

fila á

Revista científica de artes escénicas y audiovisuales

2019, Volumen 3
ISSN: 2531-0976

España



Región de Murcia
Consejería de Educación
y Cultura

Edita:

© Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

www.educarm.es/publicaciones

Imagen de portada: Collage Juan Ignacio de Ibarra. Director Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia (1982-1993).

Creative Commons License Deed



La obra está bajo una licencia Creative Commons License Deed. Reconocimiento-No comercial 3.0 España.

Se permite la libertad de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones de reconocimiento de autores, no usándola con fines comerciales. Al reutilizarla o distribuirla han de quedar bien claros los términos de esta licencia.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor. Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.

- © textos, sus respectivos autores
- © fotografías, sus respectivos autores

ISSN: 2531-0976
Depósito Legal: MU-1133-2017

1ª Edición, octubre 2019

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Nausícaä edición electrónica, s.l.

á fila

Dirección Comité científico:

Dra. Sonia Murcia Molina. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

Dra. Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia y Facultad de Educación de la Universidad de Murcia.*

Comité científico:

Dr. César Oliva Bernal. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

Dra. Margarita Muñoz Zielinsky. *Académica de las Artes Escénicas.*

Dra. Mariángeles Rodríguez Alonso. *Universidad de Salamanca.*

Dr. Luis Ahumada Zuaza. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

Dr. Manuel Nicolás Meseguer. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia y Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia.*

Dra. Sofía Eiroa Rodríguez. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

Ph. William Harris. *Regent's University, London.*

Dra. Ruth Viñas Lucas. *Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.*

Dr. Víctor Estapé Madinabeitia. *Conservatori Liceu de Barcelona.*

Dra. Marina Arespachoga Maroto. *Escuela Superior de Diseño de Madrid.*

Secretaría Comité científico:

Dña. Raquel Jiménez Marín. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

Presentación	7
<i>Sonia Murcia Molina</i>	
Juan Ignacio de Ibarra. In memoriam.....	9
<i>Juan C. de Ibarra, Juan Ángel Serrano Masegoso y Sonia Murcia Molina</i>	

Artículos

Historia de la formación teatral en Murcia: el Conservatorio de Música y Declamación en los años treinta (1930-1936) ...	15
<i>Nieves Pérez Abad</i>	
Un taller colaborativo. Improvisación: del objeto al texto	25
<i>Gemma Lezáun y Esperanza Viladés</i>	
La trayectoria profesional de la actriz Margarita Lozano	33
<i>Eva María Torres Martínez</i>	
Análisis de la expresión vocal en las emociones de miedo, ira y tristeza inducidas mediante la metodología <i>Alba Emoting</i>	47
<i>Verónica Bermúdez</i>	
Labor investigadora en ESAD Murcia. Trabajos fin de estudios (2014-2018)	57
<i>Dolores Galindo Marín</i>	

Ensayos

Origen y evolución del ideario estético-ideológico del director de escena: el camino, la mochila y la necesidad	73
<i>Antonio Saura</i>	

Textos teatrales

La onda de éter	81
M ^a José Gálvez Cárceles	
Cosa del carnaval.....	89
Ion Luca Caragiale	
<i>Traducción de Mario Mocanu y Antonio Luque</i>	

Trabajos fin de estudios: junio de 2018-febrero de 2019

TFE defendidos de junio 2018 a febrero 2019	121
---	-----

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Talleres.....	131
Cortometrajes.....	137

Internacionalización, emprendimiento y acción socio cultural

Presencia en Festivales y Certámenes Nacionales e Internacionales (2014-2019)	143
---	-----

Reseñas bibliográficas

Juicio a dos niños.....	155
Eric Martínez Girón, <i>Vía en construcción</i> , Tarragona: Arola, 2018	
Carlos Ferrer	
El miedo y el perdón	156
Antonio Rincón-Cano, <i>Los días titánicos</i> , Sevilla: Renacimiento, 2019	
Carlos Ferrer	

Especial centenario

Prólogo	159
<i>Moisés Ruiz Angulo</i>	
Nota preliminar	160
<i>Sonia Murcia</i>	
Histórico de imágenes de la ESAD de Murcia	161
<i>Antonio Rus Navarro</i>	

Apéndice

Instrucciones para los colaboradores de la revista fila á para el volumen 4 (2020).....	197
---	-----

á

fila

Vol. 3, 7-8

Presentación

Sonia Murcia Molina

Directora Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

En el marco del *I Encuentro de Enseñanzas Artísticas de la Región de Murcia: Diálogos en la ESAD*, cerramos un año de celebraciones, centrado tanto en el emotivo recuerdo de sus protagonistas como en la investigación del pasado, para una firme reflexión sobre nuestro presente que nos permita proyectar mejor el futuro.

Culmina con este número, tal y como se anticipara, la triangulación en el rumbo trazado desde la primera edición, labor conjunta que se ha logrado gracias a todos sus actores que han dedicado su esfuerzo a promover las iniciativas artísticas y científicas sobre las que se posa todo el conocimiento que avala nuestra historia.

Fila á ha demostrado en su tercera edición el criterio abierto que alentó sus primeros números, así como su propósito de continuidad. La conformación de un

comité de evaluadores externos es una novedad auspiciosa para la revista, ya que ello significará un necesario mejoramiento de su calidad científica, con la consiguiente elevación de su impacto en la educación artística, el teatro y la creatividad.

El equipo editorial desea compartir la alegría e ilusión ante los nuevos retos, que se plasmarán en el próximo número con la experiencia que aportará la celebración del *I Festival Internacional de Teatro Joven, FESTUM*, en colaboración con la Universidad de Murcia, propiciando un nuevo lugar de encuentro para las diferentes culturas y propuestas artísticas; junto con los trabajos de investigación de los miembros de la ESAD en torno a la figura de Isidoro Máiquez, en el 250 aniversario de su nacimiento.

á

fila

Vol. 3, 9-12

Juan Ignacio de Ibarra. In memoriam

El día 3 de enero nos sorprendía la triste noticia del fallecimiento de Juan Ignacio de Ibarra. Su figura fue rápidamente reconocida y ensalzada por muchos, especialmente sus compañeros de profesión, periodistas que valoraban sus cualidades y magisterio en este ámbito profesional. Todos le reconocían su papel protagonista como fundador de la actual Escuela Superior de Arte Dramático. Esta era su casa, su proyecto más querido, la ilusión heredada porque Murcia contara con la mejor formación para los actores que como él, sentían la palabra y el amor a las tablas.

Sirvan estos tres testimonios de elegía: al hermano, al compañero, al maestro y pongan voz a todos los que tenemos tanto que agradecerle.

En memoria y gratitud a Juan Ignacio de Ibarra, fundador de la actual Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia



“Mándanme ingenios nobles” que escriba unas notas a propósito de este primer centenario de nuestra hoy Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia y sobre quien fuera su director y fundador, Juan Ignacio de Ibarra.

Aunque se trate de un breve apunte, se me hace difícil. Quizá debería adoptar un modo académico para que tenga cabida en esta revista científica, pero eso merecería hacerse con más tiempo y más espacio; no voy a hacerlo, y mis colegas sabrán disculparlo. Porque lo que realmente quisiera es volver a hablar con este hombre fecundo al que llamaba hermano, como si aún pudiéramos oírnos... Aunque tampoco resulte fácil porque, como hermano, no cabría aquí tanto recuerdo, tanto agradecimiento, ni sabría yo expresarlo.

Confiados en que el tiempo nos concedería, generoso, nuevos plazos -a él que tan bien sabía saciarlo de trabajo y regocijo-, habíamos comenzado a grabar nuestras conversaciones y sus recuerdos de la Escuela, de sus primeros años en el teatro como alumno de nuestro padre Juan de Ibarra, de su incorporación como profesor, del largo proceso que llevo desde aquella aula en el hueco de una escalera a la actual sede y estatus...

Para quien quiera emprender la bella labor de historiar nuestra Escuela podrá servir esa información como fuente y orientación, destacando hechos determinantes, explicando entresijos administrativos, negociaciones, gestiones, ayudas y dificultades, personajes y etapas fundamentales... Se habrá de extender y documentar navegando en archivos y hemerotecas, pero para ello no faltan en nuestra Escuela investigadores capaces (como podrá comprobar quien lea el magnífico trabajo de Cristina Pina en el volumen 2 de esta revista).

Por ahora, habrá que dejar para otra ocasión algunas cuestiones relativas al Arte Dramático en aquella Escuela y a la visión al respecto de Juan Ignacio; pero quisiera hacer alguna sugerencia, dar testimonio de algo de lo que viví y, en especial, de lo que él me ha contado.

En primer lugar, cualquier aproximación a la historia de nuestra Escuela necesita -como todas- entender los enormes y profundos cambios producidos respecto de las circunstancias y momento en que vivíamos. Por otra parte, nuestros recuerdos están siempre tan condicionados... De esas conversaciones grabadas podría también extraerse un ameno anecdotario que ayudara a ilustrar el contexto, la atmósfera y los escenarios de aquellos acontecimientos que iban a llevar a nuestra Escuela hasta donde hoy estamos.

Por su profesión y por su herencia, Juan Ignacio adoraba la palabra y nuestro idioma, la destreza oratoria desplegada en los clásicos, los personajes apasionados... Uno de los monólogos que más le gustaba era el de Marco Antonio ante el cuerpo caído de Julio César, en la tragedia de Shakespeare. Se lo oí recitar y citar a Juan Ignacio más de una vez, y me viene rondando en la memoria desde que he pensado en estas notas. En su nombre me permitiré citar, y aunque yo solo he venido a recordarle “no a ensalzarlo”, tampoco seré yo quien ahora haga cuenta de sus errores, solo diré que si en algún momento fue “la suya una falta grave, gravemente la pagó”.

A estas alturas, todo el que sepa algo de la historia del teatro murciano sabe cuánto ha supuesto su legado; pero su motivación no era sólo como murciano (un murciano que quiso con pasión a su tierra y trabajó tanto por ella), sino como hijo de un actor que, en lugar del mundo profesional de Madrid, eligió -como él- familia y patria chica. Un actor y profesor del entonces Conservatorio de Música y Declamación, que luchó por el reconocimiento del Arte Dramático en nuestras enseñanzas, pero que murió sin verlo hecho realidad. Así se lo dijo antes de morir a su hijo Juan Ignacio y este juró cumplir aquel sueño. Por eso, la primera de las aulas que encontramos al entrar a nuestra Escuela lleva el nombre de Juan de Ibarra.

Titular de algún modo lo que Juan Ignacio de Ibarra ha significado para esta Escuela Superior de Arte Dramático tampoco es fácil para mí; valga el modo en que la página oficial de la misma se refirió a él en su obituario. Fue su fundador, sí, su creador (o creedor, porque ante todo creyó), o quizá fue sencillamente su corazón... Sí, para hacer aquello se necesitaba un corazón como el de Juan Ignacio.

Y antes de concluir estas notas, debe constar lo que una y otra vez, desde lo hondo de ese corazón suyo, me recordaba en nuestras últimas conversaciones, porque es muestra de su valor y el de quienes nombra: “esta Escuela -me dijo- está en deuda con aquellos sin los que yo no hubiera podido hacerla: Jacobo Fernández Aguilar, Antonio de Béjar y Mariano de Paco”.

Vosotros sabréis ponerle la voz e imaginar sus ojos, yo aquí solo me sumo para decir en alto nuestro agradecimiento también a vosotros y el afecto con que os recordamos.

Descansa en paz, hermano.

JUAN C. DE IBARRA
Profesor de Interpretación de ESAD Murcia

Se fue discretamente. Sin hacer ruido. Lo esperaban para comer, pero el fatum le había comprometido una cita previamente que le impidió incluso la disculpa.

Fue su marcha, lógicamente, la antítesis de lo que yo, allá por el 75, había conocido cuando hablé con él por primera vez llegando a Radio Juventud: aquello era un tornado al que acompañaba una cohorte de acólitos –devenidos, con el tiempo, en ilustres plumas de la prensa deportiva, políticos o directores de empresa- y para quienes era “el Maestro”.

Y lo fue, para ellos y para todos, de sus dos grandes pasiones: el Deporte y el Teatro. Nunca, nadie vistió con literatura tan excelsa una crónica deportiva y nunca nadie tuvo la capacidad de relatar un partido de fútbol como si de un espectáculo teatral se tratase o hermanándolo con una comedia clásica y apuntillando el trabajo con los versos que cierran una pieza maestra.

Y puedo asegurar, porque muchas veces estuve junto a él cuando hacía ese trabajo, que lo llevaba a cabo sin el menor esfuerzo, con la mayor naturalidad, sin búsqueda de términos, frases o finales perfectos. Todo le venía como dado y lo plasmaba con ese espíritu jovial y alegre que siempre le caracterizó y que le hacía vivir tan intensamente que pareciera que cada acto era el último sorbo de la vida restante.

¡Hoy recuerdo tantas cosas de ti, Juan Ignacio; Desde la primera vez que hablamos y que fue sobre teatro infantil, hasta aquella clase que me diste sobre Teatro Kabuki (otra de tus pasiones) en el Festival de Nancy o sobre las similitudes sociológicas entre el circo romano y el fútbol actual, frente al Coliseo de Roma (con la sonrisa socarrona de Béjar en manifiesto disenso con tus aseveraciones de fondo), o sobre la sonoridad de los espacios teatrales haciéndome subir hasta la última grada

del Teatro de Epidauro para corroborarlo....¡Hablamos de tantas cosas y recuerdo tantas cosas!

Hoy, que no quiero recordar tu muerte sino tu vida, es la hora del resumen y hay que calibrar deudores y acreedores para ver la resultante final. No me viene a la memoria ninguno entre los últimos, pero entre los primeros hay tres muy destacados de esos que, como tu decías, “ganan por varios cuerpos” trayéndote a la relación un símil hípico: la prensa deportiva, el Real Murcia y sobre todo el teatro y su enseñanza o, lo que es lo mismo, la Escuela Superior de Arte Dramático.

Y esta, que no es mas que una quimera, una entelequia, un sueño de tu padre al que le prometes cumplimiento en su lecho de muerte, es la mayor muestra de lo ilimitado de tu osadía, del cumplimiento final de tus promesas y de la fuerza que la empatía y la unión amalgamada con la amistad pueden conseguir. Pasó de un piso alquilado con derecho a cocina a la titularidad de un palacete frente a la Catedral, de cuatro alumnos cazados a lazo entre los que querían actuar en la ciudad, a centenares de aspirantes provenientes de todo el mundo en busca de una de las pocas y codiciadas plazas que oferta, de la inexistencia académica a la estancia en el Espacio Europeo de Educación Superior, de la nulidad jurídica a la posesión del marco legislativo/normativo más exigente... Y éste, precisamente, es el magisterio, querido Maestro, que más te agradezco: haberme enseñado a hacer los sueños realidades tangibles, aunque creo que mi ignorancia no ha hecho factible el aprendizaje.

JUAN ÁNGEL SERRANO MASEGOSO
Director ESAD Murcia (1997-2013)



Antonio de Bejar, Juan Ignacio de Ibarra y Jacobo Fernández Aguilar (1983)

Para la ESAD, este año que ahora cerramos ha sido especialmente intenso, las palabras de mis compañeros lo atestiguan, y muy a nuestro pesar, nunca imaginamos que en el marco de las celebraciones del 100 aniversario de los estudios de enseñanzas artísticas en la Región de Murcia, este homenaje iba a adquirir este profundo significado.

En los preparativos del *I Encuentro de Enseñanzas Artísticas de la Región de Murcia: Diálogos en la ESAD* se fraguó la idea del documental *Décadas de Tablas: 20 conversaciones sobre la Escuela Superior de Arte Dramático*, para atestiguar quienes somos. El magistral documento audiovisual comienza con las palabras de D. Juan Ignacio de Ibarra *"no teníamos nada, estábamos solos y aquello empezó a espumar...en la grandeza de lo que sabíamos que estamos haciendo"*.

Estas palabras enraízan en lo más profundo de la vocación de la galería de directores que han dejado su impronta en esta casa, gracias a este visionario.

D. Juan Ignacio de Ibarra (1982-1993), D. Antonio Morales (1993-1997), y D. Juan Ángel Serrano Masegoso (1997-2013).

Mis recuerdos me llevan a la adolescencia cuando cursaba mis estudios en la entonces Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, en el año 1986; su amable sonrisa es una imagen siempre presente, que tras la experiencia en la Dirección de esta Escuela hace más significativo poder resaltar este rasgo en mi recuerdo. Años más tarde, fue muy importante para mí su presencia y vinculación con la Escuela en las invitaciones a las que pudo asistir, se sabía en su casa, pero como esos padres discretos prefería "no molestar".

Con la misma tenacidad con la conseguiste mostrar todo lo que esta Escuela podía ofrecer recojo el testigo y responsabilidad de tu legado.

SONIA MURCIA MOLINA
Directora ESAD Murcia desde 2014



Juan Ignacio de Ibarra, Antonio Morales, Juan Ángel Serrano Masegoso y Sonia Murcia Molina. Directores de la Escuela Superior de Arte Dramático 1982-2019.

fila á

Artículos

Historia de la formación teatral en Murcia: el Conservatorio de Música y Declamación en los años treinta (1930-1936)

Nieves Pérez Abad

Profesora de Dirección Escénica de RESAD Madrid

Resumen: En el periodo 1930-1936 el Conservatorio de Música y Declamación de Murcia tuvo una floreciente actividad en el marco de la formación en enseñanzas artísticas, coincidente con la consolidación de la institución. En el presente artículo se lleva a cabo un recorrido por dicha actividad desde 1930 hasta 1936, centrándola en la sección de Declamación del Conservatorio y situándola en su contexto educacional, cultural y teatral.

Palabras clave: Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, formación teatral, teatro de estudiantes.

Abstract: During the period 1930-1936, the Music and Declamation Conservatory of Murcia had a flourishing activity in the framework of the artistic education, coinciding with the consolidation of the institution. This article reviews that activity from 1930 to 1936, focusing on the Declamation Section of the Conservatory and setting it in its educational, cultural and theatrical context.

Key words: Music and Declamation Conservatory of Murcia, theatre education, student's theatre.

1. Presentación

La reciente celebración del centenario de las enseñanzas artísticas en la Región de Murcia (1918-2018) ha dejado como legado escrito dos trabajos de sendas investigadoras: el ensayo "Apuntes a la historia de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia", de Margarita Muñoz Zielinski (2018); y el minucioso y extenso estudio "Las enseñanzas artísticas en Murcia (1832-1919)", de Cristina Pina (2018). En ambas publicaciones se ofrece una exhaustiva visión de la fundación del Conservatorio de Música y Declamación, así como de los precedentes de las enseñanzas artísticas en Murcia en las décadas anteriores, en concreto, casi desde un siglo antes en el citado trabajo de Cristina Pina, siendo el punto de inicio el referente de François-Joseph Talma y la publicación de sus máximas teatrales en el *Correo Literario y Mercantil de Murcia* en 1832 (Pina, 2018, p. 110). Por otra parte, en su obra *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*, Muñoz Zielinski (2002) ya había ofrecido un estudio histórico de los orígenes del Conservatorio de Murcia, así como de los edificios que habían albergado los estudios oficiales de música, arte dramático y danza desde 1918 hasta la actualidad, lo cual aportaba breve y paralelamente datos sobre la evolución de la institución (pp. 127-176).

Habiendo entonces estudios científicos de la fundación del Conservatorio de Música y Declamación en 1918 y de los precedentes, así como datos más someros del devenir posterior de la institución, y estando aún cercana la celebración del citado centenario, se abren interrogantes para la investigación hoy, entre ellas: ¿cómo fueron los primeros años de andadura del Conservatorio? ¿Cómo se fueron consolidando sus enseñanzas? ¿Cómo se situó la actividad del mismo en el contexto teatral y cultural en la ciudad de Murcia? Hay datos y panorámicas, sí, pero hasta la fecha no hay estudios específicos al respecto¹.

Por anteriores investigaciones propias en torno a la relación formación teatral-universidad, en concreto, sobre los precedentes de la fundación oficial del teatro universitario murciano en la década de los treinta², disponíamos de diversos datos sobre la actividad del Conservatorio de Música y Declamación en el periodo 1930-1936 los cuales nos permitían, por otra parte, situar a la citada institución en el contexto del teatro de estudiantes en Murcia en esa época. Se nos planteaba el arco temporal 1930-1936 como significativo desde diversos puntos de vista: por un lado, incluye los años de la II República, los cuales aportaron en el ámbito del teatro de estudiantes iniciativas del calado del Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas (1931-1936), dirigido por Alejandro Casona, y el grupo teatral universitario La Barraca (1932-1936), bajo la dirección de Federico García Lorca en colaboración con Eduardo Ugarte. Por otro lado, en el contexto del teatro de estudiantes de Murcia se trataba de una etapa de especial efervescencia. Y por último, con respecto a la propia historia del Conservatorio de Música y Declamación, la institución conoció en ese arco temporal un periodo fructífero bastante cerrado: en 1931 había pasado a depender del Estado, y en 1936 se suspendió su actividad tras el estallido de la Guerra Civil, permaneciendo cerrado durante la práctica totalidad de la contienda.

De este modo, ampliando los datos de los que disponíamos con una nueva investigación en distintas fuentes, hemos tratado de arrojar algo de luz sobre las interrogantes apuntadas más arriba, planteando un recorrido por la actividad del Conservatorio desde 1930 hasta 1936. Responder por completo a esas preguntas, iniciando un estudio científico desde 1918 hasta al menos la transformación del Conservatorio en Escuela Superior de Arte Dramático en 1982 excedería con mucho los límites establecidos para el presente artículo.

Hemos centrado el trabajo en la sección de Declamación del Conservatorio, es decir, en la relacionada con las artes escénicas. Las fuentes han sido la prensa local y la bibliografía específica, además de mi propia tesis doctoral (Pérez Abad, 2017), la entrevista realizada en el marco de la misma a Elías Ros, y programas

1 La página web de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia contiene un apartado dedicado a la historia de la misma, lo cual incluye la parte referida al Conservatorio de Música y Declamación. Disponible en <http://www.esadmurcia.es/historia-de-la-esad/>

Por otra parte, el portal Región de Murcia Digital de la Fundación Integra ofrece, en su sección de Historia, un apartado dedicado a la inauguración del Conservatorio de Murcia, y dentro del mismo, un epígrafe titulado "Evolución" [del mismo], que repasa muy someramente la evolución de la institución tras su fundación. Disponible en https://www.regmurcia.com/servlet/SI?sit=c,373,m,1096&r=ReP-26723-DETALLE_REPORTAJESPADRE

En diversas secciones de la *Historia de la Literatura Murciana* correspondientes al teatro también se pueden encontrar referencias al Conservatorio de Música y Declamación y a la Escuela Superior de Arte Dramático desde el primer tercio

del siglo XX hasta finales de los años ochenta (Díez de Revenga y De Paco, 1989, pp. 346-353, 379-386 y 498-527).

2 La fundación oficial del Teatro Español Universitario (TEU) de Murcia, fechada en 1939, se produjo con la representación de la obra *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente, dirigida por el que fuera alumno del Conservatorio y actor profesional Juan de Ibarra, componiendo el reparto otros alumnos del mismo centro, entre ellos Elías Ros, además de los estudiantes universitarios. La obra se estrenó en junio en el Teatro Romea, apenas dos meses después del fin de la Guerra Civil, con un notable éxito.

de mano de la época. La interrogante a la que hemos respondido entonces es: ¿qué se hacía y cómo en la sección de Declamación del Conservatorio en los años treinta (1930-1936)?

2. El teatro de estudiantes en Murcia en los años treinta

La ciudad de Murcia conoció durante el primer tercio del siglo XX una animada vida teatral tanto en la cartelera profesional, como en el teatro de aficionados y de estudiantes. En este último, el de estudiantes, se vivió una incuestionable efervescencia durante la década de los treinta, hasta el inicio de la Guerra Civil, con las iniciativas y entidades que iremos señalando a continuación.

En primer lugar, Murcia tuvo unas Misiones Pedagógicas a imagen y semejanza de las de carácter nacional. Como sabemos, estas últimas incluían la iniciativa del Teatro del Pueblo, dirigido por Alejandro Casona³. Las Misiones Pedagógicas Normalistas de Murcia dependían de la Escuela Normal de Magisterio de dicha ciudad y desarrollaron su actividad desde 1932 hasta 1934. Su actividad pasaba por la difusión cultural en general, y teatral en particular, en los pueblos de la región (Viñao Frago, 1983). Entre otros títulos representaron el paso de *Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa* o *El pícaro hablador*, entremeses los dos primeros de Cervantes, y el tercero, atribuido al escritor alcalaíno.

En segundo lugar, diversas asociaciones de estudiantes llevaron a cabo numerosas representaciones teatrales con repercusión en la vida cultural de la ciudad, de lo cual dio buena cuenta la prensa local, destacando entre ellas la Federación de Estudiantes Católicos, la Juventud Antoniana, la Asociación Católica de Estudiantes de Bachillerato y el Teatro Infantil de la Escuela Graduada "Cierva Peñafiel"⁴.

Hagamos un brevísimo repaso por diversos títulos representados por algunas de estas asociaciones en el periodo 1931-1936: el juguete de Muñoz Seca *La plancha de la marquesa* y el entremés de los Álvarez Quintero *¿A quién me recuerda usted?*, por parte de la Federación de Estudiantes Católicos; *La nicotina*, de Muñoz Seca y Pérez Fernández; y *Los ateos*, de Carlos Arniches, a cargo de la Juventud Antoniana; y por último, el juguete cómico *Parada y fonda*, y el sainete *Hace falta un profesor*, ambos de Vital Aza, por la Asociación Católica de Estudiantes de Bachillerato. Veremos más adelante que estos títulos están en relación con los que puso en escena el Conservatorio.

En tercer lugar, no se puede obviar el hecho de que el grupo de teatro universitario itinerante La Barraca realizó una representación en el Teatro Romea de Murcia el día 3 de enero de 1933. Puso en escena el entremés de Cervantes *Los dos habladores* y el auto sacramental de Calderón de la Barca *La vida es sueño*. El espectáculo estuvo introducido por el propio García Lorca, quien leyó unas cuartillas a modo de presentación. La actuación, con entrada gratuita, consiguió un lleno total, y obtuvo un gran éxito. Fueron numerosas las personas que no pudieron presenciarla, debido a que las localidades estaban agotadas⁵. La iniciativa cultural y artística de La Barraca, unida a la relevancia pública de la figura de García Lorca, no pasaría desapercibida a los integrantes de los diferentes grupos de teatro estudiantil de aquella época en Murcia, ni al alumnado del Conservatorio de Música y Declamación.

En cuarto y último lugar, en abril de 1935 tuvo lugar en el Teatro Romea la primera representación teatral ligada a la Universidad de Murcia: *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, en el marco de un homenaje al autor áureo organizado por la institución académica. Esta iniciativa, que fue un éxito, constituye el precedente directo de la fundación en 1939 del Teatro Español Universitario (TEU) de Murcia.

El reparto estaba conformado por estudiantes de la universidad y de otros centros docentes, entre ellos,

3 Alejandro Casona (1903-1965) fue alumno de Jara Carrillo en el Conservatorio en los años durante los cuales residió en Murcia (Díez de Revenga y De Paco, p. 380). Esto debió suceder entre 1919 y 1922, pues antes no se había inaugurado oficialmente el Conservatorio ni había habido actividad lectiva. En 1922 Casona accedió a la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio de Madrid, continuando su andadura profesional fuera de Murcia, donde también había sido alumno de la Escuela Normal de Magisterio y de la Facultad de Filosofía y Letras.

4 Los datos sobre las actividades de las asociaciones Juventud Antoniana, Asociación Católica de Estudiantes de Bachillerato y el Teatro Infantil de la Escuela Graduada «Cierva Peñafiel» están disponibles en la prensa de la época, pero también los hemos podido consultar en documentos originales del archivo personal de Elías Ros, que incluye programas de mano e invitaciones impresas

a los actos culturales organizados por las citadas asociaciones. Elías Ros Garrigós (1919-2016) fue durante toda su vida locutor de Radio Murcia, aunque en su adolescencia participó como actor en numerosas representaciones de la época estudiada. Por otro lado, fue discípulo de don Juan de Ibarra y uno de los primeros titulados en Declamación en el incipiente Conservatorio de Música y Declamación de Murcia.

Sobre la primera de las asociaciones citadas, la Federación de Estudiantes Católicos, hay numerosas referencias en la prensa local. También se puede consultar el trabajo publicado por Barba Prieto sobre la Confederación Nacional de Estudiantes Católicos (1999).

5 Diario *La Verdad*, 4 de enero de 1933, y Diario *El Liberal*, 4 de enero de 1933.

el Conservatorio de Música y Declamación y la Escuela Normal de Magisterio. La dirección escénica corrió a cargo de Juan de Ibarra, y de la dirección artística se ocupó Andrés Sobejano, siendo dicha división algo relativamente frecuente en el panorama teatral de aquel periodo.

Para esta representación la Universidad de Murcia contó con la colaboración del Conservatorio, no solo en cuanto al apartado actoral, sino también en la cesión de espacios, y muy especialmente en la labor de dirección escénica a cargo de Juan de Ibarra, que había sido alumno del centro y estaba vinculado al mismo⁶. Para los jóvenes estudiantes que participaron como actores en *Porfiar hasta morir*, con ensayo general y representación en el Teatro Romea, el más importante de la ciudad; y con escenografía y vestuario al modo de las compañías profesionales, dicha representación suponía un verdadero entrenamiento en el oficio teatral (Pérez Abad, 2017, pp. 61-67).

3. Actividad del Conservatorio de Música y Declamación de 1930 a 1936

En el contexto someramente descrito arriba se sitúa el Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, siendo una institución destacada en cuanto a representaciones teatrales de estudiantes en la ciudad en aquellos años treinta, con convergencias y divergencias con aquellas. El Conservatorio se diferenciaba por llevar a cabo representaciones realizadas por alumnos que cursaban estudios enmarcados en las enseñanzas artísticas, de artes escénicas concretamente, y si especificamos, de Declamación; y que contaban con la orientación y supervisión de los profesores correspondientes. Estos ejercicios escolares y puestas en escena estaban orientados a la adquisición de técnica declamatoria y, más allá de eso, a la preparación para el posible acceso a la profesión teatral.

Para entender la historia de la institución previa a los años treinta antes de detenernos en los mismos, hay que considerar diversas cuestiones. Como han documentado y estudiado Margarita Muñoz Zielinski (2018) y Cristina Pina (2018), la creación del Conservatorio había respondido, tras diversos antecedentes, a una campaña realizada en 1917 por el diario *El Liberal* de Murcia, e iniciada por su director, Pedro Jara Carrillo. Dicha campaña obtuvo apoyo popular e institucional y

el “Conservatorio Provincial de Música y Declamación” fue creado en ese mismo año 1917, incorporándose al de Madrid en 1918 y ajustándose a su reglamento orgánico en 1919 (Muñoz Zielinski, 2002, p.127 y pp. 142-146). En el periodo estudiado, pasó a depender del Estado, concretamente en 1931, denominándose entonces “Conservatorio de Música y Declamación” (Muñoz Zielinski, 2002, p. 153).

El primer claustro de profesores del centro se repartía entre diversas asignaturas de música, tales como Solfeo, Piano, Violín o Armonía, y solo una de ellas se dedicaba a las enseñanzas de artes escénicas: Declamación, impartida en los años iniciales por Jara Carrillo, quien falleció en 1927. En esta época continuaron su labor como profesores de Declamación Carlos Barrenas, jubilado en 1932, y tras este último, Manuel Navarro Meseguer.

En los orígenes únicamente tenían validez académica las enseñanzas elementales de Solfeo, Piano y Violín. Por tanto, el resto de disciplinas, entre las que se encontraba la Declamación, no tenían dicha validez académica. Muñoz Zielinski señala, por otra parte, que las enseñanzas de Música y Declamación se mantuvieron unidas hasta 1952, año en que se independizaron las de Música y Arte Dramático (Muñoz Zielinski, 2002, p. 153).

Llegamos así al periodo comprendido entre 1930 y 1936, en el cual el Conservatorio presentó prácticamente todos los años representaciones teatrales de estudiantes, fundamentalmente en el marco de ejercicios escolares de fin de curso que tenían lugar en el Teatro Romea. Allí, en la planta principal, la institución tuvo su sede desde 1920 hasta 1985 (Muñoz Zielinski, 2002, pp. 157-160).

Los citados ejercicios escolares solían desarrollarse en el Salón de Actos del Conservatorio, situado en el gran vestíbulo de la planta principal del Romea, el actual Salón de los Espejos. Estos ejercicios consistían en la interpretación de piezas musicales por parte de alumnos de asignaturas como Solfeo, Canto, Piano o Violín; y habitualmente al término de las mismas, o intercaladas entre ellas, se llevaban a cabo recitales de poesía y representaciones de obras teatrales breves por parte de los alumnos de Declamación. Tales ejercicios constituían, al parecer, los exámenes prácticos de las diferentes asignaturas, aunque nuestra fuente al respecto, la prensa local, no siempre deja constancia expresa de ello. Solo en una ocasión se indica explícitamente en la prensa que el “ejercicio escolar” era también el examen práctico de determinadas asignaturas⁷.

Veamos a continuación una relación de tales re-

6 Juan de Ibarra sería nombrado más adelante, en 1949, catedrático de Declamación del Conservatorio de Murcia. Ejerció tal labor docente hasta fecha cercana a su fallecimiento en 1971, además de una notable influencia en la creación de la actual Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

7 Diario Levante Agrario, 21 de mayo de 1930.

citales y representaciones desde el año 1930 hasta el año 1935: recital de “selectas poesías de prestigiosos autores” y un “inspirado monólogo”, del cual no se da ningún dato sobre autor o género⁸; representación del paso de comedia *Herida de muerte*, de los hermanos Álvarez Quintero, y puesta en escena de la zarzuela en un acto *Château Margaux*, de Fernández Caballero, todo ello en el final del curso 1929/30, en concreto, en mayo de 1930⁹; “Lectura de Poesías” y representación del paso de comedia de los hermanos Álvarez Quintero *La quema*, en el curso 1930-31¹⁰; recital de poesía y representación del sainete de los Álvarez Quintero *Secretico de confesión*, en el curso 1931-32¹¹; recital de poesía y representación del monólogo *Chiquita y bonita* y del entremés *El cuartito de hora*, ambos de los Álvarez Quintero, en el curso 1932-33¹²; y recital de poesía y representación del entremés de los Álvarez Quintero *Hablado se entiende la gente*, en el curso 1934-35¹³.

Sobre el fin de curso 1933-34 no hay datos en la prensa local, por lo que se puede deducir que no se celebró aquel año. Sí hubo en cambio una fiesta de inicio de curso, cuya estructura fue similar a las de celebración de fin del mismo, con intervenciones de los alumnos de las especialidades de Música y Declamación. El acto culminó con un recital de poesía y la representación de un paso de comedia de los Álvarez Quintero titulado *Amor a oscuras*¹⁴.

En cuanto al fin de curso 1935-1936, tampoco hay datos en la prensa local, aunque sí los hay acerca de un incendio en las dependencias de la secretaría del Conservatorio en el Teatro Romea en el mes de mayo de 1936. Fueron pasto de las llamas la documentación de

matrículas y ficheros de los alumnos, y no está claro si también la biblioteca y parte del mobiliario. Por suerte, el incendio no llegó al escenario, lo que hubiera tenido consecuencias mucho más graves. La prensa dio buena cuenta de ello, e incluso de las acusaciones que se hizo a los responsables del Conservatorio por parte del Comité Municipal de Izquierda Republicana. Todo esto daría lugar a un desbarajuste en la institución que seguramente motivó que no se celebrara el habitual ejercicio escolar de fin de curso. De hecho, el fuego tuvo lugar el 15 de mayo, una fecha muy cercana a la del tradicional evento. La prensa informa acerca del requerimiento al alumnado para aportar datos y poder reconstruir los expedientes destruidos, de cara a los exámenes de junio de ese curso, que sí tuvieron lugar¹⁵; en cambio no informa acerca de ninguna suspensión de acto de fin de curso, o de la no celebración del mismo.

Si enumeramos y ordenamos las intervenciones de los alumnos de Declamación en dichos actos en el periodo estudiado, nos encontramos con la siguiente lista de títulos, todos ellos de los hermanos Álvarez Quintero: los pasos de comedia *Herida de muerte*, *La Quema* y *Amor a oscuras*; el sainete *Secretico de confesión*; el monólogo *Chiquita y bonita*; y los entremeses *El cuartito de hora* y *Hablado se entiende la gente*. En total, siete piezas breves de teatro en el periodo delimitado (1930-1936). Como hemos visto, se añaden a la lista un monólogo, sin datos sobre autor o género; la puesta en escena de la zarzuela *Château Margaux*, de Fernández Caballero; y por supuesto, los recitales de poesía, de inclusión lógica en los estudios de Declamación, que acompañaban siempre a las representaciones de piezas teatrales.

Estos datos nos hablan de la innegable relación entre las piezas escogidas para los ejercicios prácticos del alumnado, y las que triunfaban en la cartelera murciana del primer tercio del siglo XX, siendo por tanto modelo y referente para el teatro representado por estudiantes y aficionados. En el apartado anterior ofrecíamos diversos títulos representados por las asociaciones de estudiantes en los años treinta, que dan fe de la abrumadora presencia de autores como Arniches, Muñoz Seca o los Álvarez Quintero en tales puestas en escena.

En la obra de Fulgencio Martínez Lax *El teatro en Murcia durante la II República* (1997) se hace un minucioso estudio de la citada cartelera del primer tercio de siglo, ofreciéndose, entre otros, los siguientes datos: el teatro comercial era el que se representaba mayoritariamente, ya fuera por las compañías nacionales en gira, o por las compañías locales, que con frecuencia adoptaban los

8 El recital y el monólogo estuvieron a cargo de Manuel Augusto García Viñolas (1911-2010), quien fue un periodista, escritor y cineasta de origen murciano. Alumno del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, fue también uno de los fundadores de la Federación de Estudiantes Católicos, mencionada en el presente trabajo. Bajo el régimen de Franco dirigió importantes instituciones oficiales como el Departamento Nacional de Cinematografía (1938-1942) y el Noticiero NO-DO (1962-1966). En el ámbito teatral, estuvo relacionado con el grupo de teatro itinerante La Tarumba –dependiente de Falange– y dirigió el Teatro Español de Madrid en un breve periodo entre 1941 y 1942 (Cánovas y Cerón, 1990, pp. 137-141).

9 Diario *Levante Agrario*, 21 de mayo de 1930, y Diario *El Tiempo*, 21 de mayo de 1930.

10 Datos extraídos del programa de mano del acto académico, del archivo personal de Elías Ros.

11 *La Región. Diario de la República*, 21 de mayo de 1932.

12 Diario *La Verdad*, 27 de mayo de 1933.

13 Datos extraídos del programa de mano del acto académico, del archivo personal de Elías Ros.

14 Diario *La Verdad*, 28 de noviembre de 1933.

15 Diario *La Verdad*, 24 de mayo de 1936.

títulos de la cartelera madrileña. El teatro representado en Murcia se agrupaba en tres géneros mayoritarios: drama y comedia y sus subgéneros; zarzuela y variedades. Dentro del primer grupo, y siguiendo con la información ofrecida por Martínez Lax, los autores más representados eran Benavente y José María Pemán, en el drama; y Arniches, Muñoz Seca y los Álvarez Quintero, en la comedia.

Esto arroja luz sobre los trabajos presentados por el alumnado del Conservatorio de Música y Declamación en esta última sección: todas las representaciones teatrales fueron de subgéneros de comedia, en concreto, piezas breves firmadas siempre por los hermanos Álvarez Quintero, que se contaban entre los dramaturgos más exitosos del teatro comercial del primer tercio de siglo en España, siendo representados con mucha frecuencia por compañías de aficionados y de estudiantes.

En cuanto al recitado de poemas, señalábamos anteriormente que tenía su lógica inclusión en unos estudios de Declamación. Por lo que respecta a la zarzuela representada de Fernández Caballero, de nuevo se relaciona, por el género, con los gustos del público murciano y de todo el país reflejados en la cartelera del momento.

Una actividad ajena al calendario de inicio o fin de curso tuvo lugar en el año 1930: la función de homenaje al Maestro Fernández Caballero, cuya recaudación iría destinada a la suscripción de un monumento en Murcia al compositor, y que se celebró el 13 de marzo de ese año en el Teatro Romea. El acto estuvo organizado por la Junta Ejecutiva del Monumento al citado músico, y tuvo una importante repercusión en la prensa local, la cual señalaba al director del Conservatorio, Díez de Revenga, como el “alma de la organización de esta fiesta en homenaje a Caballero”¹⁶. El Conservatorio preparó dos zarzuelas de este autor: *Château Margaux*, que se representaría también al final de ese curso, como hemos visto, y *La manta zamorana*, ambas bajo la dirección de Massotti y Carlos Barrenas. Por su perfil profesional y las asignaturas que impartían en el Conservatorio, se entiende que la dirección musical dependería del primero y la escénica del segundo, aunque la prensa refirió en relación a este aspecto que ambos tuvieron a su cargo “la dirección escénica”¹⁷.

En los días previos al homenaje se publicó información sobre los ensayos y la preparación del acto, los cuales nos permiten hacernos en general una idea de los modos de hacer del Conservatorio, y en particular de las características de esta actividad determinada

de teatro lírico: la preparación y presentación con aspiración semiprofesional de sendas puestas en escena de zarzuela en el principal espacio teatral de la ciudad. La zarzuela, tan en boga entonces, permitía aunar los esfuerzos de ambas secciones del Conservatorio, la de Música y la de Declamación. Veamos qué crónica hacía la prensa¹⁸:

Están adelantadísimos los ensayos para la magna función que bajo los auspicios del señor Díez de Revenga y con la acertadísima dirección de los maestros Massotti y Barrenas, preparan elementos muy valiosos y destacados de nuestro Conservatorio, plantel floreciente de artistas de indiscutibles méritos.

Nada menos que *La manta zamorana* y *Château Margaux* [...] del Maestro Caballero, serán puestas en escena el jueves 13 [de marzo] en nuestro coliseo de Romea, con el lujo y buen cuidado en la presentación que tales joyas requieren.

Las muchachas y ellos se entusiasman en el esfuerzo para dejar recuerdo gratísimo de su actuación esa noche [...].

Anoche a primera hora, hubo ensayo avanzado de dichas obras, en el Conservatorio, asistimos a él invitados por el señor Díez de Revenga, y en verdad quedamos asombrados de la brillante “Compañía”.

Destacamos la consideración que hace la prensa del nivel artístico de estos integrantes del Conservatorio de Música y Declamación, a los que califica de “plantel floreciente de artistas de indiscutibles méritos”, y más adelante de “brillante ‘Compañía’”. Esto nos indica que, más allá del tono elogioso del periodista, con las enseñanzas artísticas implantadas en el Conservatorio se estaba elevando el nivel técnico y artístico de los jóvenes que se formaban como actores y como músicos en la ciudad.

Huelga decir que la representación constituyó todo un éxito, y de ello dio cuenta la prensa local. Volvió a repetirse dos días después en el Teatro Romea.

Para dar idea del trabajo que finalmente presentó el Conservatorio, seleccionamos a continuación los fragmentos de prensa relacionados con la interpretación de las dos zarzuelas mencionadas en el acto dedicado a Fernández Caballero¹⁹:

16 Diario *El Tiempo*, 11 de marzo de 1930.

17 Diario *La Verdad*, 14 de marzo de 1930.

18 Diario *El Tiempo*, 27 de febrero de 1930.

19 La conmemoración incluyó también una charla de homenaje a este compositor a cargo de Federico García Sanchiz, y la interpretación por parte de una solista y coro de un “couplet”, o cuplé, compuesto por Massotti Escuder, con letra de Jara Carrillo: “La noche de amor” (Diario *La Verdad*, 14 de marzo de 1930).

Quisiéramos, para poder dar una impresión exacta del espectáculo [...] formular la frase, no por manida, menos exacta ahora de que superó a toda ponderación [...].

Entre un gran silencio de expectación se alza la cortina.

Château Margaux, la conocida zarzuela del maestro Caballero, a pesar de la fecha en que fue escrita, deleitó al concurso, que escuchó con gran placer la jugosa y animada partitura.

Las simpáticas actrices señoritas Virtudes Sánchez y Consuelo Fernández, y los notables actores señores Gómez Cañizares, García Viñolas y Romero, dieron singular interpretación a la obra, que el público acogió con largos aplausos. [...] Después se representó *La manta zamorana*, otra de las obras más interesantes del maestro Caballero [...]. La interpretación fue, como la de *Château Margaux*, insuperable. Virtudes Sánchez y Consuelo Fernández dieron gran realce a los papeles a su labor encomendados y los señores Gómez, Alix, Sierra, Lozano, Trigueros y Romero contribuyeron al éxito de la representación con singular acierto.

