectivo diverso; con mayor motivo un discapacitado.

¿Hasta qué punto se lleva esto a cabo?
¿Aprovechamos los discapacitados las cualidades que podamos tener como actores?, ¿es nuestra la culpa de no ser reconocidos?

Ya desde antiguo los ciegos cantaban romances por las calles para ganarse la vida y esto no deja de ser un ejercicio teatral. Resulta curioso: si muchos de ellos

trabajaban de este modo podría decirse que “eran profesionales” dentro de este mundo. Ahora, en pleno siglo XXI vemos grupos de discapacitados actuando, pero de modo individual y a un nivel profesional resulta raro. Serafin Zubiri inició una gira con “Las mariposas son libres” en compañía de actores de la talla de Lucía Jiménez y Amparo Soler Leal, pero por motivos que se desconocen, ésta se vio truncada. Algunas representaciones sueltas por ahí, donde estén presentes actores con alguna discapacidad, podemos encontrar, pero no llegan a estar reconocidos al nivel que otros muchos sin discapacidad y por lo general se tiene más difícil.

EL TEATRO DEL OPRIMIDO COMO HERRAMIENTA DE INTEGRACIÓN SOCIAL DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD INTELECTUAL

La Ramon Molinas Foundation ha colaborado con la *Fundació Esmen* y *uTOpia Barcelona* con el objetivo de fomentar la integración social de las personas con discapacidad intelectual gracias a los beneficios de la práctica de las artes escénicas. En el caso que nos ocupa, esta corriente teatral analiza la opresión que sufren las personas con discapacidad intelectual y utiliza la pedagogía como mecanismo de liberación y como herramienta de transformación social. Por medio de una retahíla de técnicas que han comprendido juegos y dinámicas de grupo, los participantes han sido capaces de reflexionar y de analizar las opresiones a las que están sometidos para combatirlas y convertirse en protagonistas de sus propias vidas.

El taller teatral, que ha distribuido a los participantes en dos grupos en función de su grado de autonomía, ha tenido una duración de ocho meses y ha dado voz a las personas con discapacidad intelectual gracias a las técnicas teatrales. Esta circunstancia ha permitido generar nuevas formas de compartir, de comunicarse y de engendrar ideas que les ayudarán a ser más resolutivos y autónomos. Asimismo, les ha concedido la oportunidad de abordar la resolución de conflictos desde el autocontrol, la autoconfianza y la estima. La actuación ha culminado con una representación teatral delante de los familiares y los amigos que les ha servido para establecer un nuevo vínculo con la sociedad y para exhibir los resultados de las sesiones impartidas en el taller.

- **TEATRO Y SINDROME DE DOWN**

Asociación síndrome de Down - proyecto "teatro inclusivo"

El proyecto "Teatro Inclusivo" es una experiencia teatral donde participan personas con síndrome de Down y personas sin discapacidad, en un espacio inclusivo, a cargo de un profesional de las artes escénicas. El teatro es una herramienta fundamental que permite un crecimiento socio-personal y grupal continuo, facilitando la comprensión y la reflexión, y la posibilidad de experimentar y producir cambios. Y no entiende de barreras, brindándonos la oportunidad de compartir un espacio colectivo, siendo útil para facilitar la interrelación.

- **AUTISMO Y TEATRO**

A menudo me preguntan madres y padres ¿por qué el teatro puede ayudar a sus hijos? ¿en qué medida es terapéutico? Habría que decir antes que el teatro en sí mismo ya es sanador y liberador. Cualquier persona que haya hecho teatro puede expresar la sensación de plenitud que se experimenta. De hecho, quienes nos dedicamos de forma habitual al teatro, al finalizar la presentación es como si algo nos faltara. Y hay muchas razones de por qué sucede esto. Entre ellas que durante un espacio de tiempo hemos pensado, sentido y actuado de forma coherente y el absoluto presente. Algo que habitualmente no hacemos y que es una de las principales fuentes de malestar. Lo mismo, pero condicionado por su actitud menos activa, puede vivir el espectador.

Con los/as niños/as y adolescentes con habilidades diferentes, el teatro terapéutico trata de estimularles para que vayan descubriendo su capacidad de imaginar, de soñar, de proponer y tengan creatividad, confianza y seguridad con sus propios cuerpos, sus movimientos y contacto físico con el mundo. No se trata de que sean actores y actrices, lo que hacemos es utilizar algunas ejercicios y juegos del teatro, accesibles y sencillos, para crear vínculos de comunicación de los niños con su entorno.

Y como no hay dos personas iguales elegimos para cada uno lo que le es más adecuado para el momento que está viviendo. Pueden ser juegos de expresión corporal, expresión verbal y no verbal, juego de roles, juegos

mímicos, de títeres, de sombras y sobre todo la improvisación teatral que es la que nos permite crear desde lo más sincero de nosotros.

La actriz y directora de teatro británica Kelly Hunter ha creado un fascinante método para estimular a niños que padecen autismo mediante las obras del bardo británico, en un inolvidable viaje con payasos, magos y criaturas fantásticas.

Hunter Beat (el nombre proviene del apellido de su creadora y de «beat» que significa latido) basa su técnica en el ritmo de la métrica que empleaba Shakespeare (pentámetro yámbico). Éste crea el sonido de las palpitaciones del corazón lo que propicia que los niños se sientan más seguros. Además, las expresiones faciales y las voces exageradas, clásicas de este tipo de obras son ideales para facilitar la comunicación.

«Básicamente, la audiencia con problemas de aprendizaje y comunicación y los actores se mezclan con los juegos que surgen del texto de Shakespeare y el ritmo de las palabras», añade Kelly.

El relato de amor y magia en una isla, que relata Shakespeare en «La Tempestad», ha sido la primera obra elegida para trabajar con niños/as autistas en un teatro de Stratford-Upon-Avon, el lugar de nacimiento de Shakespeare que mantiene vivo el legado del autor.

Este método se dirige a una audiencia muy limitada, unas 15 personas de entre 8 y 24 años que se sientan en un corro alrededor de los seis actores que protagonizan la obra con una duración de 75 minutos. En la segunda fila asiste público integrado por 30 personas entre profesores, familiares de autistas, cuidadores o profesionales que trabajan en autismo.

BIBLIOGRAFÍA.

MANUEL (MANU) MEDINA. "Teatro y ¿discapacidad?. Teatro Brut. Teatro Genuino".

WEBGRAFÍA.

<https://escuelaconcerebro.wordpress.com/2015/01/31/por-que-el-cerebro-humano-necesita-el-arte/>

https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_40/SILVIA_MARIA_SANCHEZ_ARJONA_01.pdf

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/68328/1/El_recurso_de_la_Dramatizacion_y_el_Teatro_en_los_aulas_de_PEREZ_PUIG_ESTHER.pdf

**EL TEATRO ES POESÍA QUE SE SALE DEL
LIBRO PARA HACERSE HUMANA.**

FEDERICO GARCÍA LORCA



Autor/a: Andrés del Bosque
Doctor en Artes en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
Investigador teatral

Título del artículo: La tribu imaginaria
Title of Article: The imaginary tribe

Resumen: Un mensaje, que a través de señales de humo ancestrales, se dirige a una tribu imaginaria, para provocar un intercambio de saberes entre indígenas y extranjeros, en torno a los payasos sagrados y las bufonas rituales, con el fin de invocar la risa y el estudio del buen humor.

Abstract: A message, that through ancestral smoke signals, is directed to an imaginary tribe, to provoke an exchange of knowledge between natives and foreigners, around sacred clowns and ritual buffoons, in order to invoke laughter and study of good humor.

Palabras clave: “Soledad”(sic), Proyecto Olvido, Epistemicidio, Trickster, Declownolización.
Keywords: “Soledad” (sic), Project forgotten, Epistemicide, Trickster, Declownolización.

Fecha de recepción: Diciembre 2018
Fecha de aceptación: Abril 2019



LA TRIBU IMAGINARIA

por Andrés del Bosque

El intercambio de saberes a través de los payasos sagrados da la oportunidad de examinar esta idea de soledad del clown tan incomprensible para la institución de los bufones rituales. Los clowns “habrán vivido la experiencia fundamental de la creación: la soledad.” dirá Lecoq en *El Cuerpo poético*.

Exactamente *La soledad* (sic) del clown, repetimos a coro con uno de los más grandes maestros del clown occidental contemporáneo.

Es difícil pensar en algo que sea menos solitario, más interdependiente, más solidario y menos aislado que la creación y los procesos creativos. En primer lugar, porque para ser creados se necesitan dos y en segundo lugar porque como criaturas sociales desde que nacemos hasta nuestra última metamorfosis necesitamos de la tribu. Sin embargo, esta ilusión de poetas cómicos únicos encuentra mucha resonancia en nuestra sociedad individualista.

Los *onemanshow* proliferan, las *standup comedy* están de moda, los solos de payasas con sus proezas y respectivos fracasos hacen nata en los festivales de clown, las bandas de bufonas escasean y los tríos clásicos de *White clown*, *Augusto* y *Contraugusto* brillan por su ausencia. Es decir, prevalecen los creadores solos sobre las bandas de criaturas. Todos quieren ser *bululú*, nadie quiere ser *ñaque* o *cambaleo* y ninguno está dispuesto a sufrir las *compañías*. Ésta es la tendencia.

La solidaridad es bastante peligrosa desde el punto de vista de los amos, se supone que solo debes velar por ti mismo y pocos acólitos le hacen caso a uno de los popes del capitalismo: Adam Smith, que basa todos sus fundamentos económicos en la compasión como rasgo humano fundamental. Borrar ese espíritu de solidaridad de la tribu en los individuos que la componen necesita grandes esfuerzos y resulta muy conveniente para los ricos y poderosos, pero resulta devastador para el resto.

Este trabajo se propone llamar la atención sobre la importancia que están cobrando los cómicos rituales de los pueblos indígenas y el saber ancestral que proviene de la risa en los pueblos originarios, precisamente por su habilidad en la resolución de conflictos.

A este movimiento compuesto de payasos sagrados, bufonas rituales, investigadores de la risa, *performers*, filósofos cómicos, doctores en payasadas, y políticos del humor le llamaremos de modo experimental La Tribu Imaginaria. Esta tribu se centra en el estudio de los payasos sagrados y bufonas rituales. La institución de los clowns rituales ha merecido mucha atención de etnólogos y escritores como Paul Radin, Levi Strauss, Mazzoleni y Kristeva y muy poca de la academia teatral.

Este trabajo tiene como fin instalar algunas señales de humo que a pesar de su volatilidad, puedan ser leídas como un lenguaje básico y respondidas con nubes digitales (*cloud computing*) que presten un servicio a la risa

de la tribu. Cuando la distopía presenta una nube atómica en el horizonte, la utopía encuentra nubes ancestrales de comunicación. Ello obliga a descifrar cualquier signo de alegría y humor en el panorama contemporáneo.

-“Que los mapuches armen una multinacional y ganen las licitaciones.” - opina un desalmado bróker en un periódico del Sur.

Este humor negro que toma a los mapuches como bárbaros y les recomienda entrar al mundo de la competencia salvaje, es una burla que no resuelve el intercambio de saberes entre los pueblos originarios y el *KnowHow* del estado moderno. Por el contrario, es una risa que hiera, un sarcasmo que pretende negar la existencia de un pueblo proyectando sobre él una sombra de olvido. Y hay una risa distractora que promueve el olvido: el proyecto olvido.

Es una fuerte corriente que pretende legitimarse como única especie, que quiere no solo acabar con las otras especies sino que persigue el olvido de ellas.

El *Proyecto Olvido* pretende que el resto de los seres solo tengan valor si los sirven a ellos. Se trata de reducir a otras especies a comida, a medios de transporte, a pruebas genéticas a ornamento en jaulas y peceras, a mascotas sumisas y en fin, a servirnos de bufones, afirma Marta Tafalla. “Les borramos su identidad desarrollada en una evolución milenaria, les arrancamos su memoria para que nos sirvan”, agrega. Que olviden su hábitat, sus conductas naturales. No solo eliminamos especies de la faz de la tierra, dirá Tafalla, también las eliminamos completamente de nuestro recuerdo. “Cuando imaginamos un chimpancé, imaginamos un payaso de circo o una herramienta de experimentación.”

El *Proyecto Olvido*, que tanta fuerza tiene en esta sociedad, no es más que un proyecto totalitario. Las criaturas sometidas deben olvidar su propia identidad, olvidar quienes eran antes de convertirse en servidores, olvidar que podían vivir para sí mismos.

Los seres humanos lo han aplicado innumerables veces entre sí, eliminando culturas, etnias y pueblos, eliminando las formas de vivir y de pensar de otros seres humanos. Exterminar culturas humanas y exterminar especies animales, son dos proyectos que comparten un ideario común, un ideario totalitario que impone una única

identidad como legítima, y no acepta la diferencia y la pluralidad. Unas etnias existen para servir a otras, las mujeres para servir a los hombres, los humildes para servir a los poderosos. Someterse a esa dictadura significa desaparecer. Meteremos a cada ser vivo en una jaula, nos meteremos a nosotros mismos en nuestra propia jaula, y cuando ya no quede ningún ser que viva libre, se nos olvidará para siempre que existía la libertad. (Tafalla, 2015).

Nadie olvidará la masacre cometida contra los indios selk'nam que fueron cazados como animales porque disputaban la lana a los Menéndez Braun en época del gobierno de Hipólito Irigoyen. Pocos recordarán a Maurice Maître, el empresario de espectáculos belga que paseó una familia de indios *kaweskar* por Bruselas como muestrario de antropófagos en lo que fue la “divertida” práctica de los zoológicos humanos hasta bien entrado el siglo XX. La risa y la diversión varían en una dimensión de espacio tiempo que sorprende, ¿Puede ser la risa precisamente un vehículo de intercambio de saberes con los pueblos indígenas a través del arte?

Hace muchos años un extranjero representante del *stablishment* preguntó a un indio tupí que se encontraba tallando la punta de una flecha si tenía dinero, a lo que el indio respondió:

¿Qué es eso? - mientras continuaba impassible su labor.

Bueno, lo que sirve para comprar. ¿Tienes nevera, coche, televisión?

¿Qué es eso?- replicó el indio mientras continuaba tallando.

Pues hombre lo que te permite la felicidad - replicó el extranjero.

Ah sí, de eso sí que tenemos de sobra - concluyó el indio poniéndole las plumas a su flecha.

La risa feliz viene aquí de la inocencia del *buen salvaje*, o tal vez de su refinada ironía. Sin duda, antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, los brasileiros habían descubierto la felicidad. Es una risa que recuerda lo esencial sin distraernos con baratijas.

La creación de una utopía brasileira centrada en una sociedad matriarcal, anárquica y sin represiones, tiene en Brasil antigua data. Desde la época del *tupí or not tupí*,

ya en el Manifiesto Antropófago firmado por Andrade en 1928, se proclamaba que solo la antropofagia unía social, filosófica y económicamente. Esta única ley del mundo sería expresión enmascarada de todos los individualismos y de todos los colectivismos; alimento de todas las religiones y de todos los tratados de paz, pues ella consiste en devorar las influencias extranjeras para imponer el carácter de la tribu, el carácter nativo. Esta postura antropofágica se ofrece como alternativa al nacionalismo conservador, tanto como a la copia servil de los valores occidentales. Se trata de una absorción del enemigo sacro para transformarlo en tótem. La transformación permanente del tabú en tótem. He aquí un programa claro para los payasos sagrados y las bufonas rituales: Antropofagia cultural de los oprimidos v/s Canibalismo Espiritual de los opresores.

Son precisamente aquellos pueblos llamados primitivos, los que mediante su cosmovisión del mundo, están mitigando la barbarie caníbal de una civilización occidental que devora todo lo que pilla y nos empuja hacia la catástrofe ambiental. No lo digo yo, lo dice Noam Chomsky. Son las tribus nativas, quienes resisten la acción de corporaciones y sociedades anónimas saqueadoras de los recursos naturales latinoamericanos. Son las comunidades indígenas, quienes mejor enfrentan el atropello de sociedades anónimas y de irresponsabilidad ilimitada, que devoran minerales, aceites de palma, agua y tierras, arruinando la riqueza que pertenece a toda la humanidad. La voracidad del mercado y sus mercachifles es resistida con la antropofagia de los consumidores, comportamiento alternativo aprendido de los aborígenes y sus farautes, yanaconas y mediadores.

Un [estudio](#) realizado por el *World Resources Institute* advierte que la deforestación evitada por el manejo forestal comunitario en zonas como Brasil o Guatemala, “ha permitido mantener fuera de la atmósfera el equivalente en dióxido de carbono de lo que hubieran emitido mil millones de automóviles”. Se hace evidente que los saberes ancestrales, las formas de cultivo y el cuidado que las comunidades rurales y forestales mantienen en las zonas que habitan, supone un ahorro y un beneficio millonario, como fuente primaria de sustento, nutrición,

medicina y empleo para la gente, en la mayor parte del África rural, Asia y Latinoamérica. Así se generan billones de dólares de beneficios para la sociedad.

La tribu dejará de ser vista como una forma primitiva de sociedad, para ser considerada como una organización capaz de frenar la esquizofrenia y barbarie de algunas sociedades limitadas y anónimas, que solo piensan en crecer a costa de devastar y arruinar todo lo que encuentran a su paso.

El dogma de tomar al otro como tribu primitiva y arrancarle las plumas, es el programa de un complejo militar industrial y patriarcal “al que se le ven mucho las plumas” y al que ya no es posible resistir arrancándole el cuero cabelludo, como hicieron los pieles rojas en su tiempo. El *scalp* ya no se practica, no dio resultados. La resistencia pacífica frente a estos depredadores hace mucho que ha tomado la forma de la sátira y de la risa.

Los clowns rituales han jugado un papel mediador en el choque de culturas. Han descuartizado por una parte el cuerpo colonialista, desvelando su esqueleto de falsas jerarquías y han cosido por otra, las vestimentas que permiten a las instituciones sagradas de los colonizados, seguir existiendo bajo el ropaje de mitologías y ritos invasores, impuestos con la cruz y el trabuco. Así subsiste el culto a la Ñusta Huillac en el desierto de Atacama, bajo el ropaje de la Virgen del Carmen de la Tirana, o la devoción hacia la madrecita Tonatzin en México, vestida de la Virgen de Guadalupe.

Si es verdad, que como dice Alfred Simon en *Le planete des clowns*, los payasos son ante todo una apariencia, entonces será también verdadera la necesidad de que los cómicos vernáculos dejemos de mirarnos la punta de la nariz roja, con el ombligo vuelto hacia los grandes zapatones que usó el genial Chaplin y otros magníficos payasos de la Europa colonizadora; y dirijamos la mirada hacia las tradiciones cómicas de nuestros pueblos de origen. Volver del revés el mundo trágico que hemos heredado, para tender un puente de alegría, entre las madres que nos parieron y los padres ausentes que nos desheredaron.

De los parias, de los desheredados del planeta, de allí extraen la risa, la ternura y la alegría las bufonas y los

bufones del llamado Nuevo Mundo.

Los payasos sagrados son las figuras cómicas de la tribu e impiden que nadie se tome demasiado en serio, alertando sobre aquella fe que amenaza con el dogma. Afirmaba Julia Kristeva, cuando se encontró con los heyoka entre los indios Hopi, que la risa de esos payasos sagrados resultó ser para ella el porvenir de una revuelta, una revuelta permanente.

¿Qué papel puede jugar la risa de payasos rituales y bufonas sagradas en la resolución de este conflicto que pone en entredicho nuestra idea de barbarie y civilización?

Hoy en día, las naves del imperio occidental contemporáneo exhiben un mascarón de proa repeinado y rubicundo. Esta figura maligna de un White clown causa terror. De hecho coincide con la *coulrofobia*, es decir con el terror a los payasos asesinos que se ha vuelto una moda viral. El jefe del Imperio, un tipo supremacista y racista que comanda portaaviones nucleares, sonríe tamborileando con el índice y el cordial alrededor de los comandos de misiles madre, que reducirían a polvo, al enano regordete que corea en el norte, canciones de guerra y estruendos bélicos.

Este show de artes vivas, esta performance en el circo descomunal de la realidad global, estimula la risa de las hienas y el graznido de los carroñeros. No es esta la risa opresora que interesa. Los rostros ambiguos y desprovistos de toda compasión, sus gestos grotescos y semblantes que no expresan jamás lo que piensan, son los protagonistas de la pesadilla televisiva. Este vampiro digital de las imágenes, donde la audiencia ofrece la yugular, conecta sus tímpanos y sacrifica el nervio óptico, se ha topado con ristras de ajo y estacas en el corazón, que otra vez provienen de la resistencia de nuestras tribus aborígenes.

Wetiko

En efecto, los nativos americanos designan la enfermedad que padece la civilización occidental como wetiko. Así llaman los *algoquin* y los *ojibwa* a ese canibalismo espiritual que consiste en parasitar a otros pueblos y considerar que esto es legítimo.

Dicen que este patógeno engaña a su huésped y lo hace creer que obtener la fuerza vital de los demás

(plantas, animales, personas, etc.) es una forma lógica y racional de existir. En otras palabras es el virus del egoísmo, o lo que Paul Levy ha llamado en su libro [Dispelling Wetiko](#) “egofrenia”, el egoísmo, como una enfermedad que impide reconocer la realidad de que vivimos en un mundo interdependiente, en una tribu imaginaria. Que toda vida tiene el mismo valor intrínseco y que no existimos como egos separados. Hasta este punto el humor ancestral cuida la salud mental del ecosistema.

Ante la noción de *Wetiko*, surge la visión de *Ubuntu*, esa palabra africana para comprender que *yo soy porque nosotros somos*. Esta es la experiencia de una mayoría de civilizaciones, para las cuales “el interés propio” no tiene un significado preponderante, porque los seres y los intereses son transpersonales más que individuales. Culturas donde la relación con la otra persona es inherente a la propia existencia.

En su libro *Colombus and Other Cannibals*, el historiador de la cultura nativo americana Jack D. Forbes describe la creencia común entre comunidades indígenas de que los conquistadores europeos estaban crónicamente infectados de *wetiko*. Ese canibalismo espiritual que consume la vida de la otra persona para beneficio propio. El reconocimiento del síntoma de esta enfermedad tiene su correspondencia en el método científico y ha sido ya tipificada como epistemicidio.

Epistemicidio

Algunos académicos como Boaventura de Sousa Santos afirman que “el conocimiento científico de la modernidad es un gran epistemicidio al haber suprimido en la marginalidad a conocimientos distintos”. (Zeballos, 2015a).

He aquí la actitud del serio aburrimento: predisposición a la acción que conoce a través de desconocer todo lo que no le interesa. Esta visión elimina toda risa. *Risus abundat in ore stultorum*. Escribir objetivamente se dice, creer que existe una realidad objetiva separada de la mente que la observa. Creer en un mundo objetivo, es la raíz de nuestra separación. Lo que sustenta un mundo dividido entre un sujeto y sus objetos, es también el alimento que mantiene corriendo el programa del ego como una realidad absoluta.

“O hotxuá não é pajé é espírito” dice el payaso entre los krâho. No hay separación entre el espíritu vegetal de la abobora (la patata dulce) y el pajé. El shaman Krâho recibe la gracia directamente de la abobora, es directamente el espíritu de la planta. Para Gétulio Cruacaj Krâho resulta tan claro como para el biólogo Humberto Maturana, que sujeto y objeto comparten la misma naturaleza. Planta y Payaso comparten reinos diferentes dentro de una misma humanidad. Y esto es así, porque toda la experiencia de los hechos observados parte de una premisa: “El observador es un sistema viviente, y el entendimiento del conocimiento como fenómeno biológico debe dar cuenta del observador y su rol en él” (Maturana, 2012, p. XIX). “tanto el biólogo, como el teórico del cerebro, o el pensador social, enfrentan un problema fundamental cuando nolens volens (quíeránlo o no) tienen que describir un sistema del cual ellos mismos son componentes.” (p. XVI).

Cuando no solo arrasas con otras tribus sino que además impides todo encuentro y traspaso de saberes, cometes un epistemicidio. Se trata de la liquidación de algunas formas de apre(he)nder, crear y transmitir conocimientos-saberes comunitarios, ancestrales o los propios de ciertas culturas de naturaleza genuina especialmente tras el nacimiento y uso del método científico como el único validador por parte de las clases dominantes, convirtiéndose éste en una suerte de garante de la objetividad que nos protege de la subjetividad, de lo irracional (Zeballos, 2015b).

Esta negación de los saberes tradicionales, induce hacia una crisis de presencia. La crisis de presencia es vivida, en el mismo momento en que se pierden los saberes ancestrales porque somos desplazados, emigramos o dejamos de pertenecer a la tribu. Este trance es percibido como ausencia de sentido, depresión y sobre todo como enajenación del ser. Se pierde la fluidez, los fluidos que me vinculan al mundo, es decir se pierde el humor. En lugar de actuar sobre el mundo, se pasa a ser actuado por el mundo. Un ser exterior penetra en la persona y la posee. Se trata de un fenómeno de posesión. El Canibalismo espiritual de unos pocos ha tomado cuenta y control sobre las mayorías con el objeto de convertir todo en mercancía y consumidores.

Los rituales mágicos como el exorcismo servirán para rescatar a la persona. La catarsis cómica podrá jugar un papel decisivo. Y los payasos sagrados y bufonas rituales han venido jugando este rol liberador dentro de la tribu desde tiempos inmemoriales.

La figura del trickster, del *perturbador divino* se manifiesta desde Egipto hasta Japón, desde Grecia hasta Alaska, desde Brasil hasta Benín. Frente al orden regido por la razón, representa lo salvaje y lo sagrado, la desmesura descabellada, la confusión de las normas, el movimiento y la quiebra de las categorías sociales. Es el caos generador que atenta contra el inmovilismo. La Bufona sagrada de Rotuma pronuncia Conjuros Profanos durante las bodas en las islas Fijji, allí la risa y el disfraz son mecanismos de trasgresión que permiten saltarse los patrones sociales. Esta subversión resulta indispensable para hacernos más soportable la carga de la imposición cotidiana. Locura e inmadurez, bufones carnalescos y payasos metafísicos, ruptura de las reglas, ultrajes y excesos corporales, esta función mágica de la risa a través de conjuros profanos chocarreros, son expresión humana que sublima la locura como fuerza creativa y autopoietica. El ser humano desencantado se reencanta y puede volver a actuar sobre el mundo.

Esta carcajada reparadora es primigenia, primitiva y común a diversas manifestaciones. Risa de las saturnales con que los romanos daban en diciembre inicio a sus labores agrícolas y cuyo testimonio podemos sentir en las fiestas de la Vijanera que se celebra en Silió y remite a las festividades en honor al dios Jano. Los enmascarados de MiguelTurra, (Provincia Ciudad Real España) de Villanueva de la Vera, así como los diablos de Almonacid del Marquesado están ligados a las lupercales donde personajes espantosos corrían desnudos alrededor del monte Palatino, cargados de símbolos mágicos y golpeaban a las mujeres con correas de piel de macho cabrío. El objetivo de este rito era garantizar la fecundidad y llamar a la primavera. En el solsticio de invierno Los Krampus, especie de cucarachas de paja, se arrastran como demonios terroríficos entre los austriacos. Los mamutones que marchan con sus pesados cencerros en Cerdeña, son criaturas de la oscuridad que expresan sus

intentos por recuperar la luz. Las brujas Tschägättä de Suiza son otros ejemplos de criaturas tribales vinculadas al simbolismo de la fertilidad y la fecundidad.

La función vinculada a rejuvenecer el mundo está asociada a estos demonios y cómicos rituales. Lo sagrado que se deteriora a causa de las expiaciones y los tabúes, vuelve a ser soportable en las bacanales, la representación de los excesos pasionales a través de la mimesis cómica y de la risa desencadenan la catarsis, la purificación de las emociones que los griegos conocieron y que en el medioevo se manifestó como Fiesta de Los locos. Aquello que evoca un mundo carnavalesco, un mundo al revés, un universo dominado por el desorden, articulado precisamente por los maestros del caos. Las bacanales con las danzas desenfrenadas de las bacantes, orgías y ritos extáticos, procesiones fálicas son expresiones de una tribu imaginaria que celebra a Dionisos-Baco, divinidades del vino y la vegetación que en América se expresa en cofradías, comunidades vegetales, divinidades de la naturaleza, animismo, multitud de sincretismos religiosos.

Todo el dogma del clown como figura laica que no se toca el pito jamás, que no habla de política ni de religión y que infla unos globos rosados para evitar todo contacto con un par de nalgas, no es más que pura falsificación que desconecta a los clowns de los bufones y de las bufonas y de su vínculo sexual y entrañable con las divinidades cómicas y el origen femenino y subversivo de la risa. No hay soledad del clown hay soledad de las bandas de payasos y bufones rituales.

La Red Latinoamericana de la risa en la cual están: El Festival Mímame de Colombia, que proyecta su interés en antiguos payasos precolombinos de la cultura Ylama del Valle del Aburrá Medellín Colombia; el Upa Chalupa Valparaíso Chile en cuyo último afiche se pone de relieve al Ulén, payaso de los desaparecidos indios selk'nam; el festival Anjos de Picadeiro con su misterio de los cómicos africanos en Brasil; así también Esse Monte de pallasas y otros encuentros consagrados a la risa y al humor, han puesto en práctica ya esta investigación que no solo se centra en la tradición de payasos de espectáculo sino que se interesa en las vastas raíces de los payasos sagrados y las bufonas rituales.

Payasos sagrados

La misión de estas figuras cómicas es hacer visible lo censurado, lo rechazado y lo reprimido por la sociedad. No respetan nada ni a nadie, y su aparición en las ceremonias más solemnes acostumbra a ser motivo de escándalo. Ellos relativizan la comunicación con los dioses y se burlan de los remilgos rituales. Se presentan ante la humanidad como salvajes, andrajosos y sucios. Ellas atentan contra las buenas formas y causan repulsión, comen lo incomedible y dicen lo indecible. Su provocación alcanza el grado máximo en el aspecto sexual: se muestran semidesnudos, exhiben falos y vulvas abiertas y simulan actos sexuales.

Estos bufones ceremoniales recuerdan a los ascetas místicos, personajes marginales en un gran número de tradiciones, como los *Galandar* en Irán, los *Locos por Cristo* ortodoxos, o los dioses egipcio *Bes* y la enana *Beset*.

Forman parte de esta tribu imaginaria la parodia del recaudador de impuestos encarnada por *El Cigarrón*, los juglares reinventados en el *Misterio Bufo* de Dario Fo. El popular *Juan pelotero* de Calasparra en Murcia. El personaje con la cara tiznada de *Mateus* y el *Bumba meu boi*. Sobre los *hotxua* no decimos nada remitimos a Ricardo Puccini y Ana Carolina Abreu. Está *El Jarramplas* de Extremadura encarnando a un chivo expiatorio que será luego divinizado y que provoca la risa recordando al lobo, que venía a *jarramplar*, pues éste es antiguo término acuñado en la zona para referirse a la acción de robar y cazar el ganado. El temido depredador, era asociado además a la infertilidad. Es por esta última razón que en esta fiesta se le arrojan nabos, comparando ese tubérculo con el pene.

Existe *El Kollón* de los mapuches, que acompañó a los *weichafe* en la guerra contra los españoles, y que en la ceremonia del *nguillatún* aparece sobre un caballo de madera, para mantener el orden de manera divertida. Es un instrumento de control social así como mediador entre el mundo de los muertos y de los vivos, además de protector de las machis contra los *wekufes* que roban las almas a los difuntos. Y comparece *El Kusillo* que es el bufón entre los Aymaras de Bolivia benévolo y afortunado, pero ligado al zorro, un embaucador malévolos y

desafortunado. En la danza de Chuquila hace reír a los espectadores burlándose de uno y otro demostrando un gusto sexual fuera del orden establecido. Y *Los Nazarenos de la Burla* que participan en la liturgia de la Semana Santa de España como alegoría del regreso temporal al Caos primordial tras la muerte pasajera de Jesucristo. Y cumplen una misión catártica para los fieles que sufren y lloran en el valle de lágrimas a la espera impaciente de la Resurrección prometida. Cómicos que quiebran las tremendas tensiones cuando rebrotan los trágicos momentos en los que el Caos recupera su viejo protagonismo, aprovechando que la divinidad está sumergida. Todos ellos son tricksters.

Trickster

Cuya característica principal es la **ambigüedad**. Divino, humano y animal, celestial y habitante del inframundo. Cada mitología que tiene un dios estafador tiene otros dioses que han creado la perfección, pero es el Estafador el responsable de los cambios que han causado el enredo a veces deplorable y el desorden alegre del mundo tal y como es. Quizás no haya ningún otro personaje mitológico y arquetípico tan emblemático para las culturas chamánicas como el trickster que trae lo enigmático, lo paradójico, lo indefinible.

Observando la naturaleza el hombre antiguo entendió que todo es cambio, que todo fluye: el trickster es capaz de convertirse en río, en árbol, en estrella o en otro animal y alterar la naturaleza como si toda ella fuera su teatro, en una dinámica metamórfica en continuo movimiento. La esencia del trickster es la transformación. El tricksters asocia risa y rezo. La gente no podía rezar hasta que se riera, porque la risa abre el contacto con lo divino.

La evidencia de estos payasos ancestrales no es desde luego una explicación científica, ni nos permite construir el mito de los orígenes de esta tribu de cómicos. La ciencia no se ha propuesto como objetivo constituir al hombre, sino más bien, afirma Lévi-Strauss, disolverlo. En vez de totalizar, la ciencia busca reducir los fenómenos que pretende explicar. Al reducir los misterios de lo cómico en nuestra práctica, hemos perdido

curiosidad y asombro; y es la sorpresa la que nos instiga a investigar y conocer. El pensamiento mágico y totalizador, vuelve al ser humano una parte más del cosmos. Pero la ciencia ha fragmentado en mil pedazos la unidad alcanzada por el mito. En su intento de explicación más precisa tuvo que dejar los posibles lazos unificadores entre las diversas disciplinas. Ha convertido al mundo en un escenario en donde todo lo que pasa es predecible y lógicamente explicable. Albert Einstein dirá: "La mente intuitiva es un don sagrado y la mente racional un servidor fiel. Hemos creado una sociedad que honra al sirviente y que olvida el don" (Chambon, 2012, p. 15), una sociedad adulta con poca capacidad de asombro y que ha olvidado todo lo maravilloso de su niñez. Y esta forma racional de conocer ha sido capaz de liquidar otras formas de aprehender, crear y transmitir conocimientos comunitarios ancestrales.

Por ello proponemos reunir en este matraz la institución de payasos sagrados que es un fenómeno disímil y complejo, aun a sabiendas que nos equivocamos al clasificar, pero es una manera de atraer la atención sobre una obra que es de titanes: Poner a disposición de bufonas y bufones contemporáneos una práctica cómica popular que ha sido muy estudiada por etnólogos y antropólogos y desdeñada en cambio por las escuelas de teatro y por la práctica del clown eurocéntrica.

Es razonable estudiar el pensamiento mágico, es nuestra materia y nuestro oficio.

Max Weber nos dejó viviendo dentro de una jaula de hierro cuyos barrotes eran la creciente eficiencia, el cálculo infalible y el control tecnológico. Vivimos el moderno mito de la caverna de Platón como prisioneros que solo vemos las sombras de la realidad, tenemos la posibilidad de salirnos del relato de los medios masivos y abandonar la cueva como en el Show de Truman, pero según Gellner ya no es tan fácil porque la *jaula es de goma*. La coacción ahora es flexible: flexibilidad laboral que permite la libertad de despedirte sin indemnización, deslocalización de la producción que facilita los abusos de Ciudad Juárez y las barracas del sudor en Tailandia, globalización de los beneficios que no pagan impuestos dando lugar a los paraísos fiscales. Ya el problema no es

el racionalismo. Ojala hubiera un poco de razonable solidaridad, misericordia y compasión. Gellner nos muestra que la resistencia a esas políticas insolidarias, en parte de la juventud, ya no son disidentes sino asociales y apolíticas. Es el desencanto del desencanto.

Esta es la famosa soledad del clown que se vende. Los payasos sagrados no la compran. Siempre han levantado la práctica de la *soledad del clown*.

Por esta causa surge la tribu imaginaria para llamar la atención sobre la *clownización de las narices rojas*, como risa dominante. La pequeña máscara roja subversiva, el gran aporte de Pierre Bylan y Philippe Gaulier ha sido normalizado y domesticado y escuchamos repetir *ad infinitum* el dogma de la vulnerabilidad del clown, el principio del fracaso eterno, la búsqueda del payaso que llevas dentro y otras patrañas que a saber qué significan; pero que mantienen a excelentes creadoras y talentosos cómicos bien alejados de los problemas de la polis. Esta clownización precisa de una fuerza contraria que la equilibre. Y este movimiento es la *declownización* de nuestro arte.

La declownización

Busca en el conocimiento cómico, puentes que unen a través de la risa, culturas diversas con un origen eufórico del mundo que es común. Por ello no se conforma con la explicación que nos dice que los clowns surgen alrededor del circo del Sargento Peter Ashley o principalmente en torno a Joey Grimaldi, uno de los últimos *arlequinos* de la comedia del arte.

Hoy sabemos que los payasos sagrados están en los orígenes de la humanidad y son conocidos desde siempre en su función cómica y ritual como *pascola*, *curcuches*, *koshemshy*, *nasrudin*, *collon*, *anansi*, *lokti*, *currumachos*, *filandorra*, *vijanera*, *nazarenos de la burla*, *mateus*, *hotxua*, *las payasas de Rotuma* y una larga lista, que amplía los límites del humor, manteniendo nuestra condición de fluidos en el magma de la naturaleza que nos contiene, como parte de la fuente y el origen de nuestra gracia.

Este trabajo propone una tarea que es colectiva, transoceánica y enorme. Toda academia, todo festival, todo asunto de la polis, todo clasicismo, todo

posmodernismo y todo poder, necesita sagradamente del bufón, de las payasas, de sus payasadas y del clown. La Tribu Imaginaria opera con la **Soledad del Clown**.

REFERENCIAS

ABREU, Ana Carolina Fialho. Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô.

Dissertação de Mestrado. PPGAC. Salvador: UFBA, 2015.

CHOMBON, O. *Psytherapie et chamanisme*. Paris : Editions Véga, 2012.

GELLNER, E. (1998). "La jaula de goma: desencanto con el desencanto". En: Cultura, identidad y política, Barcelona: Gedisa. (p. 164-177).

LECOQ, J. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2003, p. 224.

MATURANA Romesín, Humberto (2012). El árbol del conocimiento. Chile: Editorial Universitaria.

SAHLINS, M. *La ilusión occidental de la Naturaleza humana*. México: Fondo de cultura económica, 2011, pp. 61-62.

TAFALLA, Marta "Proyecto Olvido". En el diario. (2015, 7 de agosto) . En : http://www.eldiario.es/caballodenietzsche/Proyecto-Olvido_6_417218286.html (Recuperado el 01 de septiembre de 2015).

WERBER, M. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ZEBALLOS, A. (2015) "Epistemicidio: así es como la modernidad suprime formas marginales de conocimiento". 3 de diciembre del 2015. En unitedexplanations.org.

Recuperado en <http://www.unitedexplanations.org/2015/12/03/31787/#> (25 de enero de 2016).

**SI LA GENTE QUIERE VER SÓLO LAS
COSAS QUE PUEDEN ENTENDER, NO
TENDRÍAN QUE IR AL TEATRO:
TENDRÍAN QUE IR AL BAÑO.**

BERTOLT BRECHT



Autor/a: Miguel F. Gil Palacios
Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Málaga
Profesor de Dramaturgia, Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla

Título del artículo: Traición y Lealtad a Calderón en *Konstante 013*, de teatro de los orígenes laboratorio. Una reescritura posdramática de *El príncipe constante*.

Title of Article: Treason and Loyalty to Calderon in *Konstante 013*, from Theater of the laboratory origins. A postdramatic rewriting of "El príncipe constante".

Resumen: El proceso creativo conducente al espectáculo final a partir del texto de Calderón, con el objetivo de comprender si esta reescritura constituye un ejercicio de traición o de lealtad al clásico original.

Abstract: The creative process leading to the final show from the text of Calderón, with the aim of understanding if this rewriting is an exercise in treason or loyalty to the original classic.

Palabras clave: Calderón, posdramático, puesta en escena, dramaturgia, teatro clásico español.

Keywords: Calderon, postdramatic, Staging, Dramaturgy, Spanish Classical Theater.

Fecha de recepción: Diciembre 2018

Fecha de aceptación: Abril 2019



TRAICIÓN Y LEALTAD A CALDERÓN EN KONSTANTE 013, DE TEATRO DE LOS ORÍGENES LABORATORIO, UNA REESCRITURA POSDRAMÁTICA DE EL PRÍNCIPE CONSTANTE¹.

por Miguel F. Gil Palacios

1. Introducción

Adaptar los textos del Siglo de Oro a la escena es algo común en el teatro actual. Esto obedece principalmente a la necesidad de conectar con el público, lo que no está asegurado con los textos originales de nuestros clásicos, principalmente por la forma de expresión de sus personajes y por su lejanía histórica y cultural.

En 2012, Teatro de los Orígenes Laboratorio produjo una obra original que yo mismo escribí y puse en escena, *KONSTANTE 013*, a partir de *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca. Su estreno tuvo lugar en la Sala Gades de Málaga el 2 de marzo de 2013. *KONSTANTE 013* fue el resultado de un trabajo de ingeniería dramática sobre *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca, con el fin de activar sus claves más profundas -aquellas que inspiraron la mítica puesta en escena de Jerzy Grotowski en los años 60-, para conectar con el público del siglo XXI.

A continuación, desvelaremos el proceso de creación que condujo a establecer el espectáculo final a partir del texto de Calderón, con el objetivo de comprender si esta reescritura constituye un ejercicio de traición o de

lealtad al clásico original. Para ello, comenzaremos estableciendo el sentido del texto de Calderón, seguiremos con un comentario de la mítica puesta en escena de Jerzy Grotowski, basándonos en la grabación en vídeo de este espectáculo producida por la Universidad de la Sapienza, y en los comentarios al respecto del propio Grotowski y de la crítica; continuaremos con la exposición de las circunstancias que motivaron la creación de *KONSTANTE 013* y a partir de ahí nos centraremos en la estrategia compositiva de este espectáculo. Finalizaremos estableciendo nuestras conclusiones.

Comencemos por el texto de Calderón.

2. *El príncipe constante*, el texto dramático de Pedro Calderón de la Barca

El príncipe constante es una tragedia religiosa, martiriológica (Maestro, 2003), escrita probablemente a finales de 1628 (Sloman, 1958) a partir del *Trautado da vida e feitos do muito virtuoso Sor Iffante D. Fernando*, del portugués Fray João Alvares³, que fue publicado en Lisboa en 1527.

El argumento de la obra es el siguiente: las tropas

¹ Este artículo recoge la mayor parte de lo dicho en la ponencia inaugural de las 2as Jornadas doctorales Mérimée 2017, "L'imposture à l'oeuvre: fraudes autoriales", celebradas en Córdoba (España) los días 18 y 19 de mayo de 2017, en el Círculo de la Amistad y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba; que el mismo autor presentó bajo el título: "Traición y lealtad a Calderón en KONSTANTE 013, de Teatro de los Orígenes Laboratorio".

² Utilizamos la edición de Cátedra, Letras Universales (Calderón, 1996).

³ Alvares, que fue ayuda de cámara y secretario del infante don Fernando, lo acompañó en la fallida campaña de Tánger en 1437 y en el cautiverio posterior; siendo finalmente liberado en 1448, cinco años después de la muerte de su señor, por lo que conoció los hechos de primera mano.

portuguesas desembarcan en Tánger con el fin de tomar la ciudad, pero son descubiertas por el rey de Fez, que vence a los portugueses y captura a don Fernando, hermano del rey Duarte. El infante es tratado como corresponde a su linaje durante la primera fase de su cautiverio, pues el rey de Fez pretende intercambiarlo por la ciudad de Ceuta, en manos portuguesas.

El rey Duarte acepta el trato y así lo refleja en testamento, pues muere de pena pocos días más tarde. Alfonso, el nuevo rey, envía a los suyos a Marruecos con la misión de traer de vuelta a Fernando, pero el infante se niega a ser el culpable de que una ciudad católica, Ceuta, caiga en manos del islam. Esto desata la ira del rey de Fez, que para castigarlo lo degrada a preso común.

Muy pronto, don Fernando cae en la decrepitud: viste harapos, apesta y está tan enfermo y desnutrido que se siente a las puertas de la muerte; pero ni aún así cambia de opinión, pues está determinado a morir por su religión y por su patria. Finalmente, el infante muere en prisión como mártir de la fe. Entonces, su espíritu se aparece a los portugueses y los ayuda a vencer a sus enemigos, que los superan en número, reafirmando el triunfo de la cristiandad sobre el islam.

Como vemos, la estructura de esta comedia es lineal y su trama está dividida en tres jornadas. En la primera jornada (vs. 1-973) tiene lugar la presentación de los personajes más significativos (Fernando, el rey de Fez, Fénix, Muley, Cutiño...), del contexto histórico (pugna de Portugal con Fez y Marruecos por el control de la parte africana del estrecho de Gibraltar) y de la acción: la hermana del rey de Fez, Fénix, enamorada de Muley y prometida contra su voluntad a Tarudante, rey de Marruecos; Muley, enamorado de Fénix, que ha descubierto los barcos portugueses frente a sus costas e informa a su señor, el rey de Fez; el rey de Fez obsesionado por conquistar Ceuta para afianzar su dominio sobre el lado africano del estrecho de Gibraltar; los portugueses, que ansían dominar Tánger e intentan tomarla por las armas pero son vencidos; y don Fernando, hermano de Duarte, rey de Portugal, apresado por el rey de Fez, que pretende intercambiarlo por Ceuta.

En la segunda jornada (vs. 974-1969) se desarrolla el nudo: Fernando es tratado como un preso de alta

alcurnia, con todos los privilegios; llegan los portugueses para intercambiar al infante por Ceuta, pero este se niega por motivos religiosos y el rey de Fez lo despoja de sus ricos ropajes y lo degrada a preso común, condenándolo a que “coma negro pan, y beba/agua salobre, en mazmorras/oscuras y humildes duerma” (vs. 1533-35); Muley se ofrece a salvar a Fernando, pero este se niega.

En la tercera jornada (vs. 1970-2962) se extingue el nudo (vs. 1970-2296): Muley implora piedad para el infante que ya está “enfermo, pobre y tullido” (vs. 2003); el rey Alfonso de Portugal acude bajo la apariencia de embajador a ver al rey de Fez y trata de liberar a Fernando utilizando la diplomacia pero no lo consigue, con lo que para hacerlo solo le quedan las armas. Tarudante, rey de Marruecos, que también ha acudido a la corte bajo la máscara de embajador, obtiene el acuerdo del rey de Fez para llevarse a Fénix con él a Marruecos; Muley, el enamorado de Fénix, recibe la orden de escoltarlos.

A partir de aquí comienza el desenlace de la obra (vs. 2297-2962): muy enfermo, don Fernando pide limosna al rey de Fez, que está acompañado por Fénix y Tarudante, pero este no le da nada pues el infante no cede a la demanda del otro, vuelve a negarse a ser intercambiado por Ceuta. Fernando agoniza y muere. Entonces, su fantasma se aparece a los portugueses que, enardecidos por la presencia de su príncipe, apresan a Tarudante, a Fénix y a Muley.

Al final, el rey de Fez se ve obligado a intercambiar los restos mortales de Fernando por los tres cautivos; el rey Alfonso deshace el compromiso de boda entre Tarudante y Fénix, y la entrega a ella en matrimonio a Muley, rompiendo así la alianza entre Marruecos y Fez, y confirmando la victoria de Portugal y de la cristiandad.

El conflicto principal de la obra se da por lo tanto entre el infante don Fernando y el rey de Fez pues ambos tienen como objetivo la ciudad de Ceuta. Si bien, sus intereses son distintos pues el rey de Fez quiere conquistar Ceuta por una cuestión territorial, mientras que Fernando se niega a que Portugal pierda Ceuta por razones religiosas, con lo que se convierte en un mártir. Así se lo dice a al rey de Fez y a Enrique, cuando este último viene a liberarlo a cambio de Ceuta:

“... porque, Rey, hermano, moros,
Cristianos, Sol, Luna, estrellas,
[cielos], tierra, mar y viento,
montes, fieras, todos sepan
que hay un príncipe constante
y entre desdichas y penas
la Fe católica ensalza,
la ley de Dios reverencia;
pues cuando no hubiere otra
razón, mas que tener Ceuta
una Iglesia consagrada
a la Concepción eterna,
perdiera, vive ella misma,
mil vidas en su defensa.”
(Calderón, 1996, vs. 1448-1461)

Fernando da su vida por la cristiandad, pero además, obra el milagro de que los suyos –con el apoyo de su espíritu- venzan a las huestes norafricanas. Al final, Ceuta continúa siendo cristiana, y el rey de Fez termina debilitado, pues los portugueses recuperan el cadáver del infante y rompen la unión por lazos matrimoniales de su reino con Marruecos.

Como vemos, el conflicto es simple y los personajes bastante planos, principalmente el protagonista de la obra, Fernando, que se ajusta al rol del mártir, obsesionado con la defensa de su religión, intachable en la expresión y el comportamiento, supeditado por completo al martirio y a su sentido religioso (Maestro, 2003). Esto queda patente cuando, moribundo, rechaza de nuevo la propuesta del rey:

“... la muerte sí ésta te pido,
porque los cielos me cumplan
un deseo de morir
por la Fe, que aunque presumas
que esto es desesperación,
porque el vivir me disgusta,
no es sino afecto de dar
la vida en defensa justa
de la fe, y sacrificar a él
la vida y alma juntas...”
(Calderón, 1996, vs. 2530-2539)

De hecho, como ya hemos señalado, su muerte como mártir de la Iglesia hace que su espíritu se aparezca a los soldados portugueses y luche junto a ellos contra el enemigo musulmán. Así se describe en la acotación su aparición: “Sale DON FERNANDO de gala, con manto de su orden de comulgar y una hacha encendida en la mano, en un bofetón por alto o por el tablado, como quisieren...” (Calderón, 1996, p. 199)

Y así su participación en la batalla: “Salen el REY DON ALFONSO, DON ENRIQUE Y DON JUAN DE SILVA con espadas desnudas y DON FERNANDO atraviesa el tablado con el hacha encendida por alto en tramoya o por bajo como quieran” (Idem, p. 201)

El carácter propagandístico y proselitista del texto hace que su sentido sea por lo tanto muy explícito y coincide con las convicciones del mártir: hay que sufrir y morir en defensa de la religión si fuese necesario, pues Dios nos lo pagará en la otra vida. Esto se hace explícito en los siguientes versos que dice don Fernando al rey de Fez justo antes de morir:

... no has de triunfar de la Iglesia,
de mí, si quisieres, triunfa;
Dios defenderá mi causa,
pues yo defiendo la suya.
(Calderón, 1996, vs. 2574-2577)

En conclusión, observamos que en esta obra de juventud que se inserta en la tendencia del teatro hagiográfico, muy común en su época (Maestro, 2003), Calderón no ha alcanzado todavía el dominio dramático, ni la visión madura del mundo y del ser humano que mostrará en sus grandes obras. Y a pesar de eso, a mediados del siglo XX, Jerzy Grotowski, un director de escena polaco hasta entonces prácticamente desconocido, realizó una adaptación y puesta en escena de este texto que se convirtió en uno de los grandes referentes del teatro contemporáneo; veamos por qué.

3. *El príncipe constante*, el espectáculo de Jerzy Grotowski.

En 1965 Jerzy Grotowski puso en escena una adaptación de *El príncipe constante* en Wroclaw (Polonia).

Este espectáculo, que estuvo protagonizado por Ryszard Cieslak, supuso la consagración internacional del Teatro Laboratorio, cuando en 1966, invitado por el Théâtre des Nations de Jean-Louis Barrault, fue representado en París. La crítica encumbró el montaje, y además de la dirección destacó el trabajo de su protagonista. Lo mismo ocurrió en Nueva York, en 1969.

Grotowski consolidó en su adaptación de *El príncipe constante* sus ideas sobre la puesta en escena, la interpretación actoral y el ser humano. En su opinión, el problema del teatro era que intentaba asimilar elementos provenientes de otras artes, en especial técnicos, mientras que su especificidad es la proximidad del ser humano, algo que no pueden hacer ni el cine ni la televisión. Esto es el “teatro pobre”, un teatro reducido a su máxima pureza (Barba, Grotowski, 1974).

Sobre esta base, su teatro, de una gran austeridad, se apoya en el actor. Sobre él, sobre su relación con el público, recae el peso de la representación:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva. (Grotowski, 1974, p. 13)

Pero para comprender su adaptación de *El príncipe constante* hay que tener también en cuenta que Grotowski estaba en contra del uso anquilosado que los directores de escena hacían del texto dramático, pues sometían el conjunto de la representación a la palabra del autor. Por el contrario, lo que él proponía era un encuentro y una confrontación de los actores con el texto que sirviese de punto de partida para un proceso creativo independiente guiado por el director que diese vida al espectáculo a partir de la escena. No se trataba por lo tanto de transcribir sobre las tablas “*El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca”, sino más bien de “ajustarlo” –adaptarlo, recrearlo- para que respondiese a sus

inquietudes.

Esto es coherente también con su metodología de interpretación actoral, que utiliza el texto dramático como un bisturí que permite al actor abrirse, trascender su personalidad, y descubrir su mundo interior para ofrecerlo a los demás (De Marinis, 1992-1993); lo que contribuye tanto a su desarrollo personal como al de su público, pues el actor tiene que liberarse de sus máscaras para mostrar esa verdad, y el público, que se convierte en testigo de esta revelación, se hace consciente también de sus propias máscaras, lo que supone un primer paso para librarse de ellas.

Grotowski situó la representación de *El príncipe contante* en un foso y al público en su parte superior para que fuese testigo de la misma y asistiese a ella como a una corrida de toros, a una lección de anatomía o a un auto de fe (Idem).

La acción la centró en la decadencia y muerte del príncipe. El espectáculo comenzó con Fernando ya convertido en preso común (lo que en el texto original ocurre hacia la mitad de la segunda jornada) y terminó en el momento de su muerte (en el texto original, en el tercer cuarto de la tercera jornada). Esto despoja la obra en gran medida de sus aspectos históricos y políticos, y de su carácter religioso y hagiográfico; para centrarse en lo que a Grotowski le interesa, la relación de Fernando con el rey de Fez, al que decide no someterse, y su degradación como consecuencia de su férrea determinación.

Así, la puesta en escena fue concebida como una ceremonia de tortura y muerte, la de Fernando, el único de los personajes que muestra inquietudes espirituales. Algunos elementos que acrecientan el carácter ritual del espectáculo⁴ son las repeticiones de las secuencias de acción, el que el coro se exprese salmodiando su texto, o la reconstrucción escénica de figuras religiosas. El poder evocador de todo esto nos sitúa de pleno en el rito y refuerza el carácter ceremonial de la representación.

El espectáculo de Grotowski empujó al público a cobrar consciencia de su propia situación en mitad de un mundo, el europeo de la segunda mitad del siglo XX, en el que lo espiritual había sido dejado de lado. Como nos dice

⁴ Ferruccio Marotti (coor.), *Il Principe Costante Di Jerzy Grotowski. Ricostruzione*. Università di Roma “La Sapienza”, 1967. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kvYNCgWWgWk>

Regalado:

El planteamiento de Grotowski en su puesta en escena de *El príncipe constante*, con el ojo puesto en el morir del protagonista, se esforzó por hacer presente al espectador la reprimida necesidad de lo sagrado que aflige al hombre moderno, creencia sepultada en el olvido de su propia condición. (1995, p. 537)

La puesta en escena que Grotowski hizo de *El príncipe constante* se focalizaba en dos cuestiones. La primera, la fortaleza del protagonista, que se muestra en su progresiva degradación física a consecuencia del proceso de inanición al que está sometido. La segunda, su realización espiritual a través de la mortificación de la carne, lo que en sí misma es una analogía de la búsqueda de trascendencia que el actor establece en el teatro grotowskiano por vía de la interpretación.

En conclusión, en su trabajo sobre *El príncipe constante*, Grotowski puso en práctica sus ideas sobre la puesta en escena y la interpretación actoral, pues reescribió el texto de Calderón como una ceremonia de realización espiritual a través de la agonía del protagonista y de su determinación; lo que se logró gracias a la interpretación que Ryzsard Cieslak hizo del infante, que fue capaz de mostrar una verdad emocional que, en el contexto sacro y ritual en que se expuso, situó al público ante la angustia de un mundo, no solo sin religión y sin Dios, sino desprovisto también de espiritualidad.

Centrémonos a partir de aquí en *KONSTANTE 013*.

4. *KONSTANTE 013*, espectáculo de Miguel Palacios producido por Teatro de los Orígenes Laboratorio⁵.

a. Origen del proyecto y participantes

La decisión de poner en escena *El príncipe constante*, con Producciones Teatro de los Orígenes surgió en 2012, por un lado, como respuesta a nuestro interés por el trabajo de Jerzy Grotowski, sobre cuya metodología investigamos a nivel teórico y práctico en el laboratorio de Théâtre Zéro, en Lille-Tourcoing (Francia), en la primera década del 2000. Por otro lado,

KONSTANTE 013 nació de nuestra necesidad de manifestarnos sobre la terrible crisis que estábamos viviendo en España en aquellos años.

El Teatro Cánovas de Málaga, dependiente de la Junta de Andalucía, apoyó el proyecto, que sería estrenado en la Sala Gades de la misma ciudad –gestionada desde ese mismo teatro–, el 2 de marzo de 2013. Aunque la dirección escénica íbamos a realizarla junto a Gloria León, magnífica directora y actriz con la que ya habíamos trabajado antes, a ella le fue imposible por cuestiones de agenda. En cuanto a la interpretación, trabajamos con Frank Vélez y Rocío Cebrero, que en 2014 estableció su residencia en Barcelona y fue sustituida por Ana Janer. Todos grandísimos actores.

¿Qué nos dice hoy *El príncipe constante*? ¿Desde qué perspectiva ponerlo en escena? ¿Tiene vigencia en la actualidad?

b. Justificación de nuestra adaptación de *El príncipe constante*

Siempre que se parte de un texto para construir un espectáculo, que es lo habitual en el teatro dramático, la puesta en escena puede entenderse como reescritura escénica de ese texto. Poner una obra en escena significa abandonar la seguridad del código lingüístico para abordar la inseguridad de la madeja de signos. Se trata de pasar de las dos dimensiones del texto dramáticos a las tres dimensiones del espectáculo. Pero además, dejamos el mundo acrónico del texto, en cuanto a que podemos volver atrás cuando queramos para releer lo que no hayamos comprendido, para someternos por completo al tiempo en cuanto pisamos el teatro, pues si durante la representación hemos desconectado unos minutos y queremos recuperar esa parte tendremos que volver al día siguiente, pagar nuestra entrada, y ver de nuevo la representación. De ahí que afirmemos que poner en escena un texto dramático es reescribirlo.

Para poner en escena un texto del Siglo de Oro se puede realizar puesta en escena historicista, se puede hacer una versión histórica o actualizada, o se puede adaptar. En lo que concierne a *El príncipe constante*, el

⁵ Aquellas personas interesadas en ver la grabación del espectáculo solo tienen que solicitarlo por Facebook Messenger a Producciones Teatro de los Orígenes: <http://www.facebook.com/Producciones-Teatro-de-los-Or%C3%ADgenes-109006849119595/>

montaje historicista y las versiones históricas, presentan un grave problema; se transmitiría al público del siglo XXI un mensaje concebido para el público del XVII: como don Fernando, hay que aceptar el martirio para que triunfen nuestras ideas religiosas y nuestra patria. Huelga decir que en estos tiempos en que buena parte del mundo sufre a causa del terrorismo islamista, este mensaje es tan peligroso como innecesario.

Así que el mismo texto, por sus características y su sentido, nos obliga a que lo adaptemos, lo que supone ya un tímido acercamiento a su reescritura; pero aun así, por su argumento, su temática y su sentido original, encontramos inadecuado hacerlo. Como el texto seguía interesándonos por su sentido profundo y su carácter ritual, decidimos no renunciar a él y reescribirlo por completo con objeto de hablar del ser humano en nuestra época.

Así que, más que una posibilidad de puesta en escena de un texto clásico, la reescritura supone un acto de creación de una nueva obra a partir de una preexistente que se sitúa en su base; lo que abre todo un abanico de posibilidades, tal y como han demostrado Heiner Müller (*Máquina Hamlet*), Tom Stoppard (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*) Robert Wilson (*Hamlet*)...

Además decidimos situarnos en una perspectiva posdramática, lo que hicimos por pura honestidad, porque romper con la herencia es una forma de comprometerse (Lyotard, 1987), y porque entendemos que el teatro posdramático es el que corresponde a nuestro momento histórico (Lehmann, 2016).

A continuación explicaremos cómo lo hicimos.

c. KONSTANTE 013

Podemos entender *El príncipe constante* como una ceremonia en la que se sacrifica a un ciudadano que puede causar un serio problema a su país –la liberación de Fernando iba a costarle a Portugal la ciudad de Ceuta y su emplazamiento estratégico en el Magreb-, en beneficio de la sociedad a la que pertenece –enardecidos por su muerte, los portugueses derrotan a Tarudante y desbaratan los planes del rey de Fez de sellar una alianza con Marruecos-.

Al mismo tiempo, se trata de una ceremonia de purificación en la que un ser humano acepta ser

martirizado en beneficio de su desarrollo espiritual, que culmina en el momento de su muerte, cuando, liberado de su cuerpo, se convierte en un poderoso espíritu. Esto se encuentra en el texto de Calderón al servicio de la propaganda católica, como corresponde al teatro hagiográfico.

Como ya hizo Grotowski, dejando de lado lo religioso, desplazamos la determinación y el sufrimiento del infante hacia su desarrollo espiritual. Al mismo tiempo, reemplazamos el contexto original por el nuestro: la crisis en España durante los años 2012 y 2013. Por lo tanto, partimos de lo cotidiano para llegar a lo universal; de lo mundano para alcanzar lo espiritual; y creamos una ceremonia que puede entenderse desde una perspectiva social, espiritual, o desde ambas al mismo tiempo.



Ensayo: Rocío Cebrero, Miguel Palacios y Frank Vélez.
Fotografía Francis García.

En lo que concierne a la estructura del espectáculo, concebir *“El príncipe constante”* como ceremonia nos permitió descomponerlo en liturgias, tal y como se expresa en el esquema que aparece en la página siguiente.

Por último, para situar la ceremonia en nuestro contexto histórico y social, dejamos de lado el texto de Calderón y adaptamos cada liturgia a nuestra realidad y la expresamos utilizando palabras y acciones comprensibles para la gente que nos rodea.

Y así llegamos a *KONSTANTE 013*, una obra cuyo título apunta hacia *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, pero también hacia el año en que fue estrenada, 2013, uno de los años más duros de la crisis. “KONSTANTE”, con “K”, no con “C”. “K”, la letra más subversiva de nuestro diccionario, la letra de la “kultura”,

ACCIÓN EN <i>El príncipe constante</i>	CLAVE PARA KONSTANTE 013	LITURGIA
JORNADA PRIMERA		
Vestir a Fénix	Contextualización	Prólogo: contextualización aquí y ahora
Casar a Fénix para unir por ese lazo Fez con Marruecos	Cosificación de la mujer	Liturgia de la cosificación de la mujer
Muley y el Rey de Fez hablan de la situación con respecto a Portugal y Ceuta Muley y Fénix discuten porque están enamorados y ella ha sido prometida a Tarudante Sumisión de ambos a la voluntad del Rey de Fez	Contextualización política y jerárquica. Sumisión al poder	Liturgia de la sumisión al poder
Desembarco portugués Fernando y Cutiño son capturados por el rey de Fez, que pretende intercambiar al infante por Ceuta	Prendimiento del protagonista (que se convertirá en rebelde) El prendimiento como germen de la santificación (mito evangélico)	Liturgia de los muros invisibles, del prendimiento y de la santificación
JORNADA SEGUNDA		
Fénix dice su sueño al sol para que no se cumpla.	Rito de protección contra un futuro oscuro Revelación del futuro oscuro	Liturgia del futuro oscuro
Muley le cuenta a Fernando sus problemas amorosos [En KONSTANTE 013 va detrás del siguiente por cuestiones dramáticas]	Hablar de amor	Liturgia de hablar de amor
Cutiño muestra su alegría por la buena vida que se está dando como privilegiado sirviente de un cautivo rico	Elogio de la vida de cautivo rico La felicidad en función del confort	Liturgia del elogio del cautivo rico
Aunque el rey Duarte de Portugal dejó en su testamento que Fernando fuese intercambiado por Ceuta, y el nuevo rey, Alfonso, lo mantenga, Fernando se niega a ser intercambiado por la ciudad católica. Está determinado a pesar de saber que eso empeorará su vida y lo conducirá a la muerte. El rey de Fez lo maltrata y lo humilla. Lo degrada.	Insumisión El protagonista está determinado a luchar por sus ideas religiosas y políticas Castigo físico y humillación	Liturgia de la rebeldía y de la determinación
JORNADA TERCERA		
Muley y Fénix piden clemencia para Fernando al Rey de Fez	Peticiones de clemencia	Liturgia de la compasión
Agonía de Fernando	Agonía del rebelde	Liturgia de la agonía y de la muerte
Muerte de Fernando	Muerte del rebelde	
Liberación del espíritu de Fernando	Liberación	Liturgia de la liberación
Triunfo de los portugueses y liberación del cadáver de Fernando	Triunfo	Liturgia del triunfo

Cuadro 1: elaboración propia.

con “K”, cultura que no se somete a la voluntad del poder político y económico imperante. “K”, la letra que sustituye a la “C” en cualquier palabra para mostrar la marca del pensamiento antisistema.



Estreno: Rocío Cebrero y Frank Vélez.
Fotografía Francis García.

Construimos un espectáculo posdramático en el que decidimos romper el suspense dramático y aceptamos que nuestros personajes se disolviesen en un maremágnum poético que situó al público frente al abismo.

Como marco formal elegimos la ceremonia, un conjunto de liturgias individuales, que se presenta como un mosaico en el que cada una de ellas tiene su propio

sentido y su propia tensión, y está ligada al mismo tiempo a las demás para construir un sentido mayor, el que corresponde al espectáculo. Esta relación de unas liturgias con otras, se da por su coexistencia en el mismo segmento espacio-temporal y el marco acotado de la representación, pero también por una estructura que subyace en lo profundo, la del *Príncipe constante*, porque finalmente, el texto de Calderón, del que no hay ni una sola palabra en todo este espectáculo, subyace en cuanto vemos en escena. Así, tenemos una estructura en mosaico que se levanta sobre una estructura lineal en tres jornadas, que se entrevé durante la representación, gracias a la evocación. Y todo, en el marco de la estética de la sublimidad.



Estreno: Frank Vélez y Rocío Cebrero.
Fotografía Francis García.