[...] Una noche, en fin, inolvidable, en la que los aplausos levantaron humo, y por la que hemos de felicitar en primer lugar a los elementos que en ella tomaron parte, luego a sus organizadores y singularmente a los señores Massotti y Barrenas, que tuvieron a su cargo la parte difícilísima de la dirección escénica.

Los fragmentos citados no dejan lugar a dudas sobre la dedicación y el cuidado con que se realizaron los ensayos y representaciones de las dos zarzuelas. Además, habían sido llevadas a cabo bajo la guía de dos profesores especializados de la institución, lo cual de seguro aportaba un sello propio, particularizándolas frente a otras representaciones de entidades de teatro estudiantil del momento.

4. Balance de los primeros años del Conservatorio por un periodista de la época

Para terminar este recorrido por la actividad del Conservatorio de Música y Declamación desde 1930 hasta 1936 nos trasladamos a ese último año, cuando se publica en la prensa local un artículo que viene a hacer balance de los primeros dieciocho años del Conservatorio (1918-1936)²⁰. Este balance ofrece una visión retrospectiva hasta el momento de la fundación de la institución en 1918, con la cual se sobrepasa el arco temporal de-

limitado en el presente trabajo, pero que permite ampliar nuestra perspectiva sobre los primeros años del centro, y sobre todo aporta valiosa información sobre los años treinta en el mismo.

Dicho artículo cobra una significación especial, pues se publicó en el fin de curso de junio de 1936, un mes antes del golpe de Estado militar que daría lugar a la Guerra Civil, y con ella a la interrupción de la actividad académica del Conservatorio durante la misma. El periodista estaba haciendo, sin saberlo, el balance de una etapa que verdaderamente tendría su fin en 1936, poco tiempo después de la publicación del mismo. En otra escala, lo que se ofrece ante nosotros con todo esto es, en definitiva, información para considerar cómo afectó la Guerra Civil a la historia y a la intrahistoria del país.

El periodista que firma el citado artículo, Luis Peñafiel Alcázar, explica en el mismo que ha acudido al Conservatorio en una tarde de junio “para recoger unas pequeñas impresiones de los exámenes”. Refiere cómo se desarrollan las pruebas de piano, pero hace alusión a que en otras salas tienen lugar los de distintas asignaturas, como Violín o Acompañamiento, y entre las mencionadas se incluye la de Declamación. Llega entonces el momento del balance: en 1936 habían pasado dieciocho años desde la fundación del Conservatorio, y se hace un recorrido por ellos. La crónica relata que los primeros años fueron duros y de estrecheces económicas: desde la fundación se demoró durante largo tiempo la subvención pública del centro por parte de los organismos oficiales. Para empezar la andanza, el profesorado habría adquirido por su cuenta mobiliario y tres pianos, dejando en lugar secundario el modo de recuperar el dinero aportado. Los profesores no estaban retribuidos en esos primeros años, y por ello no podían dedicarse por completo a las enseñanzas. “Años de miseria y lucha, ‘en que ser músico es no ser nada’. Años de esperanza y de desesperanza frente a tanto infortunio. No llegaba la incorporación al Estado, la matrícula era exigua [...]. Años duros, en una palabra”, apuntaba Peñafiel²¹.

Frente a ese panorama, se destaca el considerable progreso del centro en los cinco años inmediatamente anteriores, es decir, a partir de que Manuel Massotti Escuder asumiera la dirección en 1931. Massotti había sido subdirector desde la fundación de la institución, por eso el periodista se refiere a él como director y creador del Conservatorio, además de calificar al claustro como de muy competente. Indica que dieciocho años después de la fundación, el centro tiene una “vida próspera y fecunda” y que junto a los de Madrid y Valencia

20 Diario *La Verdad*, 17 de junio de 1936.

21 Diario *La Verdad*, 17 de junio de 1936.

“es uno de los principales [conservatorios] de España”²². Para esa convocatoria de junio el centro sobrepasaba los trescientos alumnos.

Pero tanto el elogio a la gestión de Massotti como el positivo balance de la trayectoria del Conservatorio no aparecen en la prensa por casualidad. Detrás de este reconocimiento público se puede leer una crítica a las instancias superiores que días antes habían destituido a Manuel Massotti del cargo de director, al parecer por motivos políticos que apenas son aclarados. El periodista renuncia a ser más explícito en su comentario: “Se ha agitado la pasión política de tipo provinciano. No preciso más. Un rencor disimulado a través de dos años”²³. La noticia de la destitución había aparecido en la prensa unos días antes, y se indicaba que el cese había producido “sorpresa en el profesorado, primero, y en las clases sociales, después”²⁴. Y de nuevo se alude a la “represalia de tipo provinciano” como causa, sin dar más detalles²⁵.

Por tanto, la auténtica justificación de este valioso documento periodístico sobre la historia del Conservatorio es mostrar un respaldo público y firme a la gestión de Manuel Massotti, que había sido reemplazado en el cargo de director por José Agüera Ros.

El enrarecido clima político de la ciudad y del país en aquellos meses previos al conflicto bélico contaminó también el Conservatorio. Hay más datos al respecto, antes, durante y después de la guerra. Así, por ejemplo, se puede explicar que a causa del incendio parcial del Conservatorio en mayo de 1936, referido más arriba, el Comité Municipal de Izquierda Republicana solicitara a los Ministros de Gobernación, Instrucción Pública y Agricultura que se realizara una inspección, se investigara y se depuraran los motivos de “semejante inculco hecho”²⁶, como muy brevemente habíamos apuntado más arriba. Otro ejemplo sería la restitución de Manuel Massotti en el puesto de director tres días antes del fin de la guerra civil, mencionando la prensa que había sido destituido del cargo “a raíz de las elecciones del 36”²⁷.

Por último, y para cerrar el recorrido, no podemos dejar de incluir un dato curioso, sin contrastar, que emana del artículo de balance al que nos estamos refiriendo. En él se señala al actor y tenor cómico murciano Pablo López²⁸ como la persona que inicialmente habría

tenido la idea de crear un conservatorio en Murcia, y así se lo habría comunicado a su mentor, Adolfo Gascón Leante y más adelante, a Jara Carrillo, quien como sabemos fue el máximo artífice para la efectiva creación e inauguración de la institución.

Esta fue, en definitiva, la actividad desarrollada por los estudiantes de Declamación del Conservatorio en el periodo 1930-1936. Considerada en conjunto se destaca algo que, por otra parte, era uno de los objetivos del Conservatorio de Música y Declamación desde su creación: la elevación del nivel técnico y artístico de los aspirantes a actores y músicos de la ciudad a través de estas enseñanzas. A estos estudiantes el Conservatorio les permitió la adquisición de la técnica y los conocimientos necesarios en torno a las distintas especialidades en un entorno de provincias, brindándoles con ello la oportunidad, quién sabe, de dedicarse profesionalmente a las disciplinas estudiadas, convirtiéndose así en un foco educativo, cultural y artístico para todos ellos y para la ciudad de Murcia.

5. A modo de conclusión

Como hemos visto, en la década de los treinta el teatro realizado por estudiantes era una actividad generalizada en el ámbito académico y cultural de la ciudad de Murcia, que no dejaba de lado la cartelera profesional del momento ni estaba desconectada del panorama nacional, por ejemplo en cuanto a iniciativas como las Misiones Pedagógicas. Esto no es de extrañar en una época en la cual el teatro en España se situaba en el entorno social como una de las principales actividades de ocio; y en el entorno cultural, artístico e intelectual, como una de las disciplinas centrales.

En ese contexto hemos situado, detallándola, la floreciente actividad del Conservatorio de Música y Declamación, la cual se interrumpió con el estallido de la Guerra Civil. Querriamos señalar a este respecto que con ello, como en casi todo trabajo, quedan abiertas y apuntadas nuevas cuestiones que sobrepasan los límites del mismo. Una puerta se cierra y otra se abre. Al llegar al punto final de nuestro estudio en 1936 con el inicio del conflicto bélico, inevitablemente surgía una nueva pregunta: qué pasó con el Conservatorio durante la guerra. Esto nos ha llevado a continuar investigando en la prensa local, encontrando en la misma diversas informaciones en torno a la institución a lo largo de los años de la contienda²⁹. De este modo, esbozamos al-

22 Diario *La Verdad*, 17 de junio de 1936.

23 Diario *La Verdad*, 17 de junio de 1936.

24 Diario *La Verdad*, 13 de junio de 1936.

25 Diario *La Verdad*, 13 de junio de 1936.

26 Diario *La Verdad*, 26 de mayo de 1936.

27 Diario *La Verdad*, 29 de marzo de 1939.

28 Pablo López fue contemporáneo de Vico, Calvo o Mendoza, y se dedicó al arte escénico desde 1879 hasta 1906.

29 En nuestra búsqueda de información al respecto, hemos consultado además un texto de referencia: la tesis doctoral *El teatro en Murcia durante la Guerra Civil*, de María Isabel Martínez López (2001), no habiendo alusión en ella al Conservatorio de Música y Declamación.

gunas de las nuevas interrogantes surgidas: qué pasó exactamente con el centro durante la guerra; cómo, cuándo y en qué circunstancias se produjo la continuación de su actividad al término del conflicto bélico; y de nuevo, cómo volvieron a consolidarse estas enseñanzas artísticas hasta adquirir la forma bajo las que las conocemos en nuestros días. Queden aquí simplemente apuntadas dichas cuestiones, junto al recuerdo de los artífices y los primeros profesores y estudiantes del Conservatorio de Música y Declamación en las décadas iniciales de su andadura. Recomponer su historia es, finalmente, construir nuestra memoria.

Referencias bibliográficas

- BARBA PRIETO, D. (1999). La Confederación Nacional de Estudiantes Católicos: orígenes, primeros pasos y consolidación (1920-1923). *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 12, 117-131.
- CÁNOVAS, J. y CERÓN, J. F. (1990). *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia.
- DÍEZ DE REVENGA, F.J. y DE PACO, M. (1989). *Historia de la Literatura Murciana*. Murcia: Universidad de Murcia - Academia Alfonso X el Sabio – Editora Regional de Murcia.
- MARTÍNEZ LAX, F. (1997). *El teatro en Murcia durante la II República*. Murcia: Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones y Escuela Superior de Arte Dramático.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M.I. (2001). *El teatro en la ciudad de Murcia durante la Guerra Civil* [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia.
- MUÑOZ ZIELINSKI, M. (2002). Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX. Murcia: Universidad de Murcia.
- MUÑOZ ZIELINSKI, M. (2018). Apuntes a la historia de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. *Fila á: revista científica de artes escénicas y audiovisuales*, Vol. 2, 63-74.
- PÉREZ ABAD, N. (2017). *Formación teatral y universidad: historia del teatro universitario de Murcia (1935-1984)* [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia.
- PINA, C. (2018). Las enseñanzas artísticas en Murcia (1832-1919). *Fila á: revista científica de artes escénicas y audiovisuales*, Vol. 2, 109-194.
- VIÑAO FRAGO, A. (1983). Las Misiones Pedagógicas en Murcia (1932-1934). *Áreas: Revista internacional de ciencias sociales*, 3-4, 103-115.

Referencias hemerográficas

- Diario *El Liberal*: enero 1933-mayo 1936.
- Diario *El Tiempo de Murcia*: febrero 1930-marzo 1930.
- Diario *La Verdad*: marzo 1930-marzo 1939.
- Diario *Levante Agrario*: mayo 1930.
- Diario *La Región. Diario de la República*: mayo 1932.

á

fila

Vol. 3, 25-32

Un taller colaborativo. Improvisación: del objeto al texto

Gemma Lezáun

Profesora de Expresión corporal de ESAD Murcia

Esperanza Viladés

Profesora de Interpretación de ESAD Murcia

Resumen: La experiencia pedagógica del taller colaborativo, *Improvisación: del objeto al texto*, permite profundizar en una técnica de entrenamiento actoral que aporta verdad a la creación mediante la espontaneidad e imaginación guiada. Un breve recorrido histórico introduce un marco de referencia teórico sobre la visión del objeto en el arte y el hecho teatral de distintos artistas: A. Appia, G. Craig, M. Duchamp, P. Bausch y J. Grotowski entre otros. El proyecto de aprendizaje en el aula explica como la materialidad del objeto y del texto conviven y se enriquecen recíprocamente mediante la improvisación proporcionando nuevos sentidos tomando como pretexto las obras de F.G. Lorca: *Bodas de Sangre, La casa de Bernarda Alba o Doña Rosita la soltera*. Renombrar al objeto, redescubrir el sonido de las palabras invita a entrar en un proceso ficcional artístico y compositivo gracias a la capacidad de adaptar, reconstruir y prever de nuestro cerebro tal y como nos explica B. Cyrulnik, S. Bloch o D. Calvert.

Este artículo aboga por un modelo de investigación que permita la conjunción de conocimientos y recursos en un mismo espacio-tiempo, ofreciendo una pedagogía bidireccional entre docentes y discentes. El método propone distintas perspectivas de experimentación en el aula: desde el objeto como protagonista hasta el objeto funcional, pasando por la identificación, el partenaire, o bioembalaje que proporcionan, en nuestra experiencia, un método de enseñanza-aprendizaje pertinente y eficaz.

Palabras clave: objeto, material, texto, improvisación, creación, neurociencia, pedagogía colaborativa.

Abstract: The pedagogical experience of the collaborative workshop, *Improvisation: from the object to the text*, allows deepening in a technique of actor training that gives truth to the creation of proposals through spontaneity and guided imagination. A brief historical review introduces a framework of theoretical reference on the vision of the object in the art and the Theatre of several practitioners: A. Appia, G. Craig, M. Duchamp, P. Bausch and J. Grotowski among others. The project of learning in the classroom explains how the materiality of both the object and the text coexist and enrich each other through improvisation, providing new meanings taking as a pretext the works of F.G. Lorca: *Weddings of Blood, The House of Bernarda Alba or Doña Rosita, the spinster*. Renaming the object, rediscovering the words invite us to enter a fictional artistic and compositional process thanks to the ability of our brain to adapt, reconstruct and anticipate as explained by B. Cyrulnik, S. Bloch or D. Calvert.

This article advocates of a model of research that allows the conjunction of knowledge and resources in the same space-time, offering a bidirectional pedagogy between teachers and students. The method proposes different perspectives of experimentation in the classroom: from the object as the protagonist to the functional object, identification, partnership or bio-packaging that provide, in our understanding, a relevant and effective teaching-learning method.

Keywords: object, material, text, improvisation, devising, neuroscience, collaborative pedagogy.

En estas casi dos décadas andadas del siglo XXI parece que es difícil descubrir nuevas formas de pedagogía del actor¹. Se habla de innovación, de tecnología y de apertura de fronteras. Mi colega la Dra. Gemma Lezaun y yo decidimos trabajar conjuntamente en el aula y reunir nuestros conocimientos con el fin de sumarlos e integrarlos. El teatro siempre ha sido un hecho grupal y es en equipo como se crece y se consiguen las competencias transversales, generales y específicas que se producen mediante la transparencia y la transmisión bidireccional del conocimiento.

Hace poco, leímos la historia de un bebé que solo vivió una hora. Hasta aquí la historia parecería solo triste, pero la belleza del relato residía en que aun sabiendo que la niña sufría una enfermedad que no le permitiría vivir, sus padres decidieron seguir con el embarazo. Hacerle el regalo de nacer para luego decirle adiós aceptando el pedacito de vida que su corta presencia había creado en sus biografías, completándolas. Utilizamos esta parábola, para explicar todo el amor que necesita un aprendiz de actor para compartir sus retazos de vida escénica, aceptando que el todo siempre estará incompleto, pues “siempre habrá un retazo para añadir al alma”². Amor para entrenar y probar, amor para equivocarse, amor para dar vida a una idea para luego decirle adiós, amor para dar mucho y quedarse con poco. Aceptando, como dice Yoshi Oida (2002), que el actor debe hacerse invisible como un ninja a los ojos de la audiencia para que solo vean lo importante, la luna. La gran responsabilidad que implica querer ser actor, no solo en escena, sino antes, entrenando.

Desde que se entra en el espacio de trabajo hay que darlo todo aun sabiendo que tu “bebé” ha de morir. Por esto es fundamental que un actor se forje en todas sus dimensiones, intelectual, física y emocional. Jacques Copeau, uno de los padres precursores del entrenamiento, demandaba un actor con “una educación completa que desarrolle armoniosamente, su cuerpo, su espíritu y su carácter humano”³. Esto implica que es necesario aprender más allá de la técnica y lo primero es dominar el arte de la paciencia, darse tiempo. El actor debe mostrar madurez tolerando el desconcierto que provoca la incertidumbre que produce sentirse en el borde del abismo sin saber qué hacer. También ha de tener fe en que algo va a suceder si es capaz de sosegar, y que ese algo puede ser un excelente descubrimiento. Tiene que asumir que la mayoría de los ejerci-

cios y revelaciones nacidos del entrenamiento no serán mostrados al público, y aun así volver a dar la oportunidad a su “bebé” de nacer, de ver la luz e iluminar. “No vayan demasiado deprisa. No se apresuren a concluir y cristalizarse. Dense el tiempo de preparar la tierra, de labrarla y fecundarla” recomienda Copeau⁴ porque, de lo contrario, el actor ansioso podría salir por la noche a cosechar sus campos y arrancar los nuevos vástagos.

Justificación impro-entrenamiento

Consideramos claramente básica la técnica de improvisación dentro de la dimensión de la actuación por su capacidad de generar respuestas vivas, llenas de espontaneidad y por tanto un alto grado de verdad y credibilidad. “La improvisación actoral es un medio de exploración por el cual creamos unas condiciones en que resulta factible la experiencia imaginativa y en grupo” (Hodgson, 1982, p. 49). La improvisación, por lo tanto, requiere actuar mirando desde otro punto de vista, constituye un experimento sobre la vida y sobre el mundo. Es imprescindible la reacción actoral espontánea a un conjunto de condicionantes que se le presentan al actor. Cuanto más inmerso se está en el ejercicio más fácil resulta hacer frente a la situación de manera franca y natural. Por tanto, el actor debe ser consciente de que la espontaneidad está directamente relacionada con el nivel de absorción e implicación que se tiene.

Además, la improvisación nos permite aprender a pensar distanciados de la intelectualidad. Genera hábitos en el actor que le ayudan a tener una expresión de los pensamientos clara y ordenada. Exige una mente veloz que se desenvuelve a través de situaciones experimentales reajustando sus reacciones, errores y aciertos en presente. La práctica de la respuesta del pensamiento acompaña al instante de la vida escénica. Así, la réplica viva y resolutive se obtiene desde un estado activo y comprometido del actor para transitar por la experiencia que se le presenta. Sobre esta misma idea, Herriguel en el libro *Zen en el Arte del Tiro con Arco* menciona

El hombre es un ser pensante, pero sus grandes obras las realiza cuando no calcula ni piensa. Debemos reconquistar el “candor infantil” a través de largos años de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos. Logrado esto, el hombre piensa sin pensar (2001, p. 12).

Esta es una de las claves del ejercicio de la improvisación dentro del entrenamiento actoral: el cuerpo pen-

1 Utilizamos el género masculino, pero no por ello excluimos a ninguna persona de nuestro discurso.

2 Del poema *Estoy hecha de retazos* de la brasileña Cora Coralina (1889-1985).

3 Copeau, *Registres: Appels*, París, Gallimard, 1974 en *El training del actor* (2007).

4 Ibid.

sante, divorciado de la intelectualidad, tiene su propia forma de comprender. En palabras de Hodgson, “la oportunidad, a través de la improvisación, estriba en que quienes participan toman parte en dos importantes niveles: hacer y ser” (1982, p. 59). El entrenamiento no enseña a ser mejor actor, sino que revela un comportamiento, una actitud mental, física y emocional, una presencia escénica, de la que ha de ser partícipe el profesor. El entrenamiento puede originar un vocabulario real para que los actores estén dentro del mismo código, reconociéndose en un mismo mundo con una sensibilidad similar. A la misma vez, se hace necesario un entrenamiento individual que ofrece la oportunidad de aventurarse y exponerse, “dilatarse” diría Barba, más allá de la zona de confort hasta otra que luego de transitarla también será reconocida como propia y segura como muestra de aprendizaje.

Este taller de *Improvisación* tiene dos pilares básicos sobre los que descansa y se fundamenta: el objeto-materia⁵ y el texto. Ambas herramientas proporcionan las condiciones necesarias para realizar esta técnica desde el prisma deseado. Se caracteriza por ser un híbrido entre lo intuitivo y lo reflexivo. Recurrir al objeto tangible y a las palabras facilita introducirnos tanto en la asociación libre de ideas y pensamiento divergente, como en el pensamiento más ordenado y lógico. Ambos aspectos se complementan y conviven, resultando una mezcla entre lo esencialmente material, físico y visual y lo vocal, auditivo y textual.

Con el fin de desarrollar la imaginación, el objetivo y enfoque prioritario del taller es aproximarnos al objeto como germen del impulso creativo más inconsciente. En una segunda fase abordamos el texto para comprender la esencia del personaje con la que conectamos como artistas emocionalmente de manera más lúcida. Blaise Pascal, quien estudio ampliamente la imaginación, afirmaba que el corazón tiene razones que la razón desconoce.

Si distinguimos entre imaginación mecánica e imaginación consciente entendemos que el actor debe hacer uso de esta última, también denominada imaginación dirigida, para abordar eficaz y positivamente el hecho creativo que subyace en la improvisación. Los materiales pedagógicos seleccionados en este taller nos permiten sugerir al actor un tipo de sensaciones para obtener respuestas relacionadas con el carácter y la atmósfera circundante de los personajes lorquianos. Situar al estudiante acotando los estímulos en un determinado sentido ayuda a enfocar y orientar la imaginación hacia el universo de Lorca desarrollando la imaginación cons-

ciente a través de los textos concretos que seleccionamos: *Bodas de Sangre*, *La casa de Bernarda Alba* o *Doña Rosita la soltera*.

Historia

Siguiendo a Francisco Torres Monreal (1998) se podría establecer un marco entre dos tipos de teatro, uno realista donde los significados son unívocos, y otro simbolista donde los signos son polisémicos y abiertos a la interpretación. Esta clasificación se puede trasladar al trabajo con objetos. El objeto como elemento escenográfico participaba desde una dramaturgia textual apoyando el discurso del actor y del director con un uso cotidiano que reproducía la realidad en detalle. Los profesionales del teatro se sumarán a las actitudes *limite* que provocarán la corriente de innovación teatral a fines del siglo XIX y albores del siglo XX, como Alfred Jarry, que verá en el objeto un cariz propio dramático y visual que le redirigirá al rol de actor. Por ello afirma que *Ubú rey* no es un texto para ser representado por actores de carne y hueso sino por marionetas, en correspondencia con su deseo de “desembarazar al teatro de todo lo que le estorba, principalmente de los decorados y de los actores”. En 1909 Filippo Marinetti habla de su “obsesión lírica por la materia” y denomina a alguna de sus piezas teatrales como “dramas de objetos” (Ferreira, 2007, p. 8). Entendamos estas afirmaciones en un contexto antinaturalista y antiabusivo en detalles heredado del teatro romántico. Esta revolución llevará a las líneas y volúmenes de los espacios escénicos sin telones, desnudos, de Adolphe Appia o Gordon Craig y al planteamiento de este último sobre un actor supermarioneta, con una técnica escénica tan depurada que pudiera expresar y representar todo lo que el director imagine.

Como consecuencia de estas ideas revolucionarias se produce el desarrollo y auge de un teatro objetual. Al eliminarse los decorados se privilegió al objeto dentro de una poética de negación como la que proponía Marcel Duchamp, figura influyente en el Surrealismo, Dadá y Pop Art, ampliando los límites de lo que se consideraba Arte al introducir objetos de la vida cotidiana y transformarlos en objeto artístico por la simple decisión del creador. En 1913 realiza su primer *ready-made*, *La rueda de bicicleta*. “Cuando descubrí los *ready-mades*, pensé en intimidar a la estética [...]. Les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como reto, ahora los admiran por su belleza estética” (Ferreira, 2007, p. 8). Su propuesta era que el artista al escoger un objeto cotidiano lo convertía en arte, creando así el concepto del objeto “estéticamente anestesiado” elevado de su origen industrial a la categoría de obra de arte. Su legado es

5 A partir de ahora, nombraremos esta combinación como objeto.

habernos hecho entender que una experiencia artística nos provoca y nos permite repensar.

Roland Barthes (1993) asevera que los objetos son funcionales además de comunicar información, tienen sentido. En esta función, la semántica, el objeto informa y transmite signos estructurados. Asimismo, ofrece connotaciones que pueden ser existenciales o tecnológicas. Estas últimas hacen referencia a su fabricación: su función utilitaria y el material que lo conforma. Atendiendo a las existenciales, el objeto adquiere apariencia de “una cosa” que tiene vida ajena al hombre. Idea en la que basaremos el desarrollo de las asociaciones subjetivas en el actor al interactuar con el objeto. El objeto desde este punto semántico es subjetivo y crea un sentido absurdo privado. Esto lo aprovecharemos en el taller, pues permitirá que el objeto se vuelva signo en sí mismo y se comunique con el actor como cómplice de su imaginaba.

En este discurso debemos mencionar a Patrice Pavis (2000, p. 193) que afirma que para clasificar los objetos escénicos se ha de tener en cuenta su forma, su material y clarificar su función: utilitaria o estética. Asimismo, relaciona el material con la experiencia sensorial, sonora, visual u olfativa, según el canal por donde se presente el conocimiento. En nuestra propuesta añadimos la táctil que vendrá de la textura o de la temperatura. Incluso el sentido espacial será signo significativo. Asimismo, Pavis (2000, p.191) introduce un cuadro clarificador sobre los tipos de objeto teatral, que va de la materialidad a la espiritualidad, presenta un viaje desde los elementos naturales, pasando por los objetos encontrados, los objetos creados para el espectáculo, hasta los objetos evocados en el texto o en la didascalia.

De esta idea se llegará a subordinar el objeto al actor que lo utiliza. Grotowski (1992, p.16) con su teatro pobre demanda a su elenco recursos imaginativos para transformar el suelo, una mesa, un palo, etc. en otro material u objeto *compensatorio* (1992, p. 64) mediante su expresión física e interpretación.

Otro caso se da cuando el objeto, realmente presente en el escenario, contribuye a la existencia de otros objetos ausentes pero relacionados con él. Por ejemplo, los objetos que utiliza en *Café Muller* Pina Bausch son físicos, pero emocionales en su significado. Una amalgama de sillas crea un mar de complicaciones que obliga a los actores-bailarines a relacionarse con ellos desde asociaciones internas. Son objetos inanimados que cobran vida a través de los deseos, miedos y la necesidad de expresión de la condición humana. Vsèvolod Meyerhold fue el promotor de esta idea. Criticaba el naturalismo de Kostantín Stanislavski, aseverando que en su afán por que todo en el escenario fuera como en la vida, lo convirtió en una tienda de objetos de museo

que no permitía al espectador soñar. Meyerhold en sus observaciones a los ensayos de “La chinche” nos revela su visión de los objetos en escena:

[...] Se ha metido (el inventor) detrás de un armario, porque allí, a cubierto, ha inventado un nuevo tipo de timbre, o trabaja en un reloj, o quizá golpea en la pared con un martillo. Entonces las bromas serán vivas: él golpea, después se vuelve y habla, después golpea de nuevo, para separar las frases de modo que parezcan improvisadas, interrumpiéndolas con los golpes del martillo y con el hecho mismo de volverse (Hormigón, 1992, p. 550).

Según su propuesta del teatro de la convención, con base simbólica, el director conduce la imaginación del espectador hacia el camino deseado dejándole la última palabra, se sugiere lo que está ausente en el escenario sin forzar: el objeto sirve como pista para la imaginación del espectador. De esta forma, una mesa de café instalada en el escenario con su bandeja redonda y una silla también reconocible será suficiente para sugerir todo un decorado. Meyerhold llamó a esta forma de realismo “astringente”, donde los objetos eran signos destinados a dar la ilusión de un lugar, reduciéndose en esencia lo esencial, economía de medios. Brecht adoptará esta lección y elegirá dar pistas para que el resto sea imaginado por el espectador, como afirma en el punto 40 de *El Pequeño Organon para el teatro* (1948) “la representación necesita una formulación que permita libertad y movilidad al espíritu del espectador”. De este autor es *De todos los objetos* (1932) donde afirma que los que más ama son los usados. Esta idea la relacionamos con la afirmación de Tadeusz Kantor que puede vislumbrar el alma del objeto tras su degradación al perder su funcionalidad, rescatando los objetos *encontrados*, “lo que el hombre ha tirado como desecho inservible, volverá al escenario privado de memoria” (Zamorano, 2008, p. 122).

El caso extremo es el objeto invisible o imaginario, que demanda técnica al actor para mostrarlo, significarlo, así como comunicar su relación con él. No hay nada en el escenario, pero el espectador “ve” los objetos y entiende todas las acciones del actor con ellos. Este es el trabajo de la pantomima.

Etienne Decroux, toma el cuerpo del actor como propio objeto e intenta resolver en él la idea de la supermarioneta de Craig. Este actor pedagogo entiende que lo que distingue el arte del actor de otras artes es su cuerpo, cuya materia no transformable está hecha de huesos y carne. Decroux dedicó su vida a sistematizar el movimiento del cuerpo y hacer un uso extra-cotidiano de él mediante la *gramática corporal*. Desa-

rolló aspectos tales como la geometrización corporal y espacial, jerarquía de órganos, principio de oposición, equilibrio, concepto de dinamo-ritmo o calidad de movimiento, entre otros. Estudió la acción y su efecto respecto a la gravedad física y al peso tanto de objetos reales como metafóricos. La gravedad es una lucha constante de compensación muscular, *drama muscular*, que el actor debe dominar en el ámbito de la materia o de las ideas, pensamientos y sentimientos. De estos conceptos beberá el taller de improvisación que buscará descomponer el movimiento, reducirlo a lo esencial, depurando todo lo innecesario para componerlo nuevamente.

Nuestra fórmula

La pedagogía contemporánea ha desarrollado sistemas y fórmulas que se configuran mediante la fragmentación, asociación o fusión de distintos métodos de enseñanza. El punto central de este trabajo es, sin duda, un método de improvisación teatral que permite utilizar una técnica de entrenamiento y creatividad desde dos prismas complementarios y colaborativos. A continuación, explicaremos las herramientas seleccionadas en el taller y en segundo lugar el proceso de aprendizaje por el que el actor discurre en la improvisación.

La definición y clasificación que proponemos sobre materia y objeto no coincide con una terminología científica rigurosa, sino que hacemos un uso de los conceptos en función de nuestras necesidades didácticas y particularidades creativas. Por un lado, consideramos *materia* a la sustancia componente principal de los cuerpos, susceptible de sufrir cambios pero que no ha sido modificada por el hombre. La materia la podemos dividir entre la que se puede modificar (forma y/o volumen adaptable) y la que no se puede como en el caso de ciertos sólidos por tener una forma constante (roca). Sin embargo, en nuestra catalogación hemos considerado ciertos materiales como primigenios a pesar de haber intervenido el hombre en su elaboración, es el caso del globo, papel, plástico, etc. Estos son abordados en primer lugar, aportados por los docentes y son de uso corriente (papel, globos, plásticos, agua, cuero, arcilla, roca, etc.) y propician la investigación teatral con el mundo lorquiano. La primera labor del estudiante respecto al material es realizar una aproximación desde el juego naif, inocente, para renombrar la materia. Por otro lado, denominamos *objeto* a los elementos que en su realización ha intervenido el hombre, a excepción de los citados anteriormente.

Para facilitar al estudiante un material de partida que tenga conexión con el universo de Federico García Lorca los participantes del curso proponen ciertos ob-

jetos (navaja, brazalete, esposas, reloj, espina, cuchillo, clavel, anillo, cuchilla de afeitar, etc.). Los objetos “encontrados” que los alumnos aportan son despojados de toda funcionalidad y estética.

Tanto objeto, material y texto usados sufren un proceso de redescubrimiento por parte del estudiante gracias a las especificidades que nos ofrecen:

- El objeto y la materia tienen, al menos, dos sentidos: el que le otorga la costumbre y el que le confiere el asombro de redescubrirlo que es lo que buscamos en el taller. Nos apoyamos en las ideas de Santiago Vila (1997), que afirma que la realidad no se nos muestra en una única vertiente semántica dentro del paradigma cotidiano-artístico. En la misma dirección apuntan las consignas propuestas por Mauricio Kartun y que nosotras planteamos como fundamentales. Una de ellas es situar la actividad objetual dentro de los parámetros de la *mesa universal*; “mesa” como soporte objetual y “universal” en tanto continente de cualquier posibilidad expresiva generada con objetos. Kartun en sus propuestas desarrolla en profundidad esta idea y la lleva hasta la dramaturgia de la materia. Como premisa plantea lograr que los alumnos puedan experimentar con los objetos. El objetivo es construir un sistema escénico capaz de sostenerse en sí mismo como evento o como germen de evento espectacular.
- La desviación del sentido: como hemos visto, objeto y texto se prestan a muchos usos y significados que se pueden revelar mediante la técnica surrealista del “objeto encontrado”, desviado de su semántica, basado en Duchamp o en Kantor con la propuesta del objeto extraído de su contexto de origen. En esta línea tenemos como referentes del extrañamiento en el arte: Viktor Shklovski con la des-automatización de la palabra y la reconstrucción del significado de dos elementos en una nueva unidad y la técnica del *binomio fantástico* de Gianni Rodari.
- Artificialización y materialización: El objeto puesto al servicio de la improvisación experimenta un efecto de abstracción. El objeto aquí funciona como significado, es decir, su materialidad y su identidad se integran en un proceso global de simbolización. Los objetos y materiales nos dejan entrar en un proceso de conversión lírica, poética y/o dramática que favorece y enriquece la improvisación y el proceso creativo.
- El texto en el taller no es solo significado, también significante cuya manipulación como objeto de investigación es capaz de reunir distintas técnicas actorales aportando una visión más allá del realis-

mo. Según Kantor, no se debe partir del texto, se debe llegar a él como creación de una realidad escénica autónoma que requiere de gran concentración e imaginación. Es vital para que esto suceda que el actor trabaje y reaccione creando libremente y siempre en tiempo presente, buscando la sorpresa. Partiendo de las cualidades recibidas del objeto y los impulsos que originan en su interior ha de jugar con los fonemas, onomatopéyas, palabras, espacio, volumen, dinámica, etc. más allá del código de contenido que le otorga la semántica lingüística.

En nuestro curso el estudiante mediante el encuentro con el objeto se sitúa en un espacio interno frente a sus carencias, conscientes o inconscientes. Los objetos pueden generar en el estudiante una suerte de contemplación, revelación o regresión individual. La materialidad del objeto y del texto permite entrar en un espacio de juego que nos remite a múltiples sensaciones más allá del significado específico. Al explorar las posibilidades expresivas, dramáticas y plásticas del objeto (movimiento, sonido, forma, textura, tonalidad, contraste, temperatura,...) nos trasladan a un mundo de sensaciones que pueden vehicularse con emociones, vivencias e historias de vida.

En este sentido, vamos exponer brevemente el proceso artístico y creativo desde la neurociencia. El neurólogo y psiquiatra Boris Cyrulnik explica la apropiación y desarrollo del material en el arte argumentando que la carencia para el artista puede ser el motor de la creatividad. La improvisación puede sumergirnos en nuestras propias dudas, inquietudes, sombras y miedos, dirigirnos a seres, acciones e imágenes que nos invaden e invitan a adentrarnos en el inconsciente para completar y comprender la propia existencia. Por ello, abordar la improvisación nos redescubre desde nuestros recuerdos e imaginación al acceder a un universo personal que va desde lo sagrado hasta lo mundano. "La mayoría de las obras de arte son confesiones autobiográficas". El alumno creativo trata de explorar aspectos desconocidos que le inquietan y esa necesidad de comprender le impulsa a adentrarse en la improvisación con una extraordinaria disposición de introspección.

La neuroemoción⁶ nos explica cómo se transita por ese proceso. Los distintos métodos de *inducción* y *modelación* de las emociones desde el cuerpo físico ayudan al alumno a reconocerlas, activarlas, tener control de la situación y devolverlas a un estado neutral. La

activación emocional se produce mediante patrones *efectores* o modelos respiratorios y posturales específicos utilizados en la formación del actor.

Dorys Calvert (2016) estudia la neurociencia de las emociones a través de la neuroplasticidad, el sistema de las neuronas espejo, el circuito cerebral del placer y la utilización consciente de la memoria procedimental observando la modificación que el actor puede experimentar sobre el plano ontológico y el campo emocional.

Eduardo Punset (2007) recoge la teoría de Jeff Hawkins sobre cómo se procesa la información sensorial en las distintas capas del neocórtex. Nos acerca a reflexiones acerca del cerebro de los artistas, el rol que desempeña el inconsciente o hasta qué punto la percepción se ve condicionada por nuestras vivencias. Información relevante para el desarrollo de la técnica de improvisación.

Las imágenes, sonidos y los colores se almacenan como secuencias de información. Estos impulsos forman nuestro modelo del mundo, construido de acuerdo con nuestras experiencias y vivencias previas. [...] Además, el neocórtex es muy flexible: se adapta a nuevas situaciones y, cuando una predicción no se cumple, las capas superiores buscan alternativas para encontrar una explicación a lo que los sentidos captan (2007, pp. 39-41).

La conexión de la imaginación consciente, carencias, sensaciones, emociones y memorias de vida atribuyen un sentido y significado al objeto. Esta reubicación y modificación de los estados del actor constituye un elemento pedagógico pertinente y eficaz al generar unos recursos creativos que proporcionarán nuevos sentidos al texto lorquiano. Podemos entender que la *improvisación del objeto al texto* es susceptible de reubicar al actor por la capacidad de adaptarse, crear y reconstruir del cerebro. La polimorfía del objeto, que explica Troc Moraga (2005), y las posibilidades que las palabras de Lorca nos ofrecen nos invitan a entrar en un proceso ficcional desde varios puntos de vista que a continuación exponemos.

Miradas hacia el objeto

Detallamos las distintas perspectivas interpretativas y compositivas del actor con respecto al objeto que dividimos en dos campos, abstracto y realista. Entre las abstractas hallamos:

- El objeto es el protagonista, el actor trabaja distanciado y a su servicio, asume un rol de conductor neutral de la organización energética de la

⁶ En el ámbito de las emociones Susana Bloch y Pedro Sándor profundizan en este terreno con los actores y crean el método *Alba Emoting*.

escena. Toma decisiones priorizando los “deseos” del objeto que pasa a ser el portador del significado.

- *Identificación.* El actor toma significado a partir del objeto, se transforma en él mismo, adopta en esencia las cualidades de la materia: forma, textura, color, brillo, temperatura, densidad, volumen, etc., obviando la ilustración o la imitación. La identificación se describe perfectamente de la siguiente manera:

Piensa como la lluvia que cae del cielo; piensa como las olas que se desplazan en el mar; piensa como las estrellas que iluminan el cielo nocturno, como la verde fronda que brota bajo el tibio viento primaveral. De hecho, él mismo es la lluvia, el mar, las estrellas, la fronda (Herrigel, 2001, p. 12).

- El objeto se considera un compañero en el viaje creativo. Con él se genera un vínculo que da sentido al contexto. El actor se conecta al mismo nivel con su partenaire a través de asociaciones, emociones o acciones.
- *Bioembalaje* o la fusión entre el actor y el objeto dando lugar a un nuevo ente. Es un proceso de simbiosis íntima donde las diferencias confluyen enriqueciendo la creación.

Por último, se encuentra la mirada realista tradicional en el género dramático donde el objeto participa de la acción física cotidiana como un elemento subsidiario del trabajo actoral. El signo procede de la dramaturgia textual y el objeto es funcional.

Conclusiones

Este artículo es también el resultado de probaturas y tanteos, como aseverábamos al inicio de estas líneas. Hasta llegar al texto definitivo ha habido muchas ideas que se han quedado en el camino, todo investigador sabe que no llegará a estar completo. Se ha convertido en un retazo de nuestra vida, puesto que le permitimos nacer y ahora le dejamos ir. Este viaje nos ha enseñado mucho de nuestros alumnos y de nosotras mismas, ha abierto posibilidades a nuestra experiencia pedagógica.

Como Claudia Castellucci dice, “la escuela es un conjunto de personas que se unen para estudiar y experimentar juntas” por lo que el conocimiento se extiende bilateralmente. Trabajando en equipo, compartiendo espacio y tiempo hemos podido dialogar, revisar, reinventar unidas y en presente para fusionar y ampliar el espacio-tiempo, de ensayo, y de esta forma facilitar que la magia surgiera de entre nuestros alumnos, que han podido concebir sus propios saberes y metas. Creemos firmemente que este es un modelo al que se ha de recurrir en la enseñanza formal del arte escénico: profesores juntos en el aula y alumnos con más tiempo de investigación autónoma.

Para cerrar, utilizaremos las palabras de Herrigel sobre el papel deseable del educador respecto al alumno en este proceso creativo:

Tranquilamente observa sus tanteos [...], y aguarda con paciencia el crecimiento y la madurez. Los dos tienen tiempo; el maestro no apremia, y el alumno no se precipita (2001, p. 62).

Referencias bibliográficas

- AA.VV (2007). *El training del actor*. México: UNAM-INBA.
- BARTHES, R. (1993). *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Ed. Paidós.
- CALVERT, D.F. (2016). *Theatre et neuroscience des emotions*. París: L'Harmattan.
- HERRIGEL, E. (2001). *Zen en el Arte del Tiro con Arco*. Buenos Aires: Editorial Kier.
- FERREIRA, M. (2007). *Del objeto a la escena. Poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos*. Cuadernos de Picadero, nº12. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro.
- HODGSON, J. & RICHARDS, E. (1982). *Improvisación*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- HORMIGÓN, J.A. (1992). *Meyerhold: textos teóricos*. Serie: Teoría y práctica del teatro Nº 7. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- OIDA, Y. (2002). *Un actor a la deriva*. Guadalajara: Ñaque.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- PUNSET, E. (2007). *El alma está en el cerebro*. Barcelona: Ed. Punto de lectura.
- TORRES MONREAL, F. (1998). *Los límites del teatro: códigos y signos teatrales*. Anales de la Filología francesa, nº 9, Dialnet-unirioja.es.
- VILA, S. (1997). *La escenografía, cine y arquitectura*. Madrid: Ed. Cátedra.
- ZAMORANO, F. (2008). *Una visión sobre el Teatro de Objetos*. Tesis inédita, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

La trayectoria profesional de la actriz Margarita Lozano

Actress Margarita Lozano and her performing career

Eva María Torres Martínez

Actriz y profesora de Interpretación de ESAD Murcia

Resumen: Este seguimiento académico de la carrera profesional de la actriz Margarita Lozano recoge los datos pertinentes que posibilitan el conocimiento y difusión de su obra. La trayectoria profesional de Margarita Lozano se inicia en los años 50 cuando se traslada de Lorca (Murcia) a Madrid. Esta investigación sigue de manera cronológica los trabajos realizados por esta actriz en el cine nacional e internacional, su trayectoria teatral y su vuelta al mundo de la interpretación tras 26 años alejada de la actuación. Este trabajo también destaca aquellos profesionales que han marcado y enriquecido la carrera profesional de Margarita Lozano, tanto autores como directores o compañeros de escena. Por último, se añade un apartado donde se analiza la técnica interpretativa utilizada por Margarita Lozano.

Palabras clave: Margarita Lozano, actriz, cine, teatro, Viridiana.

Abstract: This academic research paper on actress Margarita Lozano's career includes data that will help enrich general knowledge about her work and encourage its further dissemination. Margarita Lozano's career began in the 50's when she moved from Lorca (Murcia) to Madrid. This paper follows her work chronologically on both stage and screen nationally and internationally. It also highlights her return to the world of acting after a 26 years hiatus. Additionally, this paper covers the professionals that influenced and enhanced her artistic development, such as authors and directors- as well as some important scene partners. Lastly, this study includes an analysis of the acting techniques used by Margarita Lozano.

Key words: Margarita Lozano, actress, film, theater, Viridiana.



Margarita Lozano en sus inicios en el cine.

1. Biografía

1.1. Infancia

Margarita de las Flores Lozano Jiménez nació en Tetuán el 14 de febrero de 1931 pero a los pocos meses después de su nacimiento, la familia se trasladó a la ciudad de donde era su madre, Lorca (Murcia). Su padre era militar y estaba destinado, por aquel entonces, en esta ciudad africana que fue protectorado español de Marruecos desde 1913 hasta el 1956.

Mi buena suerte quiso que mis abuelos maternos se afincaran en Lorca. Y después de muchas idas y venidas también yo me he enraizado aquí. He tenido el privilegio de poder elegir mi tierra. La tierra que quiero. Miro a mi alrededor y solo veo caras amigas y protectoras (Lozano, 2004).