Pasemos a continuación a la descripción de las acciones del espectáculo:

CLAVE PARA KONSTANTE 013	LITURGIA	ACCIÓN
JORNADA PRIMERA		
Contextualización	Prólogo: contextualización aquí y ahora	Una chica lee las noticias con actitud escéptica y se va despojando de sus ropas que adopta la actitud de un crucificado-marioneta y cae
Cosificación de la mujer	Liturgia de la cosificación de la mujer	Una mujer es vestida de novia por su criado como si fuese maniquí, mientras e recuerda que su objetivo en la vida es casarse
Contextualización política y jerárquica. Sumisión al poder	Liturgia de la sumisión al poder	Una universitaria que se prostituye cuenta la primera vez que lo hizo y lo que supuso para ella
Prendimiento del protagonista (que se convertirá errebelde) El prendimiento como germen de la santificación (mito evangélico)	Liturgia de los muros invisibles, del prendimiento y de la santificación	Suena un fragmento de "Sudor de Sangre", una marcha fúnebre utilizada en la Semana Santa, compuesta porafry Miguel Ángel Murcia. Un cabezudo rojo que personifica el poder, pone una capucha negra a la chica y la lleva a un lugar en que muestra cansancio y dolor. Un hombre corre de un lado para otro y es parado en seco por muros invisibles. Grita frases como: "No tengo qué dar de comer a mis hijos", "Tengo una carrera y trabajo como camarero", "¡Van a venir a desahuciarme!"; mientras la muñeca Wendolin atraviesa a su espalda la escena tarareando el "Cara al sol". Sin poder desplazarse más, el cautivo dice un texto compuesto de fragmentos de la conversación de las víctimas de la catástrofe del Madrid Arena con el SAMUR. La personificación de la oscuridad del mundo en que vivimos, santifica al rebelde –le canta una saeta profana-, al joven, a la víctima de la crisis que parece un bobo hasta que se quita la máscara y muestra su fuerza.
JORNADA SEGUNDA		
Rito de protección contra un futuro oscuro Revelación del futuro oscuro	Liturgia del futuro oscuro	Vaticinio de un futuro apocalíptico al que se llega por el despiadado autoritarismo de los poderosos y la pasividad de la ciudadanía.
Elogio de la vida de cautivo rico La felicidad en función del confort (En <i>El príncipe constante</i> detrás de la siguiente)	Liturgia del elogio del cautivo rico	El joven se acerca a proscenio centro y dice un monólogo cómico desde un personaje muy adinerado que encuentra en el dinero una vía de desarrollo espiritual.
Hablar de amor (En <i>El príncipe constante</i> delante de la anterior)	Liturgia de hablar de amor	Ambos, con antifaces, dicen fragmentos de conversaciones sobre relaciones emocionales en el mundo de hoy.
Insumisión El protagonista está determinado a luchar por sus ideas religiosas y políticas Castigo físico y humillación	Liturgia de la rebeldía y de la determinación	Ella, con una media en la cabeza y actitud amenazante le da una paliza a él y lo humilla porque él no se somete. Lo desnuda. Canta el "New York, New York", de Frank Sinatra, y lo lava. Suena "Gelem gelem", ("Anduve, anduve), una canción triste y hermosa cantada en romaní, que al mismo tiempo es el himno internacional gitanos y, entre otras cosas, habla del genocidio de este pueblo por el nazismo durante la II Guerra Mundial. El verdugo arrastra a su víctima hasta el final del escenario, donde compone con él un Ecce homo.
JORNADA TERCERA		
Peticiones de clemencia	Liturgia de la compasión	Una periodista muy dinámica habla con frivolidad sobre el aumento de suicidios durante la crisis.
Agonía del rebelde Muerte del rebelde	Liturgia de la agonía y de la muerte	Suena un fragmento del "Concierto para violonchelo de Elgar", interpretado por Jaqueline du Pré. Bajo la mirada atenta del poder, una persona es brutalmente apaleada hasta la muerte por varios agresores invisibles.
Triunfo	Liturgia del triunfo	Ella cae, él la sujeta y la impulsa para que continúe en pie y allí, con un gesto, le quita la máscara, y es él quien cae preso del inmovilismo, con una mueca de dolor. Y ella lo para en el aire y lo impulsa para que continúe en pie, y le quita la máscara de dolor. La secuencia se repite varias veces. Se transforman en payasos: que se buscan y hacen reír al público en una secuencia de cariño que completa la anterior. Se transforman en bailarines de contemporáneos, se desnudan y hacen metafóricamente el amor a través de la elegancia del movimiento. El despertar: ambos se activan. Suena un fragmento de "Requiem for a Tower", de London Ensemble, variación de "Wi-nLteux Aeterna", tema central de la película <i>Requiem for a dream</i> , a la que también el tema elegido evoca. El rebelde en pie, a punto de dar un paso, determinado, sin miedo, hacia la conquista del presente, hacia la conquista de sí mismo.

Cuadro 2: elaboración propia.

Todas estas acciones pertenecen a la realidad de la crisis, y constituyen en su conjunto un terrible mosaico sobre la misma, en el que, como se expone en la tabla, hay telas dedicadas a la prostitución estudiantil, al incremento del número de suicidios, a la frivolidad de los poderosos, a la angustia de los jóvenes ante su falta de expectativas, pero también, a la capacidad del ser humano de utilizar los problemas materiales para desarrollar su mundo interior y cambiar su forma de ver la realidad. A través de *KONSTANTE 013*, tratamos de comprender la crisis, reflexionamos sobre la crisis. Descubrimos al rebelde -al nihilista, al crítico, al escéptico, al antisistema- como chivo expiatorio de la sociedad. Descubrimos la instauración de un régimen profascista que se disfrazaba de democracia para perpetuarse. Un régimen que denigra a la mujer, condena al exilio a los jóvenes y aniquila a los desfavorecidos.

La crisis no es un accidente, es una consecuencia del sistema. La crisis es también una forma de afianzar el status quo. Lejos de potenciar la lucha social, fomenta el aborregamiento de la sociedad. La obra plantea también que para hacer que la sociedad funcione, antes es necesario que despertemos, y esto no podemos hacerlo solos, aunque en gran medida dependa de cada uno de nosotros. Necesitamos la ayuda de los demás para arrancarnos nuestro dolor, para librarnos de nuestras máscaras y recobrar la energía que la lucha demanda. Necesitamos ser conscientes de nuestra propia realidad, en mitad de la sociedad y en mitad del universo; descubrir los personajes que nos pueblan y lo que hay por debajo de esos personajes; acallar el parloteo del pensamiento para aprehender cuanto nos rodea; librarnos de la dictadura del “hacer” para comenzar a “ser”. Para construir una sociedad más justa, necesitamos despertar.

Retomando el final del espectáculo, en la quietud de esa estampa en la que el protagonista está determinado a continuar avanzando, suena “Requiem for a Tower”, de The London Ensemble, variación apasionada de “Winter-Lux Aeterna”, archiconocido tema central de la película *Requiem for a dream*. ¿Qué sueño es el que ha muerto en el interior del protagonista? ¿Qué sueño es el que ha muerto en nuestra sociedad? ¿El del mundo liberal, despiadado e inhumano? ¿El del estado del bienestar? ¿El

de la utopía? ¿El de un ser humano sordo y ciego, ajeno a su propia naturaleza? ¿El de nuestra propia espiritualidad? ¿Todos?

La respuesta le pertenece al público.

5. Conclusiones

Después de lo dicho, esperamos haber mostrado con claridad que nuestra reescritura del *Príncipe constante* fue la consecuencia de nuestro posicionamiento ante la realidad de España en 2012 y 2013, y ante la realidad de las artes escénicas en nuestro país, pues apostamos por la forma que entendimos más adecuada a nuestro momento histórico para trabajar sobre ese texto concreto de Calderón.

Reescribimos de forma posdramática *El príncipe constante*, obra que a su vez supone una reescritura para la escena por parte de Calderón, del *Trautado da vida e feitos do muito virtuoso Sor Iffante D. Fernando*, de Fray João Alvares, tal y como señalamos en el apartado correspondiente. Creamos un nuevo texto, a la manera en que se crea un nuevo edificio a partir de un edificio preexistente. Lo reescribimos sobre el papel y volvimos a reescribirlo sobre la escena, utilizando en esta última parte del proceso los elementos propios del espectáculo: la luz, la indumentaria, el sonido, la interpretación, el espacio... Y todo para compartir con el público –personas que sufrían la crisis igual que nosotros- una visión personal, subjetiva, de la sociedad y el ser humano, con el claro objetivo de infundirle ánimo, de alentarlos a continuar avanzando hacia su propia evolución y hacia la de la sociedad que juntos formamos.

La positiva acogida del público unida a las excelentes críticas que cosechó *KONSTANTE 013* hace que nos sintamos muy satisfechos. Cumplimos nuestro objetivo de crear un buen espectáculo a partir de *El príncipe constante*, en el que expresamos nuestra visión del ser humano y del mundo en que vivimos, nos permitió participar en la lucha contra la crisis humana que provocó en nuestro entorno la crisis económica; y nos dio la oportunidad de poner en práctica nuestras propias ideas sobre la interpretación actoral y sobre la dramaturgia posdramática.

En el *Diario SUR*, Óscar Romero (2014) tituló su

crítica: “No es Calderón, pero sí inquietante actualidad”, y entre otras cosas afirmó:

Miguel Palacios, su autor, parte del ritual de purificación que Calderón de la Barca describe en su 'El príncipe constante', con el auto sacrificio (...) de Fernando de Portugal (...), para representar un auto de redención del género humano en el mundo actual (...), por medio de la libertad de expresión y opinión, en un trágico juego entre la libertad y las mordazas sociales y legales. Además, en su trasfondo subyace la amenaza de un retorno a las montañas nevadas.

Y Rosa Parra (2014), en el blog dedicado a la crítica de espectáculos, *Aforo libre*:

En resumen la dramaturgia del espectáculo nos oferta una analogía de la realidad actual para partir de lo concreto a lo universal, de situaciones que estamos viviendo en nuestra familia, nuestra calle, nuestro barrio... ampliando círculos hasta llegar al mundo para trascender lo mundano y llegar a lo espiritual. Calderón lo hizo en su tiempo, esta compañía de Producciones Teatro de los Orígenes, que no es más que un laboratorio de teatro, lo ha hecho en el nuestro.

¿En qué medida hemos sido fieles a Calderón? Depende del baremo que utilicemos para medir la fidelidad. Los puristas nos han acusado tanto de destrozarse el texto original como de aludir a él sin ninguna razón. Las mentes más progresistas han visto en *KONSTANTE 013* una proyección, un reflejo, de la obra de Calderón en el mundo de hoy.

Estamos en mayo de 2017, en Nueva York está triunfando *Sleep no More*, una adaptación de Macbeth realizada por Felix Barrett, que él mismo define como la mezcla de “Macbeth y una película de Hitchcock” (Lobo, 2017), que lleva representándose allí con éxito desde 2011. Se trata de una experiencia performática e inmersiva que se desarrolla en un espacio dividido en estancias. Los espectadores, ocultos tras unas máscaras venecianas, pueden seguir a alguno de los personajes, recorrer las habitaciones o permanecer en alguna de ellas (Aguilar, 2012). Cada opción le dará una visión distinta del

espectáculo, con la consiguiente modificación del sentido del mismo. Y todo en un ambiente de brujería, misterio, violencia y sexo.

Estamos en mayo de 2017, si queremos que las obras maestras de nuestro teatro áureo continúen vivas en el mundo de hoy vamos a tener que traicionarlas; eso sí, habrá que hacerlo con mucha honestidad. ¿No se trata, en definitiva, de un verdadero ejercicio de lealtad?

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, A., “Un macabro hotel inquieta a Nueva York”. *El País*, 8 de Marzo de 2012^[1]_[SEP]
- BARBA, E., GROTOWSKI, J., “El nuevo testamento del teatro”, p. 36, en GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI Editores, 1974, pp. 21-48
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El príncipe constante*. Madrid: Cátedra, 1996
- DE MARINIS, M., “Teatro rico y teatro pobre”. *Revista Máscara*, Año 3, N° 11-12, octubre 1992-enero 1993^[1]_[SEP]
- , “Le spectacle comme texte”, en *Organon-Sémiologie et théâtre*. Lyon: Université de Lyon II, CERTEC, 1980
- GROTOWSKI, J., “Hacia un teatro pobre”, en GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores, 1974, pp. 9-20
- LEHMANN, H. TH., *Teatro posdramático*. Madrid: CENDEAC, 2016
- LOBO, I., “Una representación de Macbeth que te convierte en el protagonista de un videojuego”. *El País*, 27 de Abril de 2017
- LYOTARD, J. F., *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987
- MAESTRO, J., “Los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro de Calderón: El príncipe constante”, en Manfred Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Archivum Calderonianum X, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (258-327).
- MAROTTI, F. (coor.), *Il Principe Costante Di Jerzy Grotowski. Ricostruzione*. Università di Roma “La Sapienza”, 1967
- Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=UtST2tTN4iA>
- PARRA, R., “Konstante 013, Producciones Teatro de los Orígenes en el Cánovas”. *Aforolibre*, 11 de abril de 2014
- RICHARDS, T., *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba^[1]_[SEP]editorial, 2005^[1]_[SEP]
- ROMERO, O., “No es Calderón, pero sí inquietante actualidad”. *Diario Sur*, Málaga, 8 de marzo de 2014
- SLOMAN, A. E., *The dramatic craftsmanship of Calderón*. Oxford: Dolphin Book, 1958.
- REGALADO, A., *Calderón, Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995

ANEXO

KONSTANTE 013 (TEXTOS)

De Miguel Palacios

(a partir de *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca, y la actualidad española en 2012 y 2013).

J1R1¹ (1) EL MAYORDOMO

El mayordomo le quita el polvo a una joven (Fénix) con un plumero, la viste de novia y la maquilla.

EL MAYORDOMO: ¡Ay!, mi niña, lo guapa que es, que es la más guapa del mundo; con esos labios que tiene, y ese talle, y ese cuello, y esos ojos... ¡Guapa, guapa y guapa! Y más guapa vas a estar el día de tu boda con esa cascada de blanco virginal que va a ser tu vestido y esa diadema de luceros con que serán coronados tus cabellos. Porque tú... porque tú... ¡tú eres el cielo!, ¡tú eres el universo!, ¡tú eres el firmamento entero! Ahora, mi niña, eso sí... tú de política no hables. Que ya sé que la época está muy mala y que tú eres una muchacha que ha realizado estudios... pero por favor, piensa en tu madre, tú de política no hables.

Que hay recortes, pues que los haya. Que hay paro, pues que lo haya. Que hay corrupción, pues que la haya. Que el país se va a la mierda, pues que se vaya ¿Tú vives mal? ¿Tú vives mal? No, no. Tú no vives mal, tú vives bien. Tú vives muy bien, gracias al esfuerzo de tu padre; así que ¡de qué te vas a quejar!

Mira, niña, en este mundo siempre ha habido ricos y pobres, y siempre los habrá ¡Ricos y pobres! ¡Ricos y pobres! ¡Oye, que cada palo aguante su vela! Además, ¿tu objetivo cuál es? ¿Eh? ¿Cuál es tu objetivo? Casarte. Tu objetivo es casarte, casarte, parir pronto y perpetuar la estirpe con la mayor comodidad. ¡Pues ya está! ¿Vas tú ahora a aburrir a nadie con tus ideas? ¡Uyyy! (*Gesto de sacudirselas y echarlas fuera*) ¡Fuera, puercas! ¡Fuera las ideas! Que no valen pa'na' ¡qué asco!

Tú tienes que ser como los demás, y si te acusan de ser una borrega, tú les dices: “Borrega sí, pero rica y bien casada”.

Y si te acusan de estar dormida tú les dices: “Dormida sí, pero rica y bien casada”.

Termina de maquillarle a Fénix los ojos y los labios.

Además, aunque fuese cierto para qué te vas a despertar con lo bien que se está acurrucada en la camita, ¿pa' qué te vas a despertar?

Le da a la chica un tortazo en el culo.

Automáticamente, ella da un paso hacia delante y se activa.

J1R1 (2) LA ESTUDIANTE PROSTITUTA

Vestida de novia, la estudiante confiesa que se prostituye.

Tengo algo que deciros, yo, tengo algo muy importante que deciros, escuchadme, por favor, escuchadme. Tengo algo que deciros, yo, tengo algo muy importante que deciros, escuchadme, por favor, escuchadme.

Me llamo María, Juana, Carla, Eva, pero puedes llamarme como quieras... Soy estudiante de cuarto de Medicina, tercero de Teleco, primero de Filología Hispánica, segundo de Teología, y comencé a prostituirme hace un año, cuando supe que no iban a darme la beca... La primera vez quedamos en el bar del museo de arte. Mi cliente, un tipo de sesenta y tres años, muy elegante y acicalado se me acercó. Era una de esas personas que expanden decisión y buenas maneras. “¿Carla? Me preguntó”. “Sí, respondí con cierta timidez”-por entonces todavía era medio mojigata”. Estrechó mi mano con firmeza pero sin estrujarla. Tomamos un café. Hablamos de dos o tres tonterías y luego fue directo al grano: “¿Es verdad que eres virgen?”. Lo era, lo era. Como en la primera peli de Almodóvar, pensé que para dedicarme a la prostitución lo primero que tenía que hacer era vender el virgo. Mil euros le saqué al viejo. No fue muy agradable... pero tampoco desagradable... El tipo me trató bien. Al principio iba como un flan, y más triste que la Servita, pero aquel hombre tan comedido y tan perfumado hizo que me sintiese Sherezade en el palacio de Kalamampur... A lo largo de este año he tenido experiencias de todo tipo, ya podéis imaginarlo. Me he hecho más de trescientos tíos, multiplicadlos por los trescientos euros que cobro por servicio, y obtendréis mis ingresos netos de este ejercicio... ¡Netos!... A los que hay que sumar los dos mil euros extras de las veces que me he rehecho y vuelto a vender el himen... En la clínica a la que voy me llaman la revirgen.

Al principio me sentía muy culpable, pero luego comencé a pensar que había algo más, algo oculto en mi situación. Lo hablé con Juanma, un compañero de estudios que está en la misma situación que yo, pero que se niega a vender el culo porque es muy católico, y como buen católico que es le da palo todo lo que tenga que ver con el sexo, así que se ha hecho camello, pero camello de verdad, de los que venden droga a las puertas del colegio. Bueno, pues Juanma me dijo que sentía lo mismo que yo, que había algo... un plan oculto... Que no era accidental que nosotros estuviésemos haciendo “eso”...

¹JORNADA(J). RITO(R)

La respuesta me llegó anoche. Me contrataron para una despedida de solteros, estábamos en el meollo del asunto, de hecho, estaba follándome... ¿Qué, que os agredeen mis palabras?... No puedo creerlo... En fin, estaba follándome al novio, mientras el padrino me la clavaba en el culo, pajeaba a los dos mejores amigos del novio haciendo la ola y se la mamaba al hermano mayor de la novia, mientras su hermano menor nos iba azotando por tocas y sus tres primos, los gemelos y el guapo, se nos meaban encima a todos... cuando el conocimiento tuvo a bien infundirse en mí: todo obedece a un plan del Gobierno para que los jóvenes encontremos un trabajo bien remunerado. Primero nos empuja al lumpen y luego lo regula, como en Holanda, en donde la venta de ciertas drogas era legal, y lo mismo la prostitución. Por eso el Gobierno nos estrangula aumentando el precio de las matriculas y disminuyendo las becas, pauperizando la enseñanza pública y privilegiando la privada, para romper la *titulitis* endémica que sufre el país e impulsarnos a que encontremos un trabajo que sea realmente útil a la sociedad... ¡Total, la universidad es una fábrica de parados!... Y la Oposición tiene que estar enterada, y tiene que parecerle bien, por eso ni lo impide ni se queja...

Lo he comprendido, lo he comprendido... Eso es lo que quería contaros... ¡Gracias Presidente, gracias por tu política económica y educativa, gracias por haberme convertido en una puta... y gracias también por haber convertido al Juanma en un camello! ¡Gracias líder de la Oposición por no haberlo impedido! Si no fuese por vosotros, tanto el Juanma como yo habríamos sido ¡yo qué sé! un médico, un ingeniero, un maestro, una filóloga más, pero, gracias a vosotros hemos encontrado nuestra verdadera vocación... y aunque vosotros decís que el culpable ha sido el pueblo, que ha vivido por encima de sus posibilidades, los banqueros, que han sido víctimas de su ambición, y los Gobiernos anteriores y anteriores y anteriores, yo sé, estoy segura, estoy convencida y por eso quiero compartirlo con este amable público, que sin vosotros que sois los que gestionáis este país, ni el Juanma ni yo jamás lo hubiésemos logrado, ni él hubiese terminado de camello, ni yo de puta! Gracias, gracias de todo corazón. ¡Os queremos! ¡Os queremos!

Tengo algo que deciros, yo, tengo algo muy importante que deciros, escuchadme, por favor, escuchadme. Tengo algo que deciros, yo, tengo algo muy importante que deciros, escuchadme, por favor, escuchadme.

El poder del Gobierno somete a Fénix como a cualquier mujer, porque las leyes siguen sin ser justas, o lo son y no se aplican, porque las mujeres siguen en nuestra sociedad por debajo de los hombres como lo prueban las diferencias de salario y

puesto.

J1R3 RITO DEL PRENDIMIENTO

K, mientras camina y se para abruptamente (El texto se corta a la mitad. A desarrollar emocionalmente.

K: Por favor, por favor...

Van a venir a desahuciarme y...

Por favor...

No tengo nada que dar de comer a mis hijos...

¿Qué voy a hacer? ¿Qué voy a hacer?

Me han dejado sin trabajo, me han quitado el suelo de los pies...

No valgo nada...

No vago nada...

Tengo una carrera y trabajo de camarero...

¿Por qué?...

¿Por qué?...

¿Quién me ha convertido en un esclavo?

Cuando se para, monólogo de K.

(Nervioso) Por favor, hay una chica que ha perdido el conocimiento. (...)

¿No podéis entrar? ¡Mi amiga se está muriendo, por favor, vengan ya! (...)

No podemos sacarla, está atrapada en una masa de gente. Todos están asfixiándose pero ella es la que está peor. Está inconsciente y no sé si todavía respira. (...)

¡Por favor, por favor, por favor, por favor, se está muriendo! (...)

Se ha desmayado porque la han aplastado... (...)

Estamos saliendo... Vamos por unos pasillos con la chica que se había desmayado en brazos... camino del parking. No sé si respira. Está muy débil

¡Mierda! Estamos perdidos ¿Puede alguien guiarnos?

¿Por favor? ¿Puede alguien indicarnos el camino?

¿Esto adónde sale?

¡Está cerrada! *(Con ira)* ¡La puta puerta está cerrada! *(Llora)*

¡Por favor! ¿Quiere alguien abrirnos la puerta?

¡Por favor! ¡Por favor! Que alguien nos abra...

La ERINIA corre hacia K en diagonal. Le acaricia el pecho. Salta sobre él y lo aprisiona con brazos y piernas. Terrible gesto de dolor de K.

J2R1 DECIRE EL SUEÑO ALSOL

La chica interpreta a K.

Las nueve trompetas ya suenan en lontananza, allende los océanos y la tierra ¿Las escucháis? ¿Alcanzáis a comprender su mensaje? Caerá una plaga sobre la Tierra que nos enviará a todos de cabeza al matadero. No será una hecatombe

repentina, sino un dulce divagar hacia las puertas del infierno. Nuestras bocas serán acalladas para siempre; nuestros ojos programados para mirar a donde haya que mirar; nuestros pasos, decididos por los dueños de las armas. Nos arrebatarán todos los recuerdos, nos amputarán la capacidad de imaginar... Mientras agonizamos, harán de nosotros las cortesanas del sistema y uno tras otro nuestros gobernantes irán usurpando nuestro lecho: uno tras otro, uno tras otro... Sin compasión ni miramientos... ¿quién se preocuparía por los sentimientos de un pedazo de carne yerta? No, su única preocupación es que el olor a podrido no permanezca en sus cuerpos tras el foganazo del orgasmo, pero contra eso no pueden hacer nada, pues les pertenece tanto a ellos como a nosotros.

(Cínica. Iluminada. Dolorida.) ¡Gloria a los tecnócratas, empresarios, polícastros y banqueros que sacian su lujuria en nuestra carne, pues de ellos es este templo, y de ellos es el reino de la tierra, y de ellos es el reino de los cielos! ¡Gloria a todos nuestros dioses! *(Llorando de miedo.)* Ya no seremos más personas, seremos perros: viviremos y moriremos como lo hacen los perros *(Con rabia.)* ¡Guau! ¡Guau! ¡Guau! ¡Guau!

Una paloma cae envuelta en llamas y no habrá cenizas que la devuelvan a las nubes. Sus huesos, carbonizados, serán escondidos debajo de una piedra y esa piedra será marcada con la sangre de un carnero. No servirá de nada: la plaga caerá sobre nosotros, porque fuimos nosotros los que la engendramos guiados por nuestra ignorancia, nuestra desidia y nuestro miedo. Nos olvidamos de nosotros mismos...

J2R2 ELOGIO DEL CAUTIVO RICO

Monólogo cómico del criado

Yo me considero una persona con grandes inquietudes espirituales. Me interesa el universo, la metafísica, las religiones... “Dios”; pero desde una perspectiva muy mía, y por lo tanto, bien distinta a las de gurúes, santos y santones... Tengo derecho a tener mis propias convicciones, ¿no? ¿O es que tenemos que pensar todos lo mismo?

Mi traje es de *Victorio & Lucchino*, diseño exclusivo del que se han cosido sólo otros diecinueve ejemplares en el mundo.

Camisa: *Nina Ricci*, seda pura tejida para mí en su taller exclusivo de Milano.

Corbata: *Carolina Herrera*, de patitos, pintada a mano por la mismísima Carolina... Herrera; un regalo que hizo cuando asistí a su último cumpleaños... La verdad es que, en principio era para Lady Ga-Ga, pero me gustó tanto que conseguí convencerla para que me la regalase a mí ¿No es un amor?

Zapatos de *John Galliano*, una alhaja para los pies,

con ellos te sientes caminando sobre las aguas *(Cae en la cuenta de lo que ha dicho.)* ¡Aaaay, lo que acabo de decir...! Si es que se me desmadra el ingenio ¡Pues sí, con ellos me siento como Dios!

Mi reloj es un *Omega* analógico, sin números, sin agujas, sin esfera y sin correa; otra joya de coleccionista.

El pisacorbata lo adquirí en la última subasta de *Christie's*, según reza en el catálogo es de la dinastía Wang... *(dándose cuenta de la tontería que está diciendo)* ¡muy famosa!... en China... y en todo el lejano Oriente... ¡Sólo hay otros dos ejemplares en el mundo como éste, y los tres los tengo yo!

Gemelos macizos de oro puro con incrustaciones de diamante... Cartier, tallados a mano por artesanos bengalíes.

Con lo que llevo encima, una familia africana podría vivir durante treinta generaciones; podría comprar el David de Miguel Ángel, el Guernica de Picasso, la Fontaine de Duchamp. Y sin embargo está en mí, *(frenesi)* alimentándome con su energía, dándome fuerzas para afrontar la vida. Es... soy, puro arte en movimiento, pura vida en movimiento. Todos me respetan. Todos besan mis pies para que se les pegue algo. ¡Qué bobos!, la grandeza de espíritu no se pega, se adquiere a base de dinero. Por eso me odian, y por eso siempre tengo a una O.N.G. a las puertas de mi casa organizándome una manifestación para que reparta con ellos lo que Dios ha tenido a bien concederme, concederme a mí, no a ellos. ¿Qué culpa tengo yo de ser un elegido del cielo? ¿Qué culpa tengo yo de haber sido bendecido con el conocimiento de los esquemas que mueven nuestro universo?

Ahora, eso sí, *(ríe)* me siento atrapado por barrotes invisibles. Me siento, viviendo una vida que no es la mía, como si esta realidad no fuese “la realidad” y malgastase mi tiempo acumulando placeres. Soy un cautivo, un pobre cautivo rico que disfruta *(gesto de esnifar)* a tope de la vida mientras su alma se pudre en la ignorancia ¡Qué pena! ¡Ay! ¡Qué pena más grande me doy! ¡Ay, qué pena!

No... *(limpiándose las lágrimas de risa)* en serio... En serio... El acceso a la sabiduría es fruto de un proceso lento, pero seguro. Es como una bola de nieve... Hace cuatro años mi sabiduría era milenaria, ¡qué digo!, era millonaria. Ahora, bajo esta terrible crisis que nos atenaza a todos, es billonaria. Ahora mi espíritu es grande, casi me supera. ¿Qué culpa tengo yo de ser un elegido del cielo?

Tendré que ser humilde y aceptar mi triste cautiverio.

J2R4 POLVO ERES

El verdugo acaricia la cabeza de K.

VERDUGO: El problema es que eres un cabezón...

pero lo eres por ignorancia, porque todavía no eres consciente de la estructura en la que estás. Te encuentras perdido en el maremágnum de la realidad... y yo puedo llevarte de la mano a la salida, ya lo sabes; sólo tienes que querer. Este mundo es el mío, nada de sorpresas, te lo prometo. Tú aceptas, y yo te devuelvo tu libertad. Vamos, ríndete... Date una oportunidad de ser feliz.

K: No. Eres una mentira, yo aspiro a la verdad.

Lo tira al suelo. Lo golpea.

VERDUGO: Tu dolor es terrible. Lo siento. Te late en el pecho y te recorre el cuerpo clavándote sus garras por debajo de la piel. Yo puedo aliviarte. Puedo hacer que pare. Sólo tienes que rendirte.

K: No.

Lo revienta.

VERDUGO: ¿Por qué me obligas a lastimarte? Una palabra tuya, una sola palabra bastaría para acabar con tu suplicio... ¿No te das cuenta de que no puedo hacer nada si tú no me autorizas? Por favor, pídemelo que ponga fin a esta masacre... Hacerlo es responsabilidad tuya ¡Ríndete de una vez!

K: No.

Lo destroza. Va a por el cubo. Se arrodilla ante su cuerpo magullado, y comienza a lavarlo con agua y una esponja.

VERDUGO: “Polvo eres y en polvo te convertirás”. Por mucha importancia que le des a las cosas no eres sino eso, sabes que digo la verdad. De hecho, no hablo con mi voz, sino que te he tomado prestada la tuya, la que sostiene esa verdad que tanto parece importarte. El tiempo es inexorable y, lo creas o no, nos aparta de lo eterno. Llegados a este punto, dime ¿qué vas a hacer? ¿Vas a aceptar de una vez por todas quien eres, o te vas a rajarse, como siempre, y vas a pasarte lo que te queda de vida sumido en una segunda adolescencia? La decisión es tuya... sólo tuya.

J3R1 PEDIR POR LOS CAUTIVOS

La PERIODISTA, mientras K tiembla en fondo derecha en la posición del Ecce Homo. Lo interpreta muy excitada, como si estuviese narrando la llegada de las estrellas de Hollywood a la alfombra roja o un partido de fútbol.

LA PERIODISTA: Desde el año **2008**, el suicidio es una de las causas principales de muerte externa en nuestro país. Nueve personas se suicidan cada día en España; tres por culpa de la crisis².

En noviembre de 2010, en Hospitalet de Llobregat, un hombre que iba a ser desahuciado de la vivienda que ocupaba con su mujer y su hija, se ahorcó en un parque público. El hombre, de 45 años, tomó esta

decisión después de haber pedido al Ayuntamiento que retrasara la ejecución del desahucio porque hacía "mucho frío para estar con la familia en la calle".

En 2011, Cataluña y Galicia aumentan su número de suicidios un 10% con respecto al año anterior. En País Vasco el número de suicidios con éxito es de 179 ¡Todo un record para Euskadi!

En 2012, la crisis provocó en España el 32% de los suicidios y se convirtió en su principal causa. En Barcelona, según el Instituto de Medicina Legal de Cataluña, los suicidios aumentaron casi un 60% ese año.

Abril: “Mi marido se suicidó hace 20 días por los problemas económicos que teníamos. Cobraba el subsidio por desempleo, solo tenía 45 años y le decían que ya era mayor para trabajar”.

Julio: “Tras varios días desaparecido, han encontrado a mi tío. El suicidio fue la única salida que encontró a la crisis”.

7 de julio: en Málaga, Isabel, minusválida, se arrojó a la calle desde el undécimo piso de su vivienda, (*hace con la mano el gesto de algo que cae y se aplasta en una palmada contra la otra mano*) ¡Hamburguesa!...

5 de septiembre: Un hombre de 74 años, viudo desde hacía una semana, mata a su hijo de 46, discapacitado y con una enfermedad muy grave, y posteriormente se suicida.

25 de octubre: Hallado muerto un hombre que iba a ser desahuciado en Granada. El mismo día, un hombre se lanza al vacío en Valencia cuando iba a ser desahuciado. La víctima le dio un beso a su hijo y se arrojó de un segundo piso tras llamar al timbre un miembro de la comisión judicial. (*Hace con la mano el gesto de algo que cae y se aplasta en una palmada contra la otra mano*) ¡Hamburguesa!

9 de noviembre: Amaia, 53 años, se suicida en Barakaldo cuando iba a ser desahuciada. El banco vendía el piso en Internet desde hacía un año. Miles de personas se manifiestan para denunciar su muerte, coreando lemas como «No es un suicidio, es un homicidio» o «Hay que parar el terrorismo financiero».

Para terminar, el 2 de enero de 2013, un hombre que no puede soportar más su precaria situación económica, se quema a lo bonzo, también en Málaga, a la entrada del Hospital Carlos Haya, a unos pocos kilómetros de aquí.

¡Seamos positivos! El gobierno ha encontrado la clave para acabar con el paro: deprimir a la población para que emigre o se suicide.

² Este texto ha sido construido realizando leves modificaciones al documento de 15Mpedia “Lista de suicidios relacionados con desahucios”. Disponible en: https://15mpedia.org/wiki/Lista_de_suicidios_relacionados_con_desahucios



ESTE PAÍS CONTINÚA ARRASTRANDO UN CONSIDERABLE LASTRE DE PRIMITIVISMO

MIGUEL ROMERO ESTEO





Autor/a: Cristóbal González
Escritor y periodista



Título del artículo: Romero Esteo, un creador atravesado de vida y teatro.
Title of Article: Romero Esteo, a creator crossed with life and theater.



Resumen: Tras el epílogo vital de Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930-Málaga, 2018) un caudal de luz imparabable y distinta se proyecta sobre la estela que ha dejado este dramaturgo revolucionario que, en los años 70 del siglo pasado, perteneció al movimiento bautizado como Nuevo Teatro Español junto a Francisco Nieva, Fernando Arrabal o Luis Riaza, entre otros.



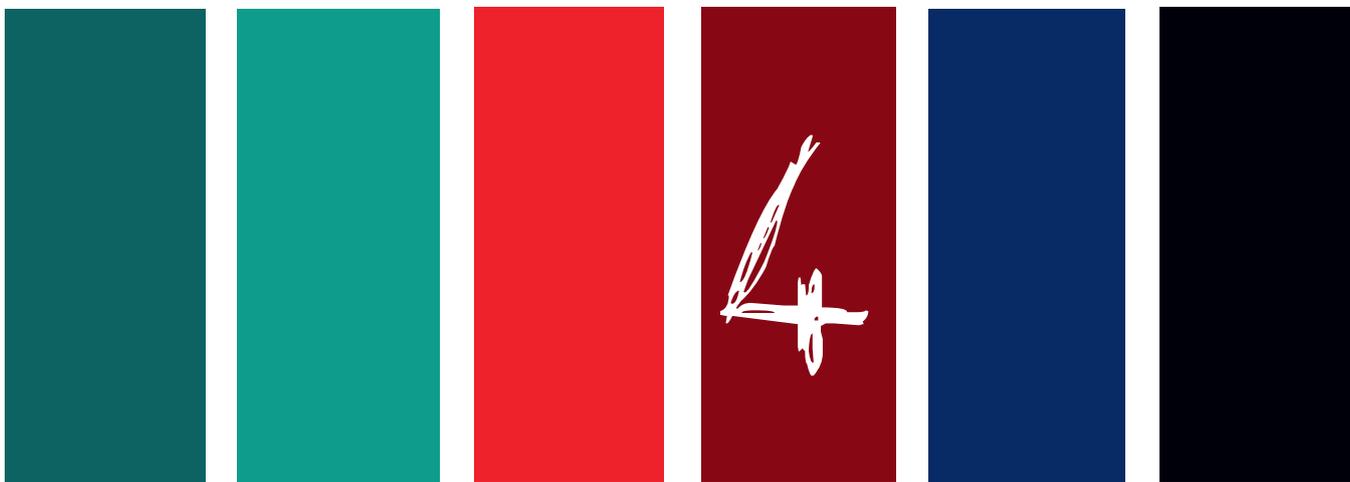
Abstract: After the vital epilogue of Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930-Malaga, 2018) a flow of unstoppable and different light is projected on the wake that this revolutionary playwright has left, who, in the 70s of the last century, belonged to the movement baptized like New Spanish Theater next to Francisco Nieva, Fernando Arrabal or Luis Riaza, among others



Palabras clave: Romero Esteo.
Keywords: Romero Esteo.