Margarita Lozano siempre ha considerado que sus raíces son lorquinas, ya que fue en esta ciudad murciana donde transcurrió su infancia y adolescencia, aunque reconoce la pluralidad de sus orígenes.

En realidad, soy mora, castellana e irlandesa, con sangre ha salido lo que ha salido: de loco a loco (Torres, 2006, p. 53).

Margarita no procede de una familia de artistas sino de militares y médicos pero confiesa que, tal vez, fuera su padre el que la iniciara en su gusto por la actuación ya que de muy pequeña era él quien la llevaba al teatro y a la zarzuela. Recuerda que siendo una niña ya se podía intuir que ella terminaría siendo actriz.

Mi madre contaba que cuando tenía cuatro años me metía detrás de las cortinas y decía: 'Va a salir la artista'. Debe ser que se nace así (Mora, 2001, p. 10).

1.2. Formación: Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)

Desde muy temprana edad, Margarita tomaba sus propias decisiones y con sólo 19 años decidió marchar a Madrid utilizando como pretexto que iba a estudiar diseño y moda pero con la firme intención de ser actriz. Se alojó durante un tiempo en casa de sus tíos, pero cuando les comunicó que pretendía abandonar sus estudios de diseño para ingresar en el IIEC, (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, después Escuela Oficial de Cinematografía, EOC), sus parientes no lo consintieron. Margarita no dudó entonces en abandonar el entorno familiar y alquilarse una habitación con el fin de enfrentarse de lleno a perseguir su sueño de ser actriz.

Cuando Margarita entra en el IIEC, su primer año de carrera coincide con el último curso de otros alumnos como Luis García Berlanga (1921-2010) o como, incluso, Juan Antonio Bardem (1922-2002). Ella reconoce la influencia, no sólo artística sino también ideológico-política, que directores como Juan Antonio Bardem, militante del Partido Comunista Español (PCE), tuvieron en su formación. Esta inclinación política hizo que Margarita se posicionara frente al panorama cultural que sostenía el régimen franquista y rechazara trabajar en cualquier proyecto vinculado al mismo.

2. Carrera cinematográfica nacional de Margarita Lozano

2.1. Los comienzos en el cine de Margarita Lozano

Su carrera cinematográfica comienza en la década de los cincuenta haciendo apariciones muy pequeñas. Debuta con el director de cine Domingo Viladomat en la película *Hermano menor* estrenada en 1953; y, al año siguiente, participa en la película *Manicomio* de Fernando Fernán Gómez y Luis María Delgado.

El guión (de *Manicomio*) fue prohibido por la censura en primera instancia aduciendo que el tema de la locura no podía tomarse a broma, y una vez autorizado con ciertos cortes fue clasificado en Segunda A; se estrenó en una cadena de primer reestreno el 25 de enero de 1953, manteniéndose siete días en cada cine (Ros, 1999, p. 41).

En 1954 Luis Marquina (1904-1980) intenta realizar con su película *Alta costura* un *thriller* con un cierto trasfondo erótico. Pero la censura no se lo permitió reduciendo la trama a una simple intriga criminal en el mundo de los desfiles de moda. La belleza y el talento de Margarita no pasarían desapercibidos para Luis Marquina que le ofrecería participar en su película, interpretando el personaje de una modelo, Lina. Margarita aparecía espectacular con los diseños de Balenciaga. Pronto cambia de registro y trabaja en dos películas del director Antonio Isasi Isasmendi (1927-2017) correspondientes a su primera etapa cinematográfica (caracterizada por la realización de una serie de películas policíacas y de acción, estrictamente nacionales, en su producción y explotación), *Rapsodia de sangre*, en 1957 y *Diego Corrientes*, en 1959. También participa, con el papel de Antona, en la película *El Lazarillo de Tormes* de César Fernández Ardavín (1923-2012), ganadora del Oso de Oro en el X Festival Internacional de Cine de Berlín en 1960, pese a que había fracasado en las carteleras españolas.

Luis Lucía (1914-1984), uno de los mejores promotores del sistema de estrellas nacional y que dirigió a las más importantes y populares figuras del cine español de la época, también consideró contar con Margarita para *Un ángel tuvo la culpa*, película de 1959 cuya temática principal nos recuerda a la filmografía del cineasta Frank Capra (1897-1991) centrada en el hombre común, en su bondad inherente y en la importancia de los valores tradicionales, que empiezan en la familia. Juan de Orduña (1900-1974), reconocido por ser el director más prolífico del momento y también uno de los favoritos del público, de estética pomposa y de gusto por la interpretación grandilocuente, estrenará en 1961 su película *Teresa de Jesús*, con la brevísima intervención de Margarita Lozano.

2.2. Luis Buñuel y *Viridiana*

El encuentro con Luis Buñuel (1900-1983) en el año 1961 supondría un salto cualitativo en la carrera cinematográfica de Margarita Lozano. Luis Buñuel, tras 25 años de exilio voluntario, decide rodar su película *Viridiana* en España. En un principio, el guión de *Viridiana*, escrito por el propio Buñuel en colaboración con Julio Alejandro, debía realizarse en México. Pero el productor,

Gustavo Alatriste le propuso a Buñuel una coproducción hispano-mexicana como consecuencia de unos acuerdos con dos firmas españolas, UNINCI y Films 59 de Pere Portabella, que en diversas ocasiones habían demostrado valientemente su propósito de romper con el conformismo folklórico y melodramático del cine ibérico. El periodista y crítico de cine suizo, Freddy Buache, recoge en su libro *Luis Buñuel* (1976, p. 42) que este director también aceptaría trabajar en España, tras muchas dudas y consideraciones, pensando que con ello aportaría el prestigio de su presencia y una ayuda activa a quienes habían iniciado una línea de cine más comprometido y de mayor calado intelectual como fueron Luis García Berlanga con *Bienvenido, mister Marshall* (1953); Juan Antonio Bardem con *Sonatas* (1959) y *A las cinco de la tarde* (1961); Carlos Saura (1932-) con *Los golfos* o Marco Ferreri (1928-1997) con su película *El cochecito*. Por otro lado, al dictador Francisco Franco le interesaba que el director aragonés, de gran prestigio internacional, pudiera trabajar en España y, de esa manera, demostrar al mundo que su régimen era más abierto y tolerante de lo que la comunidad internacional pensaba. Pero, lamentablemente, no fue así. El régimen franquista prohibió la exhibición de la cinta en España después de su estreno en el Festival de Cannes atendiendo al artículo publicado en *L'Osservatore Romano* donde se tachaba la película de irreverente, blasfema y obscena. *Viridiana* no pudo ser proyectada en España hasta en 1977 aunque ganara en el festival de Cannes de 1961 la primera Palma de Oro del cine español.

Margarita Lozano estaba trabajando en el Teatro Eslava de Madrid haciendo la obra de Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*, con el director de escena argentino formado por Georgio Strehler, Juan de Prat Gay, cuando coincidió con Luis Buñuel. Margarita cuenta:

Estaba haciendo 'Casa de Muñecas', teñida de rubia nórdica, y me enteré de que Buñuel estaba eligiendo actores. Pensé: 'Qué oportunidad para conocer a Don Luis', y sin idea de que fuera posible trabajar con él, me presenté. Y mira por dónde, todavía no sé por qué... Luego quiso que hiciera *Tristana*, y tampoco sé por qué, no pudo ser (Mora, 2001, p. 10).

Luis Buñuel le ofrecería interpretar el de la sacrificada y leal criada Ramona; personaje que supondría un punto de inflexión en la carrera cinematográfica de Margarita. Durante el rodaje ambos congeniaron enseguida llegando, incluso, a que Buñuel introdujera algunos cambios que Margarita le propuso como, por ejemplo, que Ramona fuera de luto debido al fallecimiento de la esposa de Don Jaime o que, aunque llevara el uniforme

clásico de criada, pudiera ir sin moño y con el cabello suelto consiguiendo de esta manera un aspecto menos convencional y más alejado del recurrido cliché de sirvienta. Margarita recuerda que los criados, en aquellos días, no se atrevían a mirar directamente a los ojos de sus señoritos, rehuían la mirada y permanecían cabizbajos. Ella compuso su personaje incorporando este movimiento característico y jugándolo no sólo con sus compañeros de escena sino también, en algunas ocasiones, ante la cámara, intentando esconderse y rehuendo la mirada del objetivo. Luis Buñuel quedó tan satisfecho de su trabajo que el personaje de Ramona que, aunque en el guión no tenía mayor importancia, fue adquiriendo peso y, por lo tanto, apareciendo en otras secuencias que, en un principio, no estaba previsto que interviniera.

2.3. La etapa de Margarita en Barcelona

Tras el éxito de *Viridiana* vuelve a la compañía Pequeño Teatro "Dido" para protagonizar junto a Manuel Torremocha la obra *La Camisa* (Monleón, 1962, pág. 40),¹ dirigida por Alberto González Vergel (1922-). De gira con esta producción llegará a Barcelona donde tuvo la oportunidad de conocer la *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual*, fundada por Ricard Salvat (1934-2009) y la dramaturga Maria Aurèlia Capmany (1918-1991). Margarita quedó fascinada con el trabajo que se realizaba en la Escuela y decidió instalarse en la ciudad condal. Durante unos dos años trabajaría en esta Escuela como profesora de interpretación aunque ella confiesa que siempre se sintió más alumna que docente.

Después de participar en la película de Francisco Borja Moro, *El hombre del expreso Oriente*, en 1962, ese mismo año, estrenaría con el director Jordi Grau (1930-2018), cineasta formado en el Centro Sperimentale de Roma, *Noche de verano*. Esta película junto con la de *Los que no fuimos a la guerra* (1965), dirigida por Julio Diamante (1930-), son los dos primeros largometrajes que se adscriben al movimiento del NCE (Nuevo Cine Español). *Noche de verano* muestra, a través de un guión que fue prohibido en 1956, una rara calidad documental en su descripción de las inquietudes y frustraciones de un grupo de jóvenes barceloneses durante la popular verbenas de San Juan (Gubern *et al.*, 2009, p. 311).

Durante el tiempo que permanece en Cataluña rueda con Miguel Lluch (1922- 2016) tres películas, *Un demonio con Ángel* (1963), *Crimen* (1964) y *El precio de un asesino* (1963) bajo la producción de Ignacio Ferrés Iquino. Esta productora del Paralelo barcelonés (IFISA), que desde los años cuarenta apostó por tener una plantilla estable de guionistas llegando a formar un *modesto star-system*, romperá con el sistema de producción habitual hasta entonces caracterizado por polarizar su atención a las demandas del mercado: comedias disparatadas, melodramas religiosos y policíacos, *westerns* o el naciente erótico hispano, y rodará la *ópera prima* de Mario Camus (1935-), *Los Farsantes*. Margarita la considera como una de sus películas preferidas.

Los Farsantes de Mario Camus, es una de mis predilectas, un retrato terrorífico y muy doloroso, pero espléndido, de la España del silencio y el hambre. La mejor suya, con *Los santos inocentes* (Mora, 2001, p. 10).

Margarita interpretará su primer personaje protagonista, una joven actriz de teatro llamada Tina. *Los Farsantes* refleja las vejaciones y la miseria que sufre una compañía de teatro que intenta sobrevivir actuando de pueblo en pueblo y viajando en una camioneta destaralada a imagen y semejanza de las giras realizadas por los actores barrocos en las compañías de la legua. El proceder airoso y digno con el que Margarita realizará un humillante striptease ante unos burgueses vallisoletanos pasará, sin lugar a dudas, a la memoria de las escenas más emblemáticas del cine nacional.

En el periodo en el que Margarita estuvo trabajando en Barcelona se fue gestando un grupo de cineastas que promoverían un fuerte movimiento contestatario respecto al cine establecido, incluido el NCE que mostraba ya preocupantes indicios de agotamiento.

El nacimiento de la *Escola* de Barcelona, que coincide con el final del mandato de García Escudero (finales de 1965), se caracterizará por ser el único movimiento colectivo de investigación formal y ruptura temática en toda la historia del cine español (Gubern, *et al.*, 2009, p. 322). Este movimiento cinematográfico integrado por jóvenes burgueses catalanes, tomó como referencia la vanguardia imperante en el país vecino, la *Nouvelle Vague*, (debido a la proximidad geográfica de Francia) pero sin llegar a conseguir un estilo o innovaciones técnicas propias que consolidaran y potenciaran a esta escuela.

Margarita, aunque no estuvo vinculada a este movimiento fílmico, trabajó con los que serían los futuros miembros de la *Escola* de Barcelona, ya que estos colaboraron en la película que realizaría Margarita, *Los felices 60* (1963), dirigida por Jaime Camino (1936- 2015).

¹ *La Camisa*, de Lauro Olmo, se estrenó en el Teatro Goya de Madrid el 8 de marzo de 1962 y fue premio "Larra" y Nacional de Teatro 1962. José Monleón escribió: "Quizá haga muchos años que no se ha dado en España un estreno tan triunfal de autor novel. Triunfo seguido-salvo alguna excepción previsible-de una crítica elogiosa y, en muchos casos, entusiasta. Lauro Olmo es desde la otra noche, uno de los autores más importantes de nuestro teatro actual".

Estos cineastas quisieron romper las estructuras cinematográficas nacionales establecidas y buscar un nuevo camino hacia el realismo que entró pronto en franca decadencia. En el país no consiguió demasiados adeptos y en el extranjero, una vez superada la novedad, dejó de suscitar el menor interés. Fue el propio Joaquín Jordá (1935-2006), creador y teórico de la *Escola*, quien dio por finalizado este movimiento filmico barcelonés en 1969.

3. El cine de Margarita Lozano fuera de España

Las últimas producciones nacionales en las que participaría Margarita Lozano antes de comenzar su andadura cinematográfica en el extranjero fueron *Amador* (1966), del director Francisco Regueiro (1934-) y *Después del gran robo* (1967) de Miguel Iglesias (1915-2012).

Tras residir durante un breve tiempo en Munich, el productor Carlo Ponti convence a la agencia William Morris para que la fiche y se traslade a Italia (Borau, 1988, p. 524).

Margarita Lozano recuerda que Carlo Ponti (1912-2007) se interesó por ella tras ver su trabajo en *Viridiana* pero no se pondría en contacto con él hasta pasados unos años. El día que decidió llamarlo, confiesa, pensaba que este productor italiano ya no la recordaría, pero no sólo la recordaba sino que seguía interesado por su carrera cinematográfica. Carlo Ponti consiguió que Margarita, aún a su pesar, formara parte de la cartera de actores de William Morris, una de las agencias de talentos internacionales más antiguas y prestigiosas del momento y de la actualidad. La personalidad de Margarita no encajaba con la típica actriz en busca de un representante artístico que la ayudara a lanzar y consolidar su carrera cinematográfica. Ella afirma que nunca ha esperado con ansiedad esa llamada de teléfono de su representante ofreciéndole un trabajo y reconoce que, prácticamente, ha podido ejercer su profesión teniendo completa libertad para tomar sus propias decisiones sin la necesidad de depender de un mánager.

Siempre (sin mánager). Ah, sí. En Italia, por imposición de Carlo Ponti, tuve a la William Morris (Mora, 2001, p. 10).

Margarita llega a Italia de la mano de Sergio Leone (1929-1989) con una producción cinematográfica que provocaría el nacimiento de un subgénero del western: el "spaghetti western".

Esta exitosa película de Sergio Leone, *Por un puñado de dólares* [*Per un pugno di dollari*], estrenada en 1964, y

protagonizada por Clint Eastwood, actor desconocido hasta entonces, afianzará la proyección internacional de Margarita Lozano y conseguirá que la industria cinematográfica italiana apueste por la presencia de esta actriz española en su filmografía.

A mediados de los años sesenta, Margarita se encuentra ante un cine italiano singularizado por su espíritu renovador. El cine testimonial, que caracterizó al movimiento Neorrealista de la década anterior dará paso a un cine de autor que reflejará la realidad italiana con nuevas inquietudes narrativas y estéticas. Cineastas como Federico Fellini (1920-1993), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Luchino Visconti (1906-1976) o Pier Paolo Pasolini (1922-1975) entre otros, marcarán la filmografía italiana del momento por sus búsquedas formales estrictamente personales y sus preocupaciones filosóficas diferentes.

Margarita Lozano trabajará con emergentes directores de cine como Nanni Loy (1925-1995), representante de la commedia all'italiana (Pinel, 2006, pág. 79),²¹ en la película *El padre de familia* [*Il padre di famiglia*, 1967] y volverá al *spaghetti western* participando en la única de este género cinematográfico y última película que dirigió Nunzio Malasomma (1894-1974), *Quince horcas para un asesino* [*Quindici forche per un assassino*, 1968], ya que moriría poco después. Gianfranco Mingozzi (1932-2009), conocido por su extensa producción en el cine documental, contaría con Margarita Lozano para su película *Sequestro di persona* (1969). Mauro Bolognini (1922-2001), famoso por sus comedias y por sus adaptaciones de obras literarias para la gran pantalla, adaptó la novela de Ercole Patti (1903-1976) *Un bellissimo novembre*, y rodaría, en 1969, esta película ofreciéndole a Margarita interpretar el personaje de Amalia. En el largometraje *La monja de Monza* [*La monaca di Monza*, 1969] Margarita se pondría bajo las órdenes del sobrino de Luchino Visconti, Eriprando Visconti (1932-1995), director milanés que cuenta con una trayectoria cinematográfica marcada por un estilo intimista, más preocupado por el reflejo de los conflictos internos que por la estética de la película.

21 Género cinematográfico nacido en Italia que engloba las décadas de los sesenta y los setenta, entre *Una vida difícil* de Dino Risi (1961) y *La Terraza* de Ettore Scola (1979), y que se caracteriza por utilizar una ironía feroz en contextos históricos y político-sociales muy concretos. Lejos de suavizar o de diluir la realidad al estilo del neorrealismo rosa, las comedias costumbristas de Luigi Comencini, Marco Ferreri, Pietro Germi, Mario Monicelli, Dino Risi y Ettore Scola evocan, con una rabia liberadora y una alegría iconoclasta, los grandes momentos de la historia italiana y las hipocresías que enturbian la vida social del país.

Los años sesenta se caracterizaron por una mayor permisividad en cuanto a la censura se refiere y, sobre todo, por el ambiente revolucionario que se vivía en todo el mundo. Esto dio pie a un cine por un lado político, y por otro de marcado contenido sexual, e incluso una mezcla de ambos (Barroso, 2008, p. 13).

Uno de los artistas más destacados de este periodo que dirigió a Margarita Lozano fue el escritor, poeta, crítico literario y cineasta Pier Paolo Pasolini. Este personaje público y político de imagen provocadora y escandalosa, llevó a cabo un cine impregnado por su ideología marxista aunque sin llegar a establecer un compromiso demasiado ortodoxo.

Margarita Lozano intervendrá en *Pocilga* [*Porcile*, 1969] interpretando a la señora Klotz. Una controvertida película que refleja la bajeza del ser humano. El mundo poético y complejo en el que se desarrolla la filmografía de Pasolini contrasta con su claridad y sencillez a la hora de dirigir a sus actores.

El profesor de la Universidad de París III Sorbonne Nouvelle y director de estudios en el EHESS (L'École des hautes études en sciences sociales), Jacques Aumont, destaca la preocupación de este cineasta por el actor, sobre el cual trata de ejercer el mínimo poder «terrorista» (2004, p. 31).

Margarita recuerda a Pier Paolo Pasolini como un director accesible que concedía plena libertad al actor en su proceso de creación.

[...] Era una persona maravillosa. Pero es muy difícil hablar de él. Tuvimos una relación afectiva y ahora está muerto. Recuerdo que siempre hablábamos de nuestras madres, a ver cuál era mejor. Y de poesía. Una vez quiso que hiciera teatro con él. Le dije: 'Pier Paolo, no hablo italiano'. Respondió una cosa preciosa. 'Hay muchos que hablan bien pero no dicen nada' (Mora, 2001, p. 10).

Pero sería en la Mostra de Venecia de 1968 donde se presentaría, con la película *Diario de una esquizofrénica* [*Diario di una schizofrenica*] dirigida por el debutante Nelo Risi (1920-2015), uno de los mejores trabajos interpretativos de Margarita Lozano, alcanzando un merecido reconocimiento internacional gracias a su magnífica actuación en el personaje de la psicoanalista Bianca.

[...] Nelo Risi ha logrado unir todo eso en un filme muy bello, muy tierno, muy humano, que está favorecido por la torturada belleza de Grislaïne d'Orsay y por la calidad dramática de Margarita Lozano, una actriz española, menospreciada en Madrid y que ha demostrado más allá de nuestras fronteras una

capacidad interpretativa que les falta a las más de las que aquí andan en cabeceras de carteles sin que podamos comprender por qué (López, 1972, p. 96).

Margarita Lozano considera que este largometraje se encuentra entre sus mejores trabajos cinematográficos y, también, entre los más difíciles de interpretar. La dinámica de trabajo de Nelo Risi, aferrado y fiel a su concepción del filme, daba poca cabida a la aportación personal por parte del actor y, por lo tanto, ante este proceso de creación tan hermético Margarita nunca se encontraría del todo cómoda, llegando a tener sus diferencias con el director.

Otro de los trabajos interpretativos que Margarita Lozano destaca y recuerda con gran cariño es la superproducción rumana *Baltagul* (1970), dirigida por Mircea Muresan (1928-), donde interpreta con maestría a Vitoria Lipan, la esposa de este héroe nacionalista rumano.

De la mano de Luigi Filippo D'Amico (1924-2007) Margarita retomará la commedia all'italiana con el personaje de Erminia en la divertida película *El presidente del Borgoroso F.C.* [*Il presidente del Borgorosso Football Club*, 1970] y participará, antes de aparcar temporalmente su carrera como actriz, en *Amargo despertar* [*La vacanza*, 1971], del cineasta Tinto Brass (1933-).

Margarita decide abandonar su profesión y dedicarle todo su tiempo a su familia. Junto a su marido, Alessandro Magno, y a su hijo, Paco, inicia un periplo africano que la llevará a estar unos doce años alejada del mundo de la interpretación. Debido a la profesión de su esposo, ingeniero agrónomo de la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación), viajarán continuamente y vivirán en diversos países africanos como Madagascar, Senegal, Alto Volta (hoy, Burkina Faso), Costa de Marfil y, finalmente, Marruecos. Margarita confiesa que cayó enamorada del continente africano y recuerda estos años como los mejores de su vida.

[...] cuando dejé el cine, fue para irme a África con mi marido y mi hijo. Una decisión razonada. Eran más importantes ellos que mi trabajo. Lo planté todo (Mora, 2001, p. 10).

Reconoce que aunque renunciara a su carrera por cuidar a su familia ella nunca dejó de sentirse actriz y cuenta que, en ocasiones, cuando estaba ante desconocidos le gustaba interpretar que era otra persona.

Su retorno a España e Italia, donde alterna residencia en Puntas de Calnegre, (Lorca, Murcia) y Bagnai (Viterbo), fue a partir de comienzos de los años ochenta y por motivos familiares.

[...] No habría vuelto nunca de África. Si no fuera porque mamá se puso enferma, no habría vuelto (Mora, 2001, p. 10).

Margarita se hallaba en Italia cuando retoma su carrera cinematográfica gracias al encuentro fortuito con los hermanos cineastas Paolo y Vittorio Taviani (1931- y 1929-2018) que eran sus vecinos. Ella asegura que no tenía pretensión de volver a trabajar pero que fue su propio hijo quien la animó a aceptar este proyecto; incluso le llegó a proponer que si hacía *La noche de San Lorenzo* él dejaría de fumar. Margarita Lozano hizo la película pero su hijo no dejó de fumar.

[...] volví (al cine) por los Taviani. Nos encontramos paseando el perro y 15 días después me llamaron para *La noche de San Lorenzo* (Mora, 2001, p. 10).

La noche de San Lorenzo [*La notte di San Lorenzo*, 1982], considerada una de las mejores obras de los hermanos Taviani, consiguió el Gran Premio del Jurado de Cannes a mejor dirección, y en EEUU, el premio NSFC (Sociedad Nacional de Críticos de Cine de Estados Unidos) a la mejor película y dirección. Margarita Lozano junto al actor Omero Antonutti (1935-), interpretan magistralmente una de las escenas más conmovedoras y entrañables de la filmografía de estos cineastas italianos. Concetta y Galvano, son una pareja de ancianos que por fin consiguen consumar el amor que ambos sienten desde hace treinta años teniendo como fondo los horrores de la guerra.

Tras participar en *La noche de San Lorenzo*, Margarita se convierte en una actriz esencial para los hermanos Taviani al intervenir en sus siguientes películas: *Kaos* [1984] en el episodio *El otro hijo* [*L'altro figlio*] (Borau 524),³ *Good morning Babilonia* [*Good morning Babylon*, 1987] y *El sol también sale de noche* [*Il sole anche di notte*, 1990]. Además de participar en estas películas, Margarita trabajará con otros directores italianos como Giuseppe Ferrara (1932-2016) en *El caso moro* [*Il caso moro*, 1986]; Nanni Morreti (1953-) en la película *La misa ha terminado* [*La messa è finita*, 1985]; Francesca Archibugi (1960-) en el largometraje *Con los ojos cerrados* [*Con gli occhi chiusi*, 1994]; Fabio Carpi (1925-2018) en *Barbablù*, *Barbablù* (1990) donde actuaría junto al actor John Gielgud (1904-2000). Margarita comparte una mala expe-

riencia que vivió junto a este actor británico durante el rodaje debido al idioma:

[...] En *Barba Azul*, haciendo de mujer de John Gielgud. Me enseñaron los diálogos en inglés, y cuando llegó la hora de la verdad, el inglés del sir John, sus tonos, no se parecían nada a lo que yo había aprendido. No agarraba ni una. El director me dijo: 'Sé cómo eres'. Y fui como soy en la vida, no como soy en el trabajo; solar, toda solar. Pero no era eso. Lo pasé fatal. Repite, repite, repite. La satisfacción fue que, por la noche, Gielgud me mandó un ramo de flores a la habitación con una tarjeta que decía: 'Con todo el afecto, para mi esposa'. Qué actor, y qué persona. Una lección constante (Mora, 2001, p. 10).

Posteriormente, el director de cine, teatro y televisión nacido en España pero afincado en Italia, José María Sánchez (1949-2006), llevará a la gran pantalla un texto del célebre guionista Tonino Guerra (1920-2012), *Burro* (1989), ofreciéndole a Margarita Lozano interpretar el personaje de la madre del burro.

Aparte de su paso por la filmografía italiana, Margarita Lozano también intervendrá en varias series de televisión para la RAI (Radio Televisión Italiana). Ricky Tognazzi (1955-), con el que Margarita no llegó del todo a congeniar por su forma de dirigir, trabajó con ella en la primera temporada de la serie *Piazza Navona* (1988) en el quinto episodio titulado *Fernanda*. Los hermanos Taviani también contaron con ella para su serie *Luisa Sanfelice* (2004).

Pero Margarita Lozano no sólo trabajará durante estos años en películas italianas, también despertó el interés en directores de cine franceses que quisieron tenerla en su reparto. El director y productor de cine Claude Berri (1934-2009) le ofrecería interpretar el personaje de Baptistine en el tándem *El manantial de las colinas* [*Jean de Florette*, agosto 1986] y en *La venganza de Manon* [*Manon des sources*, noviembre 1986]. Esta superproducción dividida en dos películas y basada en la obra de Marcel Pagnol forma parte de una de las producciones más caras de la filmografía francesa.

Philomène Esposito (1955-), guionista y realizadora francesa de cine y televisión, también quiso que Margarita participara en su primer largometraje *Mima* (1991). Años después, la llamaría para que hiciera el papel de la nonna en la película *Les ritaliens* (2000).

Su último trabajo cinematográfico fuera de España ha sido un biopic de Napoleón en la isla de Elba, *N. Napoleón y yo* [*N (lo e Napoleone)*, 2006], dirigida por el guionista y realizador italiano Paolo Virzì (1964-).

3 El Dr. Joaquín Tomás Cánovas Belchí, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia y director de la Filmoteca Regional de Murcia, destaca el trabajo que Margarita Lozano realiza en esta producción consiguiendo con el personaje de Mariagrazia otra de sus mejores interpretaciones. Mariagrazia es una madre enajenada que añora los hijos emigrados a América mientras rechaza al otro hijo, fruto de una violación durante la contienda garibaldina.

4. Margarita Lozano en el teatro

El panorama escénico nacional de los años 50 se caracterizaba por un teatro de ideología burguesa conservadora al que denominan *neobenaventino*, determinado por su carácter moralizador y, a veces, puramente evasivo. Este tipo de teatro contrasta con los movimientos teatrales emergentes que se desarrollan durante esta década tanto en EEUU como en Europa. Estas nuevas formas de teatro de vanguardia se introducirán lentamente en España a través de las compañías de Teatro Independiente.

El Teatro Independiente, -que fue uno de los fenómenos más sugestivos de la escena durante el franquismo e incluso durante la Transición-, transformó paulatinamente el panorama teatral español a partir de la segunda mitad de los años sesenta del siglo pasado. Procede del teatro de cámara (Pavis, 1998, p. 444)⁴ y ensayo, -propio de los aficionados o semi-profesionales y de los teatros universitarios, que o bien se iban distanciando más del régimen o bien se habían creado al margen de la actividad teatral oficial-, y lograron granjearse un sólido respaldo intelectual debido a su apoyo por parte del público eminentemente universitario (Abbas, 2010, p. 19).

Sin embargo, el profesor Francisco Ruiz Ramón (1997, p. 455) precisa que el Teatro Independiente en España sólo existía a nivel de propósitos y aspiraciones, pero no como realidad objetivamente predicable. Si los esfuerzos para dar existencia a un teatro independiente eran reales, no eran menos reales las dependencias que frenaban, coartaban, frustraban e, incluso, destruían las posibilidades básicas de existencia de todo teatro independiente.

Los inicios teatrales de Margarita Lozano se remontan a esta década de los años 50 en Madrid donde fue meritoria en el teatro María Guerrero con Luis Escobar (1908-1991), haciendo una pequeña figuración en la que simplemente comía patatas. Éste sería el único momento de su carrera en el que participara en un montaje oficial. Margarita no quiso ser cómplice del régimen y rechazó la gran mayoría de los proyectos estatales aunque se los propusieran directores de escena como José Tamayo (1920-2003) o el propio Miguel Narros (1928-2013). Margarita recuerda que Miguel Narros le insistió en que también se podía hacer la revolución

desde dentro pero ella no veía coherente haber corrido delante de los grises y luego trabajar para el régimen. La actitud vital de Margarita Lozano ha sido siempre la de aplicar la integridad y la coherencia en las decisiones que ha tomado a lo largo de su vida.

El momento crucial en su trayectoria profesional teatral no vendría hasta su encuentro con el director y actor Miguel Narros en el Teatro Universitario de la Facultad de Veterinaria con la producción *Música en la noche* (1953) de J.B. Priestley, dirigida por Miguel Narros y María F. Gallardo y estrenada el 25 de marzo de 1953 en el Teatro María Guerrero de Madrid. Margarita confiesa:

Todo lo he aprendido con Miguel Narros (Torres, 2006, p. 53).

... siempre he tenido a Miguel Narros a mi lado. Él era el científico y yo el conejillo de Indias (Mora, 2001, p. 10).

Juntos trabajaron en una veintena de espectáculos participando en algunos de los proyectos más polémicos y atractivos de la época como fueron la *Fedra* (1957) de Miguel de Unamuno y *Réquiem por una mujer* de William Faulkner.

Margarita cuenta que añora los días en los que se permitían el lujo de montar obras de autores que les gustaban como eran Miguel de Unamuno, Antón Chéjov o William Shakespeare entre otros, aun sabiendo que una vez que estrenaran la censura cancelaría, al día siguiente, el espectáculo. Para la realización de estos proyectos más vanguardistas e independientes la compañía contaba con varios meses de ensayos y Margarita confiesa que éste era el proceso que más disfrutaba. Para ella era un auténtico placer el periodo de ensayos en los que podía estudiar minuciosamente tanto el texto como el personaje.

Sí, ensayábamos cuatro meses y luego sólo hacíamos una sola representación. Por la censura. Era precioso. Con una bastaba (Mora, 2001, p. 10).

Una vez terminado su paso por el Teatro Español Universitario, Margarita Lozano pasaría por distintas compañías de Teatro de Cámara y Ensayo de Madrid.

El Teatro de Cámara (o de Cámara y Ensayo), el Teatro Universitario y el Teatro Independiente [...] rechazaban el ser un simple teatro de aficionados, y pretendieron montar espectáculos valiosos, bien por la calidad o la significación del texto, bien (o también) por su realización teatral (Ruiz, 1997, p. 457).

⁴ El Teatro de Cámara es una forma de representación y de dramaturgia que limita los medios de expresión escénicos, el número de actores y espectadores, la amplitud de los temas tratados.

En 1953 estrenaría, en el Teatro de Cámara de Madrid, la obra de Miguel de Unamuno, *Soledad*, dirigida por José Luis Alonso (1924-1990), y por Carmen Troitiño (1918-), fundadora de esta compañía.

En vista del auge del «teatro de cámara» espontáneo que llevó a la celebración en 1952 del I Ciclo de Teatro Universitario, el Ministerio decidió nacionalizarlo. Por lo tanto, el TNCE (Teatro Nacional de Cámara y Ensayo) se crearía por decreto de 20 de septiembre del 54. [...] Se nombró secretaria a Carmen Troitiño, que aportó su experiencia de varios años junto a José Luis Alonso en el Teatro de Cámara de Madrid (García y Torres, 2006, p. 104).

Antes de que desapareciera el Teatro de Cámara de Madrid y pasara a ser el TNCE, Margarita vuelve a trabajar con José Luis Alonso en la producción *La hora de la fantasía*, estrenada el 26 de abril de 1954 en el Teatro Español de Madrid.

Años más tarde Margarita entra a formar parte del Teatro de Cámara, “Dido, pequeño teatro”, creado por la directora murciana Josefina Sánchez Pedreño. Alberto González Vergel, director de escena, recuerda la importancia que este grupo tuvo dentro del panorama artístico nacional.

Por aquel entonces conocí a Josefina Sánchez Pedreño, persona a la que no puedo olvidar. Esta mujer tenía la intención de crear un teatro de cámara. «Dido, pequeño teatro de Madrid», es uno de los pilares de la renovación teatral de este país. A través de «Dido» se me brindó la gran oportunidad de mi vida, que fue estrenar por primera vez en el país a un autor que luego me ha perseguido, me seguirá persiguiendo y es su teatro parte de mi propia vida y de mi estética. Me refiero a Antón Chéjov. La noche del estreno de *Tío Vania* fue para mí como el bautismo y nacimiento a la dirección y a la confianza de los demás. [...] hasta que llegamos a otro gran acontecimiento de mi vida, que fue el estreno, también del brazo de «Dido, pequeño teatro» de *La camisa*, de Lauro Olmo. *La camisa* era el premio Valle-Inclán, instituido por Josefina Sánchez Pedreño y supuso un gran suceso político, social, estético y dramático. Se me concedió el Premio Nacional de Teatro (Salvador, 1970, pp. 7-8).

La primera obra que Margarita realizó en “Dido, pequeño teatro” fue *Fedra* con la que obtuvo muy buenas críticas.

Gran éxito de interpretación y dirección, a pesar de las dificultades ingentes que el autor acumuló por

su decisión de eliminar técnicas estrictamente teatrales. Margarita Lozano hizo una Fedra tensa, violentísima, desmandada, y Miguel Narros (director de la realización escénica atinadísima) el de Hipólito, con plena convicción. Aplausos entusiastas de los espectadores, que tuvo que salir a recoger un hijo de don Miguel que se encontraba en la sala de Bellas Artes, donde se desarrolló la representación (“Teatro. La Semana Escénica”, 1957, p. 75).

Las siguientes producciones de esta compañía en las que destaca el trabajo de Margarita Lozano fueron *La rosa tatuada* (1958), de Tennessee Williams y dirigida por Miguel Narros, *Mirando hacia atrás con ira* (1959), de John Osborne y con dirección escénica de Carmen Josefina Sánchez Pedreño, *Lázaro* (1960), de André Obey y dirigida por Julio Diamante, *Las tres hermanas* (1960), de Anton Chéjov con dirección de Miguel Narros, *Casa de muñecas* (1961), de Henrik Ibsen y dirigida por Juan de Prat Gay y *La camisa* (1962), de Lauro Olmo con dirección escénica de Alberto González Vergel.

Cayetano Luca de Tena (1917-1997), director el Teatro Español de Madrid de 1942 a 1952 y de 1962 a 1964, contaría con Margarita Lozano para su producción *El pecado vive arriba*, que estrenaría en el Teatro Beatriz el 17 de marzo de 1960.

El empresario teatral y propietario del Teatro Infanta Isabel, Arturo Serrano (1907-1986), gran aficionado al género policiaco, estrenaría *Asesinato en el Nilo* en el Teatro Maravillas de Madrid el 15 de septiembre de 1960. Margarita Lozano junto a importantes intérpretes (como Amparo Baró, Julieta Serrano o Manuel Díaz González, entre otros) participaría en esta adaptación teatral de la famosa novela de Agatha Christie que tuvo una crítica favorable permaneciendo en cartel cuarenta y ocho días. Al año siguiente, Margarita, volvería a trabajar bajo la dirección de Arturo Serrano en la obra de Jack Roffey, *La noche del 5 marzo*, que se estrenaría en el Teatro Infanta Isabel el 3 de mayo de 1961. Unos meses más tarde, el 3 de julio de 1961, Margarita llegaría al Teatro Eslava de la mano de su maestro y amigo Miguel Narros que la dirigiría en *Anatole*, de Arthur Schnitzler.

El último espectáculo teatral en el que intervendría antes de su marcha al extranjero fue la célebre obra de Lauro Olmo, *La camisa*, dirigida por Alberto González Vergel, como anteriormente hemos señalado. Su éxito obligaría a su reposición comercial a partir del 17 de marzo en el Teatro Lara, donde alcanzaría más de cien representaciones. Una vez terminada esta obra, producida por la compañía “Dido, pequeño teatro”, Margarita pasará 26 años apartada de los escenarios hasta que en 1988 Miguel Narros la convencerá para que se reincorpore a la escena española.

5. Regreso a España

El director de cine y escritor Manuel Gutiérrez Aragón (1942-) conseguirá que Margarita Lozano regrese a la cinematografía española ofreciéndole participar en su largometraje, *La mitad del cielo* (1986), que obtendría la Concha de Oro a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

La fascinación de este cineasta, oriundo de Cantabria, por Margarita Lozano se remonta a muchos años atrás. Ambos coincidieron en el montaje de *La camisa* dirigida por Alberto González Vergel y, ya por aquel entonces, Manuel Gutiérrez Aragón quedaría cautivado por el trabajo interpretativo de Margarita (Gutiérrez, 2004).

Juan Antonio Bardem también contaría con ella para una serie de televisión que dirigiría en Televisión Española, TVE-1, sobre la vida de Federico García Lorca, titulada *Lorca, muerte de un poeta* (1987). Aunque la trayectoria profesional de Margarita Lozano no sea, especialmente, conocida por haber hecho mucha televisión cabe destacar que, antes de aceptar este proyecto, ya pasó por los estudios de Televisión Española en 1961 con la serie *Gran Teatro* y en 1963, también, participaría en algunos capítulos de la serie *Sospecha*.

En 1988, Margarita junto a Miguel Narros y William Layton vuelve al teatro con la obra *Largo viaje hacia la noche* de Eugene O'Neill (1988-1953). Ángel Paniagua (1965-), escritor y poeta, señala la poca aceptación que tuvo el personaje de Mary Tyrone interpretado por Margarita Lozano para la crítica teatral de Madrid.

Cuando, dos años después, tuve la oportunidad de verla en el montaje de *El largo viaje hacia la noche* de Eugene O'Neill, no pude por menos de felicitarla, a pesar de "lo mal que me han puesto en Madrid" como ella misma me comentaba, entre triste y divertida, después de la segunda de las tres representaciones murcianas de la obra. Efectivamente, se había hablado mucho, con ocasión del estreno madrileño, de su poca adecuación al personaje aunque, de haber alguna parte de razón en estas críticas, el tiempo transcurrido entre las funciones madrileñas y la posterior gira por provincias hasta llegar a Murcia era suficiente para pulir, perfilar, aquellas facetas del personaje que no hubieran sido aún "entrañadas" por la actriz (1990, p. 173).

El próximo espectáculo teatral en el que participaría sería una tragedia de Eurípides, *Hécuba*, dirigida por Emilio Hernández y representada dentro de la XXXVII edición del Festival Clásico de Mérida en julio de 1991.

En el espectáculo, que el día del estreno fue presenciado por cerca de dos mil personas que aplaudieron en pie la representación, destacan la interpretación de Margarita Lozano en el papel de Hécuba (Carracedo, 1991, p. 96).

La implicación de Margarita Lozano por ayudar y promocionar el cine murciano hará que quiera intervenir desinteresadamente en la película *El infierno prometido* (1992) del cartagenero Juan Miguel Chumilla Carbajosa (1961-).

Margarita regresa de nuevo a los escenarios con Miguel Narros interpretando *La vida que te di* (1997) de Luigi Pirandello (1867-1936).

D'Odorico y Lozano confiesan que desde hace años dan vueltas, por separado, a *La vida que te di*, texto pirandelliano en el que el Premio Nobel aborda la figura de la madre no como personaje o como mujer, sino como concepto casi filosófico (Torres, 1998, p. 40).

Mahue Andújar, actriz murciana que también trabajó con Margarita Lozano en *La vida que te di*, comenta la dificultad que supuso enfrentarse a un texto tan poco teatral y el gran apoyo moral que tuvieron todos los actores gracias a la buena predisposición y generosidad de Margarita durante el proceso de ensayos (Torres, 2012, p. 39).



Margarita Lozano y Mahue Andújar en *La vida que te di* de L. Pirandello dirigida por Miguel Narros en 1998.

El cineasta Norberto López Amado (1965-) contará con Margarita para su película de terror *Nos miran* (2002). Ese mismo año, Margarita Lozano también estrenará el que, hasta el momento, ha sido su último trabajo cinematográfico *Octavia*, una historia muy personal dirigida por Basilio Martín Patino (1930-2017).

Bernarda Alba será el último personaje que Margarita Lozano con la edad de 73 años llevará a escena de

la mano de la directora Amelia Ochandiano. Margarita cuenta que no tenía nada en común con este personaje.

Ella significa todo lo que detesto y contra todo lo que he luchado, la quiero representar de manera que la gente cuando me vea quiera prenderme fuego (Torres, 2006, p. 53).



Margarita Lozano en *Bernarda Alba* de F. García Lorca dirigida por Amelia Ochandiano en 2006.

La actriz María Galiana que compartió escenario con Margarita Lozano en esta producción decía:

Margarita tiene la virtud de los de antes: la lealtad hacia los suyos, el compromiso ante la profesión. Es muy concienzuda y rigurosa, no perfeccionista, sino que lentamente trabaja hasta dar con la clave artística que busca. Porque es el arte, en todas sus manifestaciones, lo que la conmueve (Sanderson).

Este espectáculo, que tuvo un enorme éxito de crítica y de público, fue programado en los teatros nacionales más importantes, a excepción del Teatro Romea de Murcia. Margarita Lozano tenía interés en actuar en su tierra y así poder despedirse del público murciano pero no pudo ser.

[...], Margarita Lozano brilla en esta función de una manera torrencial y, como siempre sucede en su caso, extraña y atemporal; pura magia. La directora del montaje, Amelia Ochandiano, estaba pletórica tras esta última representación en Madrid, que concluyó con una rotunda, vibrante, emocionante ovación que Margarita Lozano recibió con humildad y timidez (Arco, 2007, p. 58).

6. Técnica interpretativa de Margarita Lozano

Tradicionalmente la formación que adquirirían los actores españoles para ejercer su profesión se caracterizaba por ser un aprendizaje autodidacta, basado en la observación y la intuición. Aunque ya en el siglo XVIII apa-

recieran en España las primeras Escuelas de Declamación y tratados que exponían la necesidad de adquirir una técnica interpretativa que permitiera la verosimilitud en el escenario, el oficio de actor no dejó de ser un trabajo de tradición, fundamentalmente, familiar cuyo aprendizaje se realizaba en la propia escena frente a un público.

La mayoría de los actores en la España del franquismo seguían en las mismas condiciones en cuanto a su preparación y formación académica.

Todos (los actores) manifiestan haber tenido en sus primeros pasos la voluntad de aprender: preguntar a los compañeros más experimentados, observarlos sobre el escenario, comentar los pormenores del trabajo y escuchar sus consejos. [...] La vida es la gran maestra, especialmente para unos actores que confiaron siempre en su intuición para captar aquellos detalles que después incorporaban a su interpretación (Ríos Carratalá, 2001, p. 90).

No obstante, encontramos también a muchos actores que optaron por tener una preparación adecuada pero siguiendo una formación académica más tradicional que adquirirían en escuelas oficiales como el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Sin embargo, Óscar Cornago Bernal en su estudio, *La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los años sesenta*, hace referencia a las primeras escuelas de actuación españolas más vanguardistas que introdujeron en su formación una técnica de interpretación específica.

La investigación en los modos interpretativos stanilavskianos introducidos en España por William Layton a través del Teatro Escuela de Madrid (TEM), fundado en 1960, evolucionaría, ya a finales de esta década, hacia propuestas más rupturistas, algunas de corte growtoskiano, protagonizadas entre otros por el Teatro Experimental Independiente (TEI), formado tras la disolución del TEM. Al mismo tiempo, la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, bajo la dirección de Ricard Salvat, comenzó a desarrollar, ya desde sus inicios también en 1960, un sistema teatral y un estilo fuertemente entroncados con la teoría épica, cuyos primeros exponentes fueron la dramatización de diversos poemarios, como *La pell de brau* (1960) y *La gent de Sinera* (1963), de Salvador Espriu, o *Poesía y realidad. 20 años de poesía española* (1962) sobre la antología de Castellet (1997, p.177).

Margarita Lozano, más próxima a esta nueva concepción de enfocar el trabajo interpretativo, pasará por el

TEM y trabajará con William Layton (1945-1995). Ella reconoce que, a la hora de preparar un personaje, no seguía un método concreto de actuación a lo que William Layton respondía:

La Lozano no tiene ningún método...”, y añadía inmediatamente, “ni falta que le hace (Torres, 2006, p. 53).

Margarita nos revela que su técnica de interpretación es el estudio minucioso del texto de la obra y del personaje.

(...) lo que más me ha gustado siempre del teatro es el estudio, descubrir cómo las palabras iban creando los personajes, conocer sentimientos que no son míos, ir averiguando el porqué de las cosas... También es estupendo fingir (...) Fingir en la vida es decir mentiras. En el teatro es contar verdades (Mora, 2001, p. 10).

Para ella lo primordial es descubrir las sensaciones y las vivencias que le aportan los personajes que interpreta. No considera necesario tener que recurrir a sus vivencias personales para construir un personaje o conectar emocionalmente con él. Margarita señala que lo único que pone al servicio de sus personajes es su voz y su cuerpo y que son los personajes los que la enriquecen a ella como persona. Cree firmemente que más importante que dar verdad es parecer que la das. No le interesa un actor que consiga emocionarse en escena o ante la cámara si no logra conmover al público. Margarita reconoce que es la misma actriz tanto en el teatro como en el cine (Torres, 2012, p. 42).

El cine “tiene otro atractivo. Pero a mí me gusta mucho la cámara, la máquina. Tenemos química. (...) soy muy gesticulante, pero tampoco es grave: gesticulo igual en el cine que en el teatro” (Mora, 2001, p. 10).

Al analizar la técnica interpretativa de Margarita Lozano, la actriz Mahue Andúgar destaca la importancia que Margarita le da a la palabra, su extrema generosidad con los compañeros en escena y su rechazo a utilizar cualquier técnica interpretativa en la que tuviera que recurrir a sus propias experiencias vitales.

La obra, *La vida que te di*, tenía un fuerte componente dramático, muy emocional... a la protagonista se le moría su hijo. Recuerdo que, a veces, durante los ensayos Miguel le proponía: “Imagínate, Margarita, que a tu hijo Paco le pasara...” Margarita, entonces,

lo paraba en seco y le decía: “Por ahí no, Miguel, por ahí no... A mi hijo no me lo toques, no me lo toques... Tú ya me conoces. No, no me lo toques...” Ese modo de trabajar no era el suyo. (Torres, 2012, p. 44)

Margarita Lozano admite que el panorama actual cinematográfico y teatral español le provoca añoranza de tiempos mejores y confiesa que si volviera a nacer en esta época no sería actriz sino monja misionera.

Siento un gran desencanto, aunque no debería opinar porque vivo muy aislada, pero me avergüenzo profundamente de lo que veo y oigo, sobre todo en televisión, gente maleducada metiéndose en la vida del prójimo, duele mucho verlo (Torres, 2006, p. 53).

Al analizar la trayectoria profesional de Margarita Lozano comprobamos que pocas actrices que trabajaron durante los años 50 y 60 del siglo XX en España tuvieron la oportunidad de formar parte de interesantes proyectos vanguardistas, tanto teatrales como cinematográficos; de trabajar con excelentes directores y de tener un merecido prestigio y reconocimiento tanto nacional como internacional. Margarita Lozano, poco amiga de la fama y de la popularidad, ha permanecido siempre fiel a sus convicciones y ha sabido disfrutar de su oficio compaginándolo con la vida que ella ha elegido vivir.

Margarita Lozano fue nombrada el 22 de mayo de 2015 como doctora honoris causa por la Universidad de Murcia. Actualmente está retirada de la profesión y reside en Puntas de Calnegre, Lorca.

Siento una indiscutible debilidad por Puntas de Calnegre, un pequeño paraíso costero en el que logro aislarme del mundo, en el que me siento libre como en ningún otro lugar libre, donde la soledad deja de ser algo indeseado y el contacto con el mundo se establece a través de un pequeño pueblecito a un kilómetro de donde estoy. Eso sí, cuando viene algún amigo enseguida dice ¡qué paz!, ¡qué maravilla!, pero duran aquí escasamente cinco días, porque ya no saben vivir así, la contaminación urbanita no es sólo cosa del aire, también del alma, y lo malo es que a la gente ya no le gusta el paraíso (Lozano, 2008, p. 8).

Referencias bibliográficas

- ABBAS, K. M. (2010). “La renovación del Teatro Español en el último tercio del siglo XX”. *Espiral. Cuadernos del profesorado*, vol. 3, nº 6, p. 19. www.cepcuevasolula.es/espinal
- ARCO, Antonio (2007). “Margarita Lozano recibe una rotunda ova-

- ción en su adiós al público de Madrid". *La verdad*, 27 de marzo, p. 58.
- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós Comunicación 155 Cine.
- BARROSO, M.A. (2008). *Las cien mejores películas italianas de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.
- BORAU, J.L. (1988). *Diccionario del Cine Español. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. Madrid: Alianza editorial.
- BUACHE, F. (1976). *Luis Buñuel*. Madrid: Ed. Guadarrama, Punto Omega.
- CÁNOVAS BELCHÍ, J. T. y CERÓN GÓMEZ, J. F. (1990). *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia.
- CARRACEDO, M. (1991). "El Festival de Mérida acogió <Hécuba>, <la madre del teatro griego>". *ABC*, 13 de julio, p. 96.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1997). "La crisis del Realismo ilusionista en la escena española de los años sesenta". Madrid: Universidad de Alcalá de Henares. *Revista de estudios teatrales*, núm. 11, p.177.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEBRERA, G. (2006). *Historia y antología del teatro español de posguerra*. Madrid: Espiral/Teatro.
- GUBERN, R., MONTERDE, J. E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (2009). *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2004). Discurso de ingreso de la Ilma. Margarita Lozano en la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia, 29 de noviembre. <http://www.academiabellasartismurcia.com/academicos/images/margarita.htm>
- LÓPEZ SANCHO, L. (1972). "Bella y extraordinaria historia, <Diario de una esquizofrénica>". *ABC*, 18 de noviembre, p. 96.
- LOZANO, M. (2004). Discurso de ingreso de la Ilma. Margarita Lozano en la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia, 29 de noviembre. <http://www.academiabellasartismurcia.com/academicos/images/margarita.htm>
- LOZANO, M. (2008). "La postal de Margarita Lozano". *El País*, El ti vivo, 15 de agosto, p. 8.
- MONLEÓN, J. (1962). "La camisa, de Lauro Olmo". *Primer Acto*, núm. 32, marzo, p. 40.
- MORA, M. (2001). "He sido siempre una 'amateur' y lo sigo siendo". *El País*. 14 de agosto, p. 10.
- PANIAGUA, A. (1990). "El largo viaje hacia el teatro" en Cánovas Belchí, J. T. y Cerón Gómez, J. F. *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia, p. 173.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.
- PINEL, V. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ronbinbook.
- ROS BERENGUER, C. (1999). "Adaptaciones literarias del realizador Fernando Fernán-Gómez: De *Manicomio* (1953) a *Cómo casarse en siete días* (1969)" en Ríos Carratalá, J. A. y Sanderson, J. D., *Relaciones entre el Cine y la Literatura: El Teatro en el Cine (3er. Seminario)*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 39-51.
- RUIZ RAMÓN, F. (1997). *Historia del Teatro Español Siglo X*. Madrid: Cátedra.
- SALVADOR, L. (1970). "Alberto González Vergel. Un director nuevo para el más viejo teatro de Madrid". *Nuevo Fotogramas*, ANY XXV, 114, agosto, pp. 7-8.
- SANDERSON, J. D. "Laudatio para Margarita Lozano". *Actas de los Congresos de la Asociación Española de Historiadores de Cine*, en prensa. <http://www.historiadoresdelcine.es/index.php/medallas/82-medallas/130-laudatio-de-margarita-lozano>
- "Teatro. La Semana Escénica" (1957). *ABC, Blanco y Negro*, 7 de diciembre, p. 75.
- TORRES MARTÍNEZ, Eva María (2012). *La trayectoria profesional de la actriz Margarita Lozano*. Murcia: TFM no publicado. Universidad de Murcia.
- TORRES, R. (1998). "El regreso de una de las grandes". *El País*, 4 de febrero, p. 40.
- TORRES, R. (2006). "Que haga teatro no es un gesto de valentía sino de insensatez". *El País*, 2 de abril, p. 53.

Análisis de la expresión vocal en las emociones de miedo, ira y tristeza inducidas mediante la metodología *Alba Emoting*

Analysis of vocal expression in the emotions of fear, anger and sadness induced by *Alba Emoting* methodology

Verónica Bermúdez

Actriz, investigadora vocal, locutora y profesora de Técnica Vocal

Resumen: Este artículo está redactado a partir del trabajo fin de Máster Universitario en Teatro y Artes Escénicas (2015-2016), realizado en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y en el Instituto del Teatro de Madrid, bajo la tutela de Jara Valderas (UCM) y Carmen Acosta Pina (ESAD Murcia). Se trata de un estudio de investigación actoral, en el que se analiza el resultado acústico de la voz emocional, inducida de manera voluntaria y controlada, mediante la metodología de interpretación *Alba Emoting*. Nuestra investigación se ha realizado en un laboratorio interpretativo en el que se han trabajado las emociones de: tristeza, miedo e ira. El resultado acústico de la voz emitida mediante esas emociones inducidas, es comparado con los estudios de tres autores experimentados en el campo de la expresión vocal emocional. Todo ello, para poder averiguar si con dicha metodología de interpretación se llega a los mismos parámetros acústicos que con los estudios de los autores seleccionados y por lo tanto, a que el resultado de la voz del actor induciendo las emociones de manera controlada y voluntaria, sea igualmente veraz.

Palabras Clave: Voz, emociones, expresión vocal, actor, interpretación, prosodia emocional, acústica del habla, inducción a la emoción, metodología *Alba Emoting*.

Abstract: This article has been written based on a Master's Degree dissertation on Theatre and Performing Arts at Universidad Complutense de Madrid (UCM) and Instituto del Teatro de Madrid (2015-2016), under the guidance of Jara Valderas (UCM) and Carmen Acosta Pina (ESAD, Murcia). It presents a research study in acting wherein the emotional voice is analysed in terms of acoustic results when induced voluntarily and in a controlled way via the acting method *Alba Emoting*. Our research has been carried out in an acting lab where we have worked on sadness, fear and anger. The acoustic results of the voice emitted when those emotions were induced are then compared with other research conducted by three experienced authors in the field of emotional voice expression. This is done with the aim of learning whether this acting methodology can lead to similar acoustic parameters to those reached by the selected authors in their corresponding studies, and thus see if the results of the actor's voice when inducing emotions in a controlled and voluntary way can be equally truthful.

Key words: Voice, emotions, vocal expression, actor, acting, emotional prosody, acoustic speech, emotion induction, *Alba Emoting* methodology.

Orígenes

Decía el maestro Antonin Artaud que «El actor es un atleta del corazón» (*El teatro y su doble*, 1978:147), refiriéndose a las emociones. Día a día el actor debe trabajar con su cuerpo y por consiguiente con sus emociones, para dar vida a personajes ficticios, y lo mejor es que se entrene para ello como un verdadero atleta. Hay multitud de técnicas, escuelas y entrenamientos de interpretación y expresión corporal (Stanislavski, Strasberg, Chejov, Meisner, Barba, Meyerhold, Grotowski, Lyton, Lecog, *Alba Emoting*, Feldenkrais, Laban, etc.). Y el fin que tienen todas es que el actor sea capaz de expresar con todas sus herramientas las diferentes emociones por las que va viajando su personaje. Algunas de esas técnicas usan las propias emociones para traspasarlas al personaje, por ejemplo la de Strasberg: estímulo disponible, realidades personales, memoria afectiva (Hethmon, 1972). Otras tienen un componente algo más externo o imaginativo para llegar a tal fin, como por ejemplo, el gesto psicológico en Chejov (1999). Sin embargo, hay una tercera técnica poco conocida: la metodología *Alba Emoting* de S. Bloch (2009), que trabaja sobre la corporeidad del actor para llegar directamente a la emoción deseada. El resultado de todas estas metodologías, es un gran abanico de posibilidades para el actor, el cual puede elegir en qué momento necesita utilizar una técnica u otra.

Algo similar pasa con las técnicas de voz. Todas tienen como fin que la expresión vocal de las emociones, por las que se tiene que viajar a lo largo de la pieza interpretativa, llegue auditivamente nítida al último espectador del teatro. Todo ello sin que el actor/cantante se lesione. Aquí también tenemos multitud de técnicas, escuelas, y entrenamientos posibles (Alexander, Suzuki, Estill Voice...). Lo que tienen en común es que se basan en la corporeidad del actor y en su anatomía para que la emisión de la voz sea óptima.

Defendemos la conclusión de Artaud ya mencionada, y añadimos la de Barba «La voz como proceso fisiológico compromete todo el organismo y lo proyecta en el espacio» (Eugenio Barba 1986:80). Pues está ampliamente demostrado que es la totalidad de nuestro cuerpo la que está implicada en la expresión de la emoción y en su resultante sonora, ya que disponemos de un organismo interconectado. Por ello, en nuestra búsqueda por encontrar una forma de emitir la expresión vocal emocional de una forma controlada y voluntaria, sin tener que recurrir a las propias emociones, y que llegue al público orgánica y verazmente, nos topamos con *Alba Emoting*. Es una técnica utilizada en psicología e interpretación, y que se ajusta a los fines que buscamos para el trabajo actoral. Ya que únicamente modi-

ficando la respiración, posición corporal y gesto facial, se llega de forma voluntaria y controlada a la emoción deseada. Nos hemos dado cuenta de que *Alba Emoting* es una técnica idónea, pero queremos ir un poco más allá. Queremos averiguar si la voz emitida durante la emoción inducida con *Alba Emoting*, sale de forma orgánica y resulta más o menos veraz para el oyente. Un gran reto la verdad, porque desde hace siglos el ser humano se ha preguntado por la universalidad de la expresión emocional. Y un pionero en las investigaciones al respecto fue Darwin en su obra publicada en 1872 *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (Darwin, 1984). Este documento es la base de posteriores investigaciones que dan pie a la psicología científica y a la neurociencia en el estudio de averiguar qué es la emoción, sus funciones, los mecanismos fisiológicos que la impulsan y la manifestación/expresión emocional. Otra de las grandes aportaciones la hacen P. Ekman junto con W. V. Friesen (1978), quienes profundizan en la expresión facial de las emociones, creando un sistema de codificación emocional según la musculatura implicada en cada gesto facial (FACS), y corroboran la hipótesis Darwiniana según la cual la expresión facial emocional es universal.

Ruta que nos marcan los pioneros

Pero no sólo se ha buscado la universalidad comunicativa no verbal en relación a la expresión de la emoción facial o gestual, también se están investigando los parámetros comunes de la resultante acústica en estados emocionales. Ya que aunque la voz ha sido durante gran parte del pasado siglo olvidada en el estudio de las emociones, no es debido a la falta de interés, sino consecuencia de la complejidad técnica en la práctica de la codificación y decodificación de las emisiones en la voz. (López Pérez, Gordillo León, y Grau Olivares, 2016). No por ello dejamos de saber que la expresión acústica de la voz va más allá de las palabras y que solo por la voz somos capaces de intuir el estado emocional de quien habla, interpretando así de una manera u otra las palabras. A esta cualidad de reconocimiento de la emoción a través del análisis acústico de la expresión vocal emocional, se la denomina prosodia emocional, y ha sido estudiada por varios psicólogos, filólogos, expertos en fonética, ingenieros electrónicos, etc. Detectando y cuantificando el producto acústico final de dichos estados, a través de una determinada instrumentalización. Todo ello nos ha movido a la realización de un trabajo laboratorio que tiene como finalidad demostrar que con la inducción de la emoción mediante la metodología de interpretación *Alba Emoting*, se consiguen parámetros

acústicos similares que con metodologías diferentes realizadas en el último siglo.

La tabla 1, recoge los diferentes estudios seleccionados para nuestro trabajo, con sus correspondientes autores.

nados para nuestro trabajo, con sus correspondientes autores.

Tabla 1

Selección de estudios elegidos para nuestro análisis comparado, con sus respectivos autores

AUTORES	ESTUDIOS ¹
Scherer, Johnstone y Klasmeyer (2003)	<i>Vocal Expresión of Emotion.</i>
Murray y Arnott (2008)	<i>Applying an Analysis of Acted Vocal Emotions to Improve the Simulation of Synthetic Speech.</i>
H. Martínez y Rojas (2011)	<i>Características prosódicas de las emociones en el español meridiano.</i>

Fuente: Elaboración propia.¹

Para la demostración de nuestra hipótesis, hemos hecho uso del análisis comparado entre una selección de diferentes *corpus*² de estudios y del análisis acústico de la expresión vocal emocional, realizado a través de un laboratorio actoral.

En dicho trabajo/laboratorio actoral hemos inducido las emociones de tristeza, miedo e ira, mediante la metodología *Alba Emoting*, y realizado un análisis de la emisión oral con la ayuda de un soporte en tecnología electroacústica, un *software* que analiza la señal vocal en su resultante acústico (espectrógrafo) denominado *Praat*. Este ha sido diseñado especialmente para hacer investigaciones en fonética, es de libre distribución por internet, con código abierto, multiplataforma y además, gratuito. Fue desarrollado en la Universidad de Amsterdam por Paul Boersma y David Weenink a partir del año 1992. Mediante dicho *software* hemos analizado los parámetros acústicos en las emociones de ira, miedo y tristeza, a los que hemos llegado gracias a la metodología de inducción a la emoción *Alba Emoting*.

Como ya hemos mencionado, una de las conclusiones más perseguidas por la investigación de la prosodia emocional –punto de vista fonético acústico de la emoción– es la relación existente entre emociones concretas y determinados parámetros vocales. Pero según López Pérez (2016: 111-112), los resultados existentes hasta la fecha no son concluyentes. Parece ser que no existe un patrón claro, definido y diferenciado para las emociones básicas: tristeza, alegría, miedo, ira y asco. Aunque distintos autores han deducido que existen determinadas características acústicas relacionadas con las emociones básicas, como la propuesta de Murray y Arnott (2008) traducida por Iriondo Sanz (2008), donde se comprueba que hay cinco parámetros a través de los cuales estudiar las diferentes manifestaciones en cada emoción, como son: velocidad y cualidad de la voz, media, rango y desviación de la frecuencia fundamental. Esas cinco características acústicas son las que vamos a investigar en las emociones de miedo, ira y tristeza.

Dichas emociones aparecen diferenciadas en la Tabla 2 (ver tabla 2), que refleja el resultado de las investigaciones realizadas por los autores de los que nos hemos ayudado para nuestro análisis comparado.

1 Hemos elegido el estudio de los autores anteriormente citados porque: *Vocal expresión of emotion* (Scherer, Johnstone y Klasmeyer, 2003), es uno de los últimos realizados por Klaus R. Scherer, psicólogo e investigador de renombre internacional; *Applying an Analysis of Acted Vocal Emotions to Improve the Simulation of Synthetic Speech* (Murray y Arnott, 2008), es considerado uno de los estudios más importantes después de los de Scherer; y por último “Características prosódicas de las emociones en el español meridiano” (H. Martínez y Rojas, 2011), porque es el más actual que hemos encontrado, y a demás realizado en idioma español, nuestra lengua materna. Otra de las razones de la elección de estos estudios, es que cada uno presenta un *corpus* diferente.

2 *Corpus* en fonética se entiende como el conjunto de estímulos utilizados según los métodos para la generación del habla emocional. Estos métodos pueden ser de expresión vocal natural (locuciones espontáneas), expresión vocal inducida (locuciones en las que se altera el estado emocional del locutor), expresión vocal actuada (grabaciones de actores con un guión preestablecido), expresión vocal estimulada (intermedio entre el actuado y el espontáneo), sistemas con sonidos digitalizados de habla sintética.

Tabla 2

Resultado de las investigaciones realizadas por los autores en que nos hemos ayudado para nuestro análisis comparativo.

CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS	MIEDO	IRA	TRISTEZA	AUTORES
F0 [*] Media	>	>	<	Scherer, Johnstone y Klasmeyer (2003)
	Mucho más alto	Mucho más alto	Ligeramente más baja	Murray y Arnott (2008)
	-----	240,32 Hz.	183,77 Hz.	H. Martínez y Rojas (2011)
F0 Rango	>	>	<	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	Más amplio	Más amplio	Ligeramente más estrecho	Murray y Arnott
	-----	-----	-----	H. Martínez y Rojas
Cambios o desviación de la F0	>	>	<	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	Abruptos	Normal	Inflexiones descendentes	Murray y Arnott
	-----	-----	-----	H. Martínez y Rojas
Intensidad media (dB)	-----	>	< =	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	-----	-----	-----	Murray y Arnott
	-----	77,51 dB.	61,68 dB.	H. Martínez y Rojas
Cualidad de la voz	-----	-----	-----	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	Jadeante	Sonoridad irregular	Resonante	Murray y Arnott
	-----	-----	-----	H. Martínez y Rojas

Nota: < "menor", "Más bajo", "más lento", > "mayor", "más alto", "más rápido"; < = menor o igual, > = mayor o igual. * La F0 hace referencia a la frecuencia con la que vibran los pliegues vocales. * Hz hace referencia a los hercios, medida utilizada para cuantificar la F0 o frecuencia, y que representa un ciclo por cada segundo.

Fuente: Elaboración propia.

De Bloch al inicio del laboratorio

El principal soporte de nuestra investigación es la metodología interpretativa de inducción a la emoción *Alba Emoting*. Esta trabaja sobre la base de estudios teórico/prácticos de la especialista en psicología experimental y neurociencia Susana Bloch, expuestos en su libro *Alba Emoting* (Bloch, 2009). Hemos elegido esta técnica de interpretación (y también de terapia psicológica) porque fundamenta su metodología en investigaciones científicas y ha hecho de ello una ayuda/técnica/método para el actor. S. Bloch con la metodología de inducción de la emoción, es capaz de lograr que una persona llegue a cualquiera de las seis emociones (que para ella son básicas³) de una manera plena, controlada y voluntaria.

Pero además de los trabajos realizados por los autores elegidos para nuestro análisis comparado, hemos necesitado elaborar un estudio de: las emociones, su origen y expresión como comunicación no verbal; la

metodología ya citada de inducción a la emoción; los rasgos prosódicos de la emisión oral de emociones básicas; el análisis de los fenómenos físicos de la resultante acústica de la emisión oral. Aunque en el presente artículo no nos podemos extender en el estudio de la emoción, sus funciones y en la diferenciación de emociones básicas y secundarias, informamos que para la gran parte del estudio de las emociones nos hemos servido de *Emoción y motivación. La adaptación humana* (Fernández Abascal, Jiménez Sánchez y Martín Díaz, 2003). Y aunque existen diferentes orientaciones según el estudio de la emoción, nosotros nos hemos fundamentado en la biológica, que trabaja sobre la base de principios evolucionistas y fisiológicos.

Para el trabajo-laboratorio hemos contado con la ayuda de un actor profesional, Agustín Otón. El análisis acústico se ha hecho con la emisión vocal de una [a] para todas las emociones. El uso de una misma vocal se debe a que a la hora de llegar a la emisión oral de la expresión emocional, el significado de la palabra no condicione en la fonación y no evoque ningún tipo de emoción al actor, sino que sean los propios patrones efectores de la emoción el vehículo para llegar a ella. El laboratorio ha contado con tres sesiones grabadas audiovisualmente, así como el resultado del análisis acústico, para mejorar la observación empírica, generar conclusiones y como fuente documental.

3 Debemos tener en cuenta que sólo para Bloch y no para el resto de científicos las emociones básicas son: alegría, miedo, tristeza, ira, ternura y erotismo, aunque todos tienen en común en la selección de emociones básicas: alegría, ira, miedo, tristeza. Muchos añaden el asco, otros la sorpresa y ninguno el erotismo como Bloch, significando en ésta última la emoción de la copulación.

Susana Bloch, psicóloga de renombre internacional y especializada en psicofisiología, junto con Horacio Muñoz-Orellana, dieron uso a material especializado y a la observación empírica, para extraer las reacciones fisiológicas que ocurren en todo el organismo durante un estado emocional y aquellos elementos que están bajo control voluntario, por lo que podemos regularlos o modificarlos conscientemente. Bloch y Muñoz-Orellana descubrieron que esos elementos seguían un patrón, así que llamaron «patrones efectores emocionales» al conjunto respiratorio-posturo-facial prototípicos de cada una de las emociones básicas.

El orden a la hora de ejecutar un modelo efector, es primero y antes que nada, el patrón respiratorio, luego la postura corporal y finalmente el rasgo facial, indispensables para inducir el estado emocional que se quiera. Para después salir del estado emocional a través del *Step-out*, que corresponde a retornar a un estado emocional neutro, en el que la persona está atenta al exterior, pero fundamentalmente centrada en sí misma, con un ritmo respiratorio regular y tranquilo. El *Step-out* es lo primero que se enseña, ya que es esencial saber primero salir de la emoción antes de entrar en ella, y se realiza al terminar cada reproducción de un patrón.



Figura 1: Imagen extraída de la grabación de nuestro trabajo-laboratorio, donde se puede ver al actor realizando el *Step-out*.

De nuevo no vamos a detallar los modelos efectores para la tristeza, miedo o ira, ya que son los mismos que usa Bloch y que se pueden consultar de forma detallada en su libro *Alba Emoting* (Bloch, 2009). No obstante, podemos observar el resultado de la inducción de esas emociones de nuestro laboratorio actuarial en las siguientes imágenes.



Figura 2: Imagen extraída de la grabación de nuestro trabajo-laboratorio, donde se puede ver al actor induciendo el patrón efector del miedo.



Figura 3: Imagen extraída de la grabación de nuestro trabajo-laboratorio, donde se puede ver al actor induciendo el patrón efector de la ira.



Figura 4: Imagen extraída de la grabación de nuestro trabajo-laboratorio, donde se puede ver al actor induciendo el patrón efector de la tristeza.

Prosodia emocional y análisis acústico

El concepto de prosodia trata la manifestación concreta en la producción de palabras, observado desde el punto de vista fonético-acústico, considerando aspectos suprasegmentales –variaciones de la entonación, las pausas y las modulaciones de la intensidad vocal–. Nosotros nos centramos en la prosodia emocional, ya que introduce contenidos emocionales en el mensaje, los cuales, a su vez, son interpretados por

el oyente, fijándose como vehículo de expresión de las emociones.

El ser humano percibe los parámetros acústicos y los clasifica en: sonoridad, altura y duración; conceptos que en física se relacionan con amplitud, frecuencia y tiempo. Estos últimos son los que analizaremos.

La voz humana se manifiesta en sucesivos movimientos de vibración longitudinal perceptibles por el oído. Estos movimientos de vibración longitudinal producen ondas sonoras. Hemos usado el programa *Praat*, para extraer los parámetros acústicos necesarios para el análisis comparativo. Estos parámetros son los necesarios para definir la señal vocal. (Correa Duarte, 2014).

- F0: El fenómeno acústico de la frecuencia fundamental es el tono. Los valores de la F0 dependen de los cambios musculares de tensión y masa en los pliegues vocales. Dichos cambios musculares se ven afectados por la intención comunicativa de lo que se emite oralmente, su estado de ánimo (estado emocional) entre otros.
- Nosotros hemos analizado la media de la F0, que sería la media en que los pliegues vocales se aducen y abducen (cierran y abren), en el total de la

emisión oral inducida. Lo que nos indicaría si el tono asciende o desciende durante la emisión.

- También hemos analizado la F0 rango, dándonos el resultado de la diferencia entre los valores máximos y mínimos de la F0, o la amplitud de dicha frecuencia. Lo que nos indica la amplitud tonal.
- Para concluir con la F0, hemos analizado los cambios o desviación en el total de la emisión oral. Con ello se averigua si estos cambios tonales son abruptos o no.
- Intensidad (dB): La medición de la intensidad nos da como resultado el grado de fuerza, energía o potencia (presión subgótica) con que es producida la emisión oral en un periodo de tiempo. Se mide en decibelios (dB).

Resultados obtenidos

En la Tabla 3 podemos observar los resultados de nuestro análisis acústico extraído en el laboratorio actoral, realizado mediante la metodología de inducción a la emoción *Alba Emoting*.

Tabla 3

Resultado de las características acústicas en nuestro trabajo de inducción a la emoción con la metodología de interpretación *Alba Emoting* (18/5/2016), con el actor Agustín Otón.⁴

CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS	MIEDO	IRA	TRISTEZA	NEUTRA
F0 Medio	226,48 Hz.	196,75 Hz.	189,45 Hz.	118,05 Hz.
F0 rango	242,86 Hz.	246,25 Hz.	204,29 Hz.	136,18 Hz.
Cambios o desviación de la F0	> (aumentan) Abruptos irregulares	> (aumentan) Abruptos regulares	< (disminuyen) Inflexiones descendentes regulares	Imperceptibles (mínimas)
Intensidad media (dB)	70,45 dB.	78,49 dB.	68,37 dB.	62,92 dB.
Cualidad de la voz	Jadeante	Sonoridad irregular	Resonante (con un hilo de voz)	Resonante

Fuente: Elaboración propia.

Hemos querido que el tiempo utilizado en la emisión oral de cada emoción sea semejante. No ha sido posible obtener exactamente la misma duración por la complejidad de la inducción a la emoción, ya que la vivencia de estas es personal. No obstante cada emoción ha tenido la siguiente duración: miedo 52'15 segundos, ira 48'94 segundos y tristeza 57'02 segundos. Debemos tener en cuenta que nuestro trabajo de investigación en el laboratorio actoral se ha realizado únicamente con un

sujeto; sin embargo, los autores anteriormente mencionados, lo han hecho con varios. Con lo que el resultado de nuestro análisis acústico no puede tener una significación estadística, ya que sería necesario haberlo llevado a cabo con varios sujetos.

En la Tabla 4 incluimos el resultado de nuestro laboratorio junto con los resultados de los estudios de los autores elegidos, para así poder realizar el análisis comparado.

4 Nota: < "menor", "Más bajo", "más lento"; > "mayor", "más alto", "más rápido"; < = menor o igual, > = mayor o igual.

Tabla 4

Análisis comparado entre las investigaciones elegidas y los resultados extraídos en nuestro trabajo/laboratorio de inducción a la emoción a través de la metodología de interpretación AlbaEmoting.⁵

CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS	MIEDO	IRA	TRISTEZA	AUTORES
F0 Medio	>	>	<	Scherer, Johnstone y Klasmeyer (2003)
	Mucho más alto	Mucho más alto	Ligeramente más baja	Murray y Arnott (2008)
	-----	240,32 Hz.	183,77 Hz.	H. Martínez y Rojas (2011)
	226,48 Hz.	196,75 Hz.	189,45 Hz.	Verónica Bermúdez (2016)
F0 rango	>	>	<	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	Más amplio	Más amplio	Ligeramente más estrecho	Murray y Arnott
	-----	-----	-----	H. Martínez y Rojas
	> (Más amplio)	> (Más amplio)	< (Ligeramente más estrecho)	Verónica Bermúdez (2016)
Cambios o desviación de la F0	>	>	<	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	Abruptos	Normal	Inflexiones descendentes	Murray y Arnott
	-----	-----	-----	H. Martínez y Rojas
	> (aumentan) Abruptos irregulares	> (aumentan) Abruptos regulares	< (disminuyen) Inflexiones descendentes regulares	Verónica Bermúdez (2016)
Intensidad media (dB)	-----	>	< =	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	-----	-----	-----	Murray y Arnott
	-----	77,51 dB.	61,68 dB.	H. Martínez y Rojas
	70,45 dB.	78,49 dB.	68,37 dB.	Verónica Bermúdez (2016)
Cualidad de la voz	-----	-----	-----	Scherer, Johnstone y Klasmeyer
	Jadeante	Sonoridad irregular	Resonante	Murray y Arnott
	-----	-----	-----	H. Martínez y Rojas
	Jadeante	Sonoridad irregular	Resonante (con un hilo de voz)	Verónica Bermúdez (2016)

Fuente: Elaboración propia

El resultado del miedo en el análisis de nuestro laboratorio es:

- La F0 media aumenta, de hecho es la más alta de las tres emociones analizadas. Con lo que deducimos que hay una elevación del tono (aumentando el número de veces en que vibran los pliegues vocales), siendo su percepción más aguda que en la tristeza y la ira.
- El rango de la F0 aumenta, siendo algo menor que el de la ira. De lo que extraemos, que la amplitud tonal es mayor que en la tristeza y algo menor que en la ira.
- Como resultado de las variaciones en la F0 du-

rante el miedo, obtenemos que el tono varía de forma abrupta e irregular.

- La intensidad es algo inferior que la de la ira, y mayor que la de la tristeza. De lo que se deduce que la presión subglótica es mayor que en la tristeza y algo menor que en la ira. Aunque esta característica no se ha podido comparar, ya que ninguno de los autores la ha estudiado en la emoción del miedo.
- La voz es jadeante (con filtraciones de aire). Esto es así, porque en el miedo hay una aceleración de la frecuencia cardíaca, haciendo que la fuerza de contracción del corazón y la presión arterial sistólica sean elevadas, ocasionando un aumento en el ritmo inspiratorio y espiratorio, por ello la voz resulta jadeante.

⁵ Nota: < "menor", "Más bajo", "más lento", > "mayor", "más alto", "más rápido"; < = menor o igual, > = mayor o igual.

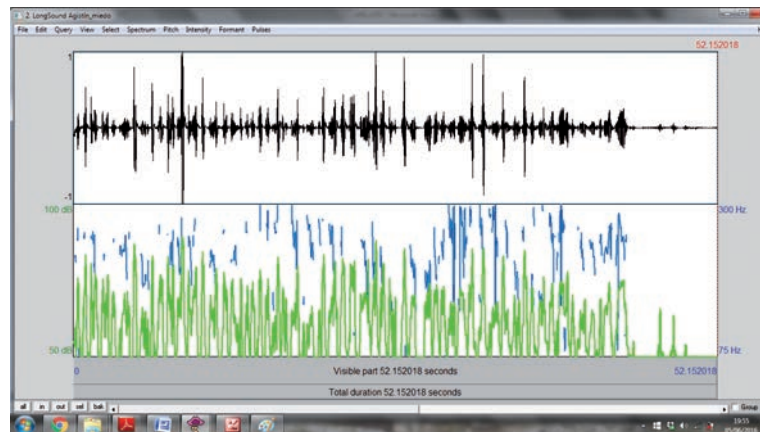


Figura 5: Captura de pantalla del análisis acústico del miedo con el programa Praat, en el que podemos ver en el cuadro de arriba el oscilograma y abajo la representación de la F0 (azul) y de la intensidad (verde).

Resultado de la ira:

- La F0 media, es algo menor que en el miedo y mayor que en la tristeza. Con lo que deducimos que el tono se percibe como más agudo que en la tristeza, y algo más grave que en el miedo.
- El rango de la F0 es más amplio, resultando un poco mayor que en el miedo y bastante mayor que en la tristeza. De lo que extraemos que la amplitud tonal es mucho mayor que en las otras dos emociones.
- Como resultado de las variaciones en la F0 durante la ira, obtenemos que el tono aumenta de forma abrupta y regular.
- La intensidad es mucho mayor que en las otras emociones. De lo que se deduce que la presión subglótica es mucho mayor.
- La voz es sonora (sin filtraciones de aire) e irregular, haciendo que la percepción resulte como voz vigorosa.

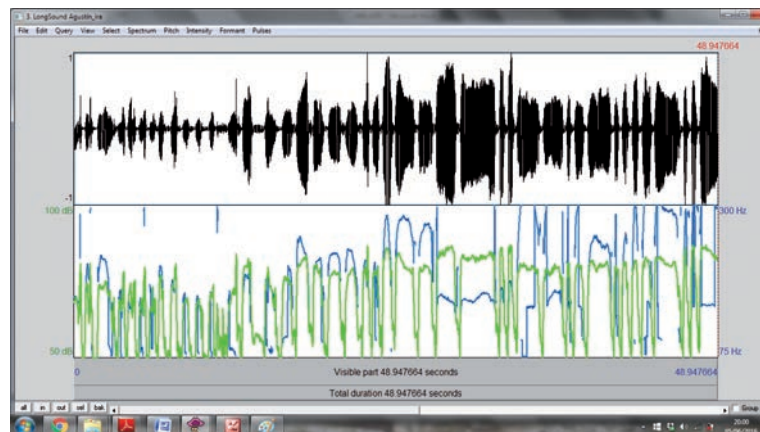


Figura 6: Captura de pantalla del análisis acústico de la ira con el programa Praat, en el que podemos ver en el cuadro de arriba el oscilograma y abajo la representación de la F0 (azul) y de la intensidad (verde).

Resultado de la tristeza:

- La F0 media, es un poco menor o más baja, que en la ira y el miedo. Con lo que deducimos que el tono se percibe como ligeramente más grave.
- El rango de la F0, es menor o más estrecho que en las otras dos emociones. De lo que extraemos que la amplitud tonal es menor.
- Como resultado de las variaciones en la F0 durante la tristeza, obtenemos que el tono disminuye a medida que avanza el llanto.
- La intensidad es menor que en las otras emociones. De lo que se deduce que la presión subglótica es mucho menor.
- La voz resulta resonante (sin filtraciones de aire), aunque su percepción se reciba como con un hilo de voz.

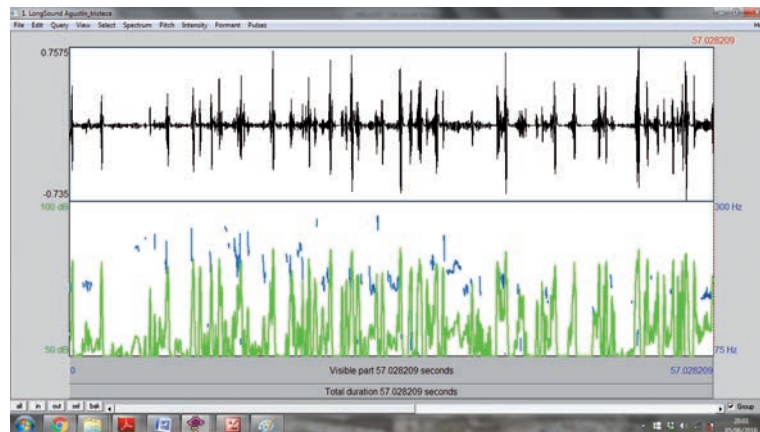


Figura 7: Captura de pantalla del análisis acústico de la tristeza con el programa Praat, en el que podemos ver en el cuadro de arriba el oscilograma y abajo la representación de la F0 (azul) y de la intensidad (verde).

Concluimos con la observación empírica de que aunque hayamos realizado el análisis acústico con un solo sujeto, hemos podido comprobar, que mediante la metodología de inducción a la emoción de *Alba Emoting*, se consiguen los mismos parámetros acústicos (y por lo tanto vocales) que con otras metodologías para generar el habla emocional. Con lo que podemos deducir que el oyente interpreta el resultado de esta emoción inducida de manera creíble.

Las implicaciones que para la práctica actoral puede tener nuestro trabajo-laboratorio son, en primer lugar, aportar las características acústicas de la expresión vocal emocional mediante la metodología *Alba Emoting*. En segundo lugar, verificar que la acústica de la voz, y en concreto la prosodia emocional, va más allá de las palabras. En tercer lugar, demostrar que es la totalidad de nuestro cuerpo, como un organismo interconectado, el que está implicado en la expresión vocal emocional. Y por último, que todos los puntos que acabamos de mencionar, no pueden ser realizados sin una identificación de las emociones y sus respectivas expresiones –corporal, facial y vocal–.

Referencias bibliográficas

BLOCH, S. (2009). *Al Alba de las emociones. Respiración y manejo de las emociones*. Santiago, Chile: Uqbar editores.

- CORREA DUARTE, J. A. (2014). *Manual de análisis acústico del habla con Praat*. (S. Minor, Ed.) Recuperado el 17 de Mayo de 2016, de <http://docplayer.es/8198279-Manual-de-analisis-acustico-del-habla-con-praat.html>
- LLISTERRI, J. (7 de Abril de 2016). *Las características acústicas de los sonidos del habla*. (Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona) Recuperado el 21 de Abril de 2016, de http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_anal_acus/fon_acust.html#resonancia
- MARTÍNEZ, H., & ROJAS, D. (2011). *Prosodia y emociones: datos acústicos, velocidad de habla y percepción*. (V. d. Universidad de Los Andes. Mérida, Ed.) Recuperado el 15 de Marzo de 2016, de [file:///C:/Users/Ver%C3%B3nica/Desktop/Downloads/3331-12825-1-PB%20\(1\).pdf](http://file:///C:/Users/Ver%C3%B3nica/Desktop/Downloads/3331-12825-1-PB%20(1).pdf)
- MUÑOZ ABAD, C., & JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, A. (1990). *La expresión de la emoción a través de la conducta vocal*. (U. A. Madrid, Ed.) Recuperado el 25 de Mayo de 2016, de file:///C:/Users/Ver%C3%B3nica/Desktop/Downloads/Dialnet-LaExpresionDe-LaEmocionATravesDeLaConductaVocal-2797587.pdf
- MURRAY, I. R., & ARNOTT, J. L. (2008). *Applying an Analysis of Acted Vocal Emotions to Improve*. (U. o. School of Computing, Ed.) Recuperado el 25 de Mayo de 2016, de <http://staff.computing.dundee.ac.uk/jarnott/CSL22-Emotion.pdf>
- SCHERER, K. R., JOHNSTONE, T., & KLASMEYER, G. (2003). *Vocal expression of emotion*. Recuperado el 25 de Mayo de 2016, de http://www.affective-sciences.org/system/files/biblio/2003_Scherer_HdbAffSci_Vocal.pdf
- SINTAS HERNÁNDEZ, M. P. (29 de Septiembre de 2013). *Análisis acústico de la voz*. (U. P. valdivia, Ed.) Recuperado el 21 de Abril de 2016, de <https://es.scribd.com/doc/181612193/Analisis-Acustico-de-la-Voz>.