Fecha de recepción: Diciembre 2018
Fecha de aceptación: Abril 2019



ROMERO ESTEO, UN CREADOR ATRAVESADO DE VIDA Y TEATRO

por Cristobal González

Tras el epílogo vital de Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930-Málaga, 2018) un caudal de luz imparable y distinta se proyecta sobre la estela que ha dejado este dramaturgo revolucionario que, en los años 70 del siglo pasado, perteneció al movimiento bautizado como Nuevo Teatro Español junto a Francisco Nieva, Fernando Arrabal o Luis Riaza, entre otros.

La travesía del dramaturgo andaluz se caracterizó por su capacidad innata para, en una dirección u otra, no dejar indiferente a nadie. Su universo destiló una manera radicalmente personal y diferente de entender desde la escritura a la propia vida. La suya fue una labor creativa abocada a una acogida desigual e intermitente que se ve ilustrada por los azares que rodearon a sus principales logros. Sin ir más lejos, el Premio Europa de Teatro ensalzó a 'Tartessos', una pieza que lo encumbró con el mismo énfasis con el que luego coqueteó con ambiciosos proyectos fallidos para su puesta en escena. Lo mismo que, en 1985, le atribuyeron papeletas para el Nobel tras el éxito de 'Tartessos', el Premio Nacional de Literatura Dramática le llegó en 2008 para reconocer la reedición de 'Pontifical', una pieza antisistema que, en realidad, había sido escrita en 1965 y publicada en 1971 en una edición clandestina, tras ser prohibida por el franquismo. Es más, antes de que hace una década la rescatara Fundamentos, 'Pontifical' había sido traducida al alemán y puso a Romero

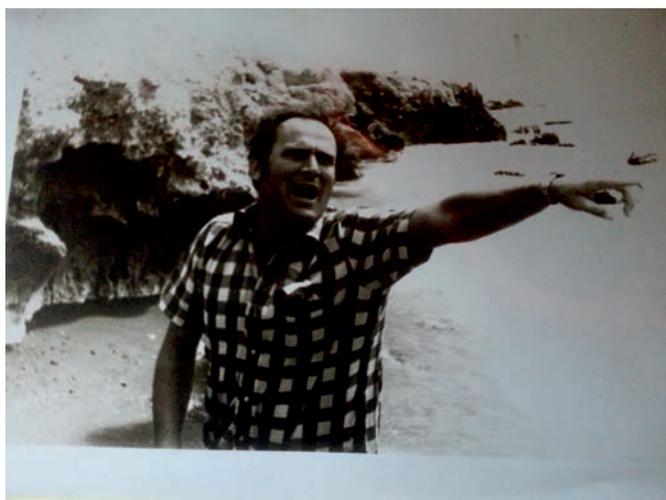
Esteo a compartir el prestigioso sello de la editorial Suhrkamp con Samuel Beckett, Bertolt Brecht o Peter Weiss.

Como valiosa muestra del impacto que alcanzó su literatura también se bastan las palabras pronunciadas por Fernando Lázaro Carreter en su etapa como presidente de la Real Academia Española de la Lengua: "No hay que olvidar que en algunas de las obras de Miguel Romero Esteo están algunas de las cumbres de la literatura europea de todos los tiempos". Igualmente, existen afirmaciones justificadas por otros estudiosos que sitúan su teatro a la altura del de Valle-Inclán y lo ensalzan como el más original que ha aportado las letras españolas desde el Siglo de Oro.

La arquitectura teatral que urdió en torno a sus grotescomaquias y las posteriores tragedias se erige, a día de hoy, en la punta del iceberg que delata a un creador total, a un intelectual curtido en la docencia, la musicología y en la inmensa mayoría de las disciplinas literarias. No en vano, más allá del dramaturgo, también existen -sin salir de Romero Esteo- el narrador con relatos publicados y sendas novelas inéditas, el ensayista, el poeta, el periodista de 'Nuevo Diario' o el gestor cultural que, en los años 80, dirigió con brillantez el Festival de Teatro de Málaga y atrajo hacia este certamen a las grandes figuras internacionales.

Durante sus últimos años de vida, la aún reciente protección de su prolífico y variado legado por parte de la Biblioteca Nacional se sugirió como una merecida recompensa a una carrera de fondo por la existencia humana y la literatura que no ha estado, precisamente, exenta de obstáculos. Puede, incluso, que este gesto del Ministerio de Cultura sea entendido –o incluso soñado– como el punto de partida para un rescate más amplio de su figura, tal y como persigue desde tierras malagueñas la Asociación Miguel Romero Esteo.

Con el impacto mediático de su fallecimiento todavía latente, cada vez son menos aquellos a quienes se les escapa la certeza de que, en ocasiones, la dramaturgia de Romero Esteo ha sido víctima de desplantes y de silencios interesados. Con tales experiencias en su bagaje, el autor nacido en Montoro se hizo fuerte en su propio camino, respondió diciendo lo que pensaba ante los golpes y apostó por la coherencia y el esfuerzo en lugar de agarrarse a la cacareada etiqueta de genio. A partir de ahora, la inagotable voz de este creador atravesado de vida y teatro será la que resuene exclusivamente en este artículo. Sus palabras y reflexiones en primera persona regresan a través de una serie de testimonios en los que este intelectual comprometido y salvaje abordó -huyendo de los eufemismos- su manera de entender todo lo que rodeaba a su creación, a su relación con el teatro o a sus propios orígenes familiares.



INFANCIA Y POSGUERRA: “A Málaga llegué tras la guerra civil, en julio de 1939, con ocho años de edad. Y nada más llegar, me fui a la playa de por allí al lado a ver el mar. Me quedé pasmado mirando al mar, y pasmado sigo, y

el día que no paseo a la vera del mar pues algo me falta. Mi familia residió en Málaga durante los años veinte porque aquí mi padre salió del paro y encontró un modesto empleo. Y volvió a Málaga, tras la guerra civil, para que mis hermanos y hermanas, que ya eran mozas y mozos, encontraran un empleo. Pero sólo se encontró, paradójicamente, un empleo para mí trabajando de monaguillo en la misa muy mañanera de un convento de monjas. Con las cincuenta pesetas de mi salario mensual comíamos en mi casa todos hasta casi medio mes a base de hortalizas, legumbres y pescado barato, sardinas, jureles, boquerones. Yo empecé a ser un cada vez más malagueñizado chiquillo a base del pescaíto frito y los jureles. Bueno, mi familia en tierras cordobesas ya lo había pasado fatal. En tiempo de la República sobrevivíamos a base de que, en el pueblo, la cooperativa de la UGT le había proporcionado a mi madre una máquina de tejer calcetines. Parecía que en Málaga las cosas no iban a mejorar, pero no. Con haber salvado de un pelotón de fusilamiento a mi padre -llegó a comandante en el Ejército Republicano- ya nos dábamos por satisfechos.”.

CENSURA FRANQUISTA: “En el estreno de ‘Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación’ en el Teatro Goya de Madrid jóvenes de extrema derecha entraron y destrozaron el vestíbulo. Es una obra antifascista. Es la historia de un muchacho al que, como quiso cambiar la cocina de un manicomio para que pusieran otras comidas, lo matan. Se vio como un ataque al fascismo, y hasta un periódico de la derecha moderada de Madrid pidió que me fusilaran, pero yo no soy tan malo”.

TEATRO REPRESENTABLE: “Mi teatro no es irrepresentable. A quienes dicen eso les recordaría que lo han representado unas cuantas veces, y además con cuatro pesetas y en un pequeño teatro de nada. Mis obras no son obras de teatro, son espectáculos escriturados. Facilitan mucho la puesta en escena. Lo que pasa es que yo siempre destaqué mucho. Y un país infantilista es un país muy igualitarista. Como los niños, que lo que quiere el hermano también lo quiere él. Nacer en este país es una desgracia como otra cualquiera. Con las obras con talento siempre habrá una conspiración de silencio. Y, encima, estamos en manos de una clase dirigente que es intelectualmente muy mediocre. Al mismo tiempo, no es verdad aquello de que ganar dinero con el teatro es muy difícil. Todo lo contrario. ¡Yo revolucioné el teatro por cálculos prácticos! ¡Yo sólo quería hacer un taquillón! Es el único sitio de la literatura en el que se gana dinero. Si la

obra te la ponen en Madrid, la llevan también a Buenos Aires, Caracas, Lima, Méjico, Bogotá... ¿De qué hizo Antonio Gala el dinero?”.

AUTOR NINGUNEADO: «Más que olvidado, soy continuamente ninguneado. Soy un autor teatral inexistente. No he sido promocionado porque busco las fisuras. Siempre queda la alegría feroz de que por no haberse representado mi teatro se le ha hecho un daño enorme al país. Porque mis obras suelen ser muy cómicas, pero parece que quieren que el pueblo español lllore y no ría. Aunque eso a mi edad, lo veo cojonudo. ¿Por qué se le va a hacer un bien al pueblo español? Ahora está en una especie de miseria espiritual. Yo podía haber existido si algunas de mis obras, que dicen que son cumbres de la literatura, hubieran sido programadas por el Centro Dramático Nacional o el Centro Andaluz de Teatro. Pero en este país al que destaca le cierran las puertas. Y, además, esas representaciones me hubieran dado dinero, que estoy en la pobreza. Pero los directores que podrían representar mi obra saben que, si lo hacen, la estrella soy yo, no ellos. Está claro. Aunque forme parte de la historia de la literatura, no van a escenificar la obra de un majarón y ellos se van a quedar con una mierda. Es normal, es lógico. Este país es así. Se cargan al que destaca. En el mundo de la cultura todos quieren que les lamas el culo; yo puedo hacerlo un día, pero no todos. ¡Pero ellos quieren que lo hagas todos los días! ¡Ese es el problemilla!».

ESTAJANOVISTA: «Soy muy crítico con mi obra, no creo en la inspiración ni la genialidad, creo en el trabajo. Todas las personas somos muy inteligentes porque tenemos trillones de neuronas en la mente, pero esto no significa que la juventud sea educada en la genialidad y la inspiración, porque lo único que puede existir es un trabajo consciente de ir sumando cositas. Somos hijos de la disciplina, las cosas que he hecho tienen mucho trabajo, y por eso tienen arte. Arte es una palabra que viene del latín arceus, que significa esforzarse. Cuando no me esfuerzo soy un majaroncillo que dice tonterías. Hay que educar a los jóvenes en el esfuerzo, para no caer en la forma de vida actual, en la que se practica un narcisismo de moluscos».

LITERATURA ORIGINAL: “En este país con que destaques un poco ya escandalizas. Mis obras de teatro son originales, porque si no es original es un fraude, engañas a la gente. Los llevas allí para darle lo mismo que todos los años. Una obra literaria debe ser única, aunque sea fallida. Eso lo tienen muy claro los pintores, siempre tratan que cada cuadro sea único. Pero en literatura hay mucho de ir chupando rueda, de redundar en los mismos temas”.

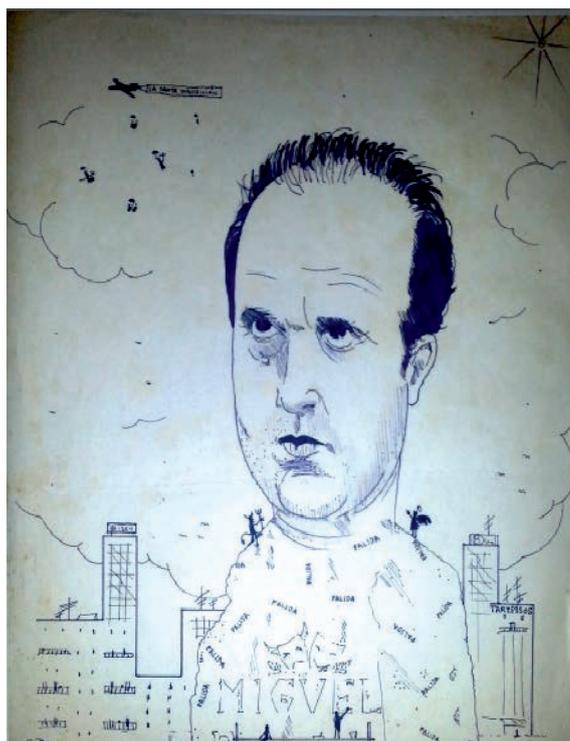
FERNANDO ARRABAL: “A Fernando Arrabal le ha ido muy bien con su teatro porque vieron en París que tenía talento,

pero en España no le dieron ni un puto duro. Luego, comercializó en España el prestigio comercial que ganó en Francia. Es muy rentabilizador el Arrabal, no es un poetilla loco ni un romántico”.

PREMIOS LITERARIOS: “España es el país que tiene más premios literarios. ¿Pero algunas de esas novelas ha sido un boom? Son novelas para matrimonios de clase media, que leen un poquito. Y las cifras de venta siempre se dan infladas. Casi todos los Premios Planeta van de novela sobre núcleos argumentales tan sobadísimos como ella y él, el adulterio... Porque es lo que vende”.

LA EDUCACIÓN: “En este país, se ha destruido el sistema educativo. Se ha invertido en educación primaria, que no le interesa a nadie. Los padres la quieren para quitarse a los niños de encima. La educación primaria es como un club infantil, el Bachillerato es un club juvenil y la Universidad es un club adolescente. La gente no tiene ganas de aprender, va a aprobar y a ligar. Así va el país. En la facultad quitas un departamento y no pasa nada, pero quitas el bar y la gente la lía”.

ESTABLISHMENT CULTURAL: “Al establishment cultural español lo tiraría a la basura entero. Somos el farolillo rojo europeo. España nunca ha sabido valorar su cultura. Creíamos que Cervantes era subnormal hasta que vinieron los alemanes a decirnos que era un genio. En cambio, para el flamenco y la paella somos los primeros. Cuando haces una encuesta por Europa, el 90% dice que éste es el país más simpático”.



**EN UNA PEQUEÑA O GRAN CIUDAD O
PUEBLO, UN GRAN TEATRO ES SIGNO
VISIBLE DE CULTURA.**

LAURENCE OLIVER



Autor/a: Esteban Jiménez
Titulao Superior en Arte Dramático, especialidad Escenografía.
Investigador.teatral

Título del artículo: "El lazarillo de Tormes" de 300 Pistolas Cía. de Teatro. Proceso de adaptación y transducción de la novela al teatro.

Title of Article: "Lazarillo de Tormes" of 300 Pistols Theater Company. Process of adaptation and transduction of the novel to the theater

Resumen: Una explicación del proceso de adaptación de la novela "El Lazarillo de Tormes", desde la realización de la adaptación en sí y su trayectoria hasta la consecución de alzarse con el premio a mejor espectáculo en la edición de "Almagro Off" dentro de la 41ª Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

Abstract: An explanation of the process of adaptation of the novel "The Lazarillo de Tormes", from the realization of the adaptation itself and its trajectory to the achievement of winning the prize for best show in the edition of "Almagro Off" within the 41st Edition of the International Classical Theater Festival of Almagro.

Palabras clave: Puesta en escena, Lazarillo de Tormes, transducción, Teatro Clásico.
Keywords: Staging, Lazarillo de Tormes, transduction, Classical Theater.

Fecha de recepción: Diciembre 2018
Fecha de aceptación: Abril 2019



“EL LAZARILLO DE TORMES” DE 300 PISTOLAS COMPAÑÍA DE TEATRO. PROCESO DE ADAPTACIÓN Y TRANSDUCCIÓN DE LA NOVELA AL TEATRO.

por Esteban Jiménez

“Nunca dejéis de soñar, por más que la realidad trate de haceros despertar. Pues es entonces cuando tu vida se puede convertir en una eterna vigilia en la que le teatro se convierte en tu compañero más fiel, tu amante más fogoso y tu confidente más cercano”

(Esteban Jiménez)

1. LA BASE TEÓRICA (o cómo aburrirse antes de nada)

Para tratar de explicar el proceso de adaptación o transducción de la novela “El Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades” (1554), es conveniente partir en un principio de la teorización previa que se ha hecho sobre el propio concepto de transducción, así como de sus elementos, objetivos, particularidades concernientes al medio elegido y posibles resultados. En ese aspecto, y dentro de la propia semiótica de la comunicación elemental y la afectación de los elementos nucleares de ella (Emisor-Mensaje-Receptor) podemos avanzar hacia la verbalización de unos conceptos de traducción, transducción y reescritura.

Basándonos en el esquema básico de comunicación previamente descrito, Doležel realiza una generalización del concepto de transducción como «transmisión con transformación» no solo del elemento que podríamos entender como sujeto más acorde con el término de transmisión, que sería el Mensaje, sino ampliándolo también a los demás elementos actuantes en

el esquema comunicativo. A su vez, Darío Villanueva, más enfocado en la conversión de una novela en filme, entiende tal concepto de transducción como «la transmisión acompañada de transformación que constituye uno de los procedimientos más eficaces de la interpretación creativa» (2004, p.236).

Pero si bien Carmen Bobes orienta su investigación más en el ámbito de las adaptaciones cinematográficas, no podemos desdeñar su trabajo pormenorizado que desglosa con mayor profundidad el recorrido y los actores principales de todo trabajo de adaptación. Así, para Carmen Bobes, el concepto de transducción sirve para ordenar y abordar un proceso de comunicación desde un texto previo a la representación del mismo, así como de su traslado al lenguaje fílmico, de los elementos y signos verbales y no verbales que interactúan y toman cuerpo en el proceso. Para identificar este proceso de transducción, Carmen Bobes apunta:

«La transducción repite el esquema básico a partir de una lectura: el receptor de un primer proceso se convierte en emisor de un segundo proceso y ofrece como texto nuevo su lectura del primero. La transducción sigue, pues, un esquema de dos procesos de comunicación enlazados por un sujeto, que actúa como elemento puente, pues está en ambos para hacer de los dos procesos de comunicación un único proceso de transducción». (2002, p.383)

Podemos decir, por tanto, que toda transducción se puede entender como un doble proceso: transmisión de un texto y transformación de sus elementos sígnicos.

Una vez tratados estos elementos y ya con un objetivo en mente, es también conveniente presentar de forma teórica ciertas etapas que aparecerán posteriormente en el relato del proceso de adaptación que nos ocupa, desde un inicio hasta un final, que es la representación misma. Y estos elementos principales no son otros que el director del montaje y el escritor o dramaturgo que realiza la susodicha adaptación, bien por encargo del primero o como producción personal y singular.

Un escritor basa su trabajo en una exposición literaria de las ideas, personajes, diálogos, descripciones, etc., que conforman una totalidad obrística. Un escritor dramático, asimismo, ya realiza un proceso de selección jerarquizante dentro del mismo texto dramático, supeditando los textos descriptivos de posteriores elementos no verbales a los diálogos propiamente dichos, entendiendo al valor de la palabra dentro de una representación escénica. Un director escénico que realiza un proceso de transducción de un texto literario para su puesta en escena, se convertiría en el elemento troncal del cual parten las ramificaciones expresivas sígnicas que dan forma a la representación en sí. Es su visión la que conforma el punto de partida para las diferentes realizaciones transductorias de los demás elementos y que, a su vez, tendrán un actor central (el escenógrafo como creador de todo el apartado no verbal de la representación –escenografía, sonido, música, iluminación, etc., el coreógrafo y el compositor en lo referente al apartado más lírico del arte escénico, etc.). En este sentido, y en el caso que nos ocupa, la adaptación teatral de “El Lazarillo de Tormes” fue una petición expresa del director al escritor, por lo que si bien el punto de partida inicial fue idea del director, el discurso y debate fue constante en cuanto a la adaptación de todos los elementos puntuales concernientes al espectáculo en sí.

Es el punto de partida del director decidir a quién va dirigida la representación, es decir, cuál es el receptor último del mismo. Es cuando hemos decidido en última instancia el tipo de receptor al cual irá dirigido todo el

esfuerzo de transducción, cuando se vislumbrará con claridad qué signos verbales continuarán siéndolos (por ejemplo, los diálogos) y cuales se traducirán a signos no verbales (por ejemplo, las descripciones escenográficas).

Por tanto, el proceso de transducción es un *proceso multinivel* que debe atender a todos los elementos sígnicos, a su carácter, y a las relaciones emisor receptor adecuadas al medio elegido.

«Además de los signos verbales (escritos) que el drama tiene en común con la lírica y la narración y que se dirigen directamente a la lectura (texto literario), el texto dramático contiene otros signos verbales, también escritos, pues no puede ser de otra manera, si de un texto literario se trata (texto espectacular), que diseñan una representación virtual. Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación. El proceso de comunicación dramática se inicia en el texto literario y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, la cual implica un proceso de transducción, es decir, de interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos. La representación escénica consiste en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular. (Bobes, 2009, p.2)

La jerarquización antes expuesta (director-escritor) toma forma directamente por la búsqueda de un vector dominante dentro de la transducción realizada por este receptor-emisor (el director), ponente principal de la doble vertiente semiótica. Es por ello que Carmen Bobes acude acertadamente a la idea de modificar la nomenclatura de las producciones teatrales con una fórmula más adecuada, que expresa más consecuentemente la realidad de todo este proceso transductorio de doble vía:

«La transducción puede producirse en todos los mensajes verbales o no verbales, artísticos o funcionales, pero es necesario en los de comunicación teatral en el paso del texto dramático escrito al texto dramático representado, ya que la figura del Director de escena es precisamente la del receptor-emisor, es decir, la del sujeto puente de los dos procesos de comunicación que además cambia el texto. [...] el director

de escena lee un texto dramático y lo comprende de un modo subjetivo, como es lógico, y al darle forma escénica, representa una relectura del texto, no el texto, que es imposible. Una representación debería anunciarse como: «Lectura de La Dama Duende, de Calderón, portal director». (2002, p.386)

En otro orden de cosas, es necesario atender a otro concepto dentro del mundo de las adaptaciones atendiendo a las decisiones del receptor (y emisor último) con respecto al Mensaje (texto dramático), la “cortesía”, acuñado por George Steiner, o el respeto por la propuesta de sentido del emisor –dramaturgo-. Steiner define “cortesía” como:

“la actitud deseable para todo intérprete artístico, ya sea lector, crítico o reformulador poético. [...] la bienvenida protocolaria que nunca olvida el anfitrión perfecto, y que en este caso, implica desde luego el reconocimiento de que la obra de arte anterior a otras formas de subsiguiente existencia tiene, al menos, derecho de paso pues”. (Frago, 2005, pp. 49-82)

Una “transducción modélica” podemos entenderla desde el prisma de esa “cortesía”, respetando la propuesta del dramaturgo en todos sus aspectos, mientras que una “transducción aberrante”, realiza una relectura de la misma filtrándola por el tamiz de una visión de director específica.

Dentro de este arco modal, subyace un siguiente nivel de categorización de las distintas puestas en escena de textos dramáticos que nos ayuda a matizar el prisma resultante de las derivaciones procedurales anteriores en base a la utilización del texto primario, o parte de él, y su puesta en escena final. Estas “tipologías”, en propuesta de Dolezél, están más inclinadas a una reinterpretación formal que de sentido, y ofrecen un mayor grado de intromisión, por llamarlo de alguna manera, de la figura dual del director (receptor-emisor), en la reescritura de este “Mundo Prefigurado”.

Siempre desde la visión de los semiólogos Bobes y Dolezél, podemos entender como «mundos paralelos» a una puesta en escena de un texto dramático en la que se respetan en cierto grado tanto el texto como el mensaje y las direcciones de sentido, pero en la que se modifican aspectos espacio-temporales de forma que se consiga un

acercamiento de la obra a un público determinado. Esta “actualización”, tan en boga actualmente en los circuitos teatrales más independientes, no tiene su origen única y exclusivamente en una decisión estético-formativa del director, si no quizás en una carencia de medios tal, que hace imposible una representación completamente fiel al texto original.

También influiría en cierta manera los gustos y los convencionalismos teatrales de los diferentes espacios y sociedades en las que toma lugar. Tendría muy poco sentido representar una obra de Siglo de Oro, como por ejemplo “El Perro del Hortelano”, de Lope de Vega (adaptada también por la compañía “300 Pistolas Compañía de Teatro”), en su totalidad, ya que la duración de la misma excedería en mucho a lo que habitualmente entendemos como una representación teatral convencional. A su vez, ciertos aspectos escenográficos y de vestuario elevarían el presupuesto necesario a unos niveles difícilmente asumibles fuera de las compañías estatales más reconocidas. Se hace necesario entonces una dramaturgia del texto de forma que el producto resultante sea más atractivo y cercano al público actual.

Todos estos diferentes tipos de transducción pueden, finalmente, englobarse dentro de dos grandes grupos divisorios, que evidentemente condicionan la visión transductora del emisor final, y que parten de la idea de si el receptor final (el público en el ámbito de las adaptaciones dramáticas teatrales y cinematográficas), conoce o no el texto dramático original. Esta “certeza”, conlleva el reconocer como cierto que el público es consciente de la reescritura y transducción, si bien no tiene por qué conocer los propios procesos de transducción que se han llevado a cabo. Podemos entender, por tanto, que la realización de una adaptación de un texto ampliamente conocido, como la que nos ocupa en este artículo, “El Lazarillo de Tormes”, podría dar al director una cierta libertad a la hora de manipular la reescritura de los conceptos y elementos sígnicos y no verbales del mismo, aduciendo a que de todas formas existiría una tensión de acercamiento entre la propuesta escénica final y el texto dramático original.

2. LA PREPARACIÓN (o cómo una idea lo cambia todo).

Como hemos visto ya, un proceso de adaptación puede, y en muchos casos es preferible, estar sujeto a una serie de reglas, siempre en base a la consecución de producir un espectáculo acorde con la visión última del director. Pero en el caso que nos ocupa este proceso adquiere un tono ciertamente más particular. Esto es así, en buena medida, a consecuencia de las características especiales que han conllevado y que rodean al mismo. Pero adentrémonos en el relato de la creación y en el proceloso mundo de las ideas.

Esta adaptación fue realizada a petición y como encargo de la compañía teatral “300 Pistolas Compañía de Teatro”, creada por Blanca Clemente y Álvaro Morte allá por el año 2010, cuya dirección artística corre a cargo de este último. He de decir que mi trayectoria como dramaturgo es, por usar un eufemismo, ciertamente escasa, más allá de escribir pequeñas piezas cortas para uso particular y sin mayor recorrido comercial. Por tanto, era mucha la responsabilidad de crear una obra de no menos de hora y media de duración –si bien la primera versión duraría cerca de las dos horas- para alguien casi absolutamente lego en el arte de la escritura dramática. Pero concurrían circunstancias atenuantes ante el reto mayúsculo que supondría.

Como miembro de la compañía en calidad de actor desde su fundación y participe en casi todos los montajes de la misma, se solventaba uno de los máximos problemas a la hora de iniciar la adaptación de un texto literario a teatro por encargo: la comprensión del tono. Llamaremos “tono” al lenguaje, color, modalidad y textura del mensaje (en este caso, la obra en sí). Es tarea del director hacer comprender al autor de un texto en qué ámbito teatral se va a mover el espectáculo, ya sea comedia, farsa, drama o cualesquiera que fuese el estilo a elegir.

Evidentemente, partiendo de una novela cómica –entendiéndose como cómica dentro del contexto socio-histórico de su época de publicación-, el tono iba a ser, como no, cómico. Pero las particularidades de la propia compañía y el director entran en el juego del mismo. Es también justo decir que la larga amistad que mantengo con el director del montaje, Álvaro Morte, desde nuestros días de escuela juntos, en la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba, hacía posible trabajar dentro de un

universo común de referentes tanto sociales como teatrales. Y eso allana el camino sobremanera.

El punto de partida del proceso fue, evidentemente, la lectura de la novela original, “El Lazarillo de Tormes”. Es un texto “difícil”, escrito en un castellano antiguo plagado de dichos y modismos que no se pueden banalizar, pues una mala comprensión de la más mínima palabra puede hacernos cambiar el sentido total de una frase o acción. Se requirió, por tanto, una primera lectura comprensiva, que dio una pista sobre la temporalidad, es decir, cómo trasladar toda la acción a una duración aceptable para el hecho teatral. Una de las peticiones expresas del director fue mantener en todo momento la estructura de la novela, supeditada, eso sí, a la estructura que posteriormente tendría el espectáculo, pero tratando en todo momento de introducir dentro de la obra todos los capítulos y elementos que en ella aparecieran de forma cronológica. A veces, las limitaciones, más que un impedimento, son un buen punto de partida para la inspiración y la imaginación, pues nos obliga, en lugar de correr entre varias ideas, caminar en círculos sobre una sola idea y discernir así todos los ángulos posibles de ésta.

Una vez realizada esta primera lectura, se produce una segunda, más crítica, en la que ya se anotan los núcleos argumentales que darán lugar a las posteriormente llamadas escenas de la obra. Es, por tanto, una lectura discriminatoria, donde se decide y categoriza la importancia de unos hechos sobre otros.

Pero una adaptación de una novela medieval, cuyo resultado debe estar escrito en un lenguaje también medieval o, al menos, con apariencia de castellano antiguo, requiere por parte del autor una preparación previa. Es, por tanto, recomendable, y así se hizo, acudir a la lectura de tratados sobre modismos de la época y manuales de escritura de germanía. No es algo imprescindible, claro está, pero facilita enormemente la fluidez a la hora de escribir posteriormente la adaptación en sí y para conservar una ilusión de diálogos entre personajes del siglo XVI, aunque en puridad no lo sean.

Y la siguiente fase del proceso fue, sin lugar a dudas, la más importante. Más importante, aunque pueda parecer que no es así, que la propia escritura de la obra. La generación de una “estructura”. La estructura es el

elemento principal e hilo argumental sobre el que debe sustentarse todo texto dramático, pues junto con la “idea fuerza” es el tronco sobre el que las “ramas escénicas” reposan y a lo que acuden cada vez que han de nutrirse de la sabia del argumento. Permítanme, para ello, abandonar el tono científico y acudir a uno más convencional y relatante.

En un salón, tres cabezas discuten durante horas frente a una pared desnuda dónde bailan, en una suerte de danza infernal, decenas de pequeños post-its, en los cuales, en letras de diferentes colores, hay apuntadas ideas, números de escena, personajes y elementos literarios. Es una lucha encarnizada pero desigual. No por nada, director solo hay uno, y además es bastante más alto que el autor y el que, sobre el hecho de arriesgar su propio patrimonio (una afilada espada de Damocles), esgrime de manera más vehemente sus decisiones. Y créanme, tiene toda la razón del mundo, pues la visión global siempre ganará a los adverbios de negación en un combate de ideas.

Pasan las horas y la pared se va estampando poco a poco, escondiendo el estucado de la misma bajo un mosaico de color. Pero poco a poco hay algunos papeles que ya no bailan, que se mantienen fuertes y estáticos, y sobre ellos gravitan los otros cuadraditos de celulosa en vertiginosa diatriba. La cosa va tomando forma pero algo falta. Falta esa “idea”, esa frase que va a absorber a las demás dentro de sí misma y las va a devolver al mundo pintada en su pátina teatral.

La idea del director siempre fue subrayar la importancia de la lectura. Para ello, una de las primeras exigencias era utilizar el metateatro dentro de la escritura de la adaptación y utilizar un salto de tiempo. Los protagonistas iban a ser cuatro obreros de la construcción que encuentran, durante unas obras de remodelación de una casa, un manuscrito de “El Lazarillo de Tormes”, y su lectura –a modo de representación por parte de los mismos de los diferentes capítulos y personajes, saltando por tanto del tiempo actual al medieval casi sin solución de continuidad- les haría evolucionar desde el desprecio a las letras al amor por las mismas. Éste inicio tiene su base en una noticia real acontecida en el año 1992 en la localidad de

Barcarrota, Extremadura, en la cual se explica cómo unos obreros encontraron una primera versión de la novela junto con otros manuscritos, al realizar obras en una casa de la localidad.

En un momento dado alguien alza la cabeza y lanza una pregunta –“¿No es una novela de autor anónimo?”-, y continúa –“Pues podríamos, por tanto, crear un autor que sirva como narrador del libro y que vaya enlazando las escenas. De hecho... ¿Por qué no una autora?”. Se hace el silencio. Aparece un brillo en la mirada de todos. Está aquí, esa es la idea que faltaba y que va a dar sentido a todo lo demás. Y aparecen las teorías que se irán dejando caer durante la representación. Las ideas son peligrosas. Lo que cuenta el libro es subversivo. Se ataca a todos los estamentos de la época. Por tanto es comprensible que sea una novela anónima. Pero además, si hubiese sido escrita por una mujer, el peligro para la autora sería doble: No solo por lo que se dice, sino por quién lo dice. Una mujer escribiendo. Una buena manera de denunciar el machismo tanto en pleno siglo XVI como en la época actual.

Habemus estructura.

3. LA ADAPTACIÓN Y MONTAJE (o cómo un autor llora mientras un actor ríe)

Paradójicamente, la elaboración del texto de la adaptación no fue un trabajo tan arduo como pudiera parecer en un principio. Siguiendo el esquema de la estructura y trasladando los capítulos del libro a un lenguaje teatral, esto es, transformando todo el texto descriptivo de eventos, acciones, lugares, etc., a diálogo propiamente dicho. Como hemos dicho antes, los textos por encargo tienen ciertas particularidades, y en este caso mucho más acusadas, al mantener un constante intercambio epistolar entre autor y director. Crear el personaje de Narradora/autora fue un acierto, todo lo cual es una figura que facilita las transiciones que en el libro se relatan, así como ayuda a mantener una rotura de la cuarta pared con el público y los personajes restantes, ya que aporta inmediatez y desenfado. Así mismo, las peticiones expresas del director, tales como transformar capítulos en canciones o monólogos, añade un plus de variedad y

rompe el esquematismo que se suele asociar a toda pieza de teatro clásico. La elaboración del texto ocupó solo unos diecinueve días. Aunque esto no es totalmente exacto. Veamos por qué.