á

filia

Vol. 3, 57-72

Labor investigadora en ESAD Murcia. Trabajos fin de estudios (2014-2018)

Dolores Galindo Marín

Profesora de Interpretación y jefe de estudios de ESAD Murcia

Resumen: La implantación del plan Bolonia en las enseñanzas artísticas superiores obliga al alumnado a finalizar sus estudios con un trabajo en el que se “evalúen las competencias asociadas al título”. En la Región de Murcia este trabajo tiene carácter de investigación, dividiéndose la materia Trabajo fin de estudios en dos asignaturas: Metodología de la investigación y TFE; trabajo que realiza el alumno con la ayuda de un tutor y que debe ser defendido ante un tribunal. El objetivo del presente estudio es analizar las características del TFE en ESAD Murcia y de los trabajos aprobados desde el primer año: junio de 2014 hasta septiembre de 2018. Este corpus representa la contribución investigadora en artes escénicas de la ESAD de Murcia y requiere de análisis, sistematización y reflexión. La metodología empleada es un análisis descriptivo. La muestra consiste en 106 TFE (de 61,5% mujeres y de 38,9% hombres) defendidos y aprobados en este periodo. Se ha elaborado una base de datos consignando: autor, sexo, título, fecha de defensa, modalidad, campo, línea de investigación, departamento, tutor, resumen, palabras clave, metodología, materia, número de páginas y observaciones. Se calculan las frecuencias con el programa formulario y hojas de cálculo de Google. Los resultados muestran que la modalidad documental es el 27,56%, la performativa el 24,38%, la historiográfica el 10,6% y un 49,82% lo conforman trabajos mixtos. Por departamentos, de los TFE presentados: el 32,86% corresponde a Interpretación, el 27,56% a Escritura y Ciencias teatrales, el 20,14% a Voz y Lenguaje, el 10,6% a Cuerpo, el 8,48% a Dirección de escena y el 6,36% a Plástica teatral, el mismo porcentaje es de trabajos presentados en dos departamentos a la vez. Se analizan otras variables como la diversidad de temáticas, líneas de investigación y originalidad de los trabajos. Se destacan las peculiaridades, deficiencias y hallazgos relativos a la metodología: hibridación, procedimientos de investigación performativa, autoetnográfica y creativa. En las conclusiones se discuten los resultados obtenidos con datos de las memorias de estas asignaturas destacando el elevado número de alumnos que no ha superado el TFE y las calificaciones obtenidas, así como otras dificultades en la implementación del TFE en el centro. Igualmente se subraya la calidad de los trabajos, la contribución y labor docente-investigadora que el profesorado realiza ante esta nueva exigencia laboral.

Palabras clave: Trabajo fin de estudios, investigación basada en las artes (IBA), performatividad, arte dramático.

Abstract: The implementation of the Bologna Plan in higher art studies obliges the students to finish them with a project in which “competences linked to the qualification are assessed”. In the Region of Murcia, this is a research project, and the subject known as End-of-Studies Project is divided into two: Research Methodology and End-of-Studies Project; this project is prepared by the student assisted by a tutor and must be presented before an examining board. The purpose of this paper is to analyse the characteristics of the End-of-Studies Project at Murcia ESAD and of the projects successfully completed since the first year: June 2014 to September 2018. This corpus represents the research contribution in performing arts by Murcia ESAD and requires analysis, systematization and reflection. The methodology that we have used is a descriptive analysis. The sample consists of 106 end-of-studies projects (61.5% prepared by women and 38.9% by men) that were successfully completed and presented during the said period of time. A database has been created, which includes: author, sex, title, date of presentation, modality, field, line of research, department, tutor, abstract, key words, methodology, subject, number of pages, and remarks. Frequencies are calculated by means of Google Forms and Data Sheets. Results show that the documentary modality represents 27.56%, performing modality represents 24.38%, historiographical modality represents 10.6%, and 49.82% corresponds to mixed projects. According to departments, 32.86% of the end-of-studies projects presented correspond to Interpretation, 27.56% to Writing and Theatre Sciences, 20.14% to Voice and Language, 10.6% to Body, 8.48% to Stage Direction, and 6.36% to Theatre Plastic Arts; the same percentage corresponds to projects

presented in two departments at the same time. Other variables are analysed, such as diversity in topics, lines of research and originality of projects. Methodology-related peculiarities, deficiencies and findings are highlighted: hybridization, performing, autoethnographic and creative research procedures. In the conclusions, the results obtained are discussed with data from reports on these subjects, and it is important to highlight the large number of students that have not successfully completed their end-of-studies project and the marks obtained, as well as other difficulties in the implementation of the End-of-Studies Project at this institution; likewise, we have stressed the quality of projects, the contribution and the teaching-research work carried out by teachers in connection with this new employment requirement.

Key words: Final Project, Arts-based Research-ABR, Performativity, Dramatic Art.

Introducción

El presente estudio surgió con el fin de sistematizar el primer cuatrienio de implementación del Trabajo fin de estudios en la ESAD de Murcia y fue alentado por la dirección, tras el encuentro de Escuelas Superiores de Arte Dramático celebrado en Valencia en septiembre de 2018, donde se alcanzaron acuerdos específicos sobre el carácter y desarrollo de esta materia. Posteriormente se ofreció como propuesta de comunicación en el I Congreso Internacional de Investigación y Creación de Enseñanzas Artísticas Superiores de la Comunidad de Madrid, celebrado en el Real Conservatorio Superior de Música los días 28 de febrero, 1 y 2 de marzo de 2019.

Desde la implantación del comúnmente llamado Plan Bolonia en 2010, los centros de educación superior: Universidades, Conservatorios y Escuelas Superiores de Arte Dramático y de Diseño han tenido que enfrentarse a una nueva materia denominada Trabajo fin de grado (TFG) en el primer caso, o bien trabajo fin de estudios (TFE) para las enseñanzas artísticas superiores. En estos años ha surgido un lógico interés por analizar su implementación y las especiales características de esta materia, una revisión de los estudios previos encontrados permite clasificarlos según los aspectos estudiados:

- a) Los centrados en aspectos didácticos: Caicedo (2015)
- b) En la organización académica: Battaner, González & Sánchez (2016) y Fernández (2016)
- c) En la acción tutorial: Morales & Toledano (2014) y Zumaquero (2015)
- d) En las competencias a evaluar: Ayza, Rodríguez, Dubreuil & Cebrián (2010)
- e) En analizar las diferencias de la normativa entre universidades: Sierra Sánchez, Libera & Luceño (2018)

En el caso de las Enseñanzas artísticas superiores, si bien se llevan realizando trabajos que corresponden a esta materia desde el curso 2013-2014, no hemos encontrado estudios que analicen su implantación de forma específica. Una circunstancia que no es de extrañar dadas las dificultades y nulo reconocimiento con

las que se desarrolla la tarea investigadora-docente en estos centros, situación expuesta por Vieties (2014) y que supone un claro agravio comparativo con los centros universitario. No obstante, y pese a la carencia de estudios se pueden rastrear los resultados de esta implantación en las publicaciones web de algunos centros, como el catálogo de los TFE presentados por los alumnos en cada curso escolar caso de la Escuela Superior de Diseño de La Rioja (www.esdir.eu/es/) o de la muestra fotográfica que expone en su web la Escuela Superior de Diseño de Murcia (<http://www.esdregiondemurcia.es>).

Como indicábamos anteriormente, en dos reuniones mantenidas por los directores de las ESAD en Valencia y en Tenerife se abordó la necesidad de analizar la implementación de los TFE en nuestros centros, fomentar la investigación performativa como rasgo diferenciador y paradigma de la investigación artística del arte dramático y se propuso la creación de un repositorio común con la finalidad de generar y compartir el conocimiento que proporciona esta tarea investigadora que nos exige nuestro lugar en el Espacio Europeo de Educación Superior.

Objetivo

Analizar las características del TFE en ESAD Murcia y de estos trabajos desde el primer año de su defensa en junio de 2014 hasta la convocatoria de septiembre de 2018.

Método

Análisis descriptivo cualitativo que consiste en determinar las características del TFE en la ESAD de Murcia.

Muestra

Se estudian 106 TFE defendidos y aprobados en el período junio 2014 a septiembre 2018.

Procedimiento

Se ha elaborado una base de datos estableciendo como variables de clasificación las categorías: autor, sexo, título, fecha de defensa, modalidad, campo, línea de investigación, departamento, tutor, resumen, palabras clave, metodología, materia, número de páginas y observaciones.

En primer lugar, se acudió a los artículos publicados en la revista *fila*, nº 1 (p. 91-112) y nº 2 (p. 99-106) que recogen los datos más significativos de los trabajos defendidos hasta la fecha. Posteriormente se acudió al repositorio de trabajos para hacer un análisis exhaustivo y recabar más información que completara la base de datos. Para la discusión se ha tenido en cuenta la memoria de la asignatura presentada por las coordinadoras: Edi Liccioli *Informe del TFE Junio 2015* y Cristina Pina *Memoria de TFE (2015-2016, 2016-2017 y 2017-2018)* y el *Manual del TFE* de cada uno de los cursos.

La base de datos se realizó a través de formularios Google y se utilizaron las herramientas de análisis que ofrece esta plataforma.

Análisis y descripción

Nuestra muestra de 106 TFE corresponden a 40 alumnos y 66 alumnas distribuidos por sexo en la Figura 1.

Recuento de SEXO

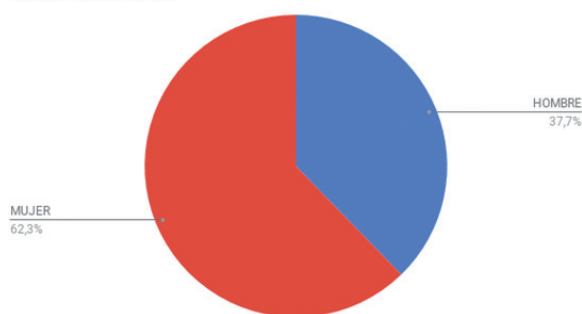


Figura 1. Gráfico que representa el porcentaje de hombres y mujeres que ha aprobado el TFE en el periodo 2014-2018.

En la Tabla 1 se puede observar el número de alumnos matriculados en cada curso y los TFE aprobados en cada convocatoria. De 183 alumnos matriculados se han aprobado 106 TFE lo que representa el 57,92 % del alumnado.

Tabla 1

Datos de matrícula y defensa del TFE

Curso	2013-14	2014-2015	2015-2016	2016-2017	2017-2018	TOTAL
Matriculados TFE	38	35	35	48	27	183
Defensa febrero		1	1	5	5	12
Defensa junio	14	5	7	17	16	59
Defensa septiembre	8	5	10	5	7	35
Total aprobados	22	11	18	27	28	106

Con respecto a la fecha de defensa de los TFE, observamos en la Tabla 1 que existe una disparidad considerable entre los alumnos matriculados en la asignatura y los que defienden y aprueban su TFE en primera o segunda convocatoria, así en el curso 2013-2014 se matricularon un total de 38 alumnos: 14 aprobaron en la convocatoria de junio, 8 en la de septiembre y 1 en febrero del curso siguiente.

En el curso 2014-2015 los alumnos que en junio estaban en disposición de defender su trabajo fueron 15 pendientes más 35 nuevos matriculados y los que superaron el TFE fueron: 5 en junio y 5 en septiembre.

En el curso 2015-2016 en la convocatoria de febrero 1 alumno superó el TFE, 7 lo superaron en junio y 10 en septiembre. En el curso 2016-2017 aumentó el número de matriculados y aumentó ligeramente el número de TFE superados: 5 en la convocatoria de febrero, 17 en junio y 5 en septiembre, aunque siguen estando por debajo del 50%. Solo en el curso 2017-2018 el número de TFE aprobados supera a los nuevos matriculados ese curso no obstante el número total de alumnos pendientes es de 77. En la Figura 2 el gráfico permite observar la evolución de alumnos matriculados en los cuatro cursos estudiados.

Matrículados TFE/ superados en junio, septiembre, febrero y totales por curso

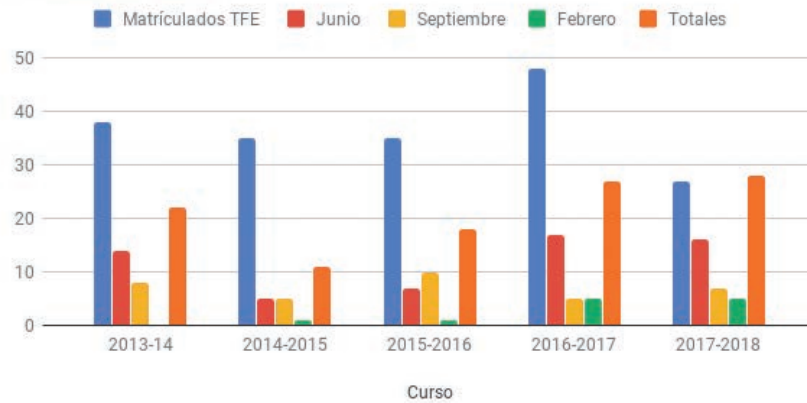


Figura 2. Gráfico de barras que muestra el número de TFE aprobados en cada convocatoria.

La Tabla 2 permite observar en detalle el número de alumnos pendientes en cada curso académico.

Tabla 2

Alumnos que no superan el TFE en el curso académico

Curso	2013-14	2014-2015	2015-2016	2016-2017	2017-2018	TOTAL
Alumnos	16	24	17	21	-1	77

En cuanto a la especialidad de estudios 90 trabajos corresponden a Interpretación y 16 a Dirección de escena y Dramaturgia lo que representa el 84,9% y el 15,1% res-

pectivamente. La distribución por itinerario formativo puede verse en la Figura 3.

Recuento de ITINERARIO

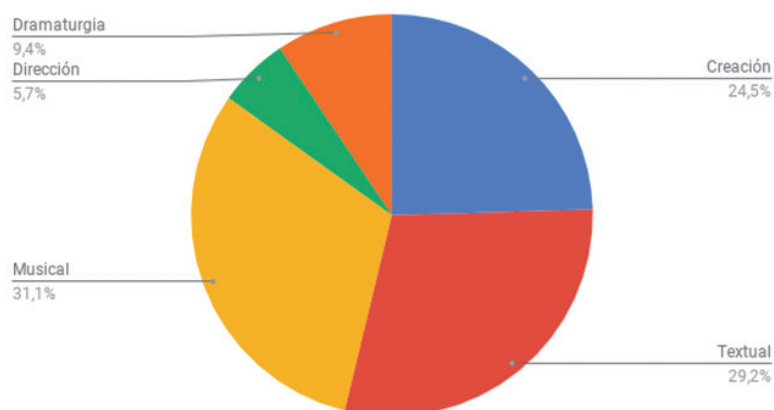


Figura 3. Gráfico por sectores que representa el porcentaje de TFE por itinerario formativo.

En la especialidad de Interpretación los 90 trabajos aprobados se distribuyen dentro de los tres itinerarios: 26 creación, 33 musical y 31 textual. En la especialidad

de Dirección escénica y Dramaturgia los 16 trabajos se dividen en: 6 en Dirección de escena y 10 en Dramaturgia.

Según la Resolución de 25 de julio de 2013, BORM de 16 agosto en el artículo Décimo. 5:

Se determinan dos modalidades para realizar el Trabajo fin de estudios:

a. Generales: cuando el Trabajo fin de estudios es propuesto por un departamento del centro a partir de las líneas de investigación que se establezcan.

b. Específicos: cuando el Trabajo fin de estudios se plantea a petición del estudiante o de una empresa, entidad u organismo. En este caso se necesita el visto bueno del departamento.

El punto 6 indica que será el centro quien determine las líneas de investigación y en el punto 7 se especifica: que las modalidades generales pueden ser: *documental, historiográfica y/o performativa.*

En el análisis realizado se ha computado la siguiente distribución por modalidades: 36 documental, 34 performativa, 20 documental y performativa, 13 historiográfica, 2 historiográfica y performativa y 1 documental específica.

En el Manual de TFE publicado en el curso 2013-2014 la definición de línea de investigación es la siguiente:

Los departamentos establecerán líneas de investigación, estas serán el resultado de aplicar a sus materias adscritas, el campo y la modalidad de la investigación (Anexo II). Los departamentos harán públicas sus líneas de investigación con antelación suficiente a la presentación del Proyecto de Investigación. p.4

Por tanto el TFE debe estar adscrito a una línea de investigación determinada que corresponde a los departamentos didácticos y que se publica cada curso académico. En este análisis se ha observado que la interpretación, tanto de la normativa legal como del Manual, ha sido desigual y ha propiciado disparidad de criterios en la definición de las líneas de investigación por los departamentos. Las líneas de investigación se publican en cada curso académico y pueden consultarse en cada uno de los manuales. Veamos a continuación la evolución por departamentos:

El Departamento de Cuerpo propuso en los cursos 2013-2014 y 2014-15 tres líneas de investigación que se correspondían con dos disciplinas del departamento (Esgrima y Coreografía). En el curso 2015-2016 se amplió una línea más cubriendo otra disciplina del departamento (Expresión corporal). Se admitieron las tres modalidades generales en cada una de las líneas. En los cursos 2016-2017 y 2017-2018 estas líneas se redefinen y se le asignan a cada una de ellas temas específicos. En este departamento han predominado los TFE de la

línea *Teórico performativa de la composición coreográfica con 3 trabajos, Investigación y creación coreográfica 1. Danza contemporánea 1.* Se han aceptado trabajos con líneas no publicadas por el departamento como *Teatro de títeres, Acciones físicas, comunicación y cuerpo escénico* (este en relación con una línea del Departamento de Dirección), *Historiográfico*; dos trabajos con una línea de investigación a propuesta del alumno: uno de ellos se denomina *Mercado laboral* de la materia Producción y gestión¹. En dos de ellos no consta línea de investigación.

El Departamento de Dirección de escena creó tres líneas troncales tomando como referencia las materias adscritas a su departamento y propuso más de 17 líneas de investigación temática susceptibles además de generar tópicos muy específicos teniendo en cuenta los campos a los que alude la Resolución del plan de estudios. Cada línea de investigación se relacionó con las modalidades generales del TFE. En el curso 2016-2017 las líneas troncales pasaron a ser definidas como líneas de investigación y se enumeran una amplia serie de temas específicos. De los seis trabajos defendidos en el departamento de Dirección, 3 se corresponden con *La dirección de actores: metodología y procesos*, 1 con la línea *La puesta en escena y sus procesos creativos* y 1 con *La puesta en escena en el Siglo de Oro*. El resto de trabajos se adhiere a líneas no ofertadas por el departamento pues se le denomina por la modalidad: Performativa 1, Historiográfico 1, La escenificación como metodología y praxis de valorización del patrimonio cultural (tangible e intangible) de la Región de Murcia 1. En uno de los TFE no consta línea de investigación.

El Departamento de Escritura y Ciencias teatrales tomó las tres modalidades generales (historiográfica, documental y performativa) como referencia para crear tres líneas que denominó metodológicas, fomentando en los tres casos que la línea de investigación fuera propuesta por el alumno² y ofertó lo que denominaba líneas particulares de investigación adscritas a un tutor determinado. En el curso 2013-2014 fueron 7 las inscri-

1 Las materias del nuevo plan de estudios no tienen departamento asignado en espera de un nuevo decreto de especialidades docentes y un nuevo ordenamiento académico. La tendencia ha sido asimilar la línea del TFE al departamento de origen de los profesores tutores. Para garantizar la coherencia epistemológica sería necesaria la creación de un nuevo departamento de Investigación y orientación profesional.

2 Esta particularidad ha propiciado que lo que en la Resolución recibe el nombre de modalidad específica y es algo excepcional haya resultado frecuente. Sin embargo, en algunos casos lo que han sugerido algunos alumnos ha sido el tema de su trabajo que se podría adscribir a líneas ya establecidas.

tas dentro de las líneas Documental y Performativa.³ En los cursos siguientes se mantienen las tres líneas de investigación que toman como denominación la modalidad y se amplían a 9 los temas, se prioriza que el tema sea a propuesta del alumno, siendo el departamento que presenta mayor número de TFE con esta característica, 5 en total. La línea más frecuente es *Creación dramática proceso y resultados* con 3 TFE.

El Departamento de Interpretación en el curso 2013-2014 propuso 15 líneas de investigación, tres de las cuales tenían a su vez líneas específicas, dando lugar a un total de 24 propuestas temáticas. Se tienen en cuenta los campos propuestos por la Resolución y las materias adscritas al departamento, aunque no se relacionan entre ellas ni con las modalidades. En la revisión de 2016-2017 se redujeron a 7 las líneas de investigación y se propusieron temas específicos en algunas de las líneas. El resultado es que siendo el departamento que mayor número de TFE ha presentado, también es el de mayor variación en las líneas. Las más frecuentes son: *Actuación y contemporaneidad* con 3, *Teatro y otras disciplinas* junto a *Técnicas de actuación* con 2, también se presentan trabajos con la denominación línea performativa o documental por similitud con la modalidad y el Departamento de Escritura y Ciencias teatrales.

El Departamento de Plástica teatral generó desde 2013-2014 cuatro líneas troncales relacionadas con las materias de su departamento y 7 líneas de investigación asociadas a cada una de ellas. En la revisión de 2016-2017 estas pasaron a denominarse temas de investigación. En la línea *Observatorio de espacios escénicos* se han presentado 2 trabajos. El resto de TFE adopta el nombre de la modalidad: documental 1 y performativa 1 y el resto otras denominaciones no ofertadas por el departamento.

Por último, el Departamento de Voz y Lenguaje en el curso 2013-2014 propuso a su vez tres líneas generales y 23 líneas de investigación que se ampliaron el curso siguiente. En la revisión del curso 2016-2017 se redujeron a 12 las líneas de investigación si bien se ampliaron a todas las materias del departamento. En cada una de ellas se fijaron temas específicos. La línea más frecuente es Canto con 3 y se observa que dos trabajos podrían incluirse en ella pero se han denominado con una línea de temática específica. Se contabilizan 2 TFE con la denominación *A propuesta del alumno*, si bien otros trabajos no adoptan esta denominación, pero tienen la misma característica. El resto de TFE presentados adoptan las líneas propuestas por este o por otros departamentos.

En la Tabla 3 podemos observar la denominación de las líneas de investigación y el departamento al que corresponden así como el número de TFE asociados a esa línea⁴.

3 Observamos que se denomina a las líneas de investigación con el mismo nombre de modalidad y de les da además un carácter metodológico, esta tendencia se ha trasladado a otros departamentos que previamente no habían generado esta distinción.

4 Las observaciones de la coordinadora Cristina Pina expuestas en las sucesivas memorias de la asignatura son evidentes: más que líneas de investigación lo que apreciamos son temáticas específicas. Esta circunstancia junto a otras incidencias detectadas llevó a la revisión del concepto y oferta de línea de investigación publicadas en el Manual del curso 2018-2019.

Tabla 3

Líneas de investigación que figuran en los TFE

Líneas de investigación	Cuerpo	Dirección de escena	Escritura y Ciencias teatrales	Interpretación	Plástica teatral	Voz y Lenguaje
A propuesta del alumno ⁵	2		5	1		2
Actuación y contemporaneidad				3		
Análisis y composición del texto y el personaje				2		
Arquetipos y pedagogía				1		
Canto						3
Construcción del personaje musical a partir de la dramaturgia musical de la obra			1			
Creación de un texto dramático			1			
Creación del personaje				1		
Creación dramática: proceso y resultados			4			
Danza contemporánea	1					
Didáctica del habla escénica						1
Documental			1	2	1	1
Documental-historiográfica						1
Dramaturgia			1			
Dramaturgia musical de la puesta en escena			1			
El actor y la palabra. El espacio escénico y escenográfico (escenografía, iluminación, sonido) y sus procesos creativos.				1		
El teatro como herramienta para comprender los estados metafísicos que ocurren durante la vida, en este caso, la muerte.			1			
El teatro en Murcia			1			
Estética, dramaturgia y hecho teatral			1			
Etnoperformativa			1	1		1
Historia de las Artes del Espectáculo			2			
Historia del teatro en Murcia			1			
Histórica documental			1	1		
Historiográfico	1	1				
Interdependencias y mestizajes entre la puesta en escena y otras disciplinas artísticas contemporáneas: espectaculares, plásticas y audiovisuales.					1	
Investigación y creación coreográfica	1					
Kinésica						1
La actuación en relación con los medios, géneros y estilos (materiales y objetos performativos)				1		
Teatro y otros medios (Teatro y Psicología)						
La actuación en relación con los medios, géneros y estilos.				1		

5 De estos trabajos cinco de ellos tenían además una denominación específica como línea de investigación: Mercado laboral. Búsqueda de una definición sobre improvisar. La creación de un trabajo dramático performativo a partir de la música de un artista determinado. La mediación educativa en las enseñanzas artísticas superiores. Gamificación y artes escénicas.

Líneas de investigación	Cuerpo	Dirección de escena	Escritura y Ciencias teatrales	Interpretación	Plástica teatral	Voz y Lenguaje
La dirección de actores: metodología y procesos		3				
La escenificación como metodología y praxis de valorización del patrimonio cultural (tangible e intangible) de la Región de Murcia.		1				
La interpretación en relación con los distintos medios y géneros.				1		
La puesta en escena en el Siglo de Oro		1				
La puesta en escena y sus procesos creativos		1				
La utilización de la música y el cuerpo ante el miedo escénico						1
La voz en la tragedia						1
La voz en los diversos géneros teatrales						1
La voz y el habla según las clases sociales						1
Las diferentes voces y hablas de la postmodernidad						2
Los medios audiovisuales y sus procesos creativos. Acciones físicas, comunicación y cuerpo escénico	1					
Luz y sonido: formas y emociones					1	
No consta	1	1	1	1		
Observatorio de espacios escénicos					2	
Paralenguaje						1
Performativa		1	4	2	1	
Prácticas de interpretación: la actuación en relación con los medios, estilos y géneros				1		
Proceso de creación del personaje.				1		
Recorrido histórico del hecho interpretativo				1		
Teatro de creación				1		
Teatro de títeres	1					
Teatro e integración social				1		
Teatro lírico español de la primera etapa del siglo XX						1
Teatro y Ciencias de la Educación y la Conducta				1		
Teatro y contemporaneidad				1		
Teatro y otras disciplinas *				2		
Teatro y pedagogía				1		
Técnicas de actuación				2		
Técnicas y escuelas de canto desde el siglo XVIII hasta la actualidad, y su aplicación al teatro y a la escena.						1
Teoría e historia de la interpretación				1		
Teoría teatral			1			
Teoría teatral. Musicalización de una dramaturgia textual			1			
Teórico-performativa de la composición coreográfica	3					

En la Figura 4 podemos comprobar los TFE presentados por cada departamento y el porcentaje que representan: 31 TFE en Interpretación que supone el 29,2%, 26 TFE en Escritura y Ciencias teatrales (24,5%), 19 TFE en Voz y Lenguaje (17,9%), 10 TFE en Cuerpo (9,4%), 8 TFE en Dirección de escena (7,5%), 6 TFE en Plástica teatral

(5,7%) y 6 TFE interdisciplinares que supone el 5,8% restante son los trabajos presentados por dos departamentos a la vez, sea porque la línea correspondía al departamento o bien porque la especialidad docente del profesor tutor estaba en ese departamento.

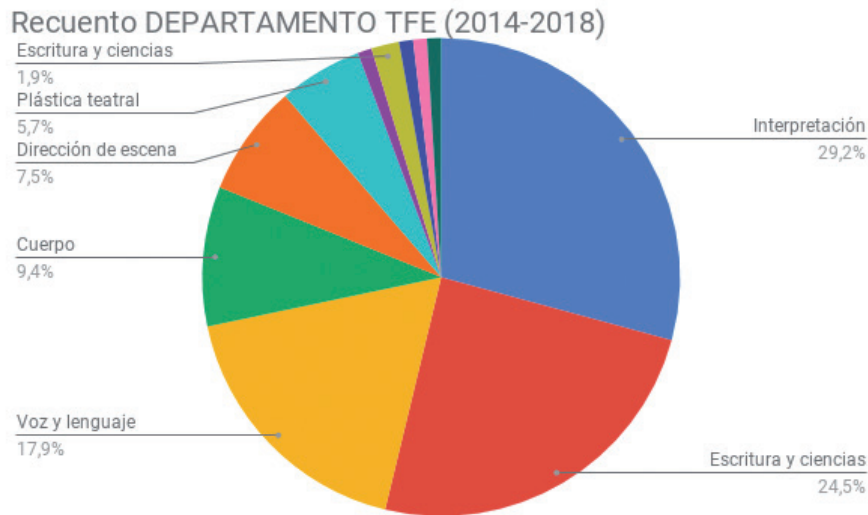


Figura 4. Gráfico por sectores con los porcentajes de TFE que presenta cada departamento.

Si siguiendo con la adscripción de cada uno de los TFE a los departamentos conviene tomar en consideración las materias a las que se pueden asignar el tema de cada TFE. En el análisis realizado se observa que, si bien las materias Sistemas y Prácticas de Interpretación alcanzan el 18,1%, el resto desciende considerablemente, pues le sigue una combinación de Dramaturgia e Interpretación con el 9,5%. La materia de Movimiento y especialmente la disciplina de Coreografía-Danza alcanza el 6,7% de los TFE, Dramaturgia y Pedagogía se igualan

con un 5,7% y el 4,8% es para la materia de Historia de las artes del espectáculo. La materia Música y Canto tiene un 3,8% de TFE y en el resto predomina la interdisciplinariedad, de dos, tres y hasta cuatro materias diferentes lo que supone el 41,9% de los TFE.

El campo de estudio preferente, representado en las Figuras 5a y 5b, es el artístico con un 25,5%, un 19,8% teórico, el 9,8% es técnico, y el 6,6% pertenece al pedagógico, en el resto predomina de nuevo la interdisciplinariedad en combinaciones binarias.

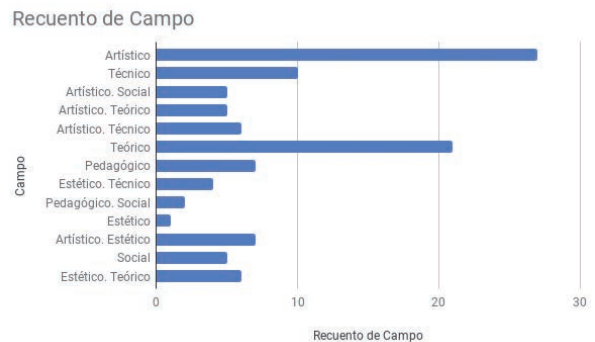
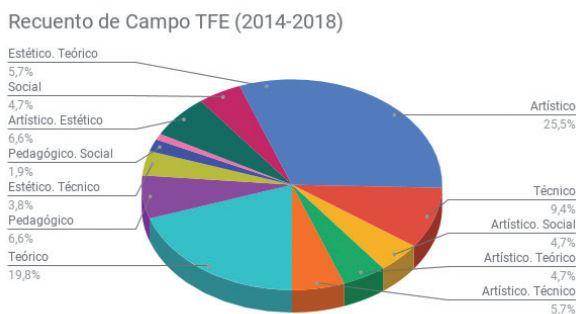


Figura 5a y 5b. Gráfico por sectores y gráfico de barras que representan los porcentajes del campo estudiado con mayor frecuencia y el número de trabajos atribuible respectivamente.

mente son 8 los tutores que han asumido un TFE y 9 los que han tutorizado dos, 5 tutores se han ocupado de 3 TFE y 4 tutores de 4 TFE, dos profesores han llevado 5 TFE y dos profesoras 6. El número total de cotutorías

asciende a 12. Contrastando estos datos con la plantilla del centro observamos que hay 18 profesores que no han asumido una tutoría de TFE o si lo han hecho el TFE no ha sido superado.

Tutores TFE (2014-2018)

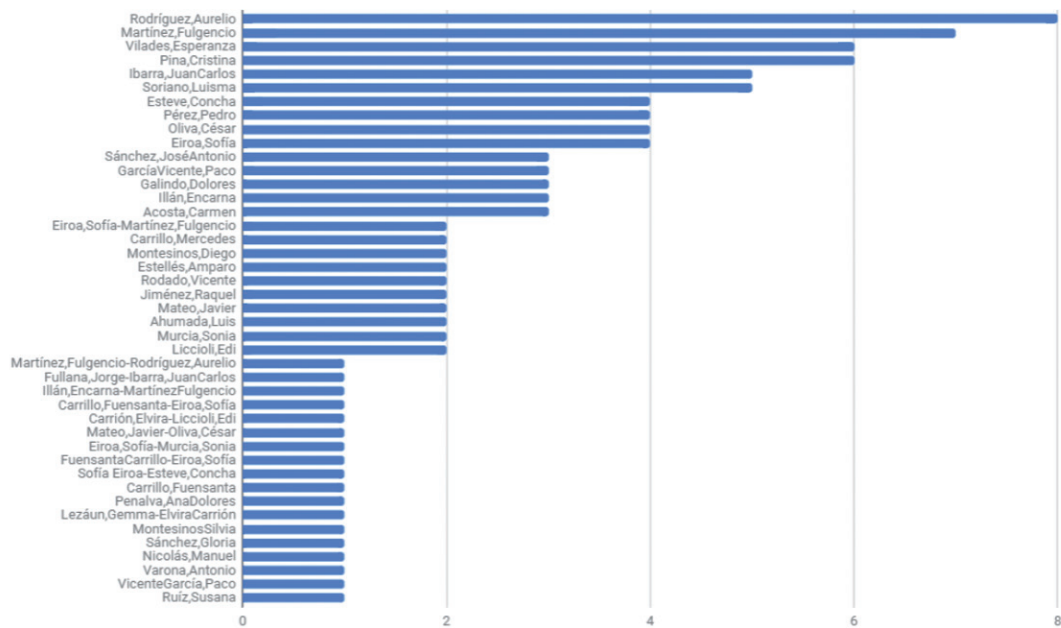


Figura 7. Gráfico de barras que muestra el número de TFE tutorizados por cada profesor y las cotutorías.

En cuanto a la metodología se observa asimismo gran disparidad de criterios y formulaciones. En el análisis de los TFE efectuado para realizar la base de datos, hemos conformado el siguiente recuento de palabras con el que se denomina la metodología de los TFE, ordenadas de mayor a menor: 60 documental, 22 performativa, 22 deductiva, 22 análisis, 14 creativa, 13 experiencial, 12 analítica, 11 autoetnográfica, 10 reflexiva. Otras palabras frecuentes para describir la metodología son: historiográfica, cualitativa, encuestas, diario, entrevistas, observación, inductiva, y empírica.

Resulta significativo que en 29 de los 106 TFE estudiados no conste la palabra metodología, lo que supone un porcentaje del 37,7%, que se incrementa con otra incidencia: en 12 trabajos, si bien aparece el término metodología, esta no es explicada lo que representa el

15,6%. No obstante, en estos casos para cumplimentar la base de datos se ha optado por adscribirlos a aquellos términos que a juicio de la autora respondía cada TFE.

La extensión de los TFE de este periodo puede observarse en la Figura 8 destaca de nuevo la disparidad como característica: el de menor extensión tiene 32 páginas y el mayor 306 páginas, lo que supone una media de 88,46. La utilización de materiales anexos es también muy heterogénea: hay trabajos que no aportan ningún documento anexo y otros más de cien páginas. En algunos casos están incluidas en este recuento y en otros se presentaron como documentos independientes bien sea por tratarse de material audiovisual, gráfico o textual, por lo que no han sido contabilizados.

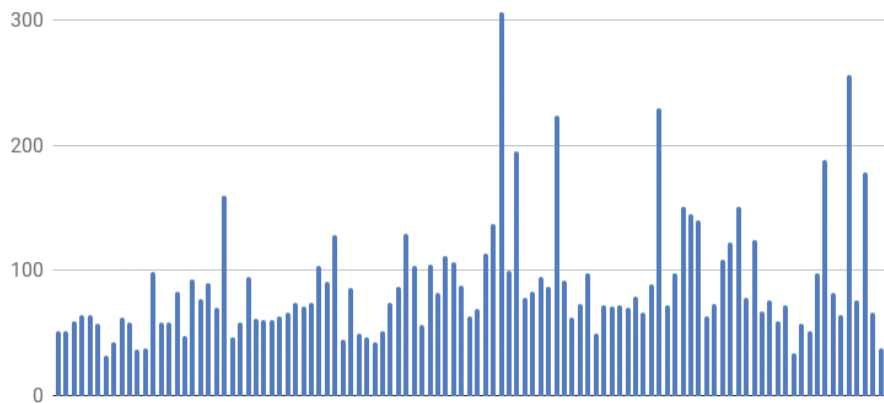


Figura 8. Gráfico de barras que representa el recuento de páginas por cada TFE.

Limitaciones del estudio

No se han contemplado variables como la edad o los estudios previos de los alumnos, estos datos podrían resultar de interés en relación con la calidad del trabajo y su vinculación con la modalidad elegida.

No se ha consignado en la base de datos la calificación de cada uno de los TFE, con objeto preservar datos de carácter privado. Puesto que las memorias de los TFE presentadas por las coordinadoras en cada curso académico mostraban estos resultados remitimos a su lectura, destacando tan solo que la media de calificación obtenida por los estudiantes es superior a 7 y como dato significativo en este período se han otorgado 4 menciones de Matrícula de honor.

No se han analizado las incidencias y particularidades de la evaluación, la asunción de los criterios de calificación tanto del tutor como de los tribunales y las especiales dificultades que suscita la variabilidad de modelos de TFE.

Cada una de las categorías analizadas merece un estudio exhaustivo, llamamos especialmente la atención sobre las cuestiones metodológicas y las características de los trabajos performativos dada su variabilidad e innovación y las derivadas de la evaluación.

Conclusiones

El TFE representa para los centros artísticos de enseñanza superior un reto que iguala en pretensiones formativas a todos los centros del Espacio Europeo de Educación Superior. Las universidades cuentan con autonomía organizativa y trayectoria en el ámbito de la investigación, sin embargo, a los centros de enseñanzas artísticas superiores nos queda aún un largo recorrido. Particularmente en lo que concierne a la dedicación y

consideración profesional de la investigación artística y docente.

El período estudiado ha permitido observar la implementación en ESAD Murcia de una asignatura compleja, tanto por los objetivos didácticos y finalistas de la misma como por la cantidad de agentes que intervienen en su desarrollo.

Si bien la finalidad del TFE es demostrar que el alumno ha obtenido las competencias asociadas al título, la peculiaridad de que el trabajo esté “destinado a fomentar la adquisición de competencias en investigación en las artes escénicas”, ha contribuido a condicionar y dificultar su definición, tanto como la diversidad de modalidades y la amplitud de líneas de investigación y temáticas propuestas.

En el campo artístico y en la especificidad de los estudios performativos debe instalarse la innovadora aportación de la ESAD de Murcia, sin desdeñar otros campos ni modalidades. No debemos pretender que el TFE adquiera la consideración que tendría en unos estudios de segundo ciclo. Tampoco debemos eximirlos del rigor académico propio de unos estudios superiores. Debemos mantener la atención para que el academicismo no ahogue la creatividad, la flexibilidad y la riqueza metodológica que puede ofrecer el campo de los estudios artísticos desde la propia reflexión creativa.

Los datos obtenidos en este período permiten apreciar que el principal escollo ha sido el bajo número de alumnos que finalizaban los estudios en los cuatro cursos académicos establecidos, y culminaban con éxito el TFE en primera convocatoria. Hemos constatado como esta tendencia comenzaba a revertir en el curso 2017-2018.

En cuanto a la distribución de la modalidad se observa como esta ha ido evolucionando también hacia los estudios performativos o mixtos, si bien el peso del ca-

rácter documental como garantía de un buen trabajo académico sigue predominando sobre propuestas que ahonden en la reflexión de la propia praxis artística y en especial del acontecimiento performativo ante el público, debido a la propia dinámica de plazos de entrega y exposición de cada una de las partes del TFE.

De especial interés resultan los datos extraídos sobre la concepción de las líneas de investigación por cada departamento y su evolución a lo largo del período estudiado. Esta disparidad de criterios puesta de manifiesto por la coordinadora Cristina Pina en las sucesivas Memorias de TFE, incide en la necesidad de homogeneizar la oferta en base a unos principios comunes, de forma que se puedan observar tendencias de estudio diacrónico en determinadas temáticas.

En cuanto a la distribución de TFE por departamentos parece lógico que sea el de Interpretación el que más trabajos haya asumido, dado el carácter troncal y el mayor número de alumnos en esta especialidad, seguido muy de cerca por el departamento de Escritura y Ciencias teatrales, cuyas materias tienen carácter troncal en Dirección de escena, aunque el mayor número de esos alumnos pertenece también a la especialidad de Interpretación. El número de TFE presentados a la vez en dos departamentos supone una incidencia menor (5,8%). Este dato contrasta con el carácter interdisciplinar de los TFE estudiados que presentan una conjunción de materias en el 41,9%. Este dato es una de las características más relevantes de los TFE en nuestro centro. La interdisciplinariedad queda al margen, por tanto, del departamento que da soporte en la línea de investigación al trabajo presentado.

Igualmente resulta significativo que el campo de estudio mayoritario sea el artístico (25,5%) y que un porcentaje similar resulte de combinaciones binarias de este campo con el técnico, el social, el teórico y el estético. No obstante, el porcentaje de incidencia de los estudios teóricos no es desdeñable pues asciende al 19,8%.

La diversidad de temas resulta significativa en el estudio de las palabras clave y los resúmenes de los TFE de este periodo. Esta característica coincide con las encontradas en los estudios de investigación artística en música expuesta por Moltó (2016). El teatro es el núcleo fundamental de este corpus, pero las relaciones con otros ámbitos como el cine, el cómic, la televisión, internet, los estudios de género, la pedagogía y lo social ocupan buena parte de los temas más recurrentes. Resulta asimismo muy significativa la incidencia de la dramaturgia como tema para realizar el TFE en alumnos de la especialidad de Interpretación. Las palabras actor, personaje y musical han sido asimismo tópicos recurrentes.

En cuanto a la frecuencia con que los profesores han sido tutores de TFE resulta de la conjunción de la disponibilidad de horario para tutoría y un perfil adecuado a la línea de investigación a la que se adscribe el TFE, circunstancias que no siempre se producen y que también han sido reseñadas en las sucesivas Memorias de la asignatura.

En cuanto a las disparidades metodológicas son también relevantes, y hemos destacado el elevado porcentaje de TFE en los que no consta siquiera el término o este no se explica. Esta particularidad, sin duda significativa, debe ser estudiada con mayor dedicación, tratando de profundizar en los motivos y en las consecuencias que este escaso interés metodológico puede tener el futuro desarrollo de la labor investigadora en arte escénicas.

La última característica estudiada es la extensión de los TFE que resulta caracterizada por la disparidad. Si bien los sucesivos manuales han tratado de homogeneizar en cada modalidad el número de páginas adecuado en el tiempo académico disponible, el resultado es como se ha podido comprobar muy desigual.

Finalizamos estas conclusiones destacando el esfuerzo, compromiso y valor del trabajo del profesorado y del alumnado que ha defendido el TFE en este período. La implementación de esta asignatura no ha sido sencilla, pues ha coincidido además con una sobrecarga en horario lectivo del profesorado que aún soportamos⁶. Ha supuesto además un proceso de prueba, ensayo-error, que no se adapta bien al marco de una estructura académica, donde se necesita de ciertas regularidades que aporten seguridad a los procesos. No obstante, los resultados han sido brillantes en ocasiones, innovadores y ciertamente significativos para el devenir de nuestros estudios.

Es necesario alcanzar la necesaria accesibilidad, transparencia y transferibilidad de estos trabajos, poniéndolos al alcance de la comunidad educativa y de la sociedad, con el afán de difundir el conocimiento artístico y científico que producimos. Esperamos contar con el apoyo de la Administración educativa y con el Servicio de publicaciones de CARM, a través de un proyecto que posibilite el acceso libre a estos TFE más allá de la información que proporcionamos a través de la publicación anual de los resúmenes en esta revista.

6 El profesorado mantiene un horario de 37,5 horas semanales de ellas 20 son lectivas, el resto se dedica a tareas complementarias de gestión académica. No están contempladas ni valoradas las tareas de investigación.

Referencias bibliográficas

- Ayza, M. R.; Rodríguez, M. F.; Dubreuil, G. E.; Cebrián, M. D. M. (2010). La evaluación de competencias transversales en la materia Trabajos Fin de Grado. Un estudio preliminar sobre la necesidad y oportunidad de establecer medios e instrumentos por ramas de conocimiento. REDU. Revista de Docencia Universitaria, 8 (1), 74-100. <https://doi.org/10.4995/redu.2010.6218>
- Battaner Moro, E., González Chamorro, C., & Sánchez Barrios, J. (2016). El trabajo de fin de Grado (TFG) en las Universidades españolas. Análisis y discusión desde las Defensorías Universitarias. *Revista Universidad, ética Y Derechos*, (1). Recuperado a partir de <https://revistas.uca.es/index.php/Rueda/article/view/2586>
- Caicedo Camacho, N. (2015). Trabajos de fin de grado: Modalidades, objetivos y competencias a validar. La experiencia de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona. *Docencia y Derecho*, 9. Declaración de Bolonia (1999). Comunicado de la Conferencia de Ministros Europeos responsables de la Educación Superior (19 de junio de 1999). <http://www.eees.es/es/> [Fecha de consulta: 09/10/2017]
- Fernández Orrico, F. J. (2016). El Trabajo de Fin de Grado: una asignatura pendiente por aprobar. En: *Calidad de la Docencia Universitaria y Encuestas* (3.ª ed.). Sevilla: Asociación de Mujeres Laboralistas de Andalucía (AMLA), pp. 209-214.
- Holgado Barroso, J. (2016). El Trabajo de Fin de Grado, una oportunidad para la investigación universitaria. En: *Calidad de la Docencia Universitaria y Encuestas* (3.ª ed.). Sevilla: Asociación de Mujeres Laboralistas de Andalucía (AMLA), pp. 209-214.
- Liccioli Edi (2015) *Informe del TFE Junio 2015. Documento interno.*
- Moltó Doncel, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música.* La Laguna (Tenerife): Latina
- Morales, A. F.; Toledano, M. C. M. (2014). Criterios e instrumentos para la tutorización de trabajos de fin de grado. II Congreso Virtual Internacional sobre Innovación Pedagógica y Praxis Educativa INNOVAGOGÍA 2014, 752-761. AFOE. Asociación para la Formación, el Ocio y el Empleo.
- Pina Caballero, C. I. (2015-2016, 206-2017 y 2017-2018) Memoria de TFE. Documento interno.
- Sierra Sánchez, J.; Libera Ormaechea, S.; Luceño Ramos, B. (2018). Análisis de la materia Trabajos de Fin de Grado (TFG) en los grados de Ciencias de la Comunicación en España. *Revista Española de Documentación Científica*, 41 (4): e220. <https://doi.org/10.3989/redc.2018.4.1561>
- Vieites, M. F. (2014) Las enseñanzas artísticas superiores y el Espacio Europeo de Educación Superior en España en *Revista Complutense de educación*, ISSN 1130-2496, Vol. 27, Nº 2, 2016, pp. 499-516
- Zornoza, M. G.; Lozano, M. J. M.; Martínez, A. I. P. (2014). La contribución de los profesionales al conocimiento a través de los Trabajos Fin de Grado. *Azarbe*, 3, 21-29.
- Zumaquero Gil, L. (2015). La acción tutorial en los trabajos de fin de grado: análisis de su funcionamiento en la titulación de grado de derecho de la universidad de Málaga. *Docencia y Derecho, Revista para la Docencia Jurídica Universitaria*, 9, 1-14. Recuperado de https://www.uco.es/docencia_derecho/index.php/reduca/article/view/97 [Fecha de consulta: 20/03/2017].

fila á

Ensayos

Origen y evolución del ideario estético-ideológico del director de escena: el camino, la mochila y la necesidad

Antonio Saura

Director de escena

La ESAD de Murcia, para celebrar su primer centenario, me pide unas palabras acerca de mi trabajo como director de escena para el I Encuentro de enseñanzas artísticas en la Región de Murcia, titulado “Diálogos en la ESAD”. Habida cuenta de que fue mi espacio de formación durante cuatro años, en aquella primera promoción de Dirección Escénica y Dramaturgia de 1992-1996, no solo que no he podido negarme, sino que es para mí todo un honor.

Ignoro por qué titulé mi intervención con el solemne nombre de “Origen y evolución del Ideario estético-ideológico del director de escena”, cuando yo realmente de lo que voy a hablar es de “el camino, la mochila y la necesidad”.

El camino es el recorrido que realizamos desde un punto concreto a otro. Y diferenciaré “camino” de “paseo”, porque el primero es proactivo e implica acción de búsqueda, mientras que el segundo es pasivo, propio del ocio o descanso y se conforma con una distancia corta. En este sentido, existe un camino vital, pero no un paseo vital. En mi caso, el “camino” realizado desde mis inicios teatrales es de vital importancia y largo recorrido. Como pueden percibir, hasta este momento, ninguna de mis afirmaciones tiene el más mínimo valor académico y mucho menos científico.

Comencé en esto del teatro a mediados de los años setenta, en Algezares, un pueblecito de enorme tradición teatral y lírica. Y lo hice en el número veinte de la calle doctor Agustín Ruiz, a muy pocos metros del Teatro-Cine Sanbar, por lo que, cosas del destino que no de los dioses, pasé mi infancia jugando entre las bu-

tacas de un teatro y asistiendo, de forma clandestina en la mayoría de los casos, a ensayos de las comedias y zarzuelas que realizaban las agrupaciones de vecinos de mi pueblo. Y con ellos realicé mis primeros pinitos como actor.

Con ellos aprendí que el teatro debe divertir, que no debe ser aburrido y que no debe perder de vista ni por un instante al espectador al que se dirige (máximas que algunos años después leería en textos de Peter Brook o Bertolt Brecht).

Una década después, en 1984, y junto a la actriz y compañera sentimental Esperanza Clares, fundé Alquibla Teatro¹, sin apenas haber cumplido los veinte años. En el seno de esta compañía he desarrollado mi trayectoria como director de escena. Llevo treinta y cuatro años dirigiendo espectáculos ininterrumpidamente, aunque yo no comencé en esto del teatro como director. Yo tenía la necesidad de interpretar, de subirme a un escenario y vivir la situación dramática que plantea la obra, de “jugar a ser otro”, de comunicarme con el espectador, de saciar mi vanidad artística con sus aplausos. No recuerdo en qué momento perdí mi mirada desde el escenario para encontrarla en el oscuro y anónimo patio de butacas.

Con el paso de los años y de los estrenos, pues todo está imbricado en mi vida, entre lo que se ha escrito

1 En la celebración del 25 aniversario de la fundación de Alquibla Teatro, Alba Saura realizó una detallada crónica de la compañía. Para más información, vid. Saura-Clares (2009).



La casa de Bernarda Alba de F. García Lorca. Alquibla Teatro (2011)

–lo que han escrito otros sobre mi forma de dirigir– y lo que yo mismo he podido concretar, se desprende un estilo, a modo de poética o metodología, que aplico a mis trabajos como director de escena. Esto no lo digo con rotundidad, sino con cierto pudor e inseguridad.

En el camino abrí mi enorme mochila, y en ella fui metiendo todo lo que veía y aprendía. El gran maestro polaco Tadeusz Kantor, realizaba esta afirmación: «No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a tiempos pasados, no los conozco y no me interesan» (1984, p. 13). Lo cierto es que cuando lo leí por vez primera, en 1984, recién traducido su manifiesto “El Teatro de la Muerte”, le creí. Hoy, pasados tantos años, los mismos que tiene Alquibla, no le creo. Diré más: mintió. El hombre nace en un entorno cultural que es el que establece el canon, por lo que siempre estamos sujetos a tiempos pasados, incluso desde el desconocimiento o la ignorancia. Solo le permitiré su última afirmación: «No me interesan». Aunque la obra de Kantor parezca surgir de la nada, lo cierto es que aflora de un vasto acervo cultural y eso es lo que le permite destruir lo establecido, generando una ruptura estética que le hizo destacar con luz propia como uno de los grandes renovadores de la escena teatral del siglo XX, como lo hicieron Alfred Jarry o Henryk Ibsen un siglo antes.

Antonin Artaud lo expresó de otra forma, con la que comulgo:

Las obras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros. Tenemos derecho a decir lo que ya

se dijo una vez, y aun lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos (Artaud 1986, p. 83).

Mi yo creativo, aún con la complejidad de la definición del término “creación”, siempre ha tenido un canon estético. He estado sujeto a tiempos pasados, los conozco y me interesan, porque en mi mochila de la creatividad se encuentran experiencia y formación por igual, de forma indisoluble, y en estado de constante evolución. Así podré afirmar que mi ideario estético arranca con un primer punto: el equilibrio entre la tradición y la innovación.

En una constante evolución estética, pasé de la fascinación por el teatro cómico popular de los setenta al impacto recibido a lo largo de los ochenta con los montajes realizados por compañías denominadas como “Teatro Independiente”, como Dagoll Dagom, Joggars, La Cuadra de Sevilla, La Zaranda, Comediants, La Fura dels Baus,... así como me sentí marcado por los espectáculos de los grandes directores de escena del teatro español como Miguel Narros, José Carlos Plaza, José Luis Gómez, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach o el grande entre los grandes, Lluís Pasqual.

En esos mismos años, las grandes figuras internacionales las veíamos en las programaciones del Festival de Otoño de Madrid, que desde 1984 dirigió Pilar Yzaguirre. Recuerdo, entre otros, el impacto estético y emocional con el *Cricot 2* de Tadeusz Kantor y sus espectá-

culos *Wielopole, Wielopole, Que revienten los artistas, No regresaré jamás y Hoy es mi cumpleaños*. Me apena, empero, reconocer que nunca disfruté de las doce horas que duró el *Mahabharata*, de Peter Brook.

Al mismo tiempo, en un proceso de formación autodidacta, anduve entre los postulados épicos de Bertolt Brecht, que me aportaron una visión política del teatro; caminé por la metafísica del existencialismo nihilista del «no hay nada que hacer» (Beckett 1982, p. 11) con el que arranca Samuel Beckett su *Esperando a Godot*; me interesé por las máximas del Primer Manifiesto del *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud, con ideas rotundas como «El lenguaje escénico no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado» (Artaud 1986, p. 101), que apunta a un teatro «más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso» en palabras de Brook (1986, p. 69), cuya influencia en el teatro mundial se extendió en una doble dirección: hacia la puesta en escena y hacia la escritura dramática. De igual modo lo afirma Marcel Duchamp: «Las palabras no tienen absolutamente ninguna posibilidad de expresar nada. En cuanto empezamos a verter nuestros pensamientos en palabras y frases todo se va al traste» (Valdez Osaku, 2018, p. 7).

A pesar de todo lo dicho, siempre volveremos a William Shakespeare, inventor del hombre teatral moderno. Para Peter Brook «Shakespeare es un modelo de teatro que no sólo contiene a Brecht y Beckett, sino que va más allá de ambos (...) Brecht y Beckett están contenidos en Shakespeare, irreconciliables» (Brook 1986, pp. 114-117). Por la referencia constante que este director de escena realiza de Artaud, bien podríamos añadir a la anterior cita la presencia del pensador francés.

Llegados los noventa la evolución estética de mi poética es drástica. Esteve Grasset², creador escénico llegado a Murcia desde Barcelona y director de los espectáculos de la compañía Arena Teatro, tuvo una contundente influencia en muchos hombres y mujeres de teatro que, como yo, fuimos golpeados por formas complejas que nos obligaron a replantear bases estéticas, escénicas y dramáticas no basadas en la palabra.

En esa misma década cursé estudios de Dirección Escénica en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, en su primera promoción 1992-1996, con mi maestro Antonio Morales³. Nunca recibí clases en el magnífico espacio en el que hoy se ubica la ESAD, pero a pesar de la hostilidad física – mortal frío en invierno y

asfixiante calor en verano-, la antigua Escuela, situada en la Plaza Fontes era poseedora de un duende mágico muy teatral.

En la primera década del nuevo siglo me interesé especialmente por los trabajos realizados por compañías estables cuyos modelos creativos y empresariales estaban muy próximos a Alquibla Teatro, con los que me iba encontrando en programaciones y festivales y con cuyos directores comencé a mantener una estrecha relación artística. Me refiero a *Atalaya* de Ricardo Iniesta, *Micomición* de Laila Ripoll, *Teatro Corsario* de Fernando Urdiales, *Tanttaka Teatro* de Fernando Bernués, *Albena Teatre* de Carles Alberola, *Ur Teatro* de Helena Pimenta, *Teatro del Temple* de Carlos Martín. Sobre este tipo de agrupaciones artísticas y empresariales que surgíamos a partir de los ochenta, escribía Borja Ruiz en la *Revista Artez*: «¿Tiene sentido organizarse en compañías en una época que privilegia el individualismo y lo puramente mercantil?» (Ruiz 2017, p. 23). A la misma, se respondía afirmativamente añadiéndose: «el mejor teatro es (casi) siempre de compañías, de colectivos que maceran en grupo y a lo largo del tiempo una visión particular del acto teatral» (Ruiz 2017, p. 23).

En el devenir del tiempo, la mochila se ha ido llenando, entre otras cosas, de los textos y conversaciones con dramaturgos como José Ramón Fernández⁴ o Fulgencio M. Lax⁵, de grandes espectáculos como (citando a sus directores): *Urtain* de Andrés Lima, *Macbeth* de Calixto Bieito, *2666* de Álex Rigola, *La casa de la fuerza* de Angélica Lidell, *Misántropo* de Miguel del Arco, *Un enemigo del pueblo* de Thomas Ostermeier, *Incendios* de Mario Gas, *Medida por medida* o *Cuento de invierno* del maestro Declan Donnellan o la mirada obsesiva al teatro de Henryk Ibsen o Wajdi Mouawad, con Shakespeare siempre de primer plato. Como escribió Odette Aslan, el teatro es «un crisol en el que se mezclan todas las influencias» (1979, p. 312).

He aprendido que todo surge de una necesidad. Una necesidad que es estética, ética, vital y que tiene correlación con nuestra biografía, con nuestra visión del mundo y de las cosas, que va mucho más allá de lo que nos preocupa, para situarse en el altar de lo

2 Para más información sobre Grasset, vid. Sánchez (1989).

3 Antonio Morales (1949-2014) Catedrático de Dirección Escénica y director de ESAD Murcia entre 1993 y 1999.

4 José Ramón Fernández (1962). Dramaturgo madrileño reconocido con el Premio Nacional de Literatura Dramática por *La colmena científica* o *El café de Negrín* (2011), el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca, por *Para quemar la memoria* (1998) o el Premio Lope de Vega, por *Nina* (2003). Asimismo, fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra* (1998).

5 El dramaturgo murciano Fulgencio M. Lax fue Premio Azahar de las Artes Escénicas 2017 y actual Presidente de la DREM, Asociación de Dramaturgos de la Región de Murcia. Es profesor de Literatura dramática y Dramaturgia en ESAD Murcia.



Macbeth de W. Shakespeare. Alquibla Teatro (2016)

que nos compromete. La necesidad es una cuestión de compromiso y no de preocupación. Todo surge de la necesidad por contar algo, por interpretar algo, por compartir algo, por responder a interrogantes para los que no tenemos respuesta. Quizá todo se pueda resumir en la necesidad de ser libre, pero eso es una quimera. El hombre no fue libre en la antigüedad porque su designio estaba intervenido por los dioses. Para cuando Friedrich Nietzsche desmontó la existencia de un dios o unos dioses, dando plena libertad al hombre, llegó el comunismo y el capitalismo que marcó el devenir de nuestras voluntades. No somos libres.

Así surge la necesidad, como apunta Thomas Ostermeier, de ese teatro que podría ser «un santuario habitado por una fuerza regeneradora, cuando las industrias dedicadas al relato del mundo son víctima de una exigencia de rentabilidad proporcional a su falta de libertad: basta con encender la televisión para convencerse de ello» (Ostermeier, 2014).

La necesidad es, por tanto, el punto de partida y no hay nada más importante: hablar de la vida, porque, como diría Brook «el teatro es vida» (1994, p. 17). La necesidad no entiende de reglas de juego de la mercado-

tecnia. No entiende de lo comercial. Por ello escribía el dramaturgo sudafricano Brett Bailey:

Nosotros, los artistas de escenarios y ágoras, ¿nos conformamos con las demandas asépticas del mercado, o utilizamos el poder que tenemos: para abrir un espacio en los corazones y las mentes de la sociedad, para reunir gente a nuestro alrededor, para inspirar, maravillar e informar, y para crear un mundo de esperanza y colaboración sincera? (Bailey 2014)

En ocasiones, la necesidad es oscura, retorcida, difícil de comprender y mucho más de explicar. Paciencia. Pasará la tormenta y el sol volverá a brillar. La necesidad se contamina con facilidad e, incluso, se prostituye. Llega a parecer que existen muchas necesidades, pero es un error. Tranquilos. Son sólo las prendas que la abrigan, e incluso protegen.

Necesidad sólo hay una. La necesidad es un anhelo.

Macbeth, de William Shakespeare, uno de mis últimos trabajos como director de escena, brotó de una necesidad. La necesidad de comprender estos versos de Lady Macbeth, pronunciados en la escena II del Acto III:



Macbeth de W. Shakespeare. Alquibla Teatro (2016)

LADY MACBETH.- No se goza, todo es pérdida / si el deseo se logra, pero no contenta. / Siempre es más seguro ser lo que se mata / que tras esa muerte vivir dicha falsa.

[Acto III.2]
(Shakespeare, 1995, p. 87)

Desde su origen en las primitivas ceremonias religiosas, en los albores de la humanidad, el teatro siempre ha sido un acto de encuentro entre los hombres. Unos representando para otros, en un tiempo y un espacio determinado. De la representación surge el conflicto y, de este, la emoción, la reflexión, el debate, la diversión y el entretenimiento. Eso es para mí el teatro: un ágora en el que los hombres confrontan sus ideas, emociones y sensibilidades, con la aspiración utópica de cambiar y mejorar el mundo. El teatro, en sí mismo, es un acto de liberación y de libertad.

He aprendido que el teatro debe divertir, pero sin frivolizar. No es sólo una actividad de ocio sino una ceremonia de confrontación. Debe golpear la conciencia del espectador. El teatro de evasión, aquel que no presenta una visión del mundo, no cumple el objetivo de «mostrar la faz de la virtud y el sem-

blante del vicio» (Shakespeare 2008, p. 1066) que pudiera Hamlet a los cómicos. El teatro debe mostrar la sociedad y sus vicios ante esa misma sociedad, la que forman sus vecinos. Retomando la sentencia de Peter Brook:

«Esta es nuestra única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto donde trabajamos» (Brook 1986, p. 114).

Ya no me interesa nada un teatro que no esté relacionado con la belleza. El mundo sin belleza es de los otros. Un mundo sin belleza es violento y cruel. La belleza es el camino hacia la esperanza. Por ello, el teatro al que aspiro no debe tener miedo al riesgo ni al fracaso. Es el espíritu del «Fracasa mejor» beckettiano (Beckett 2001, p. 13). Así lo afirma Brook: «...el auténtico desafío surge cuando el objetivo no es el éxito, sino despertar significados íntimos sin tratar de gustar a toda costa» (Brook 1994, p. 48-49).

Busco un teatro necesario, un lugar para soñar la ceremonia de la vida y la respuesta a la pregunta: ¿Qué es y para qué sirve el teatro hoy? Posiblemente, para que el hombre adquiriera una conciencia crítica que le permita ser más libre, aunque ya hayamos afirmado que es una quimera. ¡Viva la utopía!

Nos recuerda el maestro Donnellan que el teatro es «un lugar donde soñamos juntos (...) el teatro no puede morir antes de que el último sueño haya sido soñado» (Donnellan 2004, p. 13). En la definición que yo construyo, el teatro es un arte vivo, colectivo, itinerante y efímero. Un arte que puede cambiar el mundo. Un espacio de libertad. Y a este respecto escribe Miguel de Unamuno⁶:

Solo el que sabe es libre,
y más libre el que más sabe...
Sólo la cultura da libertad...
No proclaméis la libertad de volar,
sino dad alas;
no la de pensar, sino dad pensamiento. La
libertad que hay que dar al pueblo es la cultura.

Como director, me he formado de lo vivido y de lo que me han aportado mis compañeros actores, actrices y técnicos de Alquibla Teatro, y de sus vidas –de sus alegrías y llantos–, de mi mujer y mi hija –imprescindibles–, de las experiencias de los éxitos y de los fracasos, de los que siempre aprendemos algo, que en algún momento proclamó el inventor Edison.

Es posible que una identidad que imbrica muchos rasgos del primer Romanticismo y de la exaltación propia que produce el Mediterráneo –y en particular el Levante–, punto de encuentro de las Tres Culturas (judía, cristiana y árabe), determinen unas constantes escénicas que han sido desarrolladas y sometidas a la evolución propia de mi visión del mundo y del arte, a lo largo de más de treinta y cuatro años de trayectoria profesional, conformen la ética y estética de mis espectáculos.

Por tanto, creo que mi ideario ético-estético puede resumirse en diez sencillos puntos:

1. Equilibrio entre tradición e innovación.
2. Preeminencia del “hacer” artaudiano.
3. Indagación en lo invisible a través de la *fisicidad*.
4. Arrebatadoras interpretaciones que sitúan al actor en una situación límite.
5. Gran dinamismo escénico.
6. Imágenes impactantes de hondura poética, que no están exentas de cierta crueldad en la recepción del espectador y en mí mismo como creador.
7. Tratamiento universal del conflicto.

8. Búsqueda de la emoción que golpee al espectador.
9. Creación de un ritual de confrontación de ideas, emociones y sensaciones.
10. Primacía del teatro de la emoción sobre el teatro de la evasión.

En esencia, todo se reduce al anhelo de hacer visible lo invisible.

Escribo aquí para todos, y especialmente a los estudiantes de dirección escénica: alimentad vuestros sueños porque un hombre que no se alimenta de sus sueños envejece pronto, frase que alguna vez leí a Shakespeare. O quizás no. Y finalizaré con una cita de la *Iliada* de Homero: «Y porque su destino, el nuestro, era devanar un ovillo de duras batallas, desde la juventud a la vejez, hasta la muerte» (Homero 2015, p. 111).

Murcia, 26 de septiembre de 2018

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (1986). *El teatro de la crueldad*. Barcelona: Edhasa.
- ASLAN, O. (1979). *El actor en el siglo XX – La evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Editor Gustavo Gili.
- BAILEY, B. (2014). Manifiesto del Día Mundial del Teatro. Instituto Internacional del Teatro. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2013/06/Manifiesto-Dia-Mundial-del-Teatro-2014.pdf>
- BARICCO, A. (2015). *Homero, Iliada*. Madrid: Anagrama.
- BECKETT, S. (1982). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquest Editores.
- BECKETT, S. (2001). *Rumbo a peor*. Buenos Aires: Lumen.
- BROOK, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos.
- BROOK, P. (1994). *La puerta abierta*. Madrid: Alba Editorial.
- DONNELLAN, D. (2004). *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos.
- KANTOR, T. (1984). *El Teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- OSTERMEIER, T. (2014). *Para qué sirve el teatro*. Traducción de Carlos Alberto Zito. En: <https://territorio-abierto.tumblr.com/post/81897518822/para-qu%C3%A9-sirve-el-teatro> 2014. [Última consulta 19/05/2019]
- RUIZ, B. (2017). “Compañías del siglo XXI o peces de tierra”. *Revista Artez*, 18 de diciembre.
- SÁNCHEZ, J.A. (1989). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SAURA-CLARES, A. (2009). *Alquibla Teatro 1984-2009. Tanto porvenir*. Murcia: Consejería de Cultura de la Región de Murcia.
- SHAKESPEARE, W. (1995). *Macbeth*. Traducción Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa-Calpe.
- SHAKESPEARE, W. (2008). *Hamlet*. Traducción Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALDEZ-OSAKU, J. (2018). *Rancia humedad del vinagre*. Kingwood: Medialsa.

6 UNAMUNO, Miguel. *Discurso Ateneo de Valencia. 24 de abril de 1902*.

fila á

Textos teatrales

á

filia

Vol. 3, 81-156

La onda de éter

M^a José Gálvez Cárceles

1

(Una habitación con una ventana, una cama a la derecha, una chica con la cabeza agachada, está sentada en el borde. De espaldas al público. La habitación no es grande, el color de las paredes es claro, no blanco, sino de un color crema sereno, neutro. Se puede ver la proyección de la evolución desde el alumbramiento hasta la infancia de una niña. Tranquilidad. La chica no se mueve, solo mira. A la izquierda del escenario cuatro sillas ocupadas por dos hombres, uno de ellos mayor, de mediana estatura, su seriedad es inquietante y su gesto se mueve entre una consciente posición de poder y el sufrimiento que le ha provocado ser el hombre que es, el otro es más joven, de ojos claros y piel blanca, los dos tienen rasgos familiares y una mujer, también mayor de ojos y pelo claros, su papel es de sumisión con respecto al hombre, hablan y miran a la chica a través de un cristal que les separa)

HOMBRE 1: *(Grito)* Ven CHICA: ¡Ya!

HOMBRE 1: ¡Vamos!

CHICA: *(Silencio)* HOMBRE 1: ¿Me has oído? CHICA: Siempre te oigo.

HOMBRE 1: Contéstame CHICA: He dicho que ya voy. *(Sigue en la misma posición)*

CHICA: Os habéis vuelto a marchar, como de costumbre. *(Gira sobre sí misma y al detenerse su imagen se refleja en el cristal que divide el escenario. Hay cubos de pintura de varios colores repartidos por la habitación. Se mira en el cristal y coge un trapo y simula te-*

ner un bebe que se extingue en un juego de magia)
A muchos de los niños cuando nacemos nos falta el sentido para poder existir. Aparecimos en un lugar donde no habíamos sido invitados. Primera cicatriz. *(Cae el trapo del suelo y lo introduce en el bote con la pintura de color rojo pintando un trazo ancho que desliza a través de gotas incontroladas).*
¿Así que este es mi lugar en el mundo? No tiene nada de particular. *(Anda como si no supiese, se cae y se levanta varias veces)* Me habéis engañado, mama, mama. Salid de vuestra madriguera, esa en la que os encerráis cuando no queréis enfrentaros a la realidad. Yo soy diferente ¿Y qué? ¿Dónde está el daño? También debería serlo para vosotros. *(Se sienta en el suelo).* Lo hicisteis bien, no faltó ni un solo ingrediente, pero que ocurrió conmigo, en que he fallado, ¿porque no me queréis? *(La chica permanece quieta. No ocurre nada. Mira al cristal como si se tratase de una película)*

HOMBRE 1: *(Habla desde el otro lado del cristal)* ¡Ha nacido!

MUJER: *(Pone silla cara al público y se coloca en ella como si estuviese en el paritorio de un hospital)* Es una niña, yo...lo siento cariño.

HOMBRE 1: Que se le va a hacer.

CHICA: *(Se vuelve hacia el público)* La alegría de un alumbramiento es directamente proporcional al sexo del bebé. No está bien visto que no se quiera a un hijo.

MUJER: *(Se incorpora y se sienta de nuevo en la silla)*

CHICA: Nací viva, ¿no? Soy una parte de vosotros, mi-

rad como me parezco. Mi cara, mi pelo, mis ojos... *(Corre hacía la silla donde está la mujer, pero no puede franquear el cristal)* Deberíais alegraros, os he servido, os he querido, y hasta he sufrido por vosotros y sin embargo nada de eso es suficiente. Solamente fuisteis felices con un hijo, si con la llegada de un hijo varón al que su gran polla le abriría todas las puertas...tan diferente a una vulva, cuyo recorrido es bien distinto... o eso pensabais. Eres hombre, aunque no seas consciente. tu necesidad de trascender en él ha sido tu prioridad. Es más fácil con un hijo que con una hija. Si, los problemas de uno en uno. Segunda cicatriz *(Se rasga el vestido y paga su cuerpo en el cristal)*

HOMBRE 1: *(Se levanta, se dirige a la chica para hablarle)* Me equivoqué, creí que ser padre era como tener un huesped, no quería asumir esa sensación, me equivoqué, eres la cicatriz que me apartó de mi mujer, de tu madre. Es extraño, dejé de ser yo, sustrajiste mi vida, eso es, tu, tu tuviste la culpa. No entendía porque mi mujer no me tocaba, fuiste un golpe seco. Y el problema aumentó en proporción.

CHICA: ¿Por qué subías las escaleras de cinco en cinco? ¿Acaso mi nacimiento no merecía el mismo interés? ¿Dónde está la diferencia? Orgullosa de que tu estirpe siga viva. Me das pena, mi vagina se ensucia y vomita porque me das pena. Pobre homínido y pobre tú mujer, que haces a tu hombre poseedor del título de semental, el cual te disfruta con tu beneplácito, abriéndole tus piernas para que te sientas única entre las mujeres, esas de las te retractas de pertenecer por encima de la persona que eres y que tan poco frecuentas. *(Se tira al suelo, se vuelve a levantar y baila, siempre baila con un pañuelo en los ojos cuando entra en conflicto con sus cicatrices, después se desnuda y habla y se comporta como si fuese otra persona)* Eh, se te olvida despedirte. ¿Hola?

MUJER: *(La observa y entra en la habitación de la chica)* Odio y rencor, pero también ternura. Eso se te olvida ¿No? demasiado auto compasiva para mi gusto. Dime tu nombre.

CHICA: No te escucho. Se que estás aquí. ¿Qué miras? ¿Quién eres, te conozco? ¿No has visto nunca a una mujer desnuda? *(El hombre entra a la habitación y se coloca de pie al lado de la mujer)* Silencio, silencio ¿Los oís? Si, ese sonido, los gemidos otra vez, son un martirio. ¿No reconocéis vuestras voces? *(El hombre y la mujer en el suelo haciendo el amor como si fuesen animales)* Sois vosotros. Os oía, lo oía todo. *(La chica intenta separarlos)* ¿Por qué no se habla de los crímenes que se engen-

dran entre las sabanas? Mirad el grotesco circo de la génesis, primero dos animales en celo, después el macho satisfecho y hambriento y la hembra, la hembra...es lo que comúnmente conocemos como madre. ¿Verdad madre? Separaos, en vosotros ruge el monstruo que me persigue.

MUJER: Estas loca. Déjanos tranquilos de una vez.

HOMBRE 1: Vámonos. *(Coge a la mujer del brazo y la arrastra)* Yo se querer a mi modo, pero se querer. ¿Me oyés? Desagradecida hija de puta. Pregúntame si te quiero, vamos, pregúntamelo.

MUJER: No, no. Antes debe escucharme. *(Se dirige hacía la chica y se detiene)!* ¡Déjame entrar, déjame entrar! Soy como tú, soy tu madre. *(Intenta convencerla y busca palabras para que la escuche)* El cuento, eso es, el cuento. ¿Lo recuerdas? Siempre te lo leía, a la misma hora, el de esa chica que tras el espejo descubrió un mundo de fantasía, la que conoció a un conejo que corría con un reloj en la mano y una chistera. ¡ ¡Te encantaba!

¿Lo recuerdas? *(La chica no la escucha y sólo grita, entonces la mujer también quiere gritar)* En algún momento te fatigarás y entonces tu grito será tan doloroso que tus cuerdas vocales sangrarán porque te dolerá estar sola. Dilo, estoy sola.

CHICA: *(Se coloca frente a la mujer con un cubo de pintura en la mano y en cada frase le pinta una parte de su cuerpo)* Las mujeres somos poseedoras de un arma más terrible que cualquier misil, que cualquier depredador y tú lo sabes. Nuestras vaginas son inofensivas, pero con el tiempo les salen dientes y es entonces cuando adquirimos conciencia de nuestro poder, así es como controlamos el dolor ajeno y tú lo sabes. Somos mujeres malditas relegadas a adoptar todos y ninguno de los papeles que nos tienen preparados. *(Grita)* ¿Es así, como se grita en un parto, ¿no? Si, si, todas, todas tapamos el dolor de una felicidad que lleva la venda del desconocimiento. *Tercera cicatriz (Le coloca una venda en los ojos a la mujer y un trozo de cristal dibuja algo parecido a un corazón en el pecho de la mujer que cansada de intentar que la escuche se sienta en el suelo)* Como ves no es tan difícil llegar hasta mí, hasta nosotras... Es cierto siento fatiga, una fatiga inhumana que me hace ver moscas gigantes con un zumbido atronador y que me hacen llorar sangre.

MUJER: *(Grita)* Eres un monstruo. No te reconozco. ¿Quién eres tú?

CHICA: *(Se burla)* ¡Ah, ah, no te reconozco, no te reconozco! Adivina quién soy., ¿Quién soy? Reconocer ¿Soy una cata, un producto al que debes identificar para aceptarlo, tu comida favorita? Masticas

mis deseos y regurgitas mi vida, una vida que ha sido capaz de levantarse a pesar vuestro. En algún momento esto también dejó de hacerme daño. Lo que para vosotros es amor para mí son perros que desgarran mi carne, empezando por mi sexo. Jajajajaja. ¡Son perros, son perros, son perros! Jajajaja. Abrázame, quien soy yo para ir en contra de tu voluntad (*llora y se comporta como una niña*).

HOMBRE 1: ¡Cállate, cállate! (*Se dirige hacia donde está la chica y la golpea, esta se comporta como un animal herido*). Es mejor marcharse. Si no dejas de comportarte de ese modo yo... (*vuelve a golpearla*).

MUJER: Nooooo, no podemos huir, ya no. ¿No te das cuenta que la hemos moldeado a base de golpes y caricias? Se nos ha ido de las manos.

HOMBRE: ¿Tienes idea de cómo ha sido mi vida? ¿Crees que eres la única que sufre? Tu causa y la de nadie más. Deja de culparnos, duele. Una rebelde a la que las consecuencias de sus actos no le han importado nada, eso veo en ti, representas el dolor, llevas a las espaldas las vidas más insospechadas y ni siquiera eres consciente de ello. Te hemos educado, te hemos dado todo cuanto hemos sido capaces, nunca le ha faltado nada. Culpas a los demás por nacer mujer, claro, eso es lo fácil. Tienes una forma de ser tan infantil y utópica. Yo no tuve nada, ¿Sabes? me abandonaron a mi suerte, lo superé y formé una familia, una historia que podía haber tenido un final feliz de no ser por ti.

CHICA: Mi feminidad fragmentada, cortada en trocitos, preparada para ser degustada como en un banquete de ricos que tienen cara de oler a mierda todo el tiempo. Me la negasteis hasta no querer tocarme ni descubrir mi sexo, crecí pensando que un hombre era un ser despreciable, sin embargo, el dolor y el miedo venía del hombre al que quería y llamaba padre. ¿Acaso tú no eres ese hombre? Sin embargo, yo para ti si era una mujer. (*Se convulsiona y se araña los muslos y se golpea la barriga hasta que agotada emite un grito mudo*) Mira mis pupilas, vamos, míralas, en ellas se esconde el abismo del infierno que no se puede ver desde fuera.

MUJER: ¿Es eso cierto? ¿De qué está hablando, de que habla? Lo sabía, lo sabía, había algo sucio más allá de la paternidad que llevabas por bandera, un ser asqueroso y depravado...una bestia.

HOMBRE 1: ¡Basta! (*Le pega una bofetada y la mujer cae al suelo*). Te he protegido toda mi vida, a ti y a tus hijos. Estas tan ciega...

MUJER: Ya no importa, ya no importa (*Sale*)

CHICA: (*Todos los personajes han vuelto a su posición inicial. La chica pasea por la habitación, simula que hay objetos que toca y le hacen recordar, cada uno de ellos es una descarga eléctrica. Mira hacia donde está el hombre, sentado, una luz cenital le ilumina sólo a él*). Qué pena, tú vida ha sido tan...desgraciada. Ahora entiendo porque me tratabas de ese modo. Fumabas mucho. Un puro en la boca, apagado. Ese era el símbolo de tu ¿masculinidad? El superhombre, poder. (*Respira hondo y el recuerdo del olor le hace vomitar*) Puedo olerlo, un habano, tus preferidos. Se que no quieres que hable porque temes mis palabras.

HOMBRE 1: Me gusta el tabaco, empecé muy joven, cuando mi padre murió y mi madre se marchó con el primero que le prometió una vida mejor, supongo que para llenar el vacío de la pérdida. Por lo general pensamos que quien más nos quiere nos hace sufrir, pero prefiero que sea al revés, es más...real. Me gustaría despertar siendo alguien diferente.

CHICA: (*Se desliza por el suelo como un reptil y encuentra el cabello que le cortaron cuando era una niña y llora. Se dirige a la mujer*) Era mi pelo, me sentí desnuda sin mi pelo. Esta cicatriz no cuenta porque el cabello crece gilipollas, el cabello crece. Lo necesitaba para hacer cadenas con mis trenzas y escapar de vosotros.

MUJER: Eras tan pequeña, sólo tenías ocho años y te cabreaste tanto... ¿Sabes? Deberías huir del lugar de la queja, es un terreno abonado para ti.

CHICA: (*Corre tapándose las orejas con las manos, tropezando y una caja de fotografías cae al suelo, están todas revueltas, las lanza al aire y coge una al azar*) Las fotos te arrebatan un trocito de tu ser, obstaculizan el tiempo que se ve, lo hacen estable y nos muestran caducos. Odio las fotos.

HOMBRE 1: Hay realidades que no se pueden modificar. Te queremos, hija.

MUJER: La gente como tú solamente escucha su verdad, la dice abiertamente y además está convencida de ella, sin pensar en la verdad del otro. Aun así, Te queremos, hija.

CHICA: (*Llora y ríe*) No necesito vuestro cariño, este sentimiento está sobrevalorado. No me hubieseis echado si no pensarais que podría cortar vuestros genitales mientras dormíais la siesta y tú con tu puro apagado en la boca...miedo eso es lo que he sentido toda mi vida cuando me mirabas como si quisieses matarme. ¿Me querías ver muerta?

¿Por qué? ¿Quién me dice lo que es querer, alguien

lo sabe, vosotros? No. Juguemos a decir la verdad. Empieza tú, tú la llevas.... A ver....hum, no se os ocurre nada, ¿Todo es mentira entonces? Vamos, solo una que pueda convencerme...Lo sabía, nada, con vosotros las palabras pierden su valor, como cuando se abre una caja cuyo contenido es una preciada pieza que nadie ha tocado jamás. Hacéis que su significado sea insignificante. Existir, es lo que realmente me importa, aún controlo mí mierda. Me hubiera gustado llorar cuando me regañabais y sonreír cuando me perdonabais, era eso, solo un deseo que no se cumplió y...moriste. Dejaste de existir, sin más. Ahora el invisible eres tú papa, papa (*Llora y da un salto*) Lanzar una moneda al aire en ocasiones es tan difícil...

MUJER: (*Se sienta en la silla del hombre y le abraza, éste cae al suelo*)

MUJER: No quiero seguir escuchando. Le has matado, has acabado con su vida, la jugada perfecta. Loca, loca, loca, ¿Qué será de mi vida ahora? dime, vete, desaparece, loca.

CHICA: (*Corre por la habitación dando vueltas, se detiene en seco, en un rincón de cara a la pared*) No que va, el mismo lo ha hecho, por fin ha sido capaz de asesinar sus sentimientos. Tengo frío, mi mandíbula parece estar encajada. (*Está al lado del hombre que yace en el suelo y le habla susurrando*) ¡Me marché! Me marché dejando tu tan apreciado techo al descubierto. No miré atrás, el títere se mueve solo, si, el mismo al que hiciste bailar con golpes y comida. Me enfrenté por primera vez a ti, miré de cara al odio y la culpa y la esperanza de un abrazo se disolvió. No quiero volver a verte nunca más, no quiero volver a verte nunca más, era todo lo que tenías que decirme (*Aplaudes y sonríe*). El criado ha destruido al amo. Tú eres viejo, mearás y cagarás sin poder levantarte de la cama, entonces verás monos en las paredes y tu piel se quedará pegada a una aséptica sábana de hospital, hasta que se enrede y cubra tu cuerpo cuando mueras en una fría sala rodeado de ¿nadie? arrugado, solo y retorcido, un trozo de carne con un puro en la boca como guinda del pastel. Mientras tanto me perseguirá la imagen de un balcón y de un hombre asomado a él. La figura de apariencia calmada vuelve a tener un puro en la boca, pero ya sufría el estrés del rechazo. No supe que decir, ni que hacer, pero si sabía que había dejado de ser mi casa. Mis cosas ya no me pertenecían. Intenté hablarlos, quería que todo volviese a ser como antes. (*Se agrade muy violentamente*) Eres imbécil, tonta y confiada, has vuelto a entrar en la perrera ¿Cómo antes, antes de qué? No hubo

un antes, eras como ellos querían o no eras. Entiéndelo de una puta vez, me marché, esta vez... para siempre.

HOMBRE 1: (*Está inerte en el suelo y la mujer le cubre con una sábana hasta estar tal y como lo había descrito la chica*)

MUJER: Hija, No te tortures más, ven conmigo (*La mujer lleva en la mano un cuchillo y se lo ofrece a la chica*) Toma, cógelo, ¿No crees que este cuchillo te producirá la felicidad que necesitas, que te ayudará a buscar tu libertad y no dejará restos de tu cárcel? (*en el cristal dibuja una mujer que yace después de parir sola y rodeada se sangre*).

CHICA: (*Mira hacía donde hay una jarra con agua, bebe directamente de ella y el resto se la derrama sobre su pelo, después se lo pone en la planta del pie y lo desliza por el suelo, lo aprieta y simula estar conduciendo, pero la jarra se rompe y los cristales le causan heridas*). Me gusta conducir. Hay hombres a los que cuidar su coche les ayuda a tapar una suciedad mugrienta que se adhiere a otras paredes.

¿Sabes? Tu coche me llevó a un acantilado que reclamaba sombras con formas humanas y fondos desvanecidos, ofrecía tranquilidad y frescor y prometía no hacer daño. Fui allí para ensuciar tu conciencia con mi final, tanto que te resultara insostenible respirar...Necesitaba que me odiasas, pero como ves estoy aquí, soy como tú, cobarde, incapaz de llevar a cabo el control de mi propia muerte ¿En qué crees que se convertirá mi espíritu cuando muera? (Se oye el grito agudo de un pájaro) ¿Y ahora me quieres más? Sin respuesta. (se sube a una silla y salta moviendo los brazos) No te preocupes hace tiempo que asumí tu desprecio como una forma de vida. ¡Puedo volar!, mira puedo volar, vosotros no, por eso me odiáis.

(*El hombre y la mujer quedan a oscuras y se ilumina la tercera y cuarta silla. Sólo una está ocupada por un chico, en la otra no hay nadie*)

CHICA: ¡Eh, eh! ¿No me oye nadie? No, no hay nadie. Soy yo otra vez, he vuelto. La otra chica no era yo, de verdad. No quería hablar así. De pequeños jugábamos a escondernos, podíamos estar así durante horas. (Suena una música infantil). ¿Os acordáis? Vamos estoy de vuelta, no estoy loca de verdad, solo es que no sé cómo expresarme, pero no me pegues, no me tires piedras, iba a buscarte porque él me lo pedía, te necesitaban.

HOMBRE 1: (*Aparecen el hombre y la mujer como espectros*) Tu hermano ha muerto. CHICA: Lo sé.

MUJER: Tu hermano ha muerto. CHICA: Lo sé.
 HOMBRE 1: ¿Y?
 CHICA: No siento nada HOMBRE 1: Era tu hermano.
 CHICA: Una vez más utilizas las palabras sin saber lo que pueden herir. HOMBRE 1: ¿No es suficiente?
 CHICA: No.
 MUJER: Yo también he muerto CHICA: Lo sé.
 MUJER: Tampoco sientes mi muerte.
 CHICA: No.
 MUJER: A mí no me engañas, te conozco demasiado bien. CHICA: Deja de decir que me conoces.
 MUJER: Es la verdad CHICA: Es tu verdad. MUJER: Te he visto llorar.
 CHICA: Llorar es como follar, una expulsión de fluidos físicamente necesaria.
 MUJER: No me gusta que hables de esas cosas tan... sucias. He intentado encontrar la fisura de tu odio.
 CHICA: ¿Por qué te escandalizas cuando mis palabras según tu son sucias? ¿No es más sucio que te toque quien no quieres, sentir unas manos que arañan y golpean a cambio de poder introducir cualquier cosa parecido a una polla en tu estúpido coño? Pero, te equivocas, no odio a nadie. En realidad, quiero a todo bicho viviente y tú estás muerta.
 MUJER: No pensé que un muerto pudiese sentir tanto dolor.
 CHICA: Por lo menos no tienes que preocuparte de sangrar. Eso que te ahorras. ¡Eh!, He encontrado un poema, chino creo. Puede que te haga ver tus debilidades o un comportamiento sutilmente perverso.
 ¡qué destino de perra!
 Una duerme bajo bien enguatadas mantas mientras la otra se congela.
 Al azar, le reserva él un encuentro al mes, una o dos veces, o ninguna.
 Se le aproxima para arrancarle un bocado, pero está el arroz mal cocido.
 Se le sirve como una fiel sirvienta, pero ¡ay!, una sirvienta sin paga.
 ¡Pobre de mí! Si hubiera yo sabido que esto iba a ser así, me habría quedado sola, como antes.
 MUJER: Inútil, lo que lees, lo que escribes, los que haces, inútil. ¿Puedo despedirme de ti?
 CHICA: Ya lo hiciste. Así me sentía, como una perra, una sirvienta, sola. No eres menos que yo. ¿La diferencia? Asumes tu rol infecto.
 MUJER: Adiós hija. No olvides mirarte en el espejo, igual que la niña del cuento.

3

CHICA: *(Se despierta, es media tarde)* Me he adentrado en el bosque, y he devorado al conejo. Por fin he atrapado el tiempo. He dejado de buscar y un reloj de arena pierde minutos en cada vuelta. Sigo estando sola y el espejo no me refleja a mí, sino a un ser demoniaco con un vestido blanco y una abertura que muestra mi culo, pero yo soy guapa ¿No crees?
 CRISTAL: Últimamente decimos demasiadas veces esta frase ¿No crees? CHICA: Cállate.
 CRISTAL: ¿No quieres que piense?
 CHICA: No podrías pensar, aunque quisieras ¿No ves que intento exponer públicamente mis entrañas? Soy una enferma irremediable.
 CRISTAL: Si, te veo.
 CHICA: No estaba hablando para ti.
 CRISTAL: Da igual, no seas estúpida *(El personaje que hay tras el cristal, se pone al lado de la chica y simula ser su sombra)*
 CHICA: Soy la hija no deseada. Hágase su voluntad. *(Cierra los ojos, no se mueve. Cuando los abre se comporta como una anciana, como su madre)* No quiero prepararme para transitar una vejez prematura. El rencor me ha quebrado el pecho y la voluntad.
 SOMBRA: Lo dices porque los viejos huelen a la tierra que grita su nombre. ¿En qué piensas?
 CHICA: Lo digo sin más. Odio a esa que veo de cuerpo entero, me parece una tía de mierda, rodeada de una mierda enorme formada por carne blanda y piel cambiante que únicamente piensa en la mierda que es cuando piensa.
 SOMBRA: Tranquila tu perfume es el mismo.
 CHICA: No lo entiendes, todo está establecido, debo dejar de existir sin dejar excrementos en las sábanas. La tradición debe continuar. Puede que el suicidio no sea tal, sino solo un camino, la ayuda que necesito para no perder el equilibrio y regenerarme.