La rapidez en la creación de la primera versión viene facilitada, sobretodo, por el trabajo previo a ésta, tanto en las constantes conversaciones con la visión del director, así como el haber, digámoslo así, “entrado” en un estado propicio para “pensar” en castellano antiguo. Esto, explicado de forma un tanto prosaica, es una sensación que todo actor o actriz ha tenido a lo largo de su trayectoria cuando ha estado durante cierto tiempo trabajando en verso. Todo “te suena” a verso. Cuando hablas, te surgen inconscientemente expresiones arcaicas. No es algo dogmático, claro está, pero sirve como definición de lo que se trata de explicar. Y es tras este proceso, cuando “realmente” empieza el trabajo de autor en un montaje tan particular como el que apuntamos en este artículo.

Un texto “vivo” es aquel cuya versión última que llega a las manos de los actores y director el primer día de ensayo no es inamovible. La Compañía “300 Pistolas” trabaja los montajes a través de improvisaciones –dentro de un mínimo esquema y ciertas marcas de personaje que el director antepone a este trabajo- que van perfilando tanto las escenas como a los personajes en sí. Esta “fluidez”, si bien requiere algo más de tiempo para los ensayos de montaje, añade un punto de “pertenencia” a los actores y actrices, así como un constante feedback con la figura del director. Pero también conlleva un cierto estrés para el autor. Mucho más en el caso que nos ocupa, en el que el autor también forma parte del elenco actoral.

Me entenderán los escritores cuando subrayo lo que supone que tus palabras se vean modificadas, cercenadas o directamente omitidas, aunque sea en pro del espectáculo. Es una batalla constante entre el ego del autor y el de los actores y director. Es bastante duro reconocer que aquello que has escrito no es totalmente conveniente para el espectáculo, e incluso más extraño que sea el propio autor, en la figura de actor, quien se diga a sí mismo que sus propias frases necesitan cambios.

Otro elemento a tener en cuenta, fue el constante cambio de registro de los personajes a nivel literario y argumental. Otra de las características del montaje, al que

hemos hecho referencia anteriormente, requiere de los actores ciertos cambios instantáneos de registro entre la actualidad y “lo clásico”, tratando en todo momento de mantener la tensión tanto en un ámbito como el otro, casi de forma simultánea. A nivel literario, supuso hacer convivir dos géneros constantemente dentro de un esquema y un ritmo determinado, sin que el futuro espectador lo encuentre brusco o escasamente justificado.

Y por último, el espectáculo requería la adición de fragmentos literarios o poéticos, para voz en off, que añadiesen y “explicasen” ciertos aspectos de la trama que, o bien no aparecían per se en la novela, o formaban parte de la estructura y la trama paralela adscrita a la historia de la autora anónima del texto.

Ni que decir tiene que personalmente viví todo el proceso de montaje de forma bastante intensa, con ensayos matinales y transcripciones y correcciones del texto por la tarde y hasta la noche. No se lo deseo a nadie. Al final, el sentido de la responsabilidad y el respeto a la jerarquía es más fuerte que el ego de escritor –como debería ser las más de las veces-, y cinco semanas después “El Lazarillo de Tormes” se puso en pie.



Fotografía Roberto Villalón

4. Victoria en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro Off (o cómo no ser consciente de ser un inconsciente)

Embebido de la vorágine teatral, en la preparación, en retocar durante un año de gira lo que funciona y lo que no, al final es posible perder la perspectiva de lo que estás a punto de hacer o de lograr.

Asistir al Festival Internacional de Teatro clásico de Almagro por segunda vez (ya conseguimos participar en una anterior edición con nuestra versión de “El Perro del

Hortelano”, dirigida por Álvaro Morte, consiguiendo una mención especial del jurado) es un evento sumamente importante por lo que de proyección de marca conlleva. Y es, por tanto, una gran responsabilidad ofrecer un producto que satisfaga las expectativas de un público y un jurado tan exigente como el que allí concurren. No quiero extenderme mucho en este último apartado del artículo. Sí, “El Lazarillo de Tormes” de 300 Pistolas Compañía de Teatro se alzó con el premio a mejor espectáculo dentro de la 41ª edición del certamen Almagro OFF, pero permítanme ser un poco más literario y un algo menos academicista.

Todo aquel que comienza en el mundo de la interpretación de joven en este país, en especial si realiza su formación en alguna de las excelentes escuelas de Arte Dramático que existen, escucha repetidas veces las excelencias de este festival y más de una vez se ha imaginado a sí mismo participando como actor dentro de algún montaje que allí tuviera lugar. Es un sueño recurrente a la vez que aparentemente inalcanzable, como todo sueño que se precie. En cierto modo, tendemos a “idealizar” ese supuesto y nuestra imaginación vuela a base de imágenes finales que aparecen de la nada. Pues permítanme romper una lanza y pecar de localista, teniendo en cuenta a qué publicación va dirigido este artículo.

La compañía madrileña “300 pistolas” está, como hemos dicho antes, dirigida por Álvaro Norte. El reparto de “El Lazarillo de Tormes” está compuesto por Fael García, Carlos de Austria, Anna Hastings, Eloi Yebra y el que suscribe, todos con un amplio bagaje profesional, algunos de ellos siendo también antiguos alumnos de la mencionada escuela.

En resumen:

“Soñemos, alma, soñemos otra vez”.

(*La vida es sueño*, Calderón de la Barca)



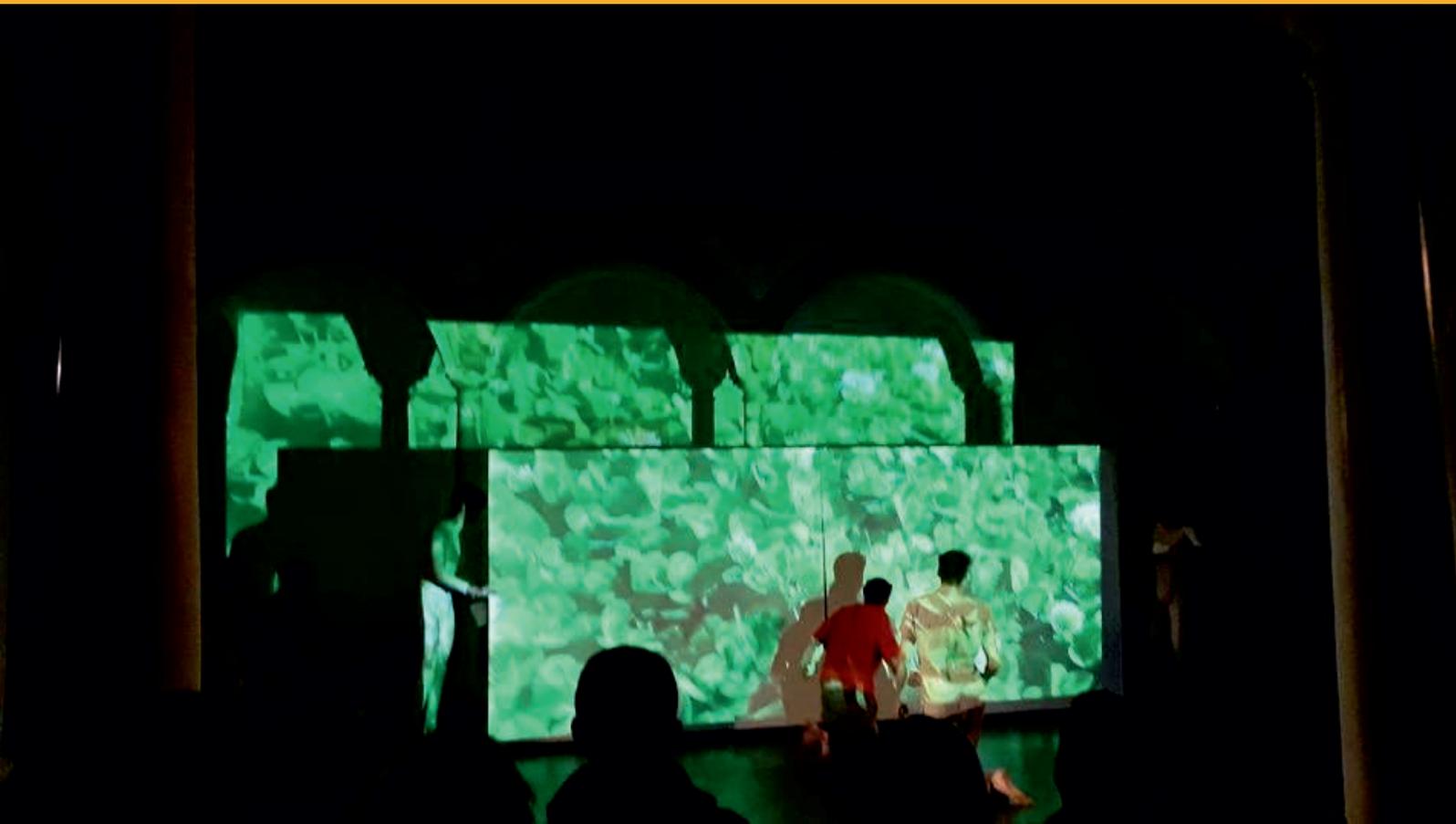
Fotografía Roberto Villalón

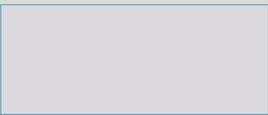
BIBLIOGRAFÍA

- BOBES NAVES, M. del C. *El proceso de transducción escénica*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009
- BOBES NAVES, M. del C. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco Libros (2ª ed. Corregida y ampliada), 1997 En ROMERA CASTILLO, José (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor Libros, 2002
- FRAGO PÉREZ, M. *Reflections on film adaptation from an iconological approach*. Universidad de Navarra, Communication & Society 18(2), 2005
- JIMÉNEZ OTERO, E. *Del Teatro al Cine: 12 Angry Men (Sydney Lumet. 1957)*. Trabajo Fin de Master de Cinematografía. Dirigido por la Dra. Ana Melendo Cruz. Universidad de Córdoba, 2014.
- VILLANUEVA, Darío. “Los inicios del relato en la literatura y el cine” En CASTRO DE PAZ, J. L., COUTO CANTERO, P. y PAZ GAGO, J. M. *Historia, teoría y análisis del texto filmico*. Madrid, Visor Libros, 2004

**EL TEATRO ES TAN INFINITAMENTE
FASCINANTE, PORQUE ES MUY
ACCIDENTAL, TANTO COMO LA VIDA.**

ARTHUR MILLER





Autor/a: Juan José Reinoso

Titulado Superior en Arte Dramático, especialidad Escenografía.

Profesor de Técnicas Escénicas, Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba



Título del artículo: Escenografía polifacética.

Title of Article: Multi-faceted scenography.



Resumen: ¿Es la escenografía la profesión del futuro?, ¿es adecuado el sistema educativo donde se integra?, ¿es positiva o negativa la evolución tecnológica para la profesión? La cara y la cruz de una especialidad que tiene una proyección enorme y esta encerrada en una red constreñida. Una profesión polifacética con visiones dispares en lo profesional y lo educativo.



Abstract: Is the scenography the profession of the future? Is the education system where it is integrated? Is the technological evolution positive or negative for the profession? The two faces of a specialty that has a huge projection and is enclosed in a constricted red. A multifaceted profession with visions in the professional and educational field.



Palabras clave: Escenografía, Polifacética, Tecnología, Evolución, Educación.

Keywords: Scenography, Multifaceted, Technology, Evolution, Education.



Fecha de recepción: Diciembre 2018

Fecha de aceptación: Abril 2019



ESCENOGRAFÍA POLIFACÉTICA

por Juan José Reinoso

*En la sociedad,
el hombre sensato
es el primero que cede siempre.
Por eso, los más sabios son dirigidos
por los más necios y extravagantes.
Jean de la Bruyere*

Estamos en crisis.

Esta asección ¿qué pretende dar a entender? Existen varios tipos de crisis, aunque en las enseñanzas y profesiones estos estancamientos no se resumen en el tema económico en exclusiva; desconocemos nuestra identidad.

No pretendo asentar cátedra, eso lo dejo en manos de los letrados y estudiosos que en sus escritos justifican los razonamientos con notas al pie y una interminable lista de bibliografía. Este texto nace de la experiencia de vivir día a día los problemas y vicisitudes de una profesión curiosa y, en ocasiones, lacerante.

Las enseñanzas de *Escenografía* se enmarcan, en España, dentro de los estudios de *Grado de Arte Dramático* centradas en el hecho teatral y aunque conceden un gran empuje a nivel espacial, su abanico de posibilidades es mucho más amplio, llegando a abarcar mundos tan dispares como la museología, videojuegos, diseño de interiores, etc.

¿Qué debemos hacer? La respuesta es sencilla: *evolucionar*.

La aceleración constante que está sufriendo la tecnología a nivel mundial incapacita la asimilación de las

novedades que, a diario, inundan nuestros quehaceres. Es esa misma “incapacidad” de adaptación las que nos sitúa en una constante de conocimiento de lo nuevo, pero no de interiorización de los elementos para la evolución.

Todo sucede demasiado deprisa, incluso el salto generacional se está distanciando cada vez más entre periodos de tiempo más cortos. Pasamos de una generación analógica a una digital con tal rapidez que aquellos que hemos sufrido el cambio podemos tener un conocimiento más global de lo sucedido pero ¿y los que no?

Las nuevas generaciones separadas de esa evolución y criadas en un entorno totalmente digital están en un sistema de aprendizaje tan diferente a los precedentes que comenzamos a no entendernos con la suficiente agilidad como para poder otorgar una enseñanza asequible. ¿Y qué debemos hacer? Comprender el entorno para poder ofrecerles la mejor experiencia de aprendizaje profesional.

Nuestra crisis es existencial.

1- ¿QUÉ ES LA ESCENOGRAFÍA?

Esta es la pregunta que todo docente y profesional teme. Algo dentro de la comprensión a la profesión se está realizando de forma incorrecta y debemos poner los empeños para dar a conocer la especialidad, como la tarea del actor y de la actriz.

Todo el mundo conoce que es un decorado, un

diseño de interiores, un diseño de entornos para videojuegos o una puesta en escena. Por lo tanto, la mayoría de la gente sabe de la existencia de la escenografía pero ¿por qué desconoce el término? Quizá ya sea demasiado tarde para dar a conocer la palabra o puede que tal desconocimiento se deba a lo hermético de la misma profesión. Cuando hablamos de escuelas superiores de arte dramático, con pasmosa rapidez, nos viene a la cabeza la profesión actoral y obviamos otras profesiones que van ligadas a ellas: la dirección, dramaturgia o la misma escenografía.



“Der Rosenkavalier”. Richard Strauss. Santiago de Chile. Junio 2019.
Escenografía: Sergio Loro, egresado de la ESAD de Córdoba.

Entonces ¿deberíamos cambiar el nombre de las escuelas?, podría ser una solución factible. Recordemos que el nombre de *Escuela de Arte Dramático* es acuñado a mediados del siglo XX al independizarse del *Conservatorio de Música*; antes su nombre era *Conservatorio de Música y Declamación*. Un nombre heredado de un sistema propiamente actoral es quizá el problema actual del desconocimiento.

El término “*Arte Dramático*” está demasiado relacionado con la figura del interprete, quizá sería más adecuado denominar al conjunto “*Artes del Espectáculo*”.

El espectáculo viene del latín “*spectaculum*” derivado de la palabra “*spectare*”: *contemplar* y según la R.A.E. “*es la función o diversión pública celebrada en un teatro, en un circo o en cualquier otro edificio o lugar en que se congrega la gente para presenciarla y se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención, mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles*”.

Contemplar, es la mejor palabra que resume todas las artes del espectáculo.

Con casi toda seguridad este cambio de nombre abriría diferentes tipos de rutas investigativas respecto a

las especialidades que poseen las escuelas e incluso darían la posibilidad de añadir otras que son compatibles.

“*Escuela Superior de Artes del Espectáculo*” engloba todas las profesiones y se desmarca de la propiedad exclusiva de la interpretación a favor del conjunto. La misma palabra “*escenografía*” es un término acuñado del griego “*skenographia*” y del latín “*scaenographia*”, en las dos lleva implícitas el hecho teatral: “*Skené*” y “*Scanae*”- “*Escena*”. Quizá la evolución que ha sufrido la especialidad también debería embutirse en sus nuevos apellidos “*Escenografía, arquitectura efímera y diseño espectacular*”. A igual que “*Director de escena*” engloba todas las posibles direcciones a nivel espectáculo o “*Interpretación gestual*”, “*Interpretación textual*” e “*Interpretación musical*” resume bastante bien su objetivo, “*Escenografía, arquitectura efímera y diseño espectacular*” reúne todas las posibilidades que abarca la profesión.



Arte Final de “Die frau ohne schatten”. Richard Strauss. 2011. Escenografía: Sergio Loro, egresado de la ESAD de Córdoba.

2-. ACELERACIÓN TECNOLÓGICA: ¿AMIGA O ENEMIGA?

En ocasiones pensamos que la evolución siempre es positiva para las enseñanzas y profesiones, de hecho el progreso permite las épocas doradas pero ¿qué sucede cuando la capacidad evolutiva tecnológica supera a la capacidad de asimilación? ¿cuando una tecnología aún no ha sido asimilada y aparece otra mejor?

La sensación de vértigo es tal que no somos conscientes de nuestra propia obsolencia y comenzamos a rechazar nuevas formas por el hecho del desconocimiento

yla poca capacidad temporal de asimilación, en definitiva, nuestro aprendizaje necesita tiempo y éste es insuficiente.

Las propias generaciones a las que debemos pasar el testigo son mucho más capaces en estos aprendizajes pero rechazan, en ocasiones, el trabajo de campo e investigación al ser un proceso que requiere de tiempo.

La inmediatez se ha convertido en la nota inquisitiva que domina el mundo; demasiado rápido, en exceso vertiginoso y poco riguroso ¿qué podemos hacer ante todo esto? En realidad, adaptarnos para llegar a nuestro objetivo sin romper esa dinámica de proceso capacitativo y trasladar a nuestro terreno todos estos avances sin la necesidad de recortar los contenidos que deben ser adquiridos; una tarea difícil.



Diseño SALA VIP. Lydia Torres, egresada de la ESAD de Córdoba.

Si tuviera que nombrar que simboliza este avance tecnológico para el mundo de la escenografía escogería la frase de Sydney Harris: *“El verdadero peligro no es que los ordenadores empiecen a pensar como los hombres, sino que los hombres empiecen a pensar como los ordenadores”* y de hecho estamos viendo que en una gran proporción de diseños actuales reúnen tantas similitudes que comienzo a pensar que actuamos como una mente-colmena en busca de agradar y no de hacer pensar.

Como bien dice John Lasseter: *“el arte se opone a la tecnología y la tecnología inspira al arte”*, debemos utilizarla pero sin condicionar nuestra percepción de lo que significa hacer una dramaturgia del espacio.

Respecto a la enseñanza en la Escenografía hemos dado un salto exponencial desde la creación de los programas bidimensionales y tridimensionales que han dado la posibilidad de agilizar las entregas y visuales.

Muchos programas como *3D Studio, Sketchup,*

Maya, Unreal Engine, Unit, Wisywig, Autocad, Revit, V-Ray, Photoshop, Illustrator, Indesign, Corel Draw, etc. se han unido a la lista de posibilidades dentro del mundo de la escena y de los escenógrafos, junto a las nuevas incorporaciones de material y la *realidad aumentada* estamos ante una revolución tan grande que dominarlas todas nos llevará un largo periodo, en ocasiones lustros.

Por ello, la apuesta sería la especialización. No es necesario aprender todas las herramientas que nos ofrecen, sería una locura, sino adquirir la que mejor se amolde a nuestras necesidades y perfeccionar sus usos en la especialidad hasta poder desarrollar los objetivos en los estándares de calidad. Otorgar una especialidad avanzada en ciertos campos y perfeccionarlas hasta convertir esas asignaturas en una referencia a nivel nacional.



Diseño de Stand. Lydia Torres, egresada de la ESAD de Córdoba.

3- LA ENSEÑANZA ¿CORRECTA O INCORRECTA?

Atesoramos una convicción dentro de la profesión, un pensamiento globalizado de resignación que se ha convertido en dinámica: Tenemos que construir con las escasas herramientas que nos ofrecen.

La posición de las enseñanzas artísticas superiores se han convertido en una habitación que ha quedado pequeña y necesitamos de nuevos horizontes para seguir construyendo.

Escenografía se enmarca dentro de una educación constante que necesita de personal cualificado en varias especialidades que otorguen al alumnado de la mayor riqueza en conceptos, opiniones y trabajo de campo; en definitiva, es de vital importancia dotar a la especialidad de profesionales.

Arquitectos, diseñadores, investigadores, ingenieros, artistas, escenógrafos, museólogos, gestores

culturales, directores técnicos y artísticos, maquinistas, eléctricos, etc. y no sólo enfocar la dinámica a titulados en la especialidad, si queremos formar profesionales debemos ofrecer a los alumnos lo mejor en su respectivo campo.

Las enseñanzas actuales son correctas aunque podrían ser mejores, aspiramos a la excelencia y al igual que el alumnado ansía un reconocimiento por su labor en la materialización de una matrícula, las enseñanzas deben anhelar convertir su institución en referencia mediante la lucha.

Una lucha justa, situando las enseñanzas en un pódium que les encaje y no en una plataforma anticuada que las sostiene con precariedad.

¿Podemos ser mejores? Por supuesto. ¿Sabemos ser mejores? Este proceso debe construirse. Como apunta Benjamín Franklin: *“Dime y lo olvido, enséñame y lo recuerdo, involúcrame y lo aprendo”*. Involucrar es la única manera de aprender.



Maqueta del Coliseo del Buen Retiro de Madrid, representada la escena del Infierno de “Andromeda y Perseo” de Calderón de la Barca y Baccio del Bianco. (2018) Juanjo Reinoso, egresado de la ESAD de Córdoba.

La figura del escenógrafo se distancia de las especialidades que requieren de la interpretación, dirección o dramaturgia. Necesita de un contacto técnico constante y de unos conocimientos espaciales elevados, requiere de un hermanamiento directo con el mundo de los oficios teatrales.

Unir el oficio con las profesiones artísticas sería otro punto a discutir y poner sobre la mesa.

Una interesante propuesta para tantear en un futuro sería *“Escuela Superior de Artes y Oficios del Espectáculo”*. Las profesiones técnicas deben aunarse en los cursos de formación haciéndose notar en los talleres y trabajos fin de carrera de las especialidades artísticas. Esto

permitiría un acercamiento al mundo profesional y nos daría la capacidad de formar a técnicos del espectáculo.

Las utopías pueden convertirse en realidad y lo *“ideal”* no sólo es un pensamiento que se enfunda en el mundo onírico de las escuelas. Día a día se trabaja por unas enseñanzas mejores y siempre hay que subir un escalón más para ofrecer lo mejor, es algo en lo que todos debemos trabajar al unísono.

4- ¿EXISTE ALGUNA POSIBILIDAD LABORAL?

Esta es la pregunta que todo aspirante a escenografía se cuestiona. La respuesta no es inmediata pero si sencilla: existe, pero debemos buscarla. Los estudios otorgan sólo dos cosas: la titulación y la base.

La especialización requiere de trabajo y constancia una vez se opte al mundo profesional, como todos los estudios. Es aquí donde se comienza a observar la gran cobertura que abarca la especialidad, existen miles de caminos por donde llevar nuestros pasos y debemos elegir bien, o intentar aprender lo máximo con el tiempo que tenemos. El estancamiento es fracaso, el constante avance el éxito.

Desde mi propia experiencia en las artes escénicas, los éxitos no vienen solos sino que se respaldan en una firme lucha por la *“supervivencia”*, sin descanso, en busca de una meta que, a veces, se muestra borrosa y en otras ocasiones con más claridad.

El éxito laboral en la escenografía no depende de las plazas de funcionariado que abran las distintas comunidades, este rédito se extiende más allá de las labores públicas de sueldo fijo y jubilación asegurada. La experiencia profesional se adquiere a base de *“pico, pala”* y vocación, mucha vocación.

¿Buscas la suerte? En ocasiones la flauta de Pan suena en los oídos de los elegidos, como el hada del cuento que toca con su varita la cabeza y expande la magia hasta convertir todo en algodones de azúcar y casas de chocolate, todo puede ocurrir. La persona que con suerte pueda tocar el Olimpo de los Dioses con su flor aferrada, como suele decirse, al culo, tendrá con igualdad de condiciones el mismo éxito que el trabajador nato que desde los albores de la existencia lleva trabajando por

migajas hasta construirse una reputación. No seré quien cuestione los métodos ni las formas, para algunos la manera de llegar no es lo importante, sino llegar. Aunque permítanme una reflexión a modo de frase: *Lo único que importa es el esfuerzo* y al respecto no tengo nada más que decir.

Las ensoñaciones para todos los que, de una manera u otra, nos dedicamos a esto es un pensamiento generalizado, como el actor o la actriz que sueña con salir en una serie de éxito. En ocasiones, esos mismos pensamientos son los que nos ayudan a seguir vivos en la proyección hacia el futuro y no abandonar en el primer cruce de caminos. La ensoñación no es enemiga, el verdadero enemigo es el conformismo.

Las cosas pueden mejorar siempre, ignoren a las personas que destruyen, busquen rodearse de gente que se cuestione todo, intenten alcanzar el siguiente escalón y si no existe, créanlo. Trabajen para autorrealizarse y construirse a sí mismos. Conviértanse en su propio Mesías pero, por favor, dejen el ego en un cajón bajo llave. Así podrán alcanzar la meta algún día y seguir aprendiendo...

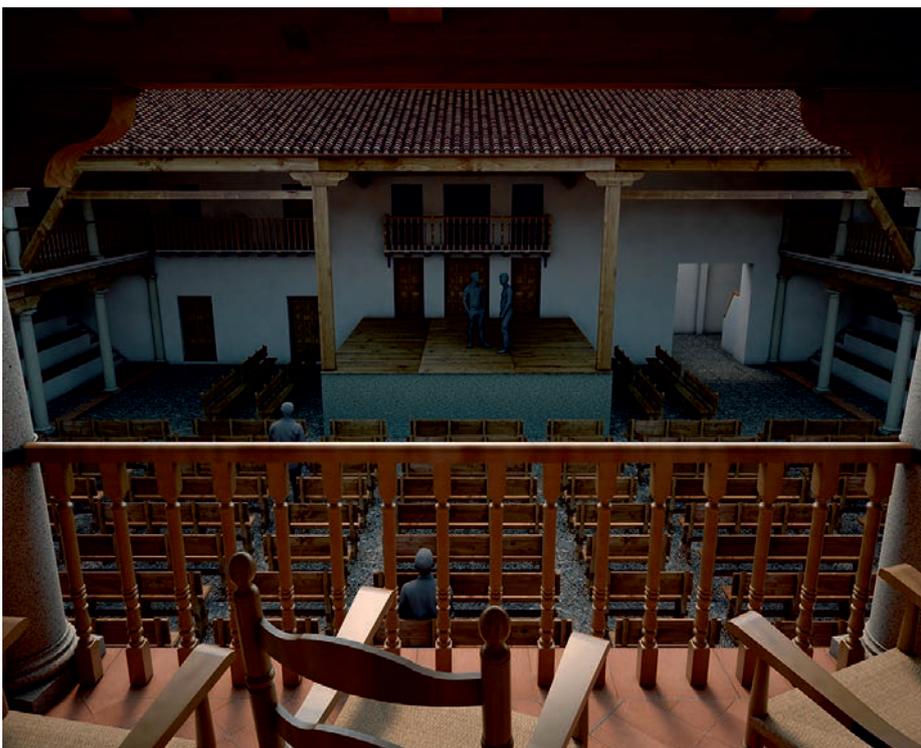
*No te preocupes por ser moderno.
Desgraciadamente es la única cosa que,
hagas lo que hagas,
no se puede evitar.*

Eugenio Salvador Dalí.

BIBLIOGRAFÍA

- AUT. VARIOS. *De la utopía a la realidad. La gran hostia dogma.* Ed. Vivencias. 2005.
- MYSELF, J. *Como fracasar y seguir hacia delante con una sonrisa de oreja a oreja.* Ed. Listillo. 2011.
- ICH SELBST. *Te lo advertí pero seguías con tus tonterías.* Ed. Martillo pilón. 2015.
- MEG SELY. *De amigos a traidores en tres cómodos y asequibles pasos.* Ed. Acubierto. 2017.
- EU MESMO. *Como detectar intenciones poco lícitas. La picaresca española,* Ed. Jaja, 2018.
- SIÄLY. *Al final lo conseguí y no gracias a los libros de Bucay.* Ed. Suspiro. 2016.

****Esta bibliografía es una simulación de la vida, por lo tanto, no busques en librerías o internet sus ediciones impresas, ni en Epub su versión digital. Estos libros se han escrito en charlas de bares y en reuniones esporádicas como tertulianos improvisados al estilo de la prensa rosa. Se han omitido palabras malsonantes y nombres propios, por el respeto a la intimidad de todos esos "soseres". Si te interesa el contenido de algún libro, no te preocupes, lo experimentarás en alguna etapa de tu vida.***

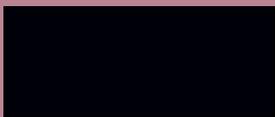


Reconstrucción virtual de "La Casa de las Comedias de Córdoba" - 1602-1694. (2018) Juanjo Reinoso, egresado de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba.

**AQUÍ YACE MOLIÈRE, EL REY DE LOS
ACTORES. EN ESTOS MOMENTOS HACE
DE MUERTO Y DE VERDAD QUE LO HACE
BIEN.**

JEAN-BAPTISTE POQUELIN, MOLIÈRE





Autor/a: Paco Nevado

Titulado Superior en Arte Dramático, especialidad Escenografía.

Profesor de Interpretación y Dirección, Conservatorio Superior de Danza de Málaga



Título del artículo: La conquista de los nuevos espacios para las artes escénicas.

Title of Article: The conquest of new spaces for the performing arts



Resumen: Este artículo pretende ofrecer una mirada sobre el papel que deben jugar las artes escénicas en los nuevos centros públicos de creación artística y espacios destinados a la cultura. La música, el teatro, la danza, las artes escénicas en su mayor y amplia definición deben ser actividades propias de los nuevos centros de arte, que han surgido como nuevos lugares de referencia para transgredir la escena arquitectónica de los teatros.



Abstract: This article aims to offer a look at the role that performing arts should play in new public centers of artistic creation and spaces destined for culture. The music, the theater, the dance, the performing arts in their greater and wider definition must be activities typical of the new art centers, which have emerged as new reference places to transgress the architectural scene of the theaters.



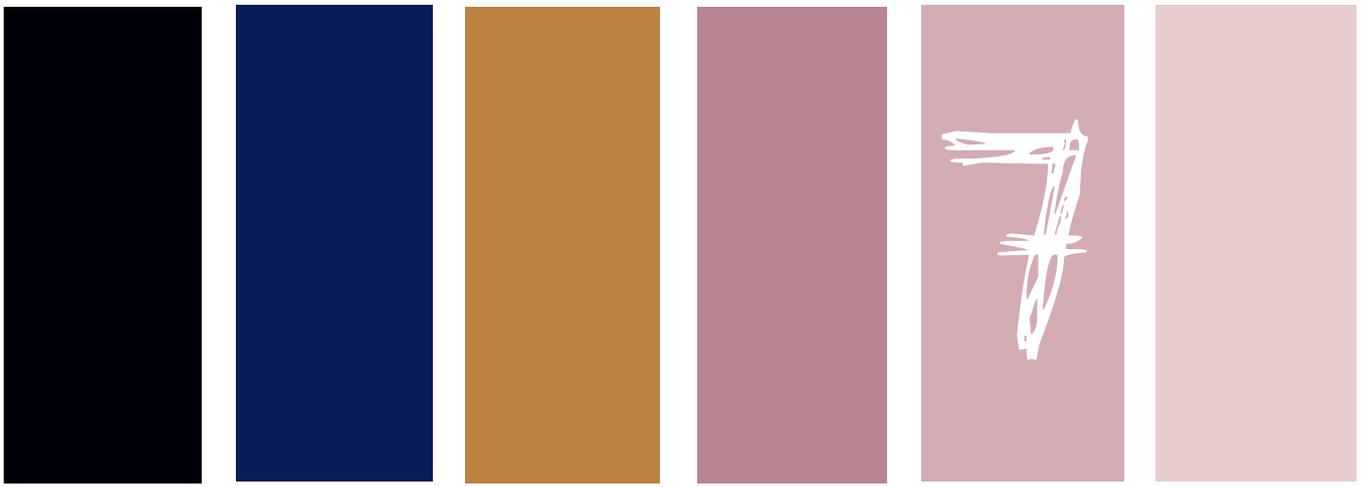
Palabras clave: Espacio escénico, creación artística, arte, escenografía.

Keywords: Scenic space, artistic creation, art, scenography.



Fecha de recepción: Diciembre 2018

Fecha de aceptación: Abril 2019



LA CONQUISTA DE LOS NUEVOS ESPACIOS PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

por Paco Nevado

1. Introducción

Dejamos atrás las fórmulas museísticas, ya devaluadas en un mundo cada vez más global y tecnificado, donde la ciencia, el arte y las nuevas tecnologías de la información y producción, hacen del hecho artístico una manifestación interconectada a los vertiginosos cambios que se producen en las sociedades más avanzadas. Reflexionamos sobre los nuevos modelos de centros creados para la práctica artística y su relación con las artes escénicas. Tomando como referencia y ejemplo el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía llamado comúnmente C3A una referencia próxima, en lo geográfico. A la vez que destacamos las nuevas formas de expresión artística de la escena actual. La escena teatral tradicionalmente se ha asociado a sus “espacios propios”, los teatros. A la hora de crear piezas de teatro o danza se piensa desde los primeros ensayos e incluso desde el mismo momento de su concepción, para ser representadas en un escenario, dentro de una caja escénica o al menos con una relación de frontalidad con el público asistente sentado cómodamente en el patio de

butacas. Ante esta realidad existe otra no menos interesante, que desde hace algunas décadas va conquistando de forma firme y decidida, otros espacios dentro de centros de arte o de creación artística de carácter más general. Resultado de una profunda transformación, tanto en las formas y técnicas, como con la relación con otro tipos de arte no “escénico”, y las diferentes posibilidades existentes de interacción con el público, transformado radicalmente las ideas relacionadas tradicionalmente con la creación en el teatro y la danza. Con la aparición de nuevos centros de arte en occidente, concretamente en Europa y América que rompen con el concepto exclusivo de “espacio museo”. Nos centramos en la evolución que han sufrido dichos espacios, tradicionalmente reservados a las artes plásticas o visuales.