(Coge el cuchillo que le ha dejado la mujer y se lo pasa por el cuello, después lo guarda en un trapo y lo esconde mirando para todos lados)

SOMBRA: No sigas con el discurso, hablar y pensar no me compete. Díselo a otro.
 CHICA: Durante un tiempo odiaba, sin más, después el odio se ha vuelto reflexivo y limpio. Otra vida, otra perspectiva. Verbos en infinitivo y palabras frágiles. Consciencia...
 SOMBRA: Me aburres, divagas y vives en el recuer-

- do de un pasado podrido. Por muy grande que yo sea, sigo llenándome con muy poco. *(Se mueve lentamente, como un muñeco blando y gordo y sonrío)*
- CHICA: No quiero hablar contigo. La sombra es una pareja conformada, perversa y sometidora de nosotros mismos, no tiene gracia.
- SOMBRA: Soy tu... fortaleza, por eso hablas conmigo, necesitas mi apoyo.
- CHICA: Mi fortaleza está en mis genitales, contra eso nadie puede, la lujuria se columpia en una vulva minúscula porque nunca ha sido usada por nadie, ni siquiera por mí. Por eso te necesito, por eso pido ayuda a quien se refleja en este gran cristal, solo necesito un salvador,
- SOMBRA: Te equivocas, todavía no asumes que eres tú el verdugo. CHICA: ¿Quién te crees que eres?
- SOMBRA: (Salta y baila alrededor de la mujer) Pregúntamelo otra vez. CHICA: ¿Quién te crees que eres?
- SOMBRA: Otra vez
- CHICA: ¿Quién te crees que eres? SOMBRA: Otra vez.
- CHICA: *(Habla delante del cristal)* Voces, voces, voces...! Ahhhhhhhh! ¡Ohhhhhhhh! ¡Ahhhhhhh! Jajajaja. *(Acaricia su imagen)* Hola, ¿Cómo estás hoy?
- SOMBRA: ¿Qué esperabas? No puedo mirar hacia otro lado. ¿Te diriges a mí? Rompe el cristal, vamos rómpelo. Ya no eres una niña, puedes hacerlo, aunque piensa bien que ocurrirá después, no tendrás a nadie que te diga cómo estás realmente.
- CHICA: No te he tratado como merecías. *(Gira la cabeza y un hombre la mira. Corre en círculo, en sentido contrario a las aguas del reloj)* ¡Uff! *(Para y apoya las manos en las rodillas que se doblan. Desde el suelo mira al hombre y cierra los ojos)* Nada ha cambiado, el tiempo que ha pasado ha muerto, se ha evaporado y ha dejado un humo de espesa quietud.
- HOMBRE 2: *(El hombre que ocupa la tercera silla se levanta y habla sin moverse del lugar que ocupa. La chica le oye, pero no puede verle)* Efectivamente, el tiempo avanza, pero nunca retrocede. Cambiarlo está fuera de tu alcance, una vez más puedes intentar tirar una moneda al aire. Asumir o morir, aceptar o inmolarse...
- CHICA: Un léxico inútil para una visión, ¿Eres eso no, no eres real? Te puedo oír, quiero verte.
- HOMBRE 2: Tu egoísmo es tu destrucción. Fui real en algún momento.
- CHICA: ¿Por qué apareces precisamente ahora? Ahora que domino mi tiempo y mi vida. Si, dominar, esa es justo la palabra que quería utilizar. Ya ves, no os necesito.
- HOMBRE 2: Vamos. No seas hipócrita. ¿Cuántas veces te has quedado con las ganas de abrazarnos, a cualquiera de nosotros? Nos echas de menos.
- CHICA: Soy libre por fin.
- HOMBRE 2: Más esclava cada vez, te culpas. Cuanto mayor es la inocencia, mayor es el consuelo. Tu no reúnes nada de eso.
- CHICA: *(Corre hacia el cristal con una sábana que quita violentamente de la cama, pero lo piensa mejor, se enrolla la sábana por el brazo y lo golpea rompiéndolo y dejando un agujero a la altura del reflejo de su cara. Cuando ve su imagen en el cristal, descubre el agujero y detrás de él a todas y cada una de las personas que han intervenido, pero en esta ocasión van vestidos de blanco. desfigurada en el espejo se queda paralizada)*
- HOMBRE 2. Acaba, acaba el trabajo CHICA: ¡Está hecho! ¿Qué quieres? HOMBRE 2: Quería verte.
- CHICA: No, tú no.
- HOMBRE 2: ¿Ahora me tienes miedo? CHICA: Sabes que no.
- HOMBRE 2: No he podido evitar ver lo ocurrido frente al cristal. CHICA: Tan educado como de costumbre.
- HOMBRE 2: Era necesario CHICA. ¿Qué quieres?
- HOMBRE 2: Sólo hablar contigo. Me han contado como estás. CHICA: Pues ya me has visto. Ahora fuera.
- HOMBRE 2: Debes estar preparada para evitar un encuentro desagradable. Somos la ayuda que pediste.
- CHICA: Aún no he estrangulado a nadie. Vete, no necesito ayuda. HOMBRE 2: No.
- CHICA: Que te vayas te digo. Tengo poderes, puedo hablar con voces diferentes. HOMBRE 2: No.
- CHICA: Vamos, ¿No entiendes que hace tiempo que no sois ni siquiera un mal recuerdo? HOMBRE 2: Vaya, lo siento
- CHICA: Suenan raro, esas palabras, digo. En ti suenan raro. HOMBRE 2: Sin embargo, es cierto.
- CHICA: No niego que en algún momento echase de menos el calor de la familia, pero no sé si el calor era más importante, o la familia era lo que importaba, la familia en cualquier caso supongo.
- HOMBRE 2: Gracias. Sólo quería escucharlo. A pesar de tus esfuerzos por ocultar lo evidente, nos necesitas. Mírate, ni siquiera tu sombra anda junto a ti. Te esquivo. Te esperamos, lo sabes, te esperamos.
- CHICA: Ahora Adiós.
- HOMBRE 2: Hemos tenido momentos felices, de niños... acuérdate.
- CHICA: No creo en la felicidad de un globo deshinchado. La tierra es una mierda de gentes que

mueven la cabeza sin saber el motivo y que han sentido en algún momento esa felicidad de la que hablas, capaces de tener erecciones y asco a partes iguales.

HOMBRE 2: Mientes, no quieres acabar aquí, lo sé.

CHICA: Y el verbo aburrió a las piedras... HOMBRE 2: inténtalo.

CHICA: No.

HOMBRE 2: En el mundo del que hablas los niños siguen comiendo piruletas ¿Sabes?

CHICA: Cierto, es la banalidad del mal, por eso sigue habiendo quiénes se las arrebatan antes siquiera de quitar el envoltorio.

HOMBRE 2: No te excluyas, también tú has causado sufrimiento, formas parte del mismo sistema que nosotros, asumimos el papel de víctima o verdugo según nos conviene.

CHICA: Tú lo has dicho. Ambos somos causa y efecto.

HOMBRE 2: Silencio.

CHICA: ¿Te vas?

HOMBRE 2: Sí, me he cansado, ya me habían advertido que no se podía hacer nada al respecto, no sé de qué me extraño. Sabes, tengo la sensación... Me había parecido que tenías algo que añadir. Adiós, espero verte pronto.

CHICA: Exacto. Una vez más dejas algo importante sin acabar. Nada que decir (Adopta un aire solemne y habla como si de una reina se tratara) Vete, te libero de tu esclavitud. La reina ha hablado.

HOMBRE 2: Recuperar el tiempo perdido...eso es lo que quieres. Mírate, encerrada en una habitación, recluida por imposición de una mente enferma. *(El hombre coge un tambor que tiene a la derecha y comienza a dar golpes marcando el tiempo)*.

CHICA: El tiempo, por eso se llama así. PER-DI-DO. No conozco a nadie que lo haya encontrado y esté vivo.

HOMBRE 2: Adiós, Estaremos aquí, cerca de ti.

CHICA: *(Mira a su alrededor, después al frente. Silencio. Sólo se escucha una canción francesa, ella está sentada apoyada en un extremo de la cama)* La necesidad de seguir respirando me aleja de la muerte y me prepara para poder soportar que nadie puede despreciarme más de lo que yo lo hago. Última cicatriz. *(Da patadas a los botes y derrama todas las pinturas por el suelo mientras se proyecta como se expande una gota de éter y ella anda hacia atrás desapareciendo)*

Reflexión de la autora

Para mí, todo proceso creativo, pasa por la experimentación y la investigación. La primera idea surgió al preguntarme cuándo se produce una desconexión en nuestra vida, cuándo aparentemente lo que entendemos por equilibrio pasa a ser una rutina que nos aísla y nos mantiene ajenos a nuestra existencia. ¿Qué sombra vive tras cada uno de nosotros? ¿por qué decide cuándo se pierde la libertad? La propia naturaleza de las personas nos lleva al engaño.

¿Qué vemos en un drogadicto? ¿en un niño que no quiere ir a clase? ¿en un trabajador cuya vida son horas consumidas por un contrato laboral? ¿en una persona que aprovecha su rango para humillar? ¿en los padres, que se creen dueños de aquello que crean? ¿ante quién somos iguales y por qué?

Desde el principio se decide la existencia de todos y cada uno de nosotros, y somos la consecuencia del poder que otorgamos a quienes hemos pertenecido en algún momento de nuestra vida.

Desde el punto de vista de la psicología, estar dentro o fuera del útero materno representa una barrera

que puede llegar a desintegrar la personalidad, como la muerte de los padres, pero sobre todo la de la madre para poder alcanzar la fase adulta. Es por ello que la transformación del texto también pasó por ahí, es por eso que consideré que la primera cicatriz es la del nacimiento, porque la del cordón umbilical es la primera y la última que físicamente es permanente en el cuerpo, pero sobre todo en la psique.

En la puesta en escena el texto se transformó y dio paso a la coherencia que requerían la acción y los personajes. Se le dio la vuelta y se eliminaron aquellas partes que consideramos repetitivas, se cambiaron acotaciones y algún personaje, todo intentando conservar la esencia, el mensaje.

Doy las gracias a Fulgencio M. Lax que confió en mí para poder llegar hasta las tablas con este texto y a Javier Mateo permitirme escenificarlo en la asignatura Taller de teatro contemporáneo. No ha resultado fácil para mí, ni para el equipo artístico, pero ha merecido la pena.

á

fila

Vol. 3, 89-156

Cosa del carnaval

(D-ale Carnavalului. Bucarest, 1885)

Ion Luca Caragiale

Traducción de Mario Mocanu y Antonio Luque Madrid, 2018

La información sobre la lectura de algunas letras del alfabeto rumano, los criterios de esta traducción y las notas se encuentran después del texto.

Comedia en tres actos

PERSONAJES

NAE GIRIMEA, *barbero, peluquero y sacamuelas.*

IANCU PAMPÓN

MACHE RAZACHESCU, *conocido como el ZAMBITO¹.*

Un OPOSITOR al Ministerio.

IODACHE, *ayudante de NAE.*

DIDINA MAZU

MIȚA BASTON

El SUBCOMISARIO

Un CAMARERO

Una MÁSCARA

Otras máscaras, público y sargentos de noche.

En una fiesta por carnavales, en Bucarest.

ACTO PRIMERO

Una sala de una barbería del arrabal, muebles de paja. Al fondo hay una puerta y un escaparate; a la derecha del proscenio, otra puerta y, en segundo plano, un aseo; estos dos últimos espacios están separados por un biombo.

Escena 1 PAMPÓN y IORDACHE

IORDACHE (*mientras afila un cuchillo sentado en una silla; tararea*).— «Y me pregunta, mama, pregunta... Y ¿quién carajo te pregunta?... Me pregunta... de un barbero...»

PAMPÓN (*entrando por el foro*).— ¿Es aquí la barbería del señor Nae Girimea?

IORDACHE (*se levanta con cortesía*).— Sí, pasa. ¿La barba?, ¿el pelo?

PAMPÓN.— Nada.

IORDACHE.— ¿Pues lavarse la cabeza quizá?

PAMPÓN.— Yo no me lavo nunca la cabeza porque sufro de...

IORDACHE.— ¿De muelas? ¿Sabes cómo las saco? Del tirón: ¡zasca!

PAMPÓN.— No, las muelas no; yo lo que tengo es un pálpito.

IORDACHE.— ¿Palpitaciones? ¿Sabes que yo...

PAMPÓN.— ¡Oye déjame en paz ya! Yo no me lavo la cabeza, yo lo que tengo es de corazón, entérate ya que no he venido aquí de cliente.

IORDACHE.— ¿Entonces de qué?

PAMPÓN.— Tengo que hablar con Nae Girimea. ¿No serás tú?

IORDACHE.— No, yo soy el mancebo.

PAMPÓN.— ¿El señor Nae no está aquí?

IORDACHE.— No, señor, estoy esperándole, tiene que venir ya.

PAMPÓN.— Entonces yo también le espero, ¿puedo?

IORDACHE.— ¿Por qué no? Ten (*le ofrece una silla*).

PAMPÓN (*tras una breve pausa*).— Una pregunta, ¿aquí también hacéis abonos?

IORDACHE.— Sí, por tres francos doce afeitados; ¡que viva el mercado libre, y el que pueda estirarse que entre! ¿Te parece una tomadura de pelo? Afeitado o corte salen a 25 céntimos —e incluye los polvos, el aceite de almendra, la lavanda...— Ya para peinar, lavar o durezas del pie se paga un suplemento.

PAMPÓN.— ¿Y vuestros bonos tienen un sello así? (*Le muestra un bono que saca de su monedero*).

IORDACHE.— No, este es de los antiguos; debe de ser el único que queda ya. (*Lo examina*). Este bono igual lo cogiste hace tiempo y te fuiste de Buca-

rest, deberíamos cambiártelo, lo hemos retirado.

PAMPÓN (*guardándose de nuevo el bono*).— No, con este bono pasa otra cosa...

IORDACHE.— De estos teníamos hasta hace unos tres meses, digamos que para ahorrar: el señor Nae ponía el sello en una hoja de papel o de cartón, y después de cada afeitado hacía una línea con tinta, hasta que llegaba a doce. Pero como tuvimos una historia con un boticario, el señor Nae decidió llevarlos a la imprenta y troquelarlos: ¿que afeitado a uno?, ¡ras, corto un número!

PAMPÓN.— ¿Con un boticario? ¿Qué historia?

IORDACHE.— ¡El cabrón del boticario...! ¡Figúrate!

Él cogía un bono, tú le cortabas y le hacías la línea. Pongamos que era martes. Bueno, el jueves otra línea, el sábado otra: tres líneas. Al martes siguiente tú mirabas el billete... y había una línea solo. Tú le ponías otra más: una y una son dos; y el jueves hacías otra; es decir, ya van tres. Vaaale: el martes siguiente... el bono en blanco.

PAMPÓN.— ¿En blanco?

IORDACHE.— Del todo.

PAMPÓN.— ¿Y eso cómo?

IORDACHE.— Espera y verás, que esta es buena. Se ha tirado unos diez meses pagando así, hasta que nos dimos cuenta —tantos clientes..., te duermes en los laureles y ya no llevas más cuenta—. Un sábado por la tarde viene el boticario. Y no sé cómo, hablando —había mucha gente en la tienda—, al señor Nae le da la impresión de que el boticario está pidiendo un bono. Y me dice: «lordache, un bono nuevo para el señor Friquinescu» —así se llama—. Pero él dice: «¿Yo, un bono nuevo? No lo he pedido, el mío está nuevo». Y saca un bono blanco como la leche... ¡pero qué cojones! El señor Nae y yo nos quedamos mirando un rato el bono, después miramos al boticario, después entre nosotros, y el señor Nae dice «Vaaale», y le hace una línea. Se va el boticario, y el señor Nae me dice: «lordache, el bono del boticario está trucado. Vamos a atarle corto que, o nos ha cogido un bono, o nos ha robado el sello, o se ha hecho él otro igual, que el bono le está tirando como una hebra de queso fundido».

PAMPÓN.— Bueno, y al final, ¿qué pasaba?

IORDACHE.— ¡Espérate, ya verás qué cabrón el boticario! Esto fue un sábado; el martes por la mañana hicimos otra raya, solo que esta vez lo anotamos con tiza en el marco de la puerta: dos ya. El jueves otra: tres; el sábado otra...

PAMPÓN (*con impaciencia*).— Cuatro.

IORDACHE.— El jueves...

PAMPÓN.— ¡Vamos, cuéntalo ya, que no me puedo quedar tanto!

IODACHE.— Me has dicho que ibas a esperar al señor Nae.

PAMPÓN.— Vale, le espero, pero cuéntalo ya.

IODACHE.— ¡Pero si no me dejas...! El jueves, un afeitado y un corte, dos rayas: cinco y dos, siete, siete en su bono y siete en la puerta. En fin, que el sábado otro corte. Voy a apuntarle una línea: en el bono había cuatro, y con la de ahora cinco... En la puerta, siete, y con esta ocho —¡no sabía el boticario que llevábamos una doble contabilidad!— Y el martes, en la puerta, ocho, y con una nueva, nueve... En el bono, tres, y con una nueva cuatro. Y luego el jueves se pone a rondar por la tienda, cuando no estaba el señor Nae, y entra. Y después de afeitarme yo, me dice:

«Apúntame una, que le he comprado otro bono nuevo al señor Nae». En la puerta, nueve; y con otra, diez.

PAMPÓN.— ¿Y al final?

IODACHE.— Pues al final, que borraba las líneas con sus líquidos, con esos metales suyos, o de la botica.

PAMPÓN.— ¿Y en qué quedó?

IODACHE.— El señor Nae no quiso montar un escándalo, aunque era cosa para indemnizarle. El señor Nae —que es un caballero, sabes—, le cogió el bono y unos cinco francos —lo que llevaba encima—, le echó una buena moraleja —de la del *cerdo* y el *burro* no bajó—, le soltó como dos hostias y lo sacó por la puerta.

PAMPÓN (*que ha escuchado con mucho interés, y como de un golpe de inspiración*).— ¡En lo que acabo de caer! Los perfumes, los colorettes, las pomadas, las esencias de Didina... ¡El boticario! ... ¡¡Sííí!! ¿Dices que estos bonos los habéis retirado hace más de tres meses?

IODACHE.— Sí.

PAMPÓN.— ¿Y dices que el señor Nae le cogió el bono trucado al boticario?

IODACHE.— Sí.

PAMPÓN.— Entonces el boticario, los diez meses que os ha estado liando, ¿ha usado un solo bono?

IODACHE.— ¿Y yo qué sé?

PAMPÓN.— Es imposible que lo hiciese, os habráis dado cuenta mucho antes; venga, haz memoria.

IODACHE.— ¿Y yo cómo me voy a acordar? Hace mucho...

PAMPÓN.— ¡Jo, qué idea! Vamos a ver... Me voy, vuelvo enseguida, dile al señor Nae que tengo que hablarle, vuelvo enseguida. (*Sale por la puerta del fondo, y en la salida choca con MIJA, que entra muy nerviosa*). ¡Uy! Pardon, señora².

Escena 2 IODACHE y MIJA.

MIJA.— ¡Iordache!, ¿dónde está Nae?

IODACHE.— No lo sé, ha salido hoy por la mañana y aún no ha vuelto; tiene que venir, que me vaya yo a comer también.

MIJA (*dejándose caer en una silla*).— Voy a esperarle también yo.

IODACHE.— Y si llega más tarde, ¿qué hago, aguantarme el hambre?, tengo que cerrar la tienda y marcharme a comer.

MIJA.— ¡Yo qué sé...!, ¡no quiero saber nada! (*Triste*). Iordache...

IODACHE.— ¿Qué?

MIJA.— Iordache, soy una desgraciada.

IODACHE.— ¿Se ha enterado el Zambito de algo?

MIJA.— ¡Bah, el Zambito...! Te estoy diciendo que soy una desgraciada.

IODACHE.— ¿Por qué?

MIJA.— Nae... ¡Nae!, que lo he querido, que lo he adorado a muerte, ¡hasta la locura...! ¿Sabes tú lo que le he querido?

IODACHE.— Vale, sí; ¿y qué?

MIJA (*incorporándose poco a poco*).— Nae me está traicionando.

IODACHE.— Anda ya.

MIJA.— Me está traicionando hijo.

IODACHE.— ¡Vete por ahí!

MIJA.— ¡Fijo!, llevo ocho días sin verle. Le escribo: «Cosita: El tontolava se va mañana miércoles a Ploiești, me quedo sola y beoda. Estoy muy, muy enferma: vente, y echamos un... trago»³. Y Naete ni siquiera me responde. Quiere a otra.

¡He tenido una señal, me sale siempre en las cartas, de todas todas!: alegría, amor, temor, un encuentro, un camino de noche, una dama de verde.

IODACHE.— ¡Bah, no creas en tonterías de cartas, chica!

MIJA.— Tengo que saber quién es, tengo que conocerla. Y ya verás... ¡Ah, va a ser un escándalo..., pero un escándalo como no lo ha habido hasta ahora en *El Mundo*⁴!

IODACHE.— ¡Anda, que no es nada!, de los celos te has asustado. (*Se encoge de hombros y se va hacia el foro, donde choca de frente con el OPOSITOR*).

MIJA.— Un cliente. A ver si me va a reconocer, no quiero verme en un apuro; me voy a esperar a la trastienda. (*Se va por detrás del biombo de la derecha*).

Escena 3
IORDACHE y el OPOSITOR,
que llega con la mandíbula vendada

EL OPOSITOR (*se acerca al público*).— ¡Hostia lo que me duele..., no sabes cómo..., cosa mala, ya no funciona! Estoy decidido: tengo que probar también con esto.

IORDACHE (*que le ha seguido; baja y le acerca una silla a la mitad del escenario*).— ¡Venga, pase, pase...!

EL OPOSITOR (*decidido*).— ¿Tú sabes sacarla? ¡Sácamela!

IORDACHE.— No sabes cómo te la saco, en un abrir y cerrar de ojos, del tirón: ¡zas! ¡Venga, entra, entra...!

EL OPOSITOR.— ¡Uf..., gracias!

IORDACHE.— Vamos, entra...

EL OPOSITOR.— ¡Lo que no me habré puesto, hombre...! ¡¡Qué más puedo decir, lo que no me habré puesto, me he machacado las encías, lo que no me habré puesto...!!

IORDACHE.— ¿Que más le vas a poner, hombre?, una vez están mal, ya no hay otra: unas gotas de raíz de *tenacilla*⁵.

EL OPOSITOR.— ¡Lo que no habré probado! Al final me ha enseñado hoy uno de mi trabajo, en Hacienda...

IORDACHE.— ¡Anda!, ¿eres de Hacienda?

EL OPOSITOR.— Sí, opositor, hasta que haya vacante, y eso es todo. Tengo con qué vivir, soy socio en un bazar en Ploiești, me manda pasta el tito lancu⁶. Pero ya sabes... Me puedes decir lo que quieras: para abrirte camino no queda otra cuando eres joven.

IORDACHE.— Y eso es todo.

EL OPOSITOR.— ¡Ay, hubiera llegado a tener mucha pasta si no me hubiese enredado en amoríos durante la guerra...! ¿Y la quería, la quería! ¿Y ella me traicionó, con un oficial de intendencia!

IORDACHE.— Bueno, ¿y ahora?

EL OPOSITOR.— ¿Ahora no te lo he dicho?: opositor a Hacienda. (*Abatido*). Pero opositor ya por mucho tiempo, ya sabes: opositas hoy, mañana, un mes, dos, tres, un año... Vale, pero ¿hasta cuándo? ¡No digo que me hagan ayudante o registrador, pero al menos algo!

IORDACHE.— Dices ascenderte.

EL OPOSITOR.— Por lo menos escribano de segunda.

IORDACHE.— ¿Y ahora cuánto te dan en mano?

EL OPOSITOR.— ¿No te he dicho que soy opositor? De dos años para acá, nada (*se sienta*).

IORDACHE.— ¿Nada?

EL OPOSITOR.— Nada.

IORDACHE.— Pero retención no os hacen...

EL OPOSITOR.— La verdad es que eso no.

IORDACHE.— Pues eso está genial: venga, desátate.

EL OPOSITOR.— ¿Por qué?

IORDACHE.— Si no te desatas no puedo.

EL OPOSITOR.— ¿El qué?

IORDACHE.— Que así no puedes abrir la boca.

EL OPOSITOR.— Abrir la boca para qué.

IORDACHE.— ¿Cómo te la saco si no?

EL OPOSITOR.— ¿Sacarme el qué?

IORDACHE.— ¡Me encanta! ¡¿A qué has venido aquí?!, ¡la muela!

EL OPOSITOR.— ¿La muela?

IORDACHE.— ¡Pues claro, la muela! (*Se va y saca las herramientas de una mesa*). ¿Sabes cómo te la saco? En un abrir y cerrar de ojos (*vuelve a donde el OPOSITOR*). Del tirón... ¡zasss!

EL OPOSITOR (*que se levanta*).— ¡Hossss...

IORDACHE.— Siéntate.

EL OPOSITOR.— No gracias, llevo bastante sentado.

IORDACHE.— Tienes que estar sentado, que pueda yo meter mano desde arriba; de pie ¿cómo lo hago?

EL OPOSITOR.— No me la saco, se me ha pasado.

IORDACHE.— ¿Cómo que se te ha pasado?

EL OPOSITOR.— ¿No te he contado que me ha enseñado uno de Hacienda? Dice que lo ha leído en el libro de Mateo.

IORDACHE.— ¿En los Evangelios lo ha leído?

EL OPOSITOR.— No, el evangelista no, este es otro, uno que es podólogo en Italia; y que además hace tintes para el pelo...

IORDACHE.— ¿Y?

EL OPOSITOR.— Mira: pongamos que me duele. Primero aguanto lo que puedo, luego me pongo medicinas; y si luego veo que no me funciona me voy derecho a la barbería a que me la saquen. Bueno: según me meto...

IORDACHE.— ¿Qué?, sigue.

EL OPOSITOR.— Según me meto, digo serio: «¿Sabes sacarla? Sácamela» —como *par exemple* antes contigo, cuando no entendiste nada de lo que quería yo—. Y después me pongo a hablar: que si esto, que si lo otro... Pero cuando entro, siento como un cuchillo (*tiende la mandíbula*), caliente y luego frío. Después entre palabra y palabra vienes tú, *el barberillo*, con las tenazas⁸; entonces siento otra vez un cuchillo, frío... Y luego, en un pispás, calor; y después no siento nada. Verás: quizá —no sé cómo llega a ocurrir, quiero decir que es, de natural, cosa rara—, la muela, con la conversación y del miedo, se me pasa; ¡hay que ver, ¿eh?!, ¡qué cabrón el italiano!

IORDACHE (*que ha escuchado con mucha atención*).—

¡Date el piro, hombre, con supersticiones italianas...!, ¡qué pena das, siendo tan joven! ¿No ves que todas las cosas tienen que tener una base?; aunque sea pequeña, pero una base. Lo que no tiene base ¿cómo va a ser natural? ¿O me estás diciendo que ese Mateo tuyo —que yo no le conozco— te ha enseñado a caminar por la lluvia sin paraguas y que digas, no más que por capricho, que hay sol y que no estás mojando?, ¡tener que oír tontunas italianas!

EL OPOSITOR.— Eso es, solo que eso no afecta a la muela (*hace una mueca con la dentadura*).

IODACHE.— ¡Anda que no afecta!

EL OPOSITOR.— ¡Que no! (*otra mueca*).

IODACHE.— ¡Anda que sí, si es de lo más natural!

EL OPOSITOR.— ¡Que no! (*otra mueca*) —¡ay!

IODACHE.— ¿Qué?

EL OPOSITOR.— ¡Me ha agarrado otra vez! (*empieza a moverse*). ¡Pero mucho, cosa mala...!

IODACHE.— ¿Ves?, lo que te decía; si sabré yo...

EL OPOSITOR (*se para; habla con decisión*).— ¿Sabes sacármela? ¡Sácamela!

IODACHE.— Siéntate.

EL OPOSITOR (*decidido*).— Trae las tenazas (*se sienta*).

IODACHE (*se va, coge las tenazas y regresa*).— ¡Te va a parecer una picadura de pulga, del tirón!, ¡zass!

EL OPOSITOR (*que cuando se fija en las tenazas se levanta*).— ¡Se me ha pasado! ¡¿Ves?!; ¡lo que te decía!, si sabré yo... ¡Qué cabrón el italiano!

IODACHE (*harto*).— Ya...

EL OPOSITOR.— ¡Jefe, yo me voy!, ¡y gracias! (*empieza a marcharse*).

IODACHE.— ¡Espera, hombre!

EL OPOSITOR.— ¡No puedo ya, es tarde, tengo trabajo en la oficina, un montón de notificaciones pendientes...! ¡Jefe, que me voy, y gracias! (*sale rápido por el foro*).

Escena 4 IODACHE y después MIȚA

IODACHE.— Qué tío más raro... ¡Qué carajo hace el señor Nae que no llega, son casi las doce y me caigo de hambre! (*MIȚA entra por la derecha*). MiȚa... ¡ah, se me olvidaba!

MIȚA.— ¿Todavía no ha vuelto Nae?

IODACHE.— Mire lo que vamos a hacer, señora MiȚa: como dice usted que de todas formas le va a esperar, me escapo aquí cerca a comer algo y vuelvo enseguida, ¿le parece?

MIȚA.— Puedes irte.

IODACHE.— ¡¿Pero no se irá!?, es por no dejar la tienda sola...

MIȚA.— Ya te lo he dicho, le voy a esperar hasta mañana, hasta pasado... ¡hasta que vuelva!

IODACHE.— Entonces me voy. Vuelvo en un momento (*sale por el foro*).

Escena 5 MIȚA y PAMPÓN

MIȚA.— A esperarle, sí, a esperarle... debería volver. ¡Engañarme a mí, Nae...! ¡¿Y no me voy a vengar?!; ¡eso no puede ser!

PAMPÓN (*recién entra*).— Perdón, ¿el señor Nae no ha venido todavía? (*la saluda*).

MIȚA.— Un cliente... (*En voz alta*). No señor, yo también le espero; si prefiere usted esperarle, vendrá él, o el chico.

PAMPÓN.— Gracias, *madame*. (*Se sienta. Hablando en un aparte*). Linda... (*En voz alta, después de una pausa*). ¿Es usted familia de él o... su pareja?

MIȚA (*triste*).— Ni familia ni pareja. Lo que yo soy de él —bueno, he sido— es... amiga. He venido por un asuntillo.

PAMPÓN.— Como yo.

MIȚA (*suspirando*).— Lo de usted no puede ser como lo mío, lo mío es una cuestión de traición.

PAMPÓN.— ¿De amor?

MIȚA.— Sí, de amor.

PAMPÓN.— Como lo mío.

MIȚA.— ¿Como lo suyo?, ¿cómo?

PAMPÓN.— Me parece... Bueno, no me parece: estoy casi seguro de que me engañan.

MIȚA.— Como a mí.

PAMPÓN.— Y solamente el señor Nae me puede poner tras la pista de quien resulta que es la persona en cuestión. ¡Pero no se me va a escapar, lo tengo claro: le voy a dar un curativo al boticario!, ¡que se acuerde de mi nombre!

MIȚA.— ¿Es boticario?

PAMPÓN.— Sí, boticario, hijo. Me enteré hace nada de cómo se llama, por el chico...

MIȚA.— Por lordache...

PAMPÓN.— Sí, me dijo cómo se llamaba; pero se me ha olvidado el nombre pensando en las pruebas —porque tengo pruebas: unos papeles, que he encontrado en la alcoba de Didina—.

MIȚA.— *Didina*...

PAMPÓN.— Sí, mi novia, el amor más sagrado, por quien he sacrificado mi carrera militar, que antes de conocerla he sido oficial de guardia en Ploiești. ¡Y estoy loco de celos!, ¡en toda la noche he dormido!

MIȚA.— ¡Ayyy..., a mí me va a hablar de celos!, ¿me lo dice o me lo cuenta? ¿Solo una noche ha es-

tado sin dormir?, justed no sabe nada!, ¡cuántas noches...!

PAMPÓN.— No, esta noche no me han entrado celos porque todavía no había empezado el asunto; he estado jugando en el Puente del Remanso al manotazo ciego con unos canallas, hasta las seis de la madrugada: arrasé⁹.

MIȚA.— Pues no es para que se alegre, yo también gano a las cartas. ¡Pero y qué!, afortunado en el juego, desafortunado en amores.

PAMPÓN.— ¡Qué va!, lo mío no es suerte, es saber: me lo llevo seguro, a no ser que tenga un gafe tan tremendo como para perder. Yo juego con los *valets*, y tengo mi técnica: por un buen rato las cartas las tengo en la mano izquierda y juego con la derecha. Cuando ya he echado los *valets*, las cartas que ya hemos jugado me las pongo debajo, y los *valets* en su sitio, en la mano izquierda, para otra ocasión. Esta noche les he metido un tute...¹⁰

MIȚA (*aburrida*).— Y Nae que no viene...

PAMPÓN.— Pero pasando a otra cosa: esta mañana, señorita mía, como a punto de dar las seis, he vuelto a casa, a donde Didina. Llamo a la puerta, se levanta sobada y me abre —todavía estaba oscuro, así que enciendo una vela—. Pero siempre se enfada mucho cuando llego demasiado tarde y se pone a regañarme. Esta vez no ha dicho nada: me da la espalda —con perdón—, mirando a la pared, y se queda callada. Y digo yo (*MIȚA, aburrida, se levanta y se pone a caminar*), para mis adentros: «está enfadada, voy a dejarla dormir. Cuando vea mañana que he ganado sesenta francos, se le pasa». Me pongo a quitarme la ropa y veo, en el suelo, junto a la mesita, dos papelitos. Me agacho —al verlos he sentido un escalofrío—. Me agacho... los cojo... ¿y qué era? Un billete de abonado a la moderna barbería del señor Nae Girimea.

MIȚA.— Nae Girimea... (*se interesa*).

PAMPÓN.— Sí, y una nota de amor de una dama, dirigida a su *cosita*...

MIȚA.— ¿*Cosita*?

PAMPÓN.— ¡Sí, dirigida al boticario! Y para que vea cómo me he acabado enterando de que es boticario...

MIȚA (*aparte*).— ¡*Cosita!*, será posible...

PAMPÓN.— ...cuando la he leído y he visto el sello, *Barbería moderna Nae Girimea*, he cogido otra vez el abrigo y el bastón, y he salido con cuidado —Didina se ha dormido otra vez—. Me voy a la Policía, investigo, y me entero de que la barbería es aquí. He venido: el señor Nae no estaba; y el chico me ha dicho que bonos de estos...

MIȚA (*interesándose con impaciencia*).— ¿Y al final?

PAMPÓN.— Al final —que ya no me alargue más, señorita mía— el boticario y punto. Después, con lo que me ha contado el chico, me he ido con el bono a una botica y he dicho que tenía algo escrito en él y que se ha borrado con cierta esencia y que deseaba saber lo que tenía escrito, que si era posible. Y los boticarios no sé qué han hecho, lo que han echado en el bono —olía a alcohol de amoníaco— ...y en dos minutos han salido otra vez las rayas, en su sitio.

MIȚA.— ¿Será posible?

PAMPÓN.— Las he contado: son cincuenta y cinco rayas. ¡Boticario miserable, le he pillado en una peor todavía que cuando le pilló el señor Nae!, ¡voy a darle un curativo, le voy a romper las costillas!

MIȚA (*aparte*).— ¿Será Nae? ¡Ayyy...!, la que se va a liar! (*Alto*). ¿Señor, dice usted que la nota de amor es para *la Cosita*?

PAMPÓN.— Sí.

MIȚA.— ¿Y la firma de quién?

PAMPÓN.— *MiȚa*, que te adora.

MIȚA.— ¡*MiȚa*, ay Dios!

PAMPÓN.— ¿Qué?

MIȚA.— Caballero, ¿está seguro de que es el boticario?

PAMPÓN.— ¡Fijo!, ¡¿puede estar más claro?! El billete era blanco: alcohol de amoníaco; y de seguido cincuenta y cinco rayas, las he contado todas. Si tiene usted a bien contarlas también...

MIȚA.— ¿Y ha venido aquí para enterarse del nombre de la persona implicada en el adulterio?

PAMPÓN.— Sí.

MIȚA.— Tengo un presentimiento.

PAMPÓN.— ¿Cuál?

MIȚA.— ¿Cómo es su novia, señor?

PAMPÓN.— ¿Que cómo es?

MIȚA.— ¿De rojo, bellota, de rombos, de verde?¹¹

PAMPÓN.— De verde.

MIȚA.— ¿De verde?

PAMPÓN.— Sí.

MIȚA.— ¿Y tiene ahí la carta dirigida a *la Cosita*, la que dice que ha encontrado usted en la alcoba de la señora de verde?

PAMPÓN.— Sí.

MIȚA.— A verla: rápido.

PAMPÓN.— Mire.

MIȚA (*que coge la carta, la mira y hace una exagerada mueca de desesperación*).— ¡Ay, que si me vengo...! (*con solemnidad*). Caballero, no juegue con el corazón de una mujer desgraciada. Dígame claramente: ¿esta carta la ha encontrado usted en la alcoba de su amante? Júremelo.

PAMPÓN (*con gravedad*).— Por mi honor.

MIȚA.— Mire usted esta nota, ¿la ha leído? (*Leyendo nerviosa*). *Cosita: El tontolava se va mañana miércoles a Ploiești, me quedo sola y beoda. Estoy muy, muy enferma: vente, y echamos un... trago. ¿Ha visto la carta? Ahora míreme bien.*

PAMPÓN.— ¿Qué pasa? (*coge de nuevo la nota*).

MIȚA.— ¿Que qué pasa?, ¡yo soy la desgraciada que ha escrito esa nota!

PAMPÓN.— ¿Es posible?

MIȚA.— ¡Sí, es posible! Y la persona que ha estado donde Didina es mi... amor.

PAMPÓN.— ¿El boticario su amor de usted?

MIȚA.— ¡Qué boticario, no es boticario! (*como quebrándose la cabeza*) ¡Tiene que explicármelo...! ¡Vaya que si me vengo, una venganza terrible!

PAMPÓN.— ¿Su amor? ¡Tengo que saber quién es, tengo que conocerle yo también, tengo que verlo: yo no me conformo con su venganza de usted, tengo que vengarme yo también! (*se pasea rabioso*).

MIȚA.— ¿Me jura que nos vamos a vengar juntos?

PAMPÓN.— ¡Lo juro!

Escena 6

Los mismos y IORDACHE

IORDACHE (*entra rápido desde el foro*).— ¡Señorita MiȚa, está usted aquí! ¡Ya viene!

MIȚA.— ¡¿Nae?!

PAMPÓN.— ¡El señor Nae!

IORDACHE (*deja a PAMPÓN a un lado y lleva a MIȚA al otro*).— *Pardon. (A MIȚA)*. ¡Viene su Zambito! ¡Vengo sin aliento desde la cantina de la esquina! El Zambito ha entrado en la cantina, ha preguntado por la barbería del Señor Nae y el chico le ha dado estas señas; ¡escóndase rápido que viene, ya debe estar en la puerta!

MIȚA.— ¡El Zambito!, ¡¿qué hace aquí?!

IORDACHE.— ¡Corra rápido a la trastienda! (*MIȚA se va por detrás del biombo*).

PAMPÓN.— ¿Se va?

MIȚA.— Sí. (*A IORDACHE*). Tenme al tanto cuando se vaya, mándale a tomar viento.

PAMPÓN.— Vale, pero ¿cómo queda lo nuestro? (*la sigue hasta la puerta*).

MIȚA.— ¡Ya hablamos! (*sale rápido por la derecha, cerrando la puerta tras de sí*).

PAMPÓN (*aparte*).— ¡Qué extraño...! ¿Será una lianta? (*A IORDACHE*). Perdone, ¿quién es esta persona?

IORDACHE.— Es una señora.

PAMPÓN.— Vale, una señora, que es una señora ya lo veo pero ¿quién es?

IORDACHE (*bajito*).— Déjelo, ya se lo contaré.

Escena 7

Los mismos y el ZAMBITO

EL ZAMBITO.— Disculpa, ¿es aquí donde el señor Nae el barbero?

IORDACHE.— Es aquí, pero no está en casa.

EL ZAMBITO.— ¿Pero puedes decirme si volverá?

PAMPÓN (*aparte, a IORDACHE*).— ¿Quién es este señor? IORDACHE (*bajito, a PAMPÓN*).— Déjelo, ya se lo contaré.

EL ZAMBITO.— ¿Mande?

IORDACHE.— No creo que vuelva tan pronto... Pero si lo que necesita usted es solo con él, entonces vuelva a la tarde, puede que le encuentre.

EL ZAMBITO.— Bueno, yo todavía puedo esperar, a lo mejor viene. (*Se sienta*).

IORDACHE.— Es esperar para nada, señor, viene muy tarde.

EL ZAMBITO.— ¿Cómo lo sabes?, a lo mejor viene pronto. IORDACHE (*en voz baja, a PAMPÓN*).— ¿Cómo cojones le doy puerta?

PAMPÓN.— Pero ya le ha dicho el chaval que viene tarde.

EL ZAMBITO.— Bueno, a lo mejor hay suerte, ¿no sabe usted cuántas veces sale uno por una hora y después se queda cinco? —vaya, que ¿por qué por una vez no salir por siete horas y quedarse solo una? (*Se arregla en el espejo, se peina la perilla y la calva, coge un periódico y se pone a leerlo. IORDACHE y PAMPÓN se encogen de hombros; el segundo saca una baraja y se pone a jugar sobre sus propias rodillas; IORDACHE se acerca a la puerta de la derecha*).

MIȚA (*asomando la cabeza por la puerta*).— ¡Dale puerta!

IORDACHE.— No tiene pinta, dice que quiere esperar.

MIȚA.— ¡¿Y qué puñetas busca aquí?!

IORDACHE.— ¡Y yo qué sé! Está buscando al señor Nae.

MIȚA.— No lo entiendo.

IORDACHE.— Le dije que el señor Nae vuelve a la noche, y todavía quiere esperarle —¡ay, espere, que tengo la solución!

MIȚA.— ¿El otro señor se ha ido?

IORDACHE.— No, está aquí.

MIȚA.— Que me espere; dame en la puerta cuando hayas finiquitado al Zambito.

IORDACHE.— Ahora le finiquito, ya verá¹². (*Baja al proscenio; MIȚA vuelve a esconder la cabeza y cierra la puerta. A PAMPÓN*). La señora ha dicho que la espere.

PAMPÓN (*bajito*).— Vale.

IODACHE (*al ZAMBITO, enfrascado en la lectura del diario*).— Verá, caballero, el señor Nae ya no viene y yo tengo que cerrar la tienda, tengo que ir a comprar.
 EL ZAMBITO (*dejando el periódico*).— ¡Ah, que cierras? Entonces si cierras me voy yo también.
 PAMPÓN (*recogiendo las cartas*).— Claro que te vas, no van a encerrarte aquí.
 EL ZAMBITO.— Siendo así, me despido; vuelvo más tarde. (*Sale por el foro*).
 IORDACHE.— Mis respetos. ... ¡Ya se ha ido, ufl!, ¡tarugo de los huevos, vaya clientes me están tocando hoy!
 PAMPÓN.— ¿Quién es ese marchante?
 IORDACHE.— ¿Ese callo?, es el amorcito de esta señora de aquí.
 PAMPÓN.— ¿El amorcito de esta señora de aquí?
 IORDACHE.— Sí.
 PAMPÓN.— ¿La que habló conmigo antes, Mița?
 IORDACHE.— ¡Sí, sí!
 PAMPÓN.— ¿Su *cosita*, este es la *Cosita*?
 IORDACHE.— Pues será que sí, compadre, si ya te lo he dicho una vez: el amorcito de esta señora de aquí. ¿Qué, te sorprende?
 PAMPÓN (*que ha cogido rápido el sombrero y el bastón*).— ¡Ya tengo a la *Cosita*! ¡No lo suelto ni muerto, ni muerto! (*sale corriendo*).