Las dinámicas sociales evolucionan a la vez que las nuevas herramientas tecnológicas, los avances científicos y el pensamiento humano. La revolución de los medios de comunicación e interconexión social con la presencia, cada vez mayor, de la tecnología en el ámbito

cotidiano, nos enfrenta a incuestionables y múltiples cambios de transformación social. Un paisaje que nos brinda una multiplicidad de realidades en un cambio constante y por tanto, al modo de relacionarnos con el arte. Esto no es nada nuevo, se podría decir que es así desde que la humanidad existe.

Así el arte, es una actividad del hombre en sociedad cuya importancia, como observaba Thomas Munro desde un punto de vista lejanamente hegeliano, <<es análogo a la ciencia y a la religión>>... En esta concepción el arte, no es exclusivamente objetivo, encargado de imitar la realidad (concepción clásica), ni exclusivamente subjetivo (concepción romántica) : es un tercer simbólico, que, gracias a su juego propio -la producción de formas de acuerdo con las reglas extraordinariamente variables según las sociedades y las épocas - permite producir ideas mientras hace percibir y sentir el mundo. (Aumont, 2001, p.132)

Y por tanto estamos obligados a reflexionar sobre el modo de relacionarnos y enfrentarnos al hecho artístico y cultural. En relación con lo anterior, se cuestionan las políticas culturales diseñadas desde las instituciones públicas, y por defecto el desarrollo de una necesaria renovación de los centros culturales-artísticos en España. Existe una idea extendida de que las instituciones públicas españolas y en concreto las andaluzas, carecen de capacidad de respuesta para adaptarse a los tiempos con la suficiente eficacia, que dé respuesta al mutable campo de acción que dibuja un paisaje muy distinto del existente en décadas pasadas, con la suficiente rapidez y efectividad, por lo que en la práctica no se suele prestar el debido apoyo al desarrollo social y cultural. Ya que navegan entre la megalomanía de épocas pasadas y la falta de claridad a la hora de resolver la controversia de los espacios museísticos. Al menos algo claro hay en estas cuestiones, ya no es el tiempo de proyectos

megalómanos. Proyectos que fueron paralizados tras la explosión de la burbuja cultural, tan unida a la inmobiliaria y a épocas de bonanza económica. Proyectos creados en su mayoría desde la más absoluta desconexión con la realidad económica, social, cultural y artística, del territorio en el que se asientan. Quedando estos proyectos y sus edificaciones, con la llegada de la gran crisis de 2008 (crisis que aun deja sentir sus efectos en nuestra sociedad, con las trágicas consecuencias por todos conocidas), como símbolos de los errores del pasado.

La retahíla de construcciones faraónicas, desmedidas y sin un uso periódico es larga: la Ciudad del Circo de Alcorcón, aún en obras, cuesta 120 millones de euros y tiene un sobrecoste del 40% respecto el presupuesto inicial. "Para construirla hubo que demoler una biblioteca y talar árboles", ha recordado el periodista Pedro Vallín, quien ha lamentado que "todo el mundo quiere tener su Guggenheim en su ciudad". Salvados repasa la factura del despilfarro cultural en España¹.

En 2016 fui invitado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, junto a un grupo de agentes culturales, a participar en una mesa de trabajo orientada a estudiar ideas desde diferentes perspectivas, con el objetivo de definir un modelo a seguir para la apertura del hoy llamado Centro de Creación Contemporánea de Andalucía o de forma abreviada "C3A". Eran tiempos en los que la crisis seguía con fuerza instaurada en el país y las administraciones disponían de pocos o nulos presupuestos para llevar a término los proyectos empezados y no acabados, o construidos y sin uso. Quedando estos como símbolos de las malas prácticas de las épocas pasadas. Una lista interminable de ellos salpica todo el estado, paralizados en el tiempo. Algunos como en el caso de la ciudad de la Cultura de Santiago de

¹ (11 de marzo de 2011). El Periódico. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/>

Compostela se inauguraban sin terminar del todo.

El último símbolo de la desmesura de la burbuja económica española abre hoy sus puertas en Santiago de Compostela en forma de imponente contenedor cultural. Los Príncipes de Asturias inauguran los dos primeros edificios de la Ciudad de la Cultura, el impactante complejo diseñado por el arquitecto norteamericano Peter Eisenman para la Xunta de Galicia. Su coste actual se estima en casi 400 millones de euros, cerca de cuatro veces más de lo presupuestado. Casi diez años después de empezar las obras, la Xunta reconoce que prepara la redefinición de uno de los espacios clave, el centro de arte, y el Ayuntamiento de Santiago se queja de los deficientes accesos².

En el caso del C3A se celebraron más de una “no inauguración” con el edificio a medio construir (en épocas electorales hay que “mover las joyas”) dicho de una forma metafórica, aunque finalmente se llevó a término y fue inaugurado en noviembre de 2016. El C3A es también un centro cuestionado por su pertinencia, por los costes de su construcción y por su arquitectura, en la que se prima el impacto visual del proyecto arquitectónico de Nieto y Sobejano. Dejando a un lado el sentido práctico y del edificio. Un nuevo caso en el que tiene más peso el continente y que el contenido. La máxima del diseño “belleza y funcionalidad” es obviada a mayor gloria de la “personalidad” política y el arquitecto de turno. J.M .Costa en su artículo para El Diario.es lo describe de esta manera tan certera: “El C3A de Córdoba, el último de su especie”.

El interior es puro brutalismo (hormigón visto, resumiendo un poco), de acuerdo con el revival del que goza un estilo que en los 60-70 llenó el mundo de edificios fantásticos como el ayuntamiento de Boston o Torres Blancas en Madrid y de lugares casi distópicos como bastantes urbanizaciones populares en el Reino Unido. A algunos arquitectos como a Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, autores del proyecto, les tira mucho el brutalismo. Quizá porque, una vez construido el edificio, se puede hacer muy poco para modificar nada.

Frente a la arquitectura efímera o fluida que se trataba de poner en práctica sobre todo en el Medialab Prado de Madrid (aunque solo fuera como tendencia), el C3A es un canto a lo monolítico e inmutable³.

Existe un cierto conflicto interno, cuando se tiene que aportar ideas que faciliten posibles vías de solución a un proyecto como el C3A, que ya desde su nacimiento se sabe errado. Pero a la vez se debe ser sensible a la necesidad de dicho proyecto, no solo para la ciudad de Córdoba sino para Andalucía. Más aún si conocemos las carencias existentes en la ciudad y la necesidad de impulsar de forma decidida el desarrollo artístico y cultural.

Es casi imposible lamentar la apertura de un espacio consagrado a la cultura y tampoco hay que dudar de las buenas intenciones de quienes lo aprobaron. Aunque sepamos que el camino del infierno está empedrado de buenas intenciones, cualquier espacio, por poco idóneo que parezca, puede ser transformado por la vida. Incluso aunque sea de hormigón armado. (Rojas,2017b)

Si en algo sirvieron las reuniones y el tiempo invertido en aquellas mesas de invitados a pensar y repensar el centro para su apertura el 19 de noviembre de 2016, fue para constatar que el C3A nació con la firme vocación y convicción de acoger el mayor número de propuestas creativas artísticas. Un lugar de apoyo a la creación e investigación en todas las artes, una ventana a la sociedad para fomentar la visibilidad de los procesos creativo-artísticos. Aunque ciertos representantes del sector de las artes plásticas y visuales consideraban que estos espacios debían ser privados de manifestaciones que no tuvieran, en su opinión, que ver con el arte plástico y visual. Ya que consideraban que era un centro de “arte”, argumentos sostenidos en la definición de la palabra “arte” con un sentido restrictivo que solo define al arte plástico o visual.

² LUGILDE, A. (11 de enero 2011). “La ciudad de la cultura de Santiago abre hoy sin saber que se hizo”. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/>

³ COSTA, J. (15 de enero 2017a). “El C3A de Córdoba el último en su especie”. *El Diario*. Recuperado de <https://www.eldiario.es/>

Más allá del interés particular de estos grupos de presión, esta definición de arte produjo rechazo en la mayoría de los presentes, incluidos los responsables políticos sentados a la mesa.

Una vez en funcionamiento, para conseguir el desarrollo pleno de este tipo de centros de arte, no deben comportarse como una “isla”, siendo uno de los ejes, más importantes, de su actuación crear redes de colaboración con el resto de agentes culturales, artistas e instituciones de su entorno. Redes que sustente su carácter público y dinamizador del tejido existente, en el campo profesional, social y educativo. Solo de esta forma se puede vencer a una herencia difícil de rentabilizar, solo de esta manera se puede vencer al “monstruo”.

2. De la M a la C. De la conservación a la acción.

En el siglo XX se plantean cambios en el modelo de institución museística, a la par que el concepto de arte y artista evoluciona. La idea de Museo como contenedor o almacén de arte muerto da paso a nuevos modelos de espacios destinados al arte.

La idea de Museo como espacio donde se almacenan y exponen obras de arte, exclusivamente como objetos, queda cuestionado. Debido a un profundo cambio sobre el significado de la creación artística, producción y la función social del arte. A la vez que las múltiples posibilidades de diálogo establecido entre obra y espectador, aparece con fuerza la importancia de la función social en el arte.

El arte, por su propia esencia tiene forzosamente que tener un contenido social, una misión. Si el arte solo fuera una recreación para la vista no tendría

sentido alguno el esfuerzo por teorizar, la energía del artista por crear formas plenas de contenido, por establecer referencias y proyectar puentes a lo largo de la historia. Tiene una capacidad ilimitada para crear narraciones y unidades de sentido, según sea su naturaleza, y con éstas contar historias y transmitir valores. Como diría Nicolás Bourriaud, producir relaciones con el mundo⁴.

Nos encontramos en la búsqueda de un espacio más adaptable a las nuevas prácticas del arte, espacios donde tengan cabida todas las propuestas existentes a la vez que plataforma de las nuevas y posibles formas que devengan de una realidad en constante cambio y permutabilidad. Los museos como lugares para la contemplación del arte al servicio del poder político y económico sufren su particular crítica y como espacios para el arte van modificando su concepto y funcionalidad dando lugar a nuevas formulas de exhibir sus fondos. Se modifican arquitecturas, se reinterpretan las exposiciones. Y en esa transición y búsqueda constante para adaptarse a las necesidades imperantes es cuando surge la necesidad de otros tipos de espacios, como son los espacios para la creación, investigación y función social del arte. Transitando hacia modelos híbridos en los que se implementan ciertas características museísticas a la vez que se adoptan nuevas opciones más cercanas a la realidad del hecho artístico desde la creación y la investigación.

Los museos de arte contemporáneo, o mejor deberíamos decir “de arte moderno”, son los que más han evolucionado en el tiempo. Algo lógico pues fueron ellos los que dieron cobijo a las vanguardias de principios del XX y a los movimientos rupturistas que las siguieron, caracterizados por su individualismo, sus planteamientos anteclásicos y su hermetismo intelectual. Museos que, con frecuencia, acogen una gran diversidad de manifestaciones artísticas (pintura,

⁴ BARBACHO, J. (11 de diciembre 2012). “Conversaciones sobre arte política y sociedad”. Juan Ramón Barbancho textos y exposiciones. Recuperado de <http://juanramonbarbancho.blogspot.com/>

escultura, fotografía, videos, instalaciones...), necesitando por ello espacios asépticos, diáfanos y flexibles⁵.

La arquitectura de los edificios destinados para el arte en este sentido debe ser un elemento importante de la ecuación, a la vez que se afianza la idea de espacio desprovisto de simbología relacionada con el poder y la idea elitista del arte. Por lo que se busca que estos espacios tengan una flexibilidad mayor, tanto en los contenidos de sus programaciones, como en la propia filosofía y versatilidad de alguna forma que bien pudieran responder a las nuevas estructuras sociales y huir de excesivos formalismo, acercándose a un público más general no restringido a entendidos en arte. Se busca una función más social.

La ruptura con el ideal elitista burgués del museo moderno y la búsqueda de una institución representativa de valores democráticos e igualitarios al servicio de todos los públicos eran exigidos por una sociedad en plena rebelión con el museo por hermética posición. La inauguración del Centro George Pompidou en 1977 fue el triunfo de un período de replanteamientos museológicos que desencadenó en el nacimiento del museo posmoderno⁶.

Podemos señalar tres casos como paradigmas de este proceso de cambio el MoMA de Nueva York que introduce el concepto de cubo blanco, espacio desprovisto de adornos, en el que no existe más información que las propias obras de arte en un espacio diáfano y blanco, propicio para concentrar toda la atención en la obra expuesta. Este deseo de estar al día no evitó que a finales de los años setenta el MoMA, paradigma de museo innovador, que desde los años treinta ejercía una

autoridad capaz de conformar el relato de la historia del arte, se colocara en el punto de mira de las críticas más radicales, que pondrían en tela de juicio su utilidad y sentido, al demostrar que la lectura canónica que hacía de las vanguardias no era suficiente, pues terminaba “excluyendo” muchas cosas (Serrano, 2015b).

EL segundo caso es el Pompidou en París, que vino a dar respuesta a las críticas vertidas sobre el anterior modelo del “cubo blanco” al considerarse un mausoleo, y por tanto no cumplía con la función de acercamiento del arte al público.

La primera respuesta a esta crítica institucional llegó de manos de la Nueva Museología (nouvelle muséologie), corriente que triunfó en Francia en los años setenta bajo la influencia del Frente Popular y sus ideas sobre la democratización de la cultura (Zubiaur 2004:53) . Apoyada por prestigiosos profesionales de museos, como el profesor Georges Henri Rivière donde proponía un tipo de museo donde el interés por el objeto fuera desplazándose hacia la comunidad. (Serrano, 2015c)

El tercer caso es la Tate Modern de Londres, con la creación de este centro de arte se pretende de alguna forma que el peso muerto del pasado, desaparezca y que los museos dejen de ser templos o almacenes con la intención de alcanzar un contacto directo con las diferentes realidades existentes. Se busca que estos espacios tengan una mayor flexibilidad y versatilidad, en los contenidos programáticos, en respuesta a las nuevas estructuras sociales y huyendo de formalismos. Aparece. Se pasa a nombrar a estos espacios como Centros de Arte, y en el caso del C3A Centro de Creación, recogiendo el testigo de proyectos como el KZM , espacios ideados para el desarrollo de la creación artística en todos sus ámbitos, también en los científicos y tecnológicos. Estas nuevas

⁵ SERRANO, L. (2015a) Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales “micro relatos”. *Complutum* (vol. 26). Recuperado desde http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50424

⁶ GILBERT, L. (2011) La gestión de museos: análisis de las políticas museísticas en la península Ibérica. (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.

fórmulas de espacios para el arte y la cultura se nutren de factores que no son ajenos al hecho cultural como bien pueden ser la participación social o la interculturalidad y la ruptura de las barreras que separan los límites de las diferentes disciplinas artísticas, pasando estos lugares a ser los centros neurálgicos de las políticas culturales.

The ZKM is a place of artistic production. Here, artists have the opportunity to create their works and present them to the public. Since the ZKM's founding in 1989, ca. 500 artists from around the world have been guests at the Institute for Visual Media and the Institute for Music and Acoustics. The Hertz-Lab has been uniting the fields of activity of the former research institutes since 2017. The ZKM supports productions in all genres that creatively confront the possibilities of electronic technologies. The productions clearly show that the boundaries significantly dissolved between art forms – whether fine art, music, dance-theater or literature. The productions benefit from the structures at the ZKM, which are unique in the world: In the studios and workshops, works are created, which are then presented directly to the public in exhibitions and events. Lectures accompanying the works provide insights into the concepts behind them and their development. Numerous productions – artworks, as well as concerts, operas, and performances – are produced in cooperation with international partners, and are shown and performed throughout the world⁷.

Esta nueva concepción de museo como espacio dinamizador se reproduce ya no solo en los territorios considerados como los grandes centros de referencia cultural, también se asientan en lugares alejados de los centros artísticos tradicionales, como las grandes capitales, consideradas centros neurálgicos y de referencia de las tendencias como París, New York, Londres o Berlín. Ciudades de tamaño mediano en territorios periféricos comienzan a adoptar este tipo de centros como estrategias para situarse en el mapa cultural o desarrollar un tejido profesional y cultural- artístico, que

constituyan el impulso necesario a este tipo de industrias culturales. Este crecimiento exponencial de centros de arte y culturales se construyen dentro de programas transformadores del paisaje urbano. En algunos casos rehabilitando edificios de un patrimonio ya existentes (con lo que aumenta el beneficio de la actuación) o dentro de una intervención urbanística de mayor calado, recuperación de barrios deprimidos, antiguos distritos industriales etc.

3. El teatro y la danza en los centros de arte más allá de la caja negra.

Las artes escénicas y sus procesos de investigación, producción y exhibición han ido encontrando su espacio en este tipo de centros de arte, a la par que han ido evolucionando las formas de hacer teatro o danza, gracias al contacto íntimo y la hibridación de estas artes con el resto de las manifestaciones artísticas. Y por otra parte el acercamiento de las artes plásticas y visuales al hecho escénico, a través de la importancia atribuida al cuerpo como soporte de la propia obra de arte y la utilización de las herramientas propias de la escena, en la creación artística contemporánea por parte de artistas plásticos de origen. Las manifestaciones artísticas se embarcan en un viaje transversal entre forma, concepto y acción. Y por tanto la importancia de la obra de arte se deslocaliza del objeto, al sujeto.

La creación teatral sigue una deriva trazada por rasgos y sesgos apropiados a los tiempos y al devenir de cada época. Hace más de 100 años con el advenimiento del teatro moderno tras la aparición del realismo y el

⁷ S, A (s.f.).The ZKM is a place of artistic production. Here, artists have the opportunity to create their works and present them to the public. Karlsruhe, Germany. KZM. Recuperado de: <https://zkm.de>

naturalismo, se inicia un camino fascinante en la creación escénica no solo en la escritura teatral, también en la manera de interpretar y reinterpretar esos textos. En la búsqueda de la verdad, se deja atrás la idea de verosimilitud que Aristóteles inicia con su “Poética”, que siempre ha influenciado a las obras clásicas, hasta la llegada de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con la llegada del Romanticismo, el Realismo y Naturalismo. El comienzo de la búsqueda de la verdad psicológica, viene determinada por la gran influencia por las teorías psicoanalíticas de Freud, a favor de la profundidad psicológica de los personajes teatrales. Más tarde la vivencia cruel de Artaud, el arte como vehículo de Grotowski que rompe la línea existente entre la actuación y la performance.

Lo que buscaba Grotowski en este período eran estructuras de actuación que sirviesen como vehículo espiritual y que condujesen al actuante (al que realiza la acción) a una forma de energía no cotidiana, más sutil, a un estado de percepción más profunda, “más elevada”. En contacto con la esfera de los instintos más primitivos y esenciales. ¿Cuál es, entonces la diferencia entre el arte como representación (como teatro espectáculo) y el Arte como vehículo? La diferencia dice Grotowski está en la sede del montaje. En el arte como representación, la sede del montaje está en el espectador: los elementos escénicos se han dispuesto y organizado para que tengan un efecto determinado en el que observa. En cambio, en el Arte como vehículo la sede del montaje está en el actuante: las acciones se han compuesto para que el impacto se dé en quien las realiza y no en el espectador. (Ruiz, 2012. p. 371)

A la par las artes plásticas buscaban romper con los cánones clásicos desde las vanguardias históricas (Dadaísmo y Futurismo, el Cabaré Volter y las Veladas Futuristas) o las neovanguardias de mitad del siglo XX, Jhon Cage y Fluxus, Gutai en Japón, los accionistas vieneses, o el grupo ZAJ con Esther Ferrer en España. Las

arte plásticas también cuentan su historia desde el punto más cercano a la escena, donde presencia, tiempo, espacio y celebración pasan a jugar un protagonismo indudable dentro de la creación artística. A la vez que el teatro se libera de la tiranía del texto, creando a partir de la propia dinámica creativa en la realización de la obra. Como apunta Eduardo Pérez Rasilla, “el artista creador se libera del soporte escrito y se lanza a la reinterpretación libre”.

¿Por qué no pensar en una historia del teatro construida desde su espectáculo? ¿la configuración tradicional de esta historia se ha llevado a cabo – tantas veces se ha subrayado- desde sus textos, o mejor desde los dramaturgos que escribían esos textos. Lo cual convertía, de hecho, esas historias del teatro en la historia de uno de sus componentes: la literatura dramática. Había una razón metodológica para ello, que va más allá de los prejuicios que sitúan a la creación literaria por encima de los demás factores de creación teatral: la posibilidad de conservación y pervivencia del soporte textual frente a la condición efímera del espectáculo. (Gómez, 2018, p.11)

Quizás es esta una de las razones, la posibilidad de perpetuar la representación escénica, con la aparición de la tecnología que nos da la posibilidad de perpetuar la obra más allá del texto escrito en los distintos dispositivos o soportes de almacenamiento de imágenes. Una vez que el teatro se libera de la tiranía del texto, y crea desde la verdad del aquí y el ahora, desaparecen las barreras, desabastecido el teatro de todo artificio escénico en una comunicación perfecta y ancestral, la propia verdad del cuerpo, con esto se cierra el círculo de la presencia.

La hibridación de todas las artes es cada vez más aceptada como medio natural de expresión artística. Las barreras, las fronteras, los límites entre disciplinas artísticas van desapareciendo y mucho más la diferencia arcaica y retrograda de llamar a unas artes con el término general “Arte” y al resto de las manifestaciones artísticas

como arte adjetivado, estableciendo y perpetuando una opción clasista y jerárquica. Esto en la cultura contemporánea se ha desmembrado de forma natural.

Entre otras cosas, me he esforzado en evitar lo que consideraba el principal inconveniente de muchas excelentes obras que han precedido a ésta: el de presentar las cuestiones de estética desde un punto de vista pretendidamente contemporáneo, pero limitándose a ejemplos extraídos de las artes tradicionales en sus estados museificados, con soberbia ignorancia de los fenómenos de orden estético que han marcado el siglo XX: la aparición de industrias artísticas y culturales (el disco, el cine, el vídeo...); la intención de nuevos modos de difusión de las obras (la reprografía y reproducción fotográfica, la televisión, internet); la inclusión, en el dominio artístico, de sensaciones nuevas, sobre todo la del movimiento (es preocupante que se pueda hablar hoy de estética- ciencia de lo sensible- sin comprobar que, en el presente la mayoría de las imágenes están dotadas de movimiento); el reconocimiento cada vez más frontal de la parte material y corporal del arte. (Aumont, 2001, pp.11-12)

El cuerpo como unidad de representación y contemplación, a la vez que es base o soporte de la propia obra artística. El tiempo, el de la ceremonia, el tiempo aludido o el tiempo representado. Y el espacio como lugar de la celebración, del acto, el espacio del encuentro o el espacio ocupado. Elementos propios de la creación escénica. Como vemos los lugares de la representación, de la celebración o de la ceremonia recupera su germen ancestral. Entendemos por tanto que las artes plásticas después de una evolución de décadas, ha encontrado en la esencia escénica, la respuesta a su recorrido evolutivo y transformador del arte. De la formal, al concepto y de este a la acción.

La escena gentilmente se ha dejado persuadir por las formas performativas, a las que el arte plástico ha llegado en el camino de su evolución desde las vanguardias históricas hasta el arte multimedia, utilizando las

herramientas que les son propias a las artes escénicas - la presencia, el tiempo, el espacio y la ceremonia. Podríamos decir que han tendido que pasar la barrera de la "fealdad" ya que las artes plásticas han sido clasificadas durante siglos como las bellas artes, término que para muchos se nos antoja cuando menos ridículo. Ejemplos como Angélica Lidell en el teatro, Rocio Molina e Israel Galbán en el flamenco o Jan Fabré, por citar algunos, son ejemplos vivos de la influencia que en ellos han tenido una forma de accionar cercana a las maneras plásticas y la performance.

4. Conclusión.

Es necesaria una reflexión profunda, sobre la conquista de nuevos espacios para la escena actual. Desde las propias instituciones responsables de la formación, desarrollo y promoción del arte anteriormente circunscrito al escenario. Ocupar de forma normalizada y continua espacios que hasta hoy se han visto como lugares para la exposición y representación de otras artes. Ante este tipo de propuestas que transgreden ya no solo el propio arte sino los medios de exposición, producción, gestión e investigación. Siempre hay algo de sentimiento de pérdida de identidad, pero en ocasiones hay que desconectarse del espacio escénico tradicional, la caja escénica, la relación público-escena, para conquistar nuevos espacios y nuevos públicos, nuevas miradas y nuevas fórmulas. Esta responsabilidad no solo recae sobre los hombros de los y las artistas que esforzadamente trabajan para y por el bien general al ser avanzadilla del conocimiento humano, sino que también y de una forma contundente es responsabilidad de los centros de arte y centros de educación y formación de artistas que deben establecer fuertes lazos de colaboración.

Bibliografía

AUMONT, J. *La estética hoy*. Madrid. Ediciones Cátedra, 2001.

BORJA, R. *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao. Artezblai SL, 2012.

GÓMEZ, B. *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2018.

DENNIS, A. *El cuerpo elocuente la formación física del actor*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2014.

TUFNELL, M. & CRISCKMAY, Ch. *Body space imagen*. Hampshire. MPG books, 2001.

GARDNER, H. *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós, 1993.

_, *The artist and human development a spicological study os the artistic process*. New York: basic books, cop, 1994.

Webgrafía

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77896/TLMGG.pdf>

https://www.eldiario.es/cultura/arte/C3A-Cordoba-ultimo-especie_0_601240607.html

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77896/TLMGG.pdf>

<https://zkm.de/en/research-production/artistic-productions>

**ADORO EL TEATRO Y SOY UN PINTOR.
CREO QUE LOS DOS ESTÁN HECHOS
PARA SER UN MATRIMONIO CON
MUCHO AMOR.**

MARC CHAGALL



Autor/a: Vanessa Morillo Herrera
Titulada Superior en Arte Dramático, especialidad Escenografía.
Profesora de Escenificación, Conservatorio Superior de Danza de Málaga

Título del artículo: Entre copleras y flamencos: Gracia de Triana y la dualidad escénica en la copla.
Title of Article: Between “copleras” and “flamencos”: Gracia de Triana and the scenic duality in the couplet.

Resumen: Las peculiaridades de esta artista se basaban fundamentalmente en la contrastada dualidad del personaje que la hicieron única en una época complicada para la transgresión. Estos aspectos fueron el dominio diferenciado de los géneros copla y el flamenco más purista, una puesta en escena atrevida jugando con su imagen cambiando roles de género a través de una indumentaria escénica masculina.

Abstract: The peculiarities of this artist were fundamentally based on the contrasted duality of the character that made her unique in a complicated time for transgression. These aspects were the differentiated domain of the genres copla and flamenco more purist, a daring staging playing with his image changing gender roles through a male stage clothing.

Palabras clave: Copla, flamenco, Gracia de Triana, indumentaria.
Keywords: Couplet, flamenco, Gracia de Triana, costumes.

Fecha de recepción: Diciembre 2018
Fecha de aceptación: Abril 2019



ENTRE COPLERAS Y FLAMENCOS: GRACIA DE TRIANA Y LA DUALIDAD ESCÉNICA EN LA COPLA.

por Vanessa Morillo

1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo de la historia musical española han caído en el olvido innumerables nombres del panorama artístico. Nombres como Manuel Vallejo, Miguel de Molina o Pastora Pavón, *la Niña de los peines*, renacen con las nuevas investigaciones sobre el folclore aportando luz a una época de gran riqueza musical comprendida desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. El barrio sevillano de Triana fue una fuente importante de artistas copleros y flamencos, algunos de ellos relegados a la lista de los poco o nada estudiados, pero de los que todavía quedan documentos y recuerdos en la memoria de algunos para reconstruir unas vidas dedicadas al arte folclórico español, que en otro tiempo conquistó más rápidamente que cualquier otro estilo gran parte del mundo en una época donde las distancias eran grandes. Uno de estos artistas fue Gracia de Triana cuya ambivalencia personal y artística se trasladó a la puesta en escena de sus actuaciones y, consecuentemente, a su propia imagen personal y pública.

2. LA DUALIDAD DEL PERSONAJE

Gracia Jiménez Zayas (1919-1989) fue una cantaora/coplera nacida en Triana, que conquistó el panorama musical de la posguerra en España y Sudamérica y que murió sola y en el más absoluto de los

olvidos. En muchas de las publicaciones analizadas para este estudio, se aportaban datos que no correspondían con los publicados o con los documentos oficiales que se revisaron¹. En lo que las fuentes consultadas coincidían, sobre todo en las entrevistas personales que se realizaron a historiadores y estudiosos del flamenco y la copla, era en la dualidad que rodeaba el personaje y que fue su seña de identidad y, en gran medida, la causante de su ocaso. Gracia de Triana poseía características especiales que la hicieron única y pionera en un país que vivió tras la Guerra Civil una fuerte represión social, con una espontánea impronta estética de la que se vislumbraba su yo más íntimo.

2.1. ¿COPLERA O FLAMENCA?

Entre otros aspectos significativos, destacaba su extraordinaria ambivalencia en el dominio de los dos referentes de la Canción Española: la copla y el flamenco. Despuntaba en los dos estilos y los dominaba sin dejar que el uno influyera en el otro. Sobre esta dualidad, y respondiendo a la pregunta que le harían ininidad de veces —¿te consideras tonadillera o flamenca?—, comentó: “Las dos cosas. Porque yo la canción española no la canto, canto canción flamenca, con los aires del flamenco, porque cantando flamenco ya lo demás es muy fácil” (Postigo, 2007, entrevista televisiva).

¹ En los distintos artículos y pasajes que describen la vida de Gracia de Triana en los que nos hemos centrado para la elaboración de este trabajo, encontramos informaciones dispares en cuanto al lugar de nacimiento y fechas de algunos acontecimientos. Artículos como los de *Historia y Tradición* (Severo, 1993, p. 8), *Historias de la copla* (Herrera, 1992, p. 64), *Gracia de Triana, la garganta de cristal* (Martín, 2009) o la propia Gracia de Triana *Coplas y cuplés* (Guerra, 1980, entrevista radiofónica), entre muchos otros, sitúan el domicilio de la calle Castilla como lugar de nacimiento de la artista. Pero en *Triana cantaora* (Cerrejón, 2005, p.26) y *Triana. Un barrio de cine* (Vela, 2008, p. 358) sitúan el domicilio de nacimiento en la calle Patrocinio.

En esta idea insistía dos años después en una entrevista para *Radio juventud*, al señalar que su cante se debía a una influencia fundamentalmente flamenca al haber bebido del cante jondo de Manolo Caracol, Pepe Pinto, La Niña de los peines o Marchena, que era payo como ella, y sin —embargo con palabras de la artista—, era *la catedral del cante* (Guerra, 1980, entrevista radiofónica). Aunque indiscutiblemente la artista había crecido cantando flamenco en los *colmaos* de su ciudad natal, la realidad era que la sociedad de la posguerra había optado por los espectáculos folclóricos en los que la copla se imponía, relegando el género flamenco más puro a los tablaos y salas sustituyendo a los populares cafés cantantes decimonónicos. Como nos narra el investigador Manuel Cerrejón, fue así como grandes figuras del flamenco como Manolo Caracol o Angelillo tuvieron que vestir pajarita y llevar la orquesta a los fosos de los grandes teatros (Cerrejón, comunicación personal, 4 de agosto de 2011). El productor musical Pive Amador comentaba en relación con la doble vertiente musical de Gracia de Triana:

No es muy habitual en la copla esta dualidad tan clara en una artista, aunque otras copleras hayan cantado flamenco no han sido flamenca. Fue una verdadera precursora, dado que empezó su carrera en los años 30, después vendrían otras. La virtud principal de ella fue que no *aflamencaba* la copla ni *acoplaba* el flamenco. Cantaba los géneros por separado perfectamente. La copla es caprichosamente flamenca y se nutre de muchos géneros musicales. Es música de fusión desde que comienza y se alimenta de muchos estilos. Hay coplas con aires de tangos argentinos como *Tatuaje* o *Vino amargo*, las hay con aires de boleros e indudablemente con aires sudamericanos, como por ejemplo *Niña Isabel*, que la artista grabó con coros masculinos de atisbos cubanos. Por eso la copla es tan particular. Ella era buena cantaora

flamenca además de una muy buena coplera, tenía una voz excepcional para ello, pero no acostumbraba a mezclar una cosa con la otra. Personalmente creo que esa es una gran virtud artísticamente hablando (Amador, comunicación personal, 20 de junio de 2011).

.2. PUESTA EN ESCENA

En gran medida su éxito era resultado del contraste que suponía su sobria propuesta escénica con el tipo de voz y cadencia de la artista. Ella misma describiría este estilo en la entrevista que concedió en 1978 a TVE como “*flamenco señorito*,” refiriéndose a que su voz carecía de los quejidos roncros del flamenco clásico (Postigo, 2007, entrevista televisiva). La impronta estética de su puesta en escena era bastante sobria. Desde sus comienzos hace del traje de corto campero su seña de identidad, una indumentaria destinada al hombre y que usarían en ocasiones puntuales La Niña de Antequera o Carmen Amaya y pocas más². Con este atrevido elemento para esa época, se visualizan una serie de patrones estéticos que repetiría a lo largo de su carrera artística, y que hablaban de su manera de relacionarse con su entorno social y personal. Indudablemente en esta elección estética masculinizada influirían personajes que la conducirían acertadamente hacia este estilo. El también olvidado compositor Cordobés Nicolás Callejón y el cantaor Antonio Marchena del que era heredera directa, y con los que la unían lazos fraternales en su primera etapa influyeron en su elección estética (Vela, 2008, p. 358).

3. LA ESTRATEGIA ESTÉTICA O LA INNATADUALIDAD

Lejos del contexto nacional, existían figuras artísticas con características estilísticas similares, acogidas por el público como símbolos de absoluta modernidad. Un ejemplo interesante era Marlene Dietrich, coetánea de Gracia de Triana. Ambas compartían la ambigüedad de género que las rodeaba tanto en lo personal como en lo profesional y el gusto por

² Los autores Antonio Román, Campoleón y la misma Gracia de Triana compusieron en 1957 el pasodoble Traje campero como homenaje a la indumentaria que fue su seña de identidad en el escenario.

un trasgresor estilismo masculinizado. Dietrich, *la rebelde definitiva*, desafiaba a la sociedad de los 30 y 40 presentando su imagen de una sexualidad ambigua y descarada que trasladaba sin ningún tipo de pudor a su vida sentimental. Icono de la moda, fue una precursora junto a Coco Chanel de la inclusión del traje pantalón al vestuario femenino.



Imagen: Gracia de Triana. Precursora de la inclusión del traje pantalón al vestuario femenino de la época.

Por supuesto, los contextos socioeconómicos y culturales que rodeaban a las dos artistas estaban a años luz de parecerse. Dietrich era una mujer tremendamente culta nacida en el seno de una familia acomodada, sin embargo, Gracia de Triana era analfabeta y vivió una niñez no demasiado afortunada en un entorno de pobreza extrema. Quizás Gracia de Triana utilizase la licencia de ser primera figura del espectáculo para utilizar una indumentaria que más que una estrategia estética premeditada visualizaba una dualidad espontánea e innata.

Apostar por un estilismo masculinizado, dado los roles a los que se suponía que debía acogerse una cancionista, marcaba una diferencia estética clara con sus coetáneas. Artistas como Estrellita Castro o Imperio Argentina, mostraban al público una imagen de andaluza

pasional y de femineidad ausentes en ella, aunque los directores de cine que contaron con ella intentaron fallidamente cubrirla de los convencionalismos españoles que una tonadillera debía tener. Todos cuantos la vieron en escena están de acuerdo en que Gracia de Triana llenaba el escenario. No dejaba impasible a nadie con su impronta heredada del empaque de Marchena en contraste con la melosidad de su voz.

3.1. IMAGEN CINEMATOGRAFICA

El visionado de su filmografía nos devuelve una artista de movimientos contenidos casi rígidos, en la mayoría de sus interpretaciones, muy lejos del dominio escénico que mostró en sus actuaciones frente al público. Quizás esto se debiera a que los papeles que desempeñaba en algunas de sus apariciones en películas como por ejemplo en Cruz de mayo de 1955 de Florián Rey, cantando bajo la cruz y moviéndose con bastante poca soltura, alejándose bastante de las interpretaciones exageradamente gestuales de sus coetáneas. También el paseo campestre que nos ofrecía la protagonista en Castañuela de 1945 dirigida por Ramón Torrado es un buen ejemplo: Caminaba con la característica indumentaria costumbrista del cine de la posguerra, cantando Ovejitas blancas, rodeada de corderos y cargada de canastos dándonos la sensación de que iba a tropezar en cualquier momento. Esta pobre imagen cinematográfica es muy distinta a la que nos ofrecía en su colaboración en la segunda versión que se hizo de la película Malvaloca dirigida por Luis Marquina en 1942, en la que aparece en el reservado de la venta, interpretando un fandango y actuando con una sorprendente naturalidad. Acorde con lo descrito el tributo contenido en Enciclopedia La Copla apunta a la artista: "Gracia no descollaba por sus aptitudes dramáticas, y sí se lucía plenamente como una cantaora de grandes facultades, más en el terreno del flamenco, que era realmente su faceta, que en el de la canción española y la copla, donde también obtuvo algunos éxitos notables" (Pardo, 1991, p.188).

La dualidad de Gracia de Triana tenía además otras contradicciones en la España de los 40 y 50. En conversaciones mantenidas con diversas personas del

círculo más cercano a la artista, relataban numerosos sucesos que acercaban a la artista en los albores de la guerra al Frente Popular. Las consecuencias de ello pueden leerse entre líneas en algunas de las oportunidades profesionales que pudieron presentársele a la artista y que no cuajaron. Así, Ángel Vela señala que la elección de Juanita Reina para el papel en vez de en una de las dos artistas trianeras del momento, Gracia de Triana o Antoñita Colomé, pudo deberse a la historia previa de la segunda en el cine republicano y a las declaradas simpatías políticas de la primera (Vela, 2008. P. 134-135).

3.2. ENTRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO.

Otro aspecto que acrecienta la dualidad del personaje es el contraste entre su vida privada y su imagen pública. Algunas tristes experiencias en su juventud probablemente tuvieron que ver con todo aquello. De esta etapa, de la que no conocemos demasiados detalles, debemos tener en cuenta que su tendencias sexuales y políticas eran un secreto a voces que pasaron de las calles de Triana al resto de España. Como se decía entonces: “Si en Sevilla no quieres que algo se sepa, no lo pienses”. Todos los entrevistados estuvieron de acuerdo en que estos dos factores propiciaron la huida de Gracia de Triana de la ciudad de Sevilla y posteriormente del país en 1947, aun siendo una persona bastante discreta y reservada en lo personal por una cuestión de supervivencia. No es mi intención ahondar en la vida más privada de la artista, pero sí conectar una serie de patrones estéticos que se vislumbran en su puesta en escena y su ser más íntimo, para intentar entender la agria metamorfosis de su personalidad.

Sin lugar a duda, hubo en la vida de la artista un acontecimiento que junto con los problemas que acarreaban su arrolladora personalidad, fue decisivo para que se propiciase su súbita partida de la ciudad. Las fuentes consultadas describen un incidente acaecido entre sus años de éxito en 1944 y su salida del país en

1947 hacia Sudamérica (S.A., 1947, p.18). No tenemos muy claro si sucedió en el antiguo teatro Álvarez Quintero o en el Teatro San Fernando, ambos tristemente desaparecidos³. El caso es que en medio de una actuación de la artista algunos asistentes del patio de butacas la increparon burlonamente ridiculizándola por su orientación sexual. La reacción de la artista no debió sorprender dado su conocido temperamento cuando paró la orquesta y respondió con contundencia a los protagonistas del disturbio. A partir de lo comentado la artista tuvo que sentirse presionada en algún momento a salir de la ciudad e incluso a exiliarse (Vela, 2008, p. 359; Blázquez, 1989, p. 101; Montoya, 1988, p. 69). En la entrevista telefónica a la artista meses antes de su muerte para Cadena 88 al antes citado Manuel Cerrejón ésta señala: “Me sacó Palmita de aquí cuando estaba en todo mi apogeo. Si no me llega a sacar de España en vez de cuatro películas tengo catorce y tendría bastante dinero, pero las cosas pasan así” (Cerrejón, comunicación personal, 4 de agosto de 2011). Su representante Palmita, que habría representado a Lola Flores y Juanita Reina entre otras, habría explotado muchísimo más a la peculiar artista en el país antes de hacer giras fuera de España, dado el empuje que tenía Gracia de Triana entonces. Indudablemente los acontecimientos relatados dejan huella en la artista en la manera de enfrentarse a la vida, construyendo un universo interno de hostilidad y rencor hacia el mundo.

Un ejemplo del carácter de Gracia de Triana es la anécdota recordada en una entrevista radiofónica que concedió Marifé de Triana (amiga y admiradora de la artista), en las que recordaba las actuaciones que tuvieron lugar en Madrid en los años 60 en honor a Carmen Polo, después de sus ocho años de gira por Sudamérica. Marifé contaba de forma anecdótica que doña Carmen se situaba en un palco y cuando terminaban las actuaciones de las folclóricas, las hacía llamar y subían a recibir el pertinente regalo de manos de la mujer del dictador. Cuando le llegó el turno a Gracia de Triana le contestó al emisario: “Que baje ella, que cuesta

³ En el artículo *Flamenco en sepia* el autor relata el incidente en el Teatro San Fernando (Vela, 1993, p. 30-31). Sin embargo, en la entrevista personal realizada para el estudio al investigador Manuel Cerrejón se sitúa el incidente, por boca de algunos asistentes al espectáculo a los que él mismo entrevistó, en el antiguo teatro Sevillano Álvarez Quintero (Cerrejón, comunicación personal, 4 de agosto de 2011).

menos trabajo bajar que subir”, haciendo alarde de su conocido temperamento (Cerrejón, comunicación personal, 4 de agosto de 2011).

4. EL OLVIDO

Como se puede observar, el tiempo y la distancia convirtieron a Gracia de Triana en una mujer dura en el trato e inflexible que hizo que su carrera cayera en un profundo declive propiciado por una ausencia que se alargó en demasía, favoreciendo un cierto olvido por parte del mundillo artístico español. Se sintiera o no obligada a abandonar el país, lo cierto es que su larga estancia en el extranjero, del que apenas se tenían noticias bajo la burbuja franquista, haría enfriar los ánimos del mundo farandulero que no estaba dispuesto a aguantar cierto tipo de desavenencias con ella. Vela nos cuenta a tiempo pasado referente al ocaso de la artista: “El tiempo y la distancia la convirtieron en una mujer dura en el trato, e inflexible y segura, aunque en el escenario siga cautivando la melosidad incomparable de su cante de ecos marcheneros [sic]”. Líneas después añade: “Repetimos que Gracia de Triana no era mujer de trato fácil, ni siquiera para el poderoso don Cesáreo, mago del cine, que no firmó con ella más contratos en el mismo año de 1954. Y Gracia optó por los teatros de Madrid, donde residió hasta su muerte” (Vela, 2008, p. 360-361). Sobre esto añade José Luis Fernández: “Se decía que Gracia de Triana era una mujer de carácter difícil y eso, en el mundo artístico, suele tener malas consecuencias. Su carácter evidentemente no le facilitaba las cosas a la hora de tratar de negocios con los empresarios” (Fernández, 1999, p.15).

Indudablemente, otro componente indicativo del olvido es la crisis que sufre el folclore a partir de los años 70, y que afecta a la mayoría de los artistas del género barridos por la edad y los nuevos gustos musicales. La verdad de Gracia de Triana con la que nos encontramos es relativa, posiblemente porque la mente suele distorsionar los recuerdos acomodándolos al bienestar presente, teniendo en cuenta las vivencias y sinsabores sufridos en su ciudad natal, que siempre pretendió mantener al margen en sus últimos años de vida. Como decía por boca de mi general Gabriel García Márquez en

El otoño del patriarca: “No importa que las cosas no sean verdad, lo serán con el tiempo” (García, 1975, p. 171)

5. CONCLUSIONES

Recapitulando diremos, que existe una correspondencia entre la vida personal de la artista y su vida artística y que todo ello se expresa en una puesta en escena provista de unas características que hacen de Gracia de Triana una artista única y pionera, cuestionando unos cánones estipulados en la época en cuanto a presencia escénica, y al tiempo controlando con la cadencia de su voz los dos pilares del cante folclórico español.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Amador, P. Entrevista personal con la autora del artículo. Inédita. Sevilla, 20 junio de 2011.
- Blázquez, J.A. (15 de enero de 1989). “Ha muerto en Madrid la canzonetista andaluza Gracia de Triana”, Madrid: ABC, Espectáculos.
- Cerejón, M. Entrevista personal con la autora del artículo. Inédita. Sevilla, 4 de agosto de 2011.
- Cerejón, Manuel, [dir] (2005). Triana cantaora. Entre el flamenco y la fragua. Sevilla: Pasarela.
- Certificación de Partida de Bautismo de D. M^a de Gracia Jiménez Zayas. [Figura 1] Parroquia de Nuestra Señora de la O, Sevilla, Libro 3, Folio 292. Expedido en noviembre de 1991. Perteneciente al estudio: El flamenco, historia y evolución a través de la discografía. Ficha 23 a del fondo documental de Manuel Cerejón, 2001.
- Fernández de Pablo-Blanco, José Luís (1999). “Gracia de Triana, genio y figura”. Libreto De la A a la Z. Madrid: El Delirio.
- García Márquez, Gabriel (1975). El otoño del patriarca. Barcelona: Plaza & Jones.
- Guerra, José, et al. (Emitida el 25 de octubre de 1980) Coplas y cuplés. Radio juventud, entrevista r a d i o f ó n i c a . R e c u p e r a d o d e : <http://lacoplaeterna.blogspot.com/>
- Herrera, Carlos (18 de octubre de 1992). “Gracia de Triana. Historias de la copla”. Revista Blanco y Negro. Madrid: ABC.

- Martín de la Plaza, José Manuel G. (2009) Gracia de Triana, la garganta de cristal. Recuperado de: <http://imagenesdelacopla.blogspot.com/search/label/Gracia%20de%20Triana>

- Montoya, José Luís (25 de julio de 1988). "Gracia de Triana vive actualmente en Madrid donde regenta una pensión". Madrid: ABC, El Patio.

- Sanz. [Imágenes sin título ni fecha de descripción del trabajo] [figura7]. Recuperado de: Palma, José. Celebridades del cancionero. Gracia de Triana. Barcelona: Editorial Alas, p. 34.

- Severo, Marcos (19 de agosto de 1993) "Un homenaje pendiente... un injusto olvido". Historia y tradición. Local cultura 7, Sevilla: Sevilla Información.

- S. A. [Imágenes sin título ni fecha de descripción del trabajo] [figuras 2 y 3]. Recuperado de: Palma, José. Celebridades del cancionero. Gracia de Triana. Barcelona: Editorial Alas, pp. 38-40.

- S. A. [Imágenes sin título ni fecha de descripción del trabajo] [figuras 4 y 5]. Recuperado de: Vela Nieto, Ángel (2008). Triana un barrio de cine. Sevilla: Rdeditores, p.p. 180 y 358 respectivamente.

- S. A. [Imágenes sin título de descripción del trabajo] (1929) [figura 6]. Recuperado de: <https://www.classichollywoodcentral.com/facts/facts-marlene-dietrich/>

- S. A. [Imágenes sin título de descripción del trabajo] (1955) [figura 8]. Recuperado de: <http://www.todocoleccion.net/fz54-cruz-mayo-gracia-triana-miguel-ligero-rey-poster-original-70x100-estreno-litografia~x10664140>

- S. A. [Imágenes sin título de descripción del trabajo] (1945) [figura 9]. Recuperado de: <http://aplomez.blogspot.com/2014/10/>

- S. A. [Imágenes sin título de descripción del trabajo] (1942) [figura 10]. Recuperado de: <http://alpacine.com/cartel/5924>

- S. A. [Fotografía de las folclóricas con Franco y Carmen Polo, sin fecha] [figura 11]. Recuperado de: Pineda Novo, Daniel (1990). Las folclóricas. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, p. 39.

- S. A. (27 de mayo de 2009) "César del Arco versus Altozano Moraleda". Diario de Sevilla, Sevilla de Ayer y de

hoy. Recuperado de:

<http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/433945/cesar/arco/versus/altozano/moraleda.html>

- Pardo, José Ramón (1991), (dir). Enciclopedia La Copla, Canción Popular Española. Vol I. Barcelona: Planeta de Agostini.

- Postigo, Lauren, et al. (2007) "Gracia de Triana". Cantares. Historia cancionera de España. RTVE (DVD donde se recoge el programa emitido en 1978). Barcelona: Deaplaneta.

- Vela Nieto, Ángel (enero-febrero, 1993). "Gracia de Triana. Flamenco en sepia". Sevilla: Revista Sevilla Flamenca. Nº 82.

- Vela Nieto, Ángel (2008). Triana un barrio de cine. Sevilla: Rdeditores.

**EL FRACASO EN EL TEATRO ES MÁS
DRAMÁTICO Y FEO QUE CUALQUIER OTRA
FORMA DE ESCRITURA. CUESTA TANTO
QUE UNA SE SIENTE MUY CULPABLE.**

LILLIAN HELLMAN



Autor/a: Nieves Rodríguez

Titulada en Pedagogía y en Arte Dramático, especialidad Interpretación.
Profesora de Interpretación, Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba

Título del artículo: Dirección artística: un proceso creativo.

Title of Article: Artistic direction: a creative process.

Resumen: Este artículo refleja diálogos con el maestro y director de teatro Juan Carlos Galiana Auchel, deteniendonos en los más grandes rincones de maestros de la historia del teatro, tales como William Layton, Peter Brook, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, etc., para acariciar la figura del director teatral y destacar la relevancia que supone la "batuta del director".

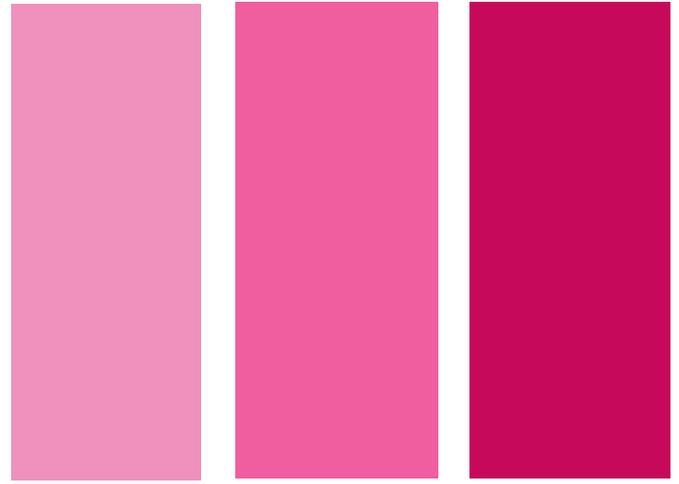
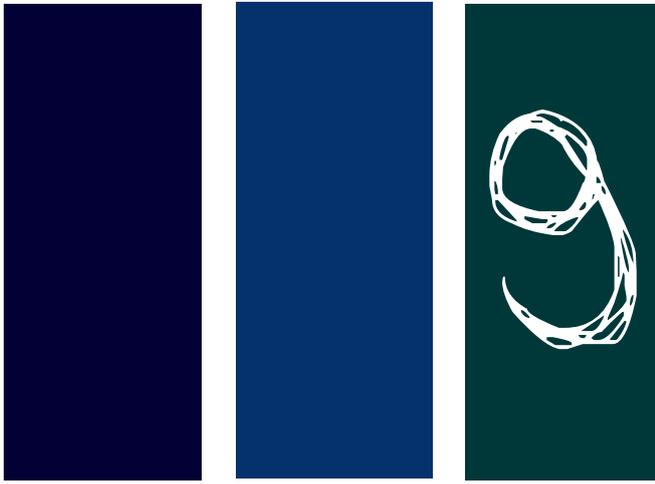
Abstract: This article reflects dialogues with the maestro and director of theater Juan Carlos Galiana Auchel, stopping us in the greatest corners of teachers of theater history, such as William Layton, Peter Brook, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, etc., to caress the figure of the theatrical director and highlight the relevance of the "director's baton".

Palabras clave: Dirección, Juan C. Galiana, Teatro Mortal e inmortal, Pedagogía teatral, proceso creativo.

Keywords: Direction, Juan C. Galiana, Mortal and immortal theater, Theatrical pedagogy, creative process.

Fecha de recepción: Diciembre 2018

Fecha de aceptación: Abril 2019



DIRECCIÓN ARTÍSTICA: UN PROCESO CREATIVO

por Nieves Rodríguez

En un teatro vacío, en medio de un glaciar aterciopelado de asientos desocupados se encuentra un hombre solitario. Tenso, concentrado, todo ojos, oídos y nervios, se inclina hacia el escenario donde los actores están ensayando. La mirada fija en ese agujero profundo, sin decoración y casi sin luz, donde las personas en disposición de ánimo y trajes incongruentes pasan por diversos repliegues, él frunce el ceño, aguza su oído para escuchar las líneas que aún pronunciadas o interpretadas de manera imperfecta.

Así define Louis Jouvet al director de escena en su libro *La Profesión del Director*. Según el teórico y director francés, el director de escena ha sido llamado: jardinero de los espíritus, doctor de los sentimientos, remendón de las situaciones, cocinero de los discursos, diplomático, nodriza, economista, director de orquesta, pintor y sastre, pero sobre todo: *la persona que arregla en conjunto y en detalle toda las generalidades e individualidades de esta ceremonia compleja que será la actuación* (Alonso, 2018, p.18).

El ensayista Roland Barthes, en *Literatura y Significación*, nos dice:

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos una cierta cantidad de mensajes. Estos mensajes tienen una característica

peculiar: que son simultáneos; Recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras etc). (1983, p.310)

La figura del director de escena es el responsable de coordinar todos aquellos aspectos, signos y mensajes para que tengan una coherencia en el montaje. Cuando dirigimos una obra estamos dándole sentido a cada uno de los elementos que forman parte de dicha puesta escena, partiendo de un texto hasta los elementos escenográficos de total relevancia para dar coherencia a la puesta en escena en su totalidad.

Cuando dirigimos tenemos que tomar decisiones en cada momento y ser muy coherentes, motivar, estimular y confiar en que los actores y las actrices van encontrando las formas expresivas adecuadas. Nuestra labor dentro del campo de la dirección requiere un perfil profesional de investigador-creador y requiere que seamos capaces de observación y práctica continua. El complejo trabajo creativo impone conocer profundamente los mecanismos que motivan el trabajo del actor. El director es el responsable de moldear, esculpir y crear los personajes y las situaciones a partir del sujeto – actor, y del objeto – espacio. Esta compleja relación necesita de conocimiento y reflexión sobre el hombre, el individuo y el sujeto en un acto creativo y colectivo.

Pero, además, el director ha de encontrar una capacidad de observación, intuición, generosidad, paciencia, tacto, entusiasmo y amor al teatro, sentido común y organización práctica del tiempo. Ha de tener también conocimiento de la historia del teatro, géneros, estilos y técnicas expresivas, de autores y obras, y de otras materias como la literatura, historia, pintura, música, filosofía, etc. Este bagaje le ayudará a comprender mejor el texto que tiene en sus manos, a conocer las fuentes en las que el autor ha bebido, sus influencias y sus aportaciones originales, para recrear en un escenario, apasionada y artísticamente, fragmentos de vida. Debe tener, pues, además de una formación adecuada, cosas que decir y deseo de comunicarlas. La literatura dramática, desde sus orígenes hasta hoy, constituye una permanente indagación sobre el ser humano y la sociedad. Ello ha de ser entendido, asumido y enriquecido por el director al dar vida a una obra sobre el escenario. Para ello contará con la combinación de diferentes espacios y escenografía, trajes y objetos, ritmo y movimiento, el uso del color, el relieve de la luz, la riqueza y disposición de los actores en escena, la belleza de un movimiento, o la fuerza dramática de una composición musical. (Revista de Literatura Española, Hispanoamericana. Núm. 23. p 18-19).

En este artículo me propongo un acercamiento a ese universo, en donde se involucrará no solo el trabajo del actor como elemento fundamental de la puesta en escena sino también las técnicas de dirección (teoría y práctica del espacio; la musicalidad, el tiempo y ritmo) que se relacionan con lo actoral y generan concreción de la puesta en escena de un espectáculo, partiendo de una investigación documental y de la experiencia de profesionales de la creación Teatral. Me remito en este artículo a la labor de Dirección de Escena, Dirección de Actores, Dirección del hecho de la creación Teatral.

En una magistral conversación con Juan Carlos Galiana Auchel, dramaturgo, actor, director y gran amigo, decidimos dirigir nuestras intenciones profesionales hacia la figura del Director Teatral, de este modo saldría beneficiada enormemente por su recorrido profesional y al mismo tiempo disfrutábamos conjuntamente de nuestra

gran pasión la Dirección Artística.

En dirección tenemos que asumir nuestra responsabilidad como tal y nuestra responsabilidad consiste en contar una historia y que esa historia sea transmitida por los actores con los que hemos hecho un proceso creativo que llamamos ensayos. Proceso creativo que comienza justo cuando la persona dice, voy a dirigir "Hécuba", a partir de ahí comienza el proceso creativo hasta que entrega su trabajo y le pertenece a los actores cuando se levanta el telón y todo depende del director. ¿Cómo sería posible tocar una séptima de Beethoven sino hay un director con batuta y adiestrado que pueda armonizar todos esos instrumentos y sea capaz de dar transmisión al público de lo que compuso Beethoven?, sería imposible. ¿Qué le pasaría a las cuerdas, en este caso, los violines, las violas, violonchelos, ...si el director no es capaz de poner orden en las partituras e ir indicando lo que él quiere y en vez de sonar a gloria la Séptima de Beethoven?... sería algo espantoso y del alma que nos transmite... de esto hablaba mucho Grotowsky. (Entrevista con Juan Carlos Galiana Auchel, 9 de Enero de 2019, Sevilla).

Trabajar sobre Lisistrata, un texto de Aristófanes tan reivindicativo y que sigue siendo tan actual, es por tanto un reto para la figura del director o directora por lo que tenemos la obligación de mostrarlo al público, y la Lisistrata de cada director sería diferente, porque tenemos una visión diferente de lo que queremos mostrar. Entonces lo llamamos proceso creativo, porque en el montaje teatral intervienen muchos profesionales, no sólo actores sino escenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonido, equipo de producción...pero quién lleva la batuta es el **director**.

Algo que nos preocupa en el proceso creativo es la formación del Actor, el actor tiene que formarse no sólo en Técnica Teatral, Metodología Teatral, es una formación mucho más amplia es leer la prensa, formarse en Arte, rol de observador, saber cuidar su lenguaje, posibilidad de cuidar sus emociones, reconocerse a sí mismo, todos los días desinhibirse, tener los pies en la tierra y todo esto es adiestramiento diario, nunca se acaba. Es una forma de vivir. En una entrevista Ana Belén decía "No voy ni al psicoanalista ni al psiquiatra porque el Teatro es mi diván y mi tabla de salvación" y cuando entendemos eso somos

capaces de ser libres. (Entrevista Ana Belén es "Medea" RTVE. es 17/12/2015).

Juan Carlos Galiana Auchel, concluye que *el Teatro es una forma de Vivir y es donde soy capaz de ser Libre*. Pero claro, es que ser libre cuesta trabajo porque para estar libre hay que estar desinhibido. Que nadie hable de trabajo de Interpretación sino hay desinhibición, esto lo explica muy bien Grotowski. Peter Brook habla también de esto pero lo habla de lo que conoció de Grotowsky y Antonin Artaud. Dice Brook, en un vacío está todo, Esto viene del concepto de Utopía de Platón "Aquello que no existe pero donde está todo" y eso es Teatro.

En el espacio, los cuerpos existen y se mueven, es el receptáculo de todas las cosas, y es tan real como las ideas eternas. La parte del espacio ocupada por un cuerpo se corresponde con el lugar del cuerpo, la parte no ocupada es espacio vacío. Platón y el concepto de Espacio Vacío. (427-367 a.C.)

Si hay alguna posibilidad en estos momentos, en esta sociedad globalizada, a veces mediocre, que todo es muy banal, confrontaciones, donde hay tanta gente que lo pasa mal, gente esclavizando a otra gente...la única posibilidad de hacer una Revolución Real, está en el Teatro. De esto habla Brook en su libro *El espacio Vacío*, él habla dos cosas el Teatro Mortal y el Teatro Inmortal. El Teatro Mortal es aquel que no dice nada que no cumple su Función Pedagógica, su Función Cultural de pensamiento hacia el público y el Teatro Mortal es el que muere. El teatro inmortal es aquella obra que tú vas a ver y siempre la recordarás. Juan Carlos Galiana comparte conmigo un bonito recuerdo, *me acuerdo hace veinte años que fui a ver al Teatro de Mérida las Memorias de Adriano por Pepe Sancho y la sigo recordando eso es Teatro Inmortal está vivo, sigue vivo en mí y en mucha gente, sobrevive en mí y en mucha gente*. Como dice Brook, Teatro Mortal es aquel al que le pones punto y final (*El espacio vacío* 2001, p. 1-7)

El Teatro crece todos los días como decía William Layton hay que empezar de nuevo, habla que una vez aprendida la Técnica hay que olvidarla para empezar otra vez, y hay que repetir una y otra vez. Esto tiene que ver con la Teoría de la Gestalt de Fritz Perls, que era un psicoanalista y se separa de la corriente freudiana y habla del "Aquí y el Ahora". (Perls F. Sueños y Existencia –

Terapia Gestáltica. Chile: Editorial Cuatro Vientos; 1990).

Durante mi larga trayectoria en el mundo del Teatro siempre he considerado, subraya Juan Carlos, que comenzar una obra es difícil, es lo más difícil pero hay que redondearla también. Siempre hay una primera palabra, es la más importante e impactante y tenemos que darle un tratamiento especial. Así nos habla Peter Brook de *La puerta abierta*, hay que elegir una puerta en dirección de escena. Hay que entrar por una puerta, y esa puerta la voy a defender hasta el final como dice Peter Brook. En el proceso creativo sabemos que hay que rectificar muchas veces y las decisiones tomadas vemos si funciona o no funciona y tenemos que ser muy honestos, si pedimos honestidad en el Teatro, tenemos que ser honestos porque nosotros los directores formamos parte del Teatro. Ser honestos con ese grupo de actores y actrices entregados a su director o directora. El camino de un director termina cuando se estrena y hay que sacrificarse... y mucho. Tenemos que exigirnos más que a los actores y ser vigorosos en la dirección. Trabajamos con personas y profesionales que aman el Teatro, porque el Teatro hay que amarlo, amarlo por encima de todas las cosas.

El Teatro es como estar en el útero materno, donde pasan tantas cosas y nacen tantas cosas, nace el proceso creativo y cada estreno es un parto, como por vez primera. Siempre por vez primera como decía William Layton, que en definitiva es lo mismo que dice Brook: no poner punto y final, nacer de nuevo. Este es el proceso de auto demolición que es tan complejo, según Peter Brook y hay que sacrificarse mucho para llegar a esto. *Un actor ha de demolerse cada día, esto se llega a conseguir con entrega, así es como hay que amar al Teatro*. (Entrevista con Juan Carlos Galiana Auchel, 9 de Enero de 2019, Sevilla).

En definitiva, quiero resaltar que al hablar de Teatro tenemos que dar un paso que va más allá, como hablaba Antonin Artaud haciendo referencia a la devoción, devoción al Teatro. Él era un místico, un visionario, Grotowsky también lo era y Brook digamos que es más racional con un planteamiento que dio un giro a todo, Lecoq exactamente igual y muchos otros como Boal con el Teatro del Oprimido, Bob Willson con el tema del silencio teatral, todo esto implica Devoción.

Hay que ser devoto de esto, porque si no soy un devoto de

todo esto no voy alcanzar lo que yo quiero, no me conformo con nada y para eso está el proceso creativo. Cada día de ensayo es un nuevo reto y es un aquí y un ahora y de aquí viene lo que Brook llamaba “la teoría del cangrejo” porque a veces vemos como una escena que estaba en el ensayo anterior tan cuadrada hoy está completamente desajustada y eso sucede por el aquí y el ahora. Y dice Brook que un buen director de escena es aquel que es capaz de entrar y de salir, forma parte del espectáculo, trabajo dentro con los actores y las actrices pero después salgo para ver cómo está funcionando esto, pero me tengo que dar cuenta de cómo debo volver a entrar. Pero es más complejo porque si Brook exige a sus actores y actrices la técnica de la auto demolición para nacer todos los días, se la exige a él también.

Bueno y de Grotowski qué contarte, me pregunta Juan Carlos Galiana, ¿sabes que la mayoría de sus actores no estaban dedicados exclusivamente al Teatro? Trabajaban sus actores por las mañanas pero a las cuatro de la tarde estaban solo y exclusivamente con Jerzy. Todo esto es debido a sus exigencias, el no admitía más de sesenta o setenta personas en sus espectáculos porque solo ellos vienen a ver a Jerzy Grotowski lo demás es demasiado ruido, Cuenta Peter Brook que una vez fue a ver algo que había montado que duraba cuatro horas y lo había montado en su buhardilla y afirma que es lo mejor que él ha visto en su vida, y esas cuatro o cinco horas se le hicieron cortas, Peter Brook quería más. Grotowski no recibía a todo el mundo pero Brook tuvo esa suerte y hubo una especie de enamoramiento intelectual entre los dos. Peter Brook de la misma manera que es un hombre absolutamente respetuoso también es tremendamente crítico.

Creo que hay que mezclar estas dos cosas, hay que ser respetuoso y crítico, pero siempre y cuando sea una crítica constructiva, que nos ayude a crecer.

El Teatro me hace libre... cuando no soy Libre sufro mucho pero no me puede restar creatividad este sufrimiento. Ser libre es creértelo tú mismo.

Un director tiene que estar alerta para desarrollar su creatividad, alerta a la vida, el material que tenemos es la Vida.

Poder ofrecer cosas que en la sociedad están

ocurriendo es nuestra misión porque si no el Teatro carecería de sentido.

CONCLUSIÓN.

Concluyo este artículo afirmando que es verdad que siempre ha habido forma de hacer las cosas pero también es verdad que hay maneras que han revolucionado el arte de hacer las cosas, y han logrado que estas conmuevan más, más profundas.

Al hablar de la pedagogía teatral podemos definir y delimitar una serie de áreas en las que situar los conocimientos específicos, que se precisan en el teatro, recordando en primer lugar que el proceso educativo de un aprendizaje artístico se diferencia de la práctica artística en cuanto a su finalidad: de desarrollo y formación de los alumnos y las alumnas en el primer caso y de creación y muestra de resultados en el segundo.

En nuestro crecimiento como investigadores del hecho teatral tenemos que crear hábitos estables de trabajo, con paciencia, esfuerzo y perseverancia. Decía Aristóteles que ese era el secreto de la excelencia

Así nos define Eric Bentley, en su libro *La vida del drama*, la experiencia viva de una obra de teatro. (1982 p. 1)

Es un río de sentimientos que fluye dentro de nosotros, a ratos caudaloso y en otros momentos lento, deslizándose ya plácidamente entre amplias orillas, ya tempestuosamente entre márgenes estrechos, ahora descendiendo en declive, ahora precipitándose en rápidos, a veces cayendo en una cascada y otras deteniéndose en una presa, a veces desembocando en un océano...

Vamos a concluir con algo muy interesante que se ha dicho en esta charla excelente con Juan Carlos Galiana. “Esto huele a Creatividad”, pero cuando huele son los cinco sentidos y no podemos olvidar nunca que en el arte no hay que tener cinco sentidos sino seis y siete y un director o directora tiene que tener un octavo sentido

“debe haber un momento en el cual el director pasa al otro lado y se convierte en representante de los espectadores, debe ser leal hacia ellos realizando el espectáculo de manera que no sean excluidos de la autoría del mismo y que lo experimenten como si hubiera sido creado sólo para cada uno de ellos”.

Bibliografía.

- ALONSO, Jose Luis, Revista de Literatura Española, Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Artículo Núm 23 La puesta en escena en el Teatro Contemporáneo. Universidad de Murcia. 2018
- APPIA, Adolphe, *La música y a la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid, Ed. ADE, 2000.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1964.
- BARTHES, Roland, *Literatura y significación*. Paris. Ed. Gallimard, 1965.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1983.
- BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1957.
- BOGART, Anne, *La preparación del director*, Barcelona: Alba Editorial, 2008.
- BOTTARO MONTOTO, Juan Antonio. *Fundamentos de la puesta en escena en el Teatro de*
 - Peter Brook. *Motivos y Estrategias* Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura. Granada 2014.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Ed. Península. (1973).
- BROOK, Peter (2001), *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera. 1947-1987*, Barcelona, Alba Ed..
- CEBALLOS, Edgar, *Principios de dirección escénica*, México: Escenología. 1999.
- CLURMAN, Harold, *La dirección teatral*, Buenos Aires: Grupo Ed. Latinoamericano. 1999.
- COPEAU, Jacques, (Blanca Baltés. Ed.) *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. Madrid, ADE: 2002.
- ERIC BENTLE, *La vida del drama*, Ed. Rowman & Littlefield 1964.
- LOUIS JOUVET. *La Profesión del Director*. 2009.
- PERLS F. *Sueños y Existencia – Terapia Gestáltica*. Chile: Editorial Cuatro Vientos; 1990).
- ROLAND BARTHES. *Literatura y Significación*, Paidós. 1983.
- SANCHES, Jose A. *Artes de la escena y de la Acción en*

España 1978/2002. Ed. ARTEA - STANISLAWSKI, Constantin, *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Ed. Siglo XX. 1970.

- STRASBERG, Lee, *El Método del Actor Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1976
- SCHINCA, M., Peña, B. y Navarrete, J. *La preparación del actor ciego*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles. 1995
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1992.
- TRANCÓN, Santiago, *Teoría del teatro*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2006.

Referencia web:

- * Web de Atalaya y TNT
 - * Web de ADE (Asociación de Directores de Escena)
 - * Directores de primera fila El Cultural
- www.artescenicas.uclm.es

**ME GUSTARÍA PEGARLE UNA PATADA AL
TEATRO PARA QUE SE DESPERTARA.**

ANTONIO GALA



Autor/a: Cinthya Priego

Titulada Superior en Arte Dramático, especialidad Interpretación.
Mejor calificación TFE curso 2017-2018

Título del artículo: Transmisión sexista en Telenovelas.

Title of Article: Sexist transmission in soap operas.

Resumen: En el presente artículo la autora trata de exponer su experiencia sobre la elaboración de su Trabajo de Fin de Estudios, en el cual investigó sobre la transmisión sexista que nos presenta el panorama audiovisual, centrandó su campo de investigación en las telenovelas mejicanas.

Abstract: In the present article, the author tries to present her experience on the elaboration of her End of Studies Work, in which she investigated about the sexist transmission presented by the audiovisual panorama, focusing her research field on Mexican soap operas.

Palabras clave: Telenovela, "Cuidado con el ángel", sexismo, machismo, medios audiovisuales.

Keywords: Soap opera, "Cuidado con el ángel", sexism, machismo, audiovisuales means.

Fecha de recepción: Diciembre 2018

Fecha de aceptación: Abril 2019



TRANSMISIÓN SEXISTA EN TELENOVELAS

por Cinthya Priego

Antes de comenzar quisiera agradecer el apoyo y la ayuda de mi tutora, Chelo Ansino Torres, durante la realización de mi Trabajo de Fin de Estudios; y al tribunal que me evaluó durante mi exposición por su comprensión y empatía durante el acto. Este apoyo ha contribuido a que pudiese finalizar mis estudios con mucha satisfacción. Todo esfuerzo tiene su recompensa y qué mejor recompensa que recibir una excelente calificación, ya que se me ha atribuido matrícula de honor.

En el presente artículo trato de exponer mi experiencia sobre la elaboración de mi Trabajo de Fin de Estudios, en el cual investigué sobre la transmisión sexista que nos presenta el panorama audiovisual, centrando mi campo de investigación en las telenovelas.

A pesar de tener claridad sobre el tema de investigación: las telenovelas y la transmisión de roles machistas, mi dificultad radicaba en acotar la variedad de información de que disponía. Soy una gran aficionada a las telenovelas y decidí centrar mi trabajo en una que en su momento me impactó por el discurso que transmitía, me refiero a *Cuidado con el ángel*.

Las telenovelas muestran, por lo general, estereotipos sexistas en los que siguen ofreciendo un retrato de mujer totalmente convencional: perfecto ángel del hogar, débil, sumisa, que consiente la agresión, que depende de un hombre para sobrevivir, etc. También aparecen otro tipo de mujeres que consiguen sus

objetivos a través de su extraordinario físico, y nunca por su capacidad intelectual. Como vemos, se tratan de valores tradicionales sexistas que se alejan de la ideología que refleja la sociedad de nuestros días. Pienso que las empresas productoras deberían apostar por una imagen de mujer que reflejara la actualidad, que centrasen su cometido en mostrar una mujer independiente, libre, capaz de tomar sus propias decisiones. En definitiva, que nos presenten una sociedad exenta de pensamientos y comportamientos machistas y sexistas.

A raíz de esta elección me planteo una serie de cuestiones: si se transmiten valores no sexistas en los programas televisivos emitidos, o si se han actualizado los roles masculino y femenino de las programaciones de televisión a los de nuestros días. Me interesa saber qué tipo de valores se transmiten en las telenovelas mexicanas y a qué grupo de población incide el mensaje transmitido, concretamente estas hipótesis se centran en la telenovela *Cuidado con el ángel*.

Mi investigación comienza con una recopilación de la legislación sobre igualdad de la sociedad mexicana, ya que la telenovela elegida tiene su origen en este país. Posteriormente señalo los aspectos de mayor interés de la legislación española, en la que se abarca información desde la II República, pasando por la dictadura franquista hasta llegar a la legislación actual que rige nuestra democracia para mostrar las distintas visiones de la mujer

a lo largo de estos periodos. Este estudio me ha servido para comparar hasta qué punto la sociedad que refleja la telenovela se corresponde con la visión de mujer que ofrece nuestra sociedad actual. Tras la comparativa llegamos a la conclusión de que este producto nos presenta unos valores sexistas e imágenes estereotipadas de los roles femenino y masculino con toda claridad. Se han establecido unos comportamientos apropiados a cada persona según su sexo, estancados en unos roles tradicionalistas cargados de un fuerte componente religioso, estereotipos similares a los que aparecen descritos en *la Sección femenina* de la Falange Española de los años 50 y no a la sociedad de nuestros días.

A continuación, realicé un resumen de los 194 capítulos que forman la telenovela *Cuidado con el ángel* (2008-2009), para elaborar el argumento y desechar aquellos capítulos cuyos acontecimientos no interesaban. A lo largo del tiempo que dura la telenovela las tramas y personajes se suceden y cambian, reducir el número de personajes a analizar y elegir los episodios más significativos ha supuesto todo un reto a la vez que una gran dificultad. Para ello, señalé dos grupos muy diferenciados en la sociedad patriarcal que la telenovela nos ofrece: mujeres y hombres.

La mayoría de mujeres que aparecen en la telenovela no trabajan fuera de casa, económicamente son mantenidas por sus maridos, hermanos, amantes, etc. En definitiva, hombres que las sustentan económicamente. A la mayoría no se les conoce oficio más allá del de ama de casa, madre o amante esposa. (...) Sus vidas se reducen al ámbito doméstico. Hay algunas excepciones como la protagonista, María de Jesús Velarde Santos de San Román, conocida como Marichuy. Antes de contraer matrimonio con Juan Miguel, se mantenía gracias a su oficio de lavandera, labor que aprendió junto a Candelaria Martínez (...), mujer que le enseñó el oficio y cuidó de ella cuando se le suponía huérfana. Como podemos observar, el oficio de ambas se relaciona con lo doméstico y no necesita de estudios ni de especialización para llevarlo a cabo. (...) Las pocas mujeres que trabajan fuera

de casa terminan sacrificando su actividad profesional y su independencia económica en el momento en que viven con un hombre. (Priego, 2017/2018, p. 16-18)

A diferencia de los personajes femeninos, ellos tienen una posición social propia de la sociedad patriarcal en la que viven. Representan a las fuerzas vivas de la ciudad; el padre Anselmo y la religión, Juan Miguel y la medicina, Patricio Velarde y la justicia, etc. Los hombres, solo por el hecho de serlo, gozan de los derechos y libertades que las mujeres no poseen, incluidos los sexuales. (Priego, 2017/2018, p. 28)

Este concepto de mujer, cuya única misión en la vida es la de ejercer como madre y esposa, deja claro que nada tiene que ver con los tiempos que corren. A pesar de reflejar la sociedad mexicana del año 2008, el trabajo está prohibido para ellas, sobre todo para las mujeres que disponen de maridos, hijos, amantes o hermanos ricos. Para las restantes mujeres, es decir, las más humildes, no existe ningún problema para que trabajen, sobre todo si su trabajo consiste en hacerles la vida más fácil a las familias bien posicionadas económicamente.

Me resulta incomprensible que la mayoría de mujeres que aparecen no realizan ninguna labor en el ámbito laboral. En el contexto de esta sociedad, es cierto que existía un bajo porcentaje femenino frente al hombre, debido a las obligaciones familiares que se les ha atribuido, pero en ese tiempo ya existía una numerosa cifra de trabajadoras.

En contraposición, los personajes masculinos se caracterizan por su inteligencia, la toma de decisiones, uso de la razón y también de la fuerza, poseen empleos de gran prestigio y bien remunerados. Claramente en esta telenovela son los hombres los que gozan de ciertos privilegios frente a la impotencia de las mujeres. Por lo tanto:

Cuidado con el ángel nos presenta una sociedad patriarcal donde los hombres gozan de ciertos privilegios frente al sometimiento de la mujer. Tienen un papel

dominante sobre el género femenino. Son autoritarios, jefes del hogar y dueños de su patrimonio, incluyendo en este a la familia. Se asocian con el poder, la razón, la fortaleza, la competencia. Mientras que la mujer se encuentra en un segundo plano, en una situación de subordinación frente al hombre. Ellas están asociadas a la afectividad, al instinto maternal, a la compresión, al sacrificio, a los cuidados, etc. Todas sus vidas se reducen al ámbito doméstico. (Priego, 2017/2018, p. 40)

Posteriormente y como apartado final del trabajo, dedico unas líneas a su audiencia. La telenovela objeto de estudio ha atraído a una gran masa de espectadores en más de 40 países, entre ellos España. Las estadísticas certifican que la mayoría de las mujeres que consumen este producto son amas de casa con niños/as.

En resumidas cuentas, este producto es consumido en su mayoría por el sexo femenino. Cabe la posibilidad de que estas mujeres sigan el estereotipo tradicional y sean las encargadas de las labores del hogar y el cuidado de sus hijos/as. Con ello comprobamos que seguimos reproduciendo los patrones sexistas de toda una vida y que se seguirán reproduciendo ya que las nuevas generaciones están absorbiendo estas conductas. (Priego, 2017/2018, p. 36)

Comprobamos que a pesar de que en el marco legal se hace referencia a la igualdad entre hombres y mujeres y que existen leyes para sensibilizar a la población sobre la violencia de género, la sociedad que presenta la telenovela se aleja mucho de una visión igualitaria entre mujeres y hombres, por el contrario, normaliza la sumisión de la mujer, la violencia de género y los actos machistas.

Desde muy pequeña he sido fan de las telenovelas mexicanas y hasta ahora no he sido consciente del trasfondo de su contenido. La reflexión que me ha provocado el estudio me invita a seguir investigando. Quizá mi próximo reto sea analizar alguna de las emitidas más recientemente en nuestro país y ver si existen grandes diferencias.

En la actualidad, hemos podido comprobar que gran parte de la sociedad y las mujeres en particular, están despertando de su letargo, como bien se pudo evidenciar el 8 de marzo en las manifestaciones multitudinarias que se celebraron en todo el estado español. Esperemos que no quede en simple anécdota y que se refleje el cambio en las desigualdades que se reclaman. Podemos afirmar que ha habido una evolución en el rol femenino pero todavía queda mucho camino por recorrer hasta llegar a presenciar telenovelas en las que los estereotipos femeninos y masculinos no muestren estas características tradicionales poco acordes a los tiempos que vivimos.

Desgraciadamente, nuestra realidad es completamente opuesta a lo que transcurre en la pantalla. Desearía que los nuevos creadores se esforzasen en mostrar el notorio avance de nuestra sociedad en cuanto a la igualdad y a la sensibilidad para acabar con la violencia machista que se manifiesta, generar nuevos estereotipos, con el fin de representar a la mujer de la actualidad, retratar la lucha diaria que existe por conseguir la equidad social.

Bibliografía.

PRIEGO, C. Trasmisión sexista en la telenovela mexicana: *Cuidado con el ángel* (2008, 2009), Trabajo documental de investigación teórica, 2017/2018. (Inédito)

Textos

ARes

revista de investigación teatral

B IS FOR BACON

de Antonio Rojano

— 8 —
B is for Bacon

Si los deseos fueran caballos...

JANE SMILEY

1 – Advertencia

Tres, dos, uno y... (¡Ring!) ¡Y ya están fuera! ¡Se acaba de dar la salida a esta novena carrera del día! Correrán sobre la distancia de la milla, caballos y yeguas de más de tres años que no hayan ganado nunca en el circuito de Belmont Park... Mala salida para Theobald y Supersonic Mary. Afghan Arrow toma la cabeza por el interior... mientras Little Kennedy agarra el segundo. Tercero es Lobo Solitario. Cuarta, New York's Twin seguida muy de cerca por B is for Bacon y Millennium Flight...

— El AUTOR hubiera deseado que en su pieza corrieran todos los potros sobre el escenario. Los potros serían sus personajes y nos contarían esta historia.

Pero los personajes no existen más allá de las palabras que dicen. Y sintiéndolo mucho, un caballo no puede decir palabra alguna. Aunque debo recordar a todos que la historia aún no está escrita. Sólo existe en este borrador. Y nadie aún sabe qué diablos pasará después.

En este instante, el AUTOR considera idóneo realizar una advertencia al público:

— Un caballo de carreras, un purasangre, no es un fenómeno natural. No es que su papá y su mamá se *enamoraran*, se *casaran* y *decidieran tener un bebé*. Si no estuvieran predestinados a competir y ganar, ninguno de esos caballos podría estar aquí. Quien los ha criado es su Dios, las pistas son su destino y correr es todo lo que tienen que hacer en la vida.

2 – El Niño-AUTOR

— Antes de adentrarse en tecnicismos hípicas y genealogías, el AUTOR quiere viajar fugazmente al origen. Al principio de por qué el AUTOR es autor. A su justificación biográfica.

El niño-AUTOR tiene sólo seis años y se enreda en las sábanas mientras sueña con sus juguetes favoritos: un caballo de plástico y un minúsculo jinete pintado de rojo.

— *¡Vamos, corre, macho...! ¡Corre, caballito, que vas a ganar! ¡Brrrr!*

— El niño-AUTOR despertará al descubrir junto a su almohada lo que para sus enormes ojos negros es la visión de un fantasma.

— *Mira, papá, mi juguete...* Él es Mike Smith. Ha ganado más de 4500 grandes premios en toda su carrera. Ha vencido en el *Derby de Kentucky* y en la *Breeders' Cup* en dos ocasiones y...

— Aquí la memoria del AUTOR se resiente. Con seis años era incapaz de situar Kentucky en el mapa. Nada sabía de purasangres ni de nombres de carreras célebres. La realidad impone que el niño-AUTOR hace días que no ve a

su padre. La madre decidió separarse del padre cuando el niño también era un borrador de sí mismo.

— *Papá, ¿qué haces aquí? ¿Cómo has entrado? Yo... yo... yo... (Zzz.)*

— Lo vivido durante la noche, al día siguiente, lo creará el niño-AUTOR como soñado. Su padre nunca fue a visitarle a su casa. Además, vive al otro extremo de la ciudad y sólo lo ve en contados fines de semana.

— *Mis padres no son como los vuestros. Ellos nunca volverán a estar juntos.*

— Piensa el niño-AUTOR. Aunque, en su interior, duda. ¡Duda tanto...! Nunca tuvo un sueño tan real, ¡nunca!

— *Mamá, ¿papá estuvo ayer en mi dormitorio?*

— No vayas por ahí, Toño, que sabes lo que viene...

— *Pero Mike dice que sí estuvo.*

— Mike sabe que no quiero que tu padre entre en esta casa, ¿verdad? Lo habrá soñado. Díselo: ¡Lo has soñado, Mike!

— *¿Es eso cierto, Mike? ¿Lo has soñado? ¡Muere, mentiroso...! ¡Muere! ¡Muere!*

— Con este recuerdo, el niño-AUTOR crece. Su padre fue el reflejo de un sueño o de una pesadilla, quién sabe. Nunca estuvo ahí. Entonces. Nunca le visitó en su dormitorio. Nunca conoció a Mike Smith o como se llamara el jinete que aquel mediodía se dejó aplastar la cabeza bajo los cascos de un caballo de juguete.

Pero la verdad es como esa alcantarilla de aguas sucias que con un poco de tiempo y de tormenta se desborda. Años después, más de diez, su padre admitió que estuvo ahí esa noche. Que su sueño no fue tal. Que Mike, el jockey muerto, decía la verdad.

La madre del niño-AUTOR tejió con la realidad una mentira. Tal y como el AUTOR aprendió a hacer más tarde. Así que el AUTOR no puede culparla. A eso es a lo que él se dedica...

3 — Monólogo del Jockey Muerto

MIKE SMITH. — Escuchen, quédense quietos y escuchen: ¡ese galope que se acerca! Sí, tengo miedo, miedo es lo que tengo, por todas partes lo oigo: el miedo y otra vez el miedo... Y ese fantasmal trauma del miedo bastará para

destrozarme y para volverme loco... Pero prefiero el miedo antes que quedar atrás... ¡Escuchen cómo cabalgan! Cómo los galopes se ordenan, cómo se hacen sitio, escuchen, son los estallidos de las fustas de los jinetes... La agilidad máxima de los caballos de delante, la desesperación máxima de los que vienen detrás, de los que quieren vengarse de mí, de ustedes, de todos nosotros y de nuestras tragedias... Escuchen galopar a esos portadores de tragedias. Prefiero el miedo antes que quedar atrás. El miedo o la muerte. Después de todo, qué podrían anunciar esos caballos, cuando lo sabemos ya todo, lo conocemos ya todo, a no ser el auténtico fin del mundo.

— El AUTOR admite que, mientras escribía este monólogo y para desatascar la página en blanco, releyó a Thomas Bernhard. En particular, su primera novela: *Helada*.

4— El incidente

...los participantes van a girar la última curva ya y a enfrentarse con la eterna recta de Belmont... Little Kennedy lidera la carrera con Afghan Arrow, que se abre. Aprieta New York's Twin y se reengancha Millennium Flight... ¡Qué remate de Millennium Flight! Ataca Afghan Arrow por el centro... ¡pero por los palos viene el outsider, B is for Bacon...!

— Si el AUTOR escribe esta obra alguna vez, la trama comienza con la victoria del exitoso jockey Mike Smith un día antes de su muerte. Es jueves, 6 de Septiembre. Nos encontramos en el Hipódromo de Belmont Park, Nueva York. Son las 17:48 y la novena carrera del día acaba de terminar con la victoria del caballo-no-favorito que portaba la mantilla número 2. *B is for Bacon* entra primero. *Afghan Arrow* es segundo. Y *Millennium Flight*, tercero. El ganador paga 40,55 dólares su hazaña. Tras la victoria, cojea. Parece que se ha desgarrado un tendón en una pata trasera. Los pronosticadores dicen que *“fue una vertiginosa sorpresa”*. Corre el año 2001 y sólo cinco días después de la última victoria de Mike Smith, a las 8:46 del 11 de Septiembre, el Vuelo 11 de *American Airlines* se estrella contra la Torre

Bacon va a ganar... () ¡Afghan Arrow y B is for Bacon peleando hasta el final...! ¡Qué carrera! Insiste Afghan Arrow, pero... B is... () ¡Qué carrera!

EL JOCKEY.— Mira, Leah, cariño. () Mira cómo se le cuele por el interior. Como le enseñaron en Irlanda.

LEAH.— ¿Qué...?

EL JOCKEY.— Por los palos, mira cómo se cuele Mike... ¿Qué estás haciendo con el teléfono?

LEAH.— Nada. Le mando un mensaje a mi hermana. Aún no ha llegado a casa y ya no sé qué más hacer para... (Pausa.) Te vas a quedar ciego... () ¡Por Dios Santo, vas a romper la televisión, hijo-de-puta! Todo el país mirando las noticias y tú, como un enfermo, ahí, revisando las carreras.

EL JOCKEY.— Hay algo raro en todo esto, nena. Mike gana... y al día siguiente, joder, se pega un tiro. () ¿No ves nada raro? Le iban las cosas bien. No iba a matar a su mujer porque...

LEAH.— Ex.

EL JOCKEY.— ¿Eh?

LEAH.— Ex-mujer.

EL JOCKEY.— Bueno, es lo mismo. No iba a matar a Chantal porque...

LEAH.— Es diferente.

EL JOCKEY.— Si fue su mujer... Será suya siempre, ¿no?

LEAH.— Quiero ver las noticias.

EL JOCKEY.— ¿Qué dijo el cura? ¿Eh? *Hasta que la muerte...* Pues eso.

LEAH.— No sé cómo puedes pensar en ese enano gruñón y su ex-como-quieras-llamarla después de lo que ha pasado hoy en el mundo. Con esos aviones jodiéndonos el culo... y toda esa mierda sobre nuestras putas cabezas. Aquí... Ahí al lado. (Pausa. Se agota.) No puedo más, coño, me falta el aire...

EL JOCKEY.— Lo siento, cariño.

LEAH.— No me llames, cariño. ¿Qué sientes? ¿Ahora te callas, cabrón?

EL JOCKEY.— ¿Podrías bajar la voz un momento? (Pausa.) Joder... Es el 1 el que...

LEAH.— ¿No puedes enfrentarte a mí sin decir esas tonterías?

EL JOCKEY.— Fíjate en el que entra cuarto... El de la

mantilla azul. *New York's Twin*.

LEAH.— ¿Qué tiene que ver el puto hermano de Frank Sinatra?

EL JOCKEY.— Creo que lo tengo. Mira esto, nena... *New York's Twin* debía entrar tercero. Los tres primeros debían de ser el 9, el 11 y... el 1. ¡No me jodas, nena!

LEAH.— Nunca lo volveré a hacer, créeme.

EL JOCKEY.— Es la fecha de hoy. Septiembre. 11. 2001. *Afghan Arrow*, *Millennium Flight* y *New York's Twin*... ¡debían ser el trío de la carrera! ¿Lo ves? ¡Los primeros en llegar...! Es como si alguien estuviera avisando a algún... pez gordo —o lo que sea, yo qué sé— unos días antes de lo que... de lo que hoy... ha sucedido. Uff, ¡qué fuerte! ¿No lo ves, nena? Todas esas conexiones... Mike no debía de estar ahí.

LEAH.— Paranoico cabrón...

EL JOCKEY.— Mike quiso ganar la carrera a pesar de todo y por eso lo mataron.

LEAH.— ¿Por qué me casaría yo con un hombre-en-miniatura? ¡¿Por qué, Dios?! Necesito una copa.

EL JOCKEY.— Tengo que saber la verdad.

LEAH.— Pero... ¿la verdad de qué?

EL JOCKEY.— De todo. La verdad de todo.

B is for Bacon va a ganar... Va a ganar... ¡Y GANA la novena, señores! ¡En final dramático, B is for Bacon gana la carrera, convirtiéndose en la sorpresa del día en Belmont Park!

***Texto leído en el Obrador d'estiu de la Sala Beckett de Barcelona, 2012.**

Norte del *World Trade Center*.

— Si alguna vez escribo esta obra, la trama comienza con la muerte del exitoso jockey Mike Smith un día después de su última victoria. Es viernes, 7 de Septiembre. Nos encontramos en el *Motel Continental*, Nueva York. Son las 13:16 y la recepcionista acaba de encontrar a una pareja de amantes habituales y a un gato persa muertos en la habitación número 12. Mike está sentado en la bañera. Chantal, sobre la cama. Y *Saladin*, cuelga del armario. Mike guarda 2549 dólares en la bolsa de viaje. Su sangre y sus sesos y el dinero están sobre el suelo. Parece que se ha volado la cabeza. La policía dice que “*tras matar a su mujer, el mal diablo se suicidó*”. Corre el año 2001 y sólo cuatro días después de la última muerte de Mike Smith, a las 9:02 del 11 de Septiembre, el Vuelo 175 de *United Airlines* se estrella contra la Torre Sur del *World Trade Center*.

5— Los nombres que hacen girar el mundo

— En esta tragedia, los jockeys también visten como *peces en mares tropicales*. Pero, en cambio, son los caballos los que hacen girar el mundo y no es el mundo el que hace girar a los caballos. Sus nombres son: 1.- New York's Twin

2.- B is for Bacon

3.- Lobo Solitario

4.- Little Kennedy

5.- Supersonic Mary

6.- Theobald

7.- My wife knows everything

8.- King Calígula

9.- Afghan Arrow

10.- Cuban Rocket

11.- Millennium Flight

12.- Anastasia

6— Si los deseos fueran caballos

— *Si los deseos fueran caballos...* esta pieza terminaría con sus nombres escritos en un papel y lanzados al fuego.

Con los nombres de sólo tres caballos... ¡cuántos dramas podrían relatarse! Escucha, un *Lobo Solitario* mató

a *Little Kennedy* por unos cuantos *Cuban Rocket*. ¿Lo ves? No es tan complejo. DeLillo escribiría una novela con esto. Ahora prueba tú.

— No sé... Esos nombres sólo me dan para hablar de cuernos y conspiradores. Pero aún no entiendo por qué bautizaste así al caballo ganador. ¿Querías decir algo siniestro-del-tipo *en polvo eres y en polvo te convertirás*?

— Tienes envidia, ¿verdad? Esos caballos tienen nombre y tú aún no.

— Puede ser... Podrías darme una oportunidad.

— No suelo escribir bien para mujeres...

— Pero alguna necesitarás, ¿no? Para algo. ¿El protagonista no tiene una hermana? ¿Una novia? ¿Una abuela?

— Espera, creo que... ¿Te gustaría ser L.?

— ¿L.?

— Por ahora no tengo más. Podrías ser ella, la esposa del protagonista: el viejo jockey que fue compañero de Mike Smith y que va a investigar su muerte.

— ¿Podría ser L. de Leah? Me gusta ese nombre.

— Sí, podría ser. Leah, Loise, Loretta... Pero al fin y al cabo sigue siendo L. La L. infiel y malhablada... La L. capaz de que los Servicios-más-Secretos intercepten sus Mensajes-más-Secretos. Con ayuda de *Wikileaks*, claro.

Atención. Nos encontramos ante el gran día. Los recuentos de muertos elevan sus números. Es entonces, en ese instante preciso, a las 21:51 del 11 de Septiembre de 2001 cuando nuestra obra comienza y L. escribe en su móvil:

Hola Sexy

Tu mujercita está pensando en su bello Vaquero

Llevo un tanga turquesa, ¿qué color te gustaría hoy?

Deseo tus besos calientes

Hazme el amor, Vaquero

7 — La verdad

B is for Bacon y Afghan Arrow... ¡Afghan Arrow y B is for Bacon peleando hasta el final...! ¡Qué carrera! Lo intenta Afghan Arrow, pero... B is for

“EL TEATRO PARA MÍ REPRESENTA AL OTRO, ES EL DIÁLOGO, Y ES LA AUSENCIA DEL ODIO. EL TEATRO NOS PROTEGE; NOS ACOGE... CREO QUE EL TEATRO NOS AMA... TANTO COMO NOS ENCANTA.”

ISABELLE HUPPERT



MI CUERPO HABLA SOLO Y YO ESCUCHO SU VOZ

de Roxana Toro

Las estrellas tintineaban en la ventana situada en un extremo oculto, dando gritos desgarradores, mientras mi corazón hacía un mutis en aquella majestuosa sala de teatro. Mi rostro estaba reflejado en el abismo de los acontecimientos.

Yo soy cuerpo que danza, que vive, siente y habla, acostado a las estrellas cada mañana. Y en la aurora de una pequeña sala, afinó con mesura mi instrumento, el cuerpo, la mente y el alma. Decoro cada espacio con poemas silenciosos poniendo notas musicales a cada músculo. Dejando en la memoria de cada trocito de mí ser, un mundo de sentimientos y de emociones que salen al encuentro de mi voz sigilosa, contemplando mi espectáculo en movimiento.

I v á n , i v a a a a a a n ,
ivaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaann. Un eco zumbante lanza susurros con una voz estrangulada. ¡Despierta y sigue bailando! ¿Lo escuchan? Otra vez... Calla Iván céntrate en tus pasos, hoy solo es para ti el escenario. ¡Ahí está, ahí está otra vez, ese susurro hormigueante que atraviesa mi cuerpo descuartizándolo! Dejaré que mi movimiento me guíe. Un, dos, tres, pirueta y en un adagio ¡lanzo mi corazón a pedacitos por el escenario!

El eco de la memoria comienza a desmembrar mi cuerpo. El suelo está helado, más frío que nunca, quizás la caída haya sido un desequilibrio normal por el estrés de los ensayos. ¿Pero qué hago? Desdibujó mi cuerpo con partituras sombreadas siendo el producto de mi

evocación. Me estoy agotando, el sudor contenido hace que mi respiración se agite cada vez más y el rostro asesina la luz de la sala dejándome a oscuras. ¡Qué me pasa! ¡hola, alguien me escucha! A penas puedo moverme, y los golpes de la noche me confunden. Gritaré con más fuerza, eso es, no puedo dejar mi cuerpo arrastrado y pisoteado sin memoria. Recordar, del verbo *re cordis*, volver a pasar por el corazón, para no dejar un rostro, un cuerpo sin memoria.

Desde pequeño me deslizaba por las calles sintiendo el zarandeo de los árboles en mi cuerpo, todo me hacía bailar, hasta el sonido de las máquinas de construcción que generaban un ritmo divertido en el trascurso a casa. (*Suenan ciertos ritmos callejeros y en ese momento, siente como si pasara por esa calle de entonces, imitando los sonidos bailando*). Iba seleccionando cada movimiento y los guardaba con letras llenas de emociones en una bolsa de color marrón que me había regalado mi abuela, esa mujer de sonrisa eterna. ¡No puedo parar de reírme!

La primera vez que pisé un escenario iluminé varios focos al tiempo que mis piruetas se elevaban del suelo, ¡literalmente!. Después descubrí que los focos estaban apagados... Aún acaricio el brillo de mis pasos a través de mi alma, se reflejaba en los espectadores que no paraban de seguirme deleitosamente con el corazón jadeante en sus ojos. Un día, di tantas vueltas que sin darme cuenta no supe si volaba, baila o soñaba, sentí que esa elevación suprema en sintonía con mi ser y el mundo me hacía imperecedero.

hay que joderse, así me quedo hoy. Pues el otro día, sin ir más lejos, quise acercar mi boca a la cuchara y no nos encontrábamos, una lucha con la malévola cuchara de los cojones...maldita lucha con cada movimiento en desacuerdo. Bueno, y hasta llegar a sentarme en la silla he tardado casi un amanecer... Solo la sonrisa me obedece, es curioso...

Lo peor de todo, los fragores, las miles de recomendaciones diarias que se me ofrecen al alcance. - Eres un amor, tu positividad puede -¡duerme mucho!- toma el sol, vitamina d- toma esta planta, tomate esta hierba, tómate esta medicina, el masaje con reflexología va bien, hay una infusión echa con un veneno de una rana que te va hacer vomitar y curadito milagrito -yo tengo entendido que los agujijones de abeja... ¡basta! parecía una planta herbívora mortificada buscando soluciones y entre tanta búsqueda mi cuerpo drogadísimo se iba de fiesta y yo sin ser invitado. ¡hay que joderse!

Hoy mi cuerpo baila solo y yo escucho su voz.

La ventana da un sabor especial con los hilos de la mañana que besan mis mejillas, siento los pasos enervados por el pasillo de mi abuelita. Ella me trae, con una desdibujada sonrisa, un vaso guardando aromas; albahaca y azahar. Todo se mezcla con el sudor de mi lengua que trata de balbucear alguna palabra. Me envuelvo en esta silla escuchando recuerdos. Y a pesar de toda la rabia y dolor, ahora que han pasado años guarecidos en la memoria del cuerpo, procuro bailar cada beso, cada aroma, cada palabra bella como un funambulista atravesando su mente.

Con retozo entendí que ésta era mi vida, hermosa.

Mi cuerpo queda suspendido sin respuesta, pero mi mente se acerca con templanza a ayudar a otros, a entender que la vida se baila con el alma y no con el cuerpo, y que esta guerra la gana mi corazón porque soy el instrumento.

Y en mañana de tus besos me perdí
buscando una respuesta alada,
pero las sombras me ocultaban
¿acaso el tiempo desfragmentó el corazón?

Deja que siembre mi llanto en la noche
para que broten flores cuando yo me acueste.

-Todos los días me repito mi frase preferida de

Frida Kahlo:

Pies para que quiero si tengo alas para volar

(Monólogo dedicado a uno de los grandes bailarines, gran persona y amigo: Iván Pontón. Un luchador que baila con el alma sonriendo a la vida).

Índice de ilustraciones

montajes y actividades ESAD Córdoba



Roberto Zucco (2018). Teatro Duque de Rivas. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Posdramático (2018). Patio ESAD Córdoba. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Encuentro de Performance Art. (2018). Alumnado invitado ESAD Sevilla. Espacio alternativo ESAD Córdoba. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Exposición Títeres (2018). Marzo a escena. Cía. Sauco. Galería 1ª planta ESAD Córdoba. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Agustín corazón abierto (2018). Patio blanco ESAD Córdoba. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Ambición y muerte. (2019). Basado en textos de William Shakespeare. Aulas ESAD Córdoba. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Pirratas (2019). Teatro Duque de Rivas. Sala B. Teatro infantil. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Performance (2019). Patio blanco ESAD Córdoba. Fotografía: David Gutiérrez. Fuente: Archivo fotográfico ESAD Córdoba.



Humanos (2018). Teatro Duque que Rivas. Archivo fotográfico ESAD Córdoba.

NORMAS DE EDICIÓN

ARes

La revista **ARes** 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>