Escena 8 IODACHE, NAE y después MIȚA

IODACHE.— Este como que está un poco tocado, ¡vaya clientes que me están tocando hoy, bonito carnaval! Voy a sacar a Mița (*Entra NAE*). ¡Señor Nae, por fin!, pensaba que ya no venías.
 NAE.— ¿Por qué?
 IORDACHE.— Te han venido a buscar dos tíos.
 NAE.— ¿Quiénes?
 IORDACHE.— Uno no sé cómo se llama, el otro era el Zambito.
 NAE.— ¿El Zambito?
 IORDACHE.— Sí. Y la señora Mița... está aquí.
 NAE (*torciendo el morro*).— ¿Mița aquí? ¡No le has dicho que no estoy en casa y que vuelvo muy tarde?
 IORDACHE.— Se lo he dicho, sí; y ha dicho que te espera hasta mañana, hasta pasado. He aprovechado la ocasión y me he salido a la cantina de la esquina a comer algo: ni dos bocados he podido dar cuando, ¡zasca!, llega el Zambito y le pregunta al camarero dónde está la moderna barbería del señor Nae. He venido rápido para avisar a la señora Mița. Y había aquí también otro marchante: dice que tiene un bono para cambiar o... algo que preguntarte o... ¡yo qué sé!

NAE.— O sea, ¿que Mița está aquí?
 MIȚA (*que ha entreabierto la puerta un poco antes y ha escuchado las últimas palabras de IORDACHE; acercándose*).— Aquí estoy, Cosita. ¿Qué, te molesta?
 NAE (*haciéndose el contento*).— ¡¡Molestarme...!!
 ¿Cómo va a molestarme, será posible?!
 MIȚA (*acercándose a NAE, y hablándole bajito*).— Echa de aquí a lordache, tengo que decirte algo: tú y yo a solas.
 NAE (*haciéndose el que no oye*).— ¿Qué has dicho?
 MIȚA.— Lordache, si no tienes más que hacer, sé bueno y déjanos solos, quiero contarle algo al señor Nae en secreto.
 IORDACHE.— Me voy. A acabarme mi plato de repollo (*sale por el foro*).

Escena 9 MIȚA y NAE

MIȚA camina hacia el fondo y echa la llave a la puerta

NAE.— ¿Por qué echas la llave?
 MIȚA (*desde el fondo*).— Puede que venga otra vez alguien a molestarnos, tengo que decirte algo a solas (*pausa*). ¡Nae! (*se acerca despacio, emocionada*). ¡Cosita, ya no me quieres! (*da un paso y se para*).
 NAE (*sin volverse apenas*).— ¡Anda ya!, ¿cómo se te ha metido otra vez eso en la cabeza?
 MIȚA (*da un paso más*).— ¿Por qué no viniste ayer por la noche a verme cuando te escribí?
 NAE (*con la misma treta*).— Ayer estaba enfermo.
 MIȚA (*avanzando, con fuerza*).— ¡Mientes! ¿Te llegó mi nota?
 NAE.— Sí.
 MIȚA.— ¿Dónde está mi nota?, ¡enséñame la nota!
 NAE (*después de buscarse en todos los bolsillos*).— Va a ser que la he perdido.
 MIȚA.— ¿Que la has perdido?, ¿dónde la has perdido?
 NAE.— ¡¿Voy a saber yo dónde la he perdido?!, ¡si hubiese sabido que la iba a perder, está claro que no iba a perderla!
 MIȚA.— ¿No sabes dónde la has perdido?
 NAE.— No.
 MIȚA (*temible*).— Cosita, cosita...
 NAE.— ¿Qué?
 MIȚA.— ¿Ves este frasquito? (*saca del bolsillo un pequeño frasco y se lo enseña*).
 NAE.— ¿Qué, qué pasa?
 MIȚA.— ¿Sabes lo que lleva dentro?
 NAE.— Tinta.
 MIȚA.— Tinta no, Naete: vitriolo inglés.

NAE (*echándose para atrás*).— ¡¡Vitriolo!! ¡¿estás loca?!

MIȚA.— Sí, vitriolo. ¿Tienes miedo?

NAE.— ¡Toma, claro que tengo miedo!

MIȚA.— ¿Por qué, si sabes que no has hecho nada?

NAE.— ¡Porque lo que no sabes tú es lo que es el vitriolo!

MIȚA.— Sí que lo sé: es un tipo de metal.

NAE.— ¿No sabes lo que puede hacer?

MIȚA.— Sí que lo sé: abrasa, Naete... quema, Cosita.

De entrada todo. Todo... ¡y sobre todo los ojos!

NAE.— Dame el frasquito.

MIȚA.— ¡Ja!

NAE.— ¿Por qué llevas estas cosas encima, por qué?!

MIȚA (*a punto de estallar*).— ¿Por qué?! ¡Las necesito!

NAE.— ¿Por qué las necesitas?

MIȚA (*estallando*).— ¿Por qué?! (*Con un gran gesto que hace que NAE se tape los ojos; ella de pronto se echa para atrás*). ¡Para el caballero, Monsieur Nae!, ¡¡justed, señor Nae... y su Didina de usted!!

NAE (*pálido*).— ¡¿Qué Didina?!, ¡¿tú sabes lo que dices?!

MIȚA.— ¡¡Tú sí que lo sabes, y mucho mejor que yo, no te andes con chorradas, charlatán! ¡¿Qué Didina, dices?!, ¡¡Didina, con la que me engañas a mí, Didina, la que quieres tú, Didina, con la que has estado esta noche, miserable!!

NAE.— ¡No es verdad, estuve en casa enfermo!

MIȚA.— ¡Mientes, hace un momento has dicho que no sabes dónde has perdido la nota!, ¿te lo digo yo?, ¡mi nota se la ha encontrado, en la alcoba de esa Didina tuya, su respectivo!

NAE.— ¿Su respectivo? ¿Pampón?

MIȚA.— ¡¿Ves?!, ¡¿ves?!, ¡sabes cómo se llama! ¡Sí, uno alto, con barba y muy mala leche, con quien te las vas a tener que ver justo hoy! ¡Como se ha encontrado conmigo aquí me ha enseñado mi nota, y yo le he explicado que el hombre de su traición es el mismo que me está traicionando a mí también!, ¡mi amor...! ¡Mi fiel amor, de quien yo (*dolida*) siempre he sido... *la fiela!*¹³

NAE.— ¿Qué has hecho?!

MIȚA.— ¡Pampón te está buscando para matarte! ¡Aaay..., pero antes de que él se vengue voy a mataros yo!, ¡¡yo!! ¡¡A Didina, a ti, y también a mí!! (*Se desploma en una silla, desesperada y fuera de sí, y oculta su cara entre las manos*).

NAE (*se acerca a ella, benévolo, buscando acariciarla*).— ¡Michi, nena, vuelve en ti!

MIȚA.— ¡Déjame! (*le aparta de un respingo*).

NAE (*tomándola entre sus brazos y buscándole el bolsillo*).— No; no te dejas; porque te quiero. Solamente a ti. Te quiero... solamente... a ti. (*Le encuentra el bolsillo, le coge el frasquito, rápidamente se incorpora y cambia el tono*). ¡¡A ver si te enteras de que

aquí hay un malentendido!, ¡me has echado al loco de Pampón encima!!

MIȚA.— ¡¡Te lo has echado tú!!

NAE.— ¿Quieres un escándalo sea como sea?!

MIȚA.— ¡¡Sí, quiero un escándalo, sí!! ¡Porque a mí me has olvidado, todo lo has olvidado! ¡Has olvidado que soy hija del pueblo y soy violenta, has olvidado que soy republicana, que por mis venas corre sangre de los mártires del once de febrero!¹⁴; (*hecha una fiera*) ¡¡has olvidado que soy ploieștana... ploieștana!! ¡Naete, voy a liar una revuelta, pero una revuelta que tú te vas a acordar de mí!!

NAE (*casi riéndose*).— ¡No seas loca!, ¡¿qué vas a hacer?!

MIȚA (*buscando el frasquito en su bolsillo*).— ¿¿Que qué voy a hacer?!, (*No lo encuentra, y busca a su alrededor, confundida. NAE, apartado de ella y riendo, le enseña el frasco; ella da un grito*). ¡Ahhh, me has robado el frasquito, liante!! (*lanzándose a por él, entre el mobiliario*), ¡¡dame el frasquito, charlatán!!, ¡miserable, infame!! (*se escuchan fuertes golpes en la puerta*).

NAE.— ¡Calla, que están llamando!

IODACHE (*desde fuera*).— ¡Abrid, abrid rápido!

MIȚA.— ¡No vas a abrir hasta que no me des el frasco! (*Se pone frente a la puerta, pero la echa a un lado NAE, que tira del cerrojo y abre. IORDACHE entra rápido*).

Escena 10

Los mismos y IORDACHE

IODACHE.— ¡Viene el Zambito, todo rabioso!, ¡se ha armado un escándalo!, ¡le ha pegado el otro, el que estaba aquí! (*a MIȚA*), ¡escóndete que viene!

MIȚA (*furiosa*).— ¡¡Ya no quiero saber de nada, que venga quien sea, quiero liarla, quiero morir!! (*Coge rápida una navaja de afeitar, IORDACHE mira por la puerta*).

NAE (*se lanza y arrebatada la navaja a MIȚA, a quien toma con ambas manos y arrastra hacia la derecha*).— Vente a esta parte, que te dé el frasco.

MIȚA.— ¡¡No!!

IODACHE (*desde la puerta*).— ¡Corred, ya le tenéis ahí, corred!

NAE.— ¡Vamos! (*tira de MIȚA con mucho esfuerzo y sale con ella, por detrás del biombo, hacia la habitación de la derecha*).

Escena 11

IODACHE y el ZAMBITO

EL ZAMBITO (*entrando furioso por el foro, con el sombrero roto y aplastado; IORDACHE se echa a*

un lado).— ¡¡Ahhh..., esto no!!, ¡¡esto no puede dejarse estar!!, ¡¿Pero ha visto usted una cosa así, caballero?!

IODACHE.— ¿El qué, caballero?

EL ZAMBITO.— Caballero, hace poco sabe que me fui de aquí...

IODACHE.— Sí.

EL ZAMBITO.— Apenas llego a la esquina, y escucho a mis espaldas: «¡Chis, chis, Cosita!». Yo me llamo Telemac, Maque: no me llamo Cosita. Así que sigo caminando. Y otra vez: «¡Chis, chis, Cosita!». Y yo sigo adelante, cuando de pronto me encuentro con que alguien me agarra por el cogote. Me vuelvo y dice: «Te haces el que no oye, ¿eh, Cosita?». Y digo: «No me llamo Cosita, caballero: me llamo Telemac, Maque». «¡Cosita —me dice finalmente— eres un miserable!, ¡te has aprovechado pero que mucho, has engañado a una mujer! ¡Pero ahora te las vas a ver con un hombre! Hace mucho que te estoy buscando, esto lo vamos arreglar los dos, y ahora no hay tiempo. Pero entre tanto, para que sepas con quién te las estás viendo, ¡toma un adelanto!». No llego a responder y... ¡zumba!, ¡pumba!, ¡traca!, ¡plof!, ¡cuatro tortazos! ¡Me aplasta el sombrero y me lo manda a tomar viento! Y mientras me agacho a recogerlo, el infame se mete en un carro y se va. Llamo al guardia: ¡ni Dios! ¡Ahhh..., pero tengo que saber quién es este bestia desquiciado, tengo que saberlo!, ¡¿cómo se llama?!

IODACHE.— ¡¿Y sé yo quién es?!

EL ZAMBITO.— ¡Ese miserable, el que estaba aquí antes contigo cuando vine yo!

IODACHE.— ¡No sé cómo se llama!

EL ZAMBITO.— ¡¡Tienes que saberlo, tienes que darme: no me voy de aquí hasta que me enteré!!, ¡¡llamo a la Policía, monto un escándalo!! (*pasea exasperado y gesticula*).

Escena 12

Los mismos, el OPOSITOR, NAE y después PAMPÓN

EL OPOSITOR (*entra por el fondo, con una mano en la mejilla, quejándose*).— ¡Ay, ay, ay, me ha agarrado bien! (*se desploma en una silla*).

IODACHE.— ¿Y has venido de nuevo por el remedio de Mateo? ¡Ya no funciona, chaval...!

EL ZAMBITO.— ¡Señor, hágase cargo de una vez y dígame...

NAE (*saliendo de la trastienda y acercándose*).— ¿Qué pasa? ¿Qué pasa, Señor?

EL ZAMBITO.— ¡Señor, un bestia, un infame que estaba aquí hace poco, me ha ultrajado a hostias! ¡A mí, a Maque, tomándome por una cosita...!

NAE (*aparte*).— Ha sido Pampón. (*A IORDACHE, bajito*). Éntrate ahí, a la loca le ha dado un parraque (*IORDACHE sale, muy rápido, por la derecha*).

EL OPOSITOR (*retorciéndose en la silla*).— ¡Ay, ay, ay!

NAE (*al OPOSITOR*).— ¿Qué pasa?, ¿y usted qué quiere?

EL OPOSITOR (*se levanta y le tiende bien la mejilla*).— ¿Sabes sacarla?, ¡sácamela!

NAE.— Siéntese. (*El OPOSITOR se sienta*).

EL ZAMBITO.— Caballero, no tengo tiempo que perder: dígame cómo se llama.

NAE (*mientras escoge instrumental*).— ¡No lo sé, caballero!, ¡¿de qué voy a saber yo los nombres de todos los clientes?! (*Ahora al OPOSITOR*). ¿Hasta el fondo? (*el otro dice que sí con la cabeza*). Desátese. (*El OPOSITOR se estremece; NAE le agarra con fuerza y le deshace el vendaje*).

PAMPÓN (*apareciendo por el fondo*).— ¡Hombre, Cosita, otra vez tú! (*el ZAMBITO se echa para atrás*).

NAE (*con un ojo en lo que sucede entre PAMPÓN y el ZAMBITO, y el otro en el OPOSITOR, al que intenta meter la mano en la garganta, mientras le retiene con fuerza y este se revuelve sin dejarse hacer*).— ¡Solo vértela!, ¡no te la saco!

EL ZAMBITO (*dando un paso hacia PAMPÓN y tomando fuerzas para meterle miedo*).— Caballero, ¿usted me conoce a mí?

PAMPÓN.— ¡Cómo no, Cosita! (*Se acerca con contención al ZAMBITO, dispuesto a cogerle*).

EL ZAMBITO (*escapando, y zafándose por detrás del mobiliario*).— ¡Ay, ayuda!, ¡policía, guardias! (*PAMPÓN le persigue implacable; el ZAMBITO quiere salir hacia la derecha por detrás del biombo y se topa de frente con IORDACHE, que entra y le esquivo con un respingo*).

NAE (*que después de lidiar con el OPOSITOR ha conseguido meterle la mano en la boca*).— ¡Estate quieto!

EL OPOSITOR.— ¡¡Ay, ay, ay!!

IODACHE (*que sale de detrás del biombo; bajito, a NAE*).— Se ha puesto hecha un pandemonio..., ya iba a cortarse el cuello con la navaja.

EL ZAMBITO.— ¡¡Está loco!!, ¡ayuda!, ¡policía, guardias!! (*sale rápido por el foro*).

PAMPÓN.— ¡¡¡Espera, Cosita!!! (*sale furioso tras él*).

NAE (*tirando con fuerza*).— ¡No te muevas! (*Después de dar el tirón sale rápido por la derecha, seguido de IORDACHE*).

EL OPOSITOR (*quejándose con la mano en la mejilla*).— ¡¡Ay, ay, ay!! ¡¡Me ha sacado otra...!! ¡¡Una muela inmaculada...!! ¡¡Señor!!

TELÓN

ACTO SEGUNDO

Una sala de un restaurante, en un baile de máscaras del extrarradio. Al fondo hay dos puertas: la de la derecha da a la sala de baile y la de la izquierda a un corredor que queda al lado. En segundo plano hay otras dos puertas: una que da a un aseo, a la izquierda, y otra que da a la sala principal del comedor, a la derecha. En el escenario hay varias mesas puestas: una en el foro, entre las dos puertas, y luego otras dos, una a la derecha y otra a la izquierda. Cuando se levanta el telón se están escuchando los últimos compases de un vals; por la puerta de la derecha puede verse la agitación del baile.

Escena 1

EL OPOSITOR, de traje y con una máscara, pero sin poner; está sentado en la mesa de la izquierda, tomando un chupito de ron; después, el CAMARERO

EL OPOSITOR (*golpeando en la mesa*).— ¡Camarero!

EL CAMARERO (*entre cajas*).— ¡Voy!

EL OPOSITOR.— ¡Ya me estoy calentando! ¡O es magnetismo, o es electricidad... de la de Mateo! ¡No sé qué es lo que es, pero funciona... ya estoy empezando a calentarme! (*golpea en la mesa*).

EL CAMARERO (*por la derecha*).— ¡Ya voy, ya voy!

EL OPOSITOR.— Esto me lo ha enseñado uno de mi trabajo, del Ministerio. «¿Quieres que se te pase? Come, bebe, haz por pasártelo bien y ponte imán; pero que te magnetice bien... ¡de Jamaica!» Y le estoy dando al magneto... (*golpea fuerte en la mesa*), ¡uf, quema!

EL CAMARERO (*entre cajas*).— ¡Ya voy!

EL OPOSITOR.— ¡Pobre tito lancu, si se entera cómo le doy al magneto... y dónde! (*Saca de la pechera del traje una carta y la lee enérgico*). Me he enterado de que andas de cafés y de bailes. Si vuelvo a escuchar algo así no te mando ya ni un duro y voy para allá a tirarte de las orejas. Luego te devuelvo a la tienda y te mando a ver al obispo, burro. ¡Sí, vamos: que me escribe el tito lancu...! (*Golpea fuerte en la mesa*).

EL CAMARERO (*entrando por la derecha*).— ¡Ya voy!

EL OPOSITOR.— La cuenta y otro ron, que este es el cuarto.

EL CAMARERO.— Qué va, el quinto.

EL OPOSITOR.— Qué va, el cuarto.

EL CAMARERO.— El cuarto ya se lo ha bebido; más otro, que es el que acaba de pedir, cinco.

EL OPOSITOR.— ¡Ah!, ¿con el de ahora dices? Sí. (*El CAMARERO sale por la derecha*). ¡Uf, qué calor tengo!, ¡funciona lo del magnetismo, he dado con el remedio! ¿Ves lo que pasa cuando uno no sabe

algo?, ¡si cualquiera podía verlo! El dolor viene de la muela, la muela viene del resfriado, el resfriado viene del frío; del calor viene que ya no haya frío, y si ya no hay más frío, quiere decir que el resfriado se va y viene el calor: ha venido el calor... ¡se pasa el dolor! (*Viene el CAMARERO*). *Paggg example (se pone la mano en la mejilla)*: el magnetismo funciona, quema... ¡Fuego...! ¡Uf... qué calor tengo! (*el CAMARERO ha puesto el ron en la mesa*). ¡Un ron, y qué se debe!

EL CAMARERO.— Cinco de ron: uno con cincuenta.

EL OPOSITOR (*tomándose el ron de un trago*).— Seis...

EL CAMARERO.— No, cinco.

EL OPOSITOR.— Qué va: con este que me he bebido, cinco, y uno que me vas a traer ahora, seis (*paga*). Funciona bien el magnetismo... ¡y esta noche me voy de roneo...! ¡Sí, de roneo!, ¡con todas voy a estar de roneo! (*Camina, como murmurando, hacia un espejo que está a la izquierda, para ponerse bien la ropa*). ¡Bien caliente...!

Escena 2

EL OPOSITOR y DIDINA; después, el CAMARERO

DIDINA (*que entra por la izquierda del foro, se acerca a la mesa de la derecha y se sienta. Lleva un traje de polonesa: bata de alamares, chal de lana, pantalones con botas y polainas y, puesto, un sombrero polonés con un gran pompón. Golpea en la mesa*).— ¡Chico! (*se quita la máscara y se limpia con un pañuelo*).

EL CAMARERO (*entrando con el ron*).— ¡Voy!

EL OPOSITOR (*girándose y poniéndose la máscara*).— ¡Una máscara!, ¡voy a roneármela! (*El CAMARERO, después de dejar el ron en la mesa, a la izquierda, pasa a la derecha, acercándose a DIDINA*).

DIDINA.— Una cerveza.

EL CAMARERO.— ¡Voy!

DIDINA (*que se ha fijado en el OPOSITOR; se vuelve, como dando la espalda, para que no le vea la cara. El OPOSITOR bebe, resopla de calor sin cesar y mira, a veces a otra parte y a veces a DIDINA*).— Todavía no ha venido Nae (*saca una carta y la lee*). Mi muy amado ángel: ¡Ha ocurrido algo de auténtico vodevil con lo nuestro, entre cierta individua, tu respectivo y Pampón! Tenemos que vernos esta tarde para que te cuente lo feo empieza a pintar todo este rollo nuestro, que te juro que ya se está poniendo como en las obras de teatro. Por eso, no vayas a faltar al baile esta tarde, según hemos hablado: manda a Pampón a jugar al manotazo y ven sin falta. El que te adora hasta la muerte: Nae. Casi las doce y no viene. (*El CAMARERO trae la cerveza, la pone en*

la mesa de DIDINA y sale).

EL OPOSITOR.— ¡Uf...! (A DIDINA). *Bonsoir*, mascarita.

(*Aparte*). ¡Me la voy a ronear! (*Alto*). ¿Cómo te va?

DIDINA (*que nada más hablar con el OPOSITOR se pone la máscara*). Bien, gracias; aquí, bebiendo una cerveza. ¿Y usted qué tal?

EL OPOSITOR.— Bien también, gracias, le estoy dando al magneto de Jamaica.

DIDINA.— Me parece muy bien.

EL OPOSITOR.— ¡No menos que a mí, palabra! (*Aparte, con regocijo*). ¡Qué cabrón, cómo sé ronearla!

DIDINA (*golpea la mesa y se levanta*).— Voy a buscarle al baile.

EL OPOSITOR (*apurando el vaso de un trago*).— ¿Qué, te vas ya, *masqui*?

DIDINA.— Sí, *masqui*, me voy. (*Al CAMARERO, que entra por la derecha, y al cual le arroja el dinero en la mesa*). Cóbrate una cerveza.

EL OPOSITOR (*al CAMARERO*).— A mí un Jamaica. (A DIDINA). ¿No te quedas un poquito? A tomarnos un trago magnético y luego nos echamos algo.

DIDINA.— No, gracias.

EL OPOSITOR.— Te echo... un *manotazo ciego* (*se ríe*).

DIDINA (*aparte*).— ¿*Manotazo ciego*? ¿Va a ser que me ha reconocido? (*Hace ademán de irse*)¹⁵.

EL OPOSITOR.— Con dos copitas... y besitos *mazo* (*se ríe*)¹⁶. ¡Roneo de miedo! (*la sigue hasta la puerta*).

DIDINA (*aparte*).— ¿*Mazu*?, ¡me ha reconocido! (*Sale por la derecha del foro, y al salir se le cae al suelo el pompón del tocado. El CAMARERO trae otro ron, lo pone en la mesa, a la izquierda, y empieza a esperar*).

EL OPOSITOR (*volviendo de la puerta, y acercándose*).— ¡Me la he roneado de miedo! (*Prueba el ron y lo paga*). ¡Las tengo loquitas! (*Se toma el chupito y lo paga*) ¡Y tengo un calor, tengo un calor...! (*Al volverse repara en el pompón del suelo*). ¡Anda!, ¡al polaco se le ha caído la historia esta del gorro! (*Coge el pompón y se lo pone en el pecho*). ¡Ja, ahora verás cómo me la roneo! (*apura el vaso de un trago y sale detrás de DIDINA*). ¡Ahora verás cómo voy a roneármela! (*desde el baile se oye una polca*).

Escena 3

EL ZAMBITO solo, en traje de máscara, desde el comedor; después, el CAMARERO

EL ZAMBITO (*acercándose, mientras se quita la máscara*).— Se llama Iancu Pampón, y además le dicen el *Manotazo con Cinco Sotas*¹⁷. Ha sido oficial de guardia nocturna en Ploiești, y ahora se las da de

jugador de cartas. No es casado, y corteja a una tal Didina Mazu, que ha sido modista. He ido buscándole hasta su casa; de la casa al café, del café otra vez a la casa y de la casa aquí, ¡tiene que estar aquí! Con Mița me inventé que me iba a Ploiești y me he venido —me he puesto disfraz para que no me reconozca nadie y que no se entere Mița, como ella es celosa... (*Golpea en la mesa, y entra el CAMARERO*). He dicho una cerveza.

EL CAMARERO.— ¡Voy!

EL ZAMBITO.— Esto no puede quedar así: yo, cuando alguien me da una torta... ¡es que muerdo! Con los dientes lo cojo... ¡y no le suelto ni muerto, hasta que me diga por qué, por qué me ha dado, que me entere yo también!, ¡¡por qué!!, ¡¡tiene que decírmelo el desgraciado, pero que ya!! (*El ZAMBITO bebe y paga la cerveza que le acaba de traer el CAMARERO, que recoge el vaso, junto al de ron que quedó en la izquierda de la mesa, y sale*). Si viene descubierto, me voy derecho a él. Pero... ¿y si está enmascarado? (*Se queda pensativo*). ¡Ah, ya lo tengo! Me acerco, amablemente, a todos los hombres, y les digo al oído:

«Yo soy la Cosita, tito Iancu, ¿ya no me tienes ganas?; por si en el baile te entran ganas otra vez... ¿No? ¡A ver si tienes ganas... canalla!» (*Se lía un cigarro y se lo prende. Entra DIDINA, seguida por el OPOSITOR*). ¡Alguien! (*se pone la máscara*).

Escena 4

EL ZAMBITO, DIDINA y el OPOSITOR

DIDINA (*entrando*).— Este idiota es de piñón fijo, no puedo librarme de él, me conoce.

EL OPOSITOR (*persiguiéndola con pasos de polca, un poco susurrado*).— ¡*Masqui*, no te dejes, tenemos que echar un baile!

DIDINA (*harta*).— Gracias, *Masqui*, pero no bailo; sé un buen chico y deja de seguirme ya.

EL OPOSITOR (*aparte*).— ¡La tengo en el bote fijo!

DIDINA.— ¿No te he dicho ya que estoy esperando a alguien?

EL OPOSITOR.— ¿Qué quieres decir, que no soy alguien yo?

DIDINA (*muy harta*).— ¡Que sí!, pero yo estoy esperando a uno para llevarme a casa.

EL OPOSITOR.— ¿Qué pasa, que no puedo yo llevarte a casa?

EL ZAMBITO (*aparte*).— ¿Será este?, porque es bastante canalla (*observa la escena*).

DIDINA (*apartando al OPOSITOR, que insiste en bailar con ella*).— ¡Ay, pero qué he hecho yo para merecer esto, me estás quitando la vida! (*Aparte*).

¿Qué hago, cómo me libro de él? ¡Ah! (*En voz alta*).
Masqui, te quiero pedir algo: espérame un minuto aquí, vuelvo enseguida.

EL OPOSITOR.— ¿Y vuelves?

DIDINA.— Ni que decir tiene.

EL OPOSITOR.— ¡Pero vuelve, y no te vayas hasta que hablemos! Porque has perdido algo...

DIDINA (*cuando ya se va*).— ¿Yo?

EL OPOSITOR.— Sí. (*Aparte*). ¡Ahora me voy a divertir!

DIDINA.— ¡Bah, tonterías!

EL OPOSITOR.— Ya... ¿Y cómo has venido, eh? ¿No has venido con *pompón*? ¿Quieres marcharte sin *pompón*?

EL ZAMBITO (*saltando*).— ¿iPompón?!

DIDINA.— ¡Pompón!, ¡me conoce fijo! ¡Tengo que cambiarme el traje y despistarlo! (*Sale rápido. El OPOSITOR se lanza a correr tras ella, pero el ZAMBITO le sigue, le agarra en la puerta y le echa para atrás con fuerza*).

EL ZAMBITO (*tono desafiante, melodramático*).— ¡Soy yo: la-Co-si-ta, ti-to lan-cu!

EL OPOSITOR.— ¿Yo el tito lancu? ¡Venga ya!

EL ZAMBITO (*subiendo la voz*).— ¡Soy yo, la Cosita, tito lancu!, ¿ya no me tienes ganas?, ¡todo tuyo, dame! ¿Qué?, ¿que no?, ¡venga, todo tuyo!

EL OPOSITOR.— ¿Qué si no tengo ganas, caballero? Es usted muy raro, ¿sabe?

EL ZAMBITO (*subiendo la voz*).— ¡Soy yo, la Cosita, tito lancu!

EL OPOSITOR.— Vale, usted puede ser la Cosita; pero, fíjate tú lo que son las cosas, que yo no soy el tito lancu; el tito lancu es mi hermano.

EL ZAMBITO.— Pues ese tito lancu tuyo es un canalla...

EL OPOSITOR.— ¿Sí? ¿Y eso por qué, señor?

EL ZAMBITO.— Eso es asunto mío.

EL OPOSITOR.— Perdona, pero es asunto de familia.

EL ZAMBITO.— ¡Le espero aquí igual: que le agarre yo del pecho, que tengo que aclarar algo con él! ¡A ver: ¿por qué?!, ¡sí!, ¡¿por qué?!

EL OPOSITOR.— Mmmm... le esperas para nada: el tito lancu está en Ploiești.

EL ZAMBITO.— Tonterías, está en Bucarest.

EL OPOSITOR (*dando un respingo*).— ¿El tito lancu en Bucarest?

EL ZAMBITO.— ¡Sí!, ¡y tiene que venir aquí!, ¡le espero!

EL OPOSITOR.— ¡El tito lancu... que viene para acá! ¡La he pringado, qué mala suerte!

EL ZAMBITO.— ¡Sí!, ¡y tú vas a estar delante cuando lo arreglemos!, ¡te lo voy a poner delante, para que también tú veas por qué ese tito lancu tuyo es un canalla!

EL OPOSITOR (*aparte*).— ¡El tito lancu!, ¡viene el tito lancu! Y este, como me conoce, le va a hablar de mí, ¡me va a hacer dar la cara! ¡Tengo que despistarle, tengo que cambiarme de traje! (*sale corriendo por la izquierda del foro*).

EL ZAMBITO.— ¡Huye para avisar a su tito lancu, tengo que atarle corto! (*sale corriendo tras el OPOSITOR. Del baile se escucha el aviso para una contradanza*¹⁸).

Escena 5

MIȚA, sola, con traje de domino italiano, azul y con flores; después, el CAMARERO¹⁹

MIȚA (*entrando; se quita la máscara*).— No está... ¿Es que no ha venido aún? Le conozco, solo tiene dos trajes: uno de ruso y uno de turco. No ha venido; habrá ido por la individua esa, tienen que venir juntos. ¡Dios, que venga! ¡Juro, por todo lo más sagrado... —juro, por la Estatua de la Libertad de Ploiești, que va a haber jaleo! (*golpea en la mesa*). ¡Ayyy...! ¡Los celos!, ¡voy a matarlos!

EL CAMARERO (*entra por la derecha*).— ¡Ya voy!

MIȚA.— Un vermú.

EL CAMARERO.— Voy (*sale*).

MIȚA.— ¡Quiero beber, quiero beber! (*entrecortándose*), ¡que no hay más dolor en el mundo que el que siento yo ahora! (*El CAMARERO trae el vaso, se escucha la contradanza. MIȚA se bebe el vaso de un trago y paga; el CAMARERO recoge el vaso y se va*). ¡Hala, que vengan ahora! (*se pone la máscara*).

Escena 6

MIȚA y IORDACHE, este en traje de turco; después el ZAMBITO

IORDACHE (*que viene resoplando a la mesa de la izquierda*).— ¡Uf, estoy empapado!, tengo que refrescarme el gaznate (*golpea en la mesa*).

MIȚA (*que se vuelve, le ve y da un grito*).— ¡El turco... Nae! (*se lanza hacia él*). ¡Nae, soy yo, MiȚa! (*se quita la máscara*).

IORDACHE.— ¡MiȚa, señora MiȚa!, ¡soy yo, lordache! (*se quita la máscara*).

MIȚA.— ¿Ha venido Nae?

IORDACHE.— No..., no ha venido.

MIȚA.— ¡Mientes, sí que ha venido! ¡Ahhh... os he pillado! ¡Le he buscado en su casa y no le he encontrado, el guardia me ha dicho que se ha ido disfrazado en un coche!, ¡sí que ha venido, está aquí, está con ella!, ¡dímelo, no me mientas!

IORDACHE.— ¡Vale, sí, sí!, ha venido. Pero ha venido también el Zambito (*se pone la máscara*).

MIȚA.— ¡¿El Zambito?! ¡El Zambito aquí! (*Se pone la máscara*). ¡No puede ser, el tontolava está en Ploiești!

IODACHE.— ¡Que sí, de verdad de la buena! (*entra el ZAMBITO*).

EL ZAMBITO (*que entra por el foro y se va derecho para IORDACHE*).— ¡Soy yo, la Cosita, tito lancu, la Cosita!, ¿no me conoces? ¡Venga dame!, ¡vamos, dame otra vez!

MIȚA (*aparte*).— ¡Es el Zambito!, ¡conoce mi traje de dómino, tengo que cambiármelo enseguida! (*sale corriendo por la izquierda del foro*).

EL ZAMBITO.— ¿No contestas?, ¿no quieres más, tito lancu?

IODACHE.— Yo no soy el tito lancu, soy el tito lordache... A tu tito lancu búscalo en el baile.

EL ZAMBITO.— ¡¿En el baile?! (*sale corriendo por la derecha del foro*).

IODACHE.— Algún tito lancu tienes que encontrar en todo este carnaval. (*Se quita la máscara*).

Escena 7

IODACHE y NAE, *este en traje de cosaco; después el OPOSITOR*

NAE (*por la derecha del foro*).— ¡lordache! (*se quita la máscara*).

IODACHE.— ¡Ah, qué bien que has venido! ¿sabes quién está en el carnaval?, adivínalo.

NAE.— ¿Quién?

IODACHE.— MiȚa.

NAE.— ¡¿MiȚa?!
IODACHE.— Y el Zambito. Ten cuidado, MiȚa te está buscando.

NAE.— ¡¿Cómo escapar de la republicana esta?!, ¡no encuentro a Didina e irnos ya...!

EL OPOSITOR (*desde el fondo*).— No hay manera de encontrar otro traje, ¡la Cosita esa me va a poner delante del tito lancu! (*se quita la máscara*).

NAE (*que se pone rápidamente la máscara; a IORDACHE*).— Ponte la máscara (*el otro se pone la máscara*).

EL OPOSITOR.— ¡Uf, cómo me he puesto de imán!, ¡funciona lo del magnetismo! Solo que da un poco de calor...

NAE (*bajito, a IORDACHE*).— ¿Le conoces?

IODACHE (*como el otro*).— El chico de la muela.

EL OPOSITOR (*viéndolos*).— ¡Ah, qué buena idea! (*Se les acerca contento*). ¡Eh, *masquis!*, ¿me conocéis?

NAE.— No.

EL OPOSITOR.— ¡Qué lástima!, os iba a pedir algo...

NAE.— ¿Qué?

IODACHE (*bajito, a NAE*).— Que le saques otra vez la muela.

NAE (*al OPOSITOR, alto*).— Con mucho gusto, muchacho, pero no tengo el instrumento...

EL OPOSITOR.— ¿Qué instrumento?

IODACHE.— Para la muela.

EL OPOSITOR (*aparte*).— Y estos son barberos... (*alto*) ¡Qué va, la muela ya no me la saco, he dado con el remedio! Calor... ¡y magneto de *Jamaica!*

NAE.— Eso está bien.

EL OPOSITOR.— Mirad lo que os quería pedir: tengo un hermano mayor que está en el baile y me conoce, y no quiero que me conozca, ¿qué puedo hacer?

NAE.— ¡Y yo qué sé!, ¡yo también quiero que alguien no me conozca en el baile! Y claro, una vez que te conoce...

IODACHE.— No hay nada que hacer, más que irse del baile.

EL OPOSITOR.— ¡No!, ¡yo no quiero irme!, ¡quiero ronear más, y quiero darle bien al magneto! ¡Tengo una idea!

NAE.— ¿Qué idea?

EL OPOSITOR.— ¿Los trajes que llevan ustedes son del *guarrarropa* o *sushos*?

IODACHE.— Son *nueshtros*²⁰.

EL OPOSITOR.— El mío también. Nos los vamos a cambiar, ¡y después que vuelva la Cosita a intentar encarmarme con el tito lancu!

NAE.— ¡Genial!, ¡bravo!, ¡vamos!

IODACHE.— ¡Vamos!

EL OPOSITOR.— ¡Vamos al *guarrarropa!* (*salen los tres juntos por la izquierda del foro*), ¡al cuarto de baño! (*Desde el baile se oye una mazurca, y el OPOSITOR sale de escena bailándola*).

Escena 8

PAMPÓN, *entrando del baile disfrazado*

PAMPÓN.— Es verdad que me están engañando: Didina me traiciona con la Cosita, al que quiere la mujer esa. Esta tarde en el café esa mujer me ha dejado una nota, he reconocido la letra: es la letra de la nota para la Cosita. Me escribe que venga aquí, donde su amor se ha citado con Didina... ¡y yo digo que no puede ser!, Didina ha ido a donde su tita. Me voy rápido a casa: Didina no está; a donde su tía: Didina no está. Vuelvo a casa, llamo a la criada, le meto dos leches como de comisaría, y después le hago el interrogatorio: me dice que Didina se ha marchado vestida de polonés, ¡para venir aquí, al baile este!, ¡con él, con la Cosita! ¡Ay, Cosita, has sacado a una mujer de sus cabales —mujer... ¡ojos esquivos, corazón saltarín! Esta vez no te escapas, ¡te voy a romper las costillas!

(golpea en la mesa). ¡Una goma! —de mascar (se enmascara).

EL CAMARERO (desde dentro).— ¡Voy!

Escena 9 PAMPÓN y el ZAMBITO

EL ZAMBITO (desde la derecha del foro).— No consigo encontrar al tito lancu, y encima a su hermano le he perdido de vista también. (Ve a PAMPÓN). A este no le he examinado, es la primera vez que le veo. (PAMPÓN golpea en la mesa otra vez. El ZAMBITO da dos pasos hacia él; habla alto, con tono de afrenta melodramática). ¡Soy la Cosita!

PAMPÓN (saltando).— ¡¡La Cosita!!

EL ZAMBITO.— ¡Sí, la Cosita, tito lancu! (se quita la máscara). ¿No quieres más?

PAMPÓN (que se quita la máscara, enfadado, a punto de abalanzarse).— ¡¡Ah, me vas a decir que me estabas buscando!!²¹

EL ZAMBITO (preparándose para salir por patas).— ¡Sí, tito lancu!

PAMPÓN (manteniendo su actitud, en crescendo).— ¡¡Yo también te buscaba, Cosita! (salta sobre él).

EL ZAMBITO (que se esconde detrás de una mesa).— ¡¡Que no me des, que no me des que monto un escándalo!!, ¡¡espera a que lo aclaremos!!

PAMPÓN.— ¡¡Desgraciado!!, ¡za que lo aclaremos, eh?! ¡Después de atacar a mi amor sagrado, de engañar a un ser inocente, a una mujer —¡mujer... ojos esquivos, corazón saltarán!—.

EL ZAMBITO (insistiendo en su actitud).— ¡¿Yo engañando a una mujer?!, ¡yo nunca he engañado a una mujer!, ¡ellas me han engañado a mí, y muchas!, ¡por mi alma que no sé nada!

PAMPÓN.— ¡¡Mientes!!

EL ZAMBITO.— ¡¡No miento —¡¡que no me des, que no me des que monto un escándalo!!, ¡vamos a aclararlo, en todo esto hay un error! ¡Dime qué mujer...

PAMPÓN.— ¡La conoces muy bien: Didina!

EL ZAMBITO.— ¡No conozco a ninguna Didina, la que yo quiero se llama Mița!

PAMPÓN.— ¡Sí, la que quieres tú se llama Mița!, ¡pero con lo canalla que eres no te has contentado con una amante, te has lazando también a por mi amante, a por Didina...!, ¡la has desgraciado!

EL ZAMBITO.— ¡¡No es verdad!!

PAMPÓN.— ¡Tengo pruebas!, ¡te dejaste un bono de la barbería en casa de Didina!

EL ZAMBITO.— ¡No es verdad!, ¡yo no me corto con bonos, yo me corto en efectivo!

PAMPÓN.— ¡Y una nota de esa amante tuya...!

EL ZAMBITO.— ¿De esa amante mía? ¡Que te digo yo que hay un error!

PAMPÓN.— ¡No hay ningún error, miserable!, ¡tu amante, Mița, te escribió el miércoles que te esperaba, que el tontolava se iba a Ploiești...!

EL ZAMBITO.— ¿El miércoles? ¿Ploiești? ¿Tontolava?

PAMPÓN.— ¡Sí! ¡Y tú, Cosita, en lugar de ir a verla, la dejas plantada y te vienes a escondidas a casa de mi amante!, ¡de Didina! (se le echa encima). ¡¡Te voy a partir los huesos, los huesos te voy a partir!!

EL ZAMBITO (cubriéndose).— ¡¡Para, que no me des que monto un escándalo!!, ¡ja mí me va a dar algo! (se pone la mano en el corazón, como intentando calmarse).

PAMPÓN.— ¡Sí, sí que te va a dar algo!, ¡porque lo mismo que a ti no te ha costado desgraciar a Didina —¡una mujer... ojos esquivos, corazón saltarán!—, ahora, que sepas que soy yo quien voy a desgraciarte a ti! (salta sobre él).

EL ZAMBITO (manteniendo su actitud).— ¡¡Espera, espera hombre!!, ¡¡por Dios!! ... ¿Mița...? ¿El miércoles...? ¿Ploiești...? ¿Tontolava...? ¡¡Dios!!, ¡tengo una corazonada! ¡Enséñame la nota!, ¡yo he estado el miércoles en Ploiești!

PAMPÓN.— ¿En Ploiești?

EL ZAMBITO.— ¡Sí, en Ploiești! ... ¿Será posible...? ¿Mița... ¡la octava!?, ¡¡enséñame la nota!

PAMPÓN.— ¡Aquí tienes la nota! (cuando el ZAMBITO se acerca a mirar la nota PAMPÓN le agarra con la izquierda mientras le enseña el papel con la derecha). ¡Ahhh..., que quieres engañarme! (le zarandeo).

EL ZAMBITO (con el corazón desgarrado y perdiendo el suelo; cae en una silla).— ¡¡¡Mița... me ha traicionado!! ¡¡Agua, agua! ¡¡Tontolava!! ¡¡Soy yo, yo!

PAMPÓN.— ¿Tontolava?

EL ZAMBITO.— ¡Sí, tontolava! ¡Yo, por octava vez traicionado! (las manos al cielo). ¡¿Será posible, hombre?!

PAMPÓN.— ¿La octava vez? (se sienta a su lado).

EL ZAMBITO.— ¡No te cuento las otras veces, que son un pifostio, hombre!; solo una te voy a contar, el séptimo caso de traición, durante la guerra...

PAMPÓN.— ¿Con un moscovita?

EL ZAMBITO (lleno de aflicción).— No me habría dolido tanto si hubiese sido con un moscovita, porque desde el principio yo estaba a favor de la alianza —tú sabes que los moscovitas luchaban por la causa de la liberación popular del cristiano subyugado por la medialuna bárbara—. Pero... ¡con un alemán, hombre!

PAMPÓN.— ¿Con un alemán?

EL ZAMBITO.— ¡Imagínate, hombre!, ¡qué traición!²³

PAMPÓN.— ¿Y luego?

EL ZAMBITO (*llorando*).— He llorado mucho. Como lloro ahora, porque pongo mucho en el amor. He llorado. Y la he perdonado. Luego les volví a pillar. Y otra vez la perdoné —no muchas veces, pero como que a menudo, así como una cinco o seis veces—. ¿No me lo decía yo?, ¡justo eso!: mujeres; ojos esquivos...

PAMPÓN.— ...corazón saltarán!

EL ZAMBITO.— Hasta que una noche, caballero, me voy a casa como de costumbre. Entro al salón, abro la puerta del dormitorio: oscuro. «¿Estás dormida?» Nadie contesta. El corazón empieza a palpitarme cosa mala, prendo una vela y... ¿qué me encuentro sobre la mesa, caballero?

PAMPÓN.— ¿El qué?

EL ZAMBITO.— Un papelito. «Maque, me he cansado de vivir con un rublo meado como tú. No me busques, me he pasado con mi alemán a los búlgaros».

PAMPÓN.— ¿En Bulgaria?!, ¿qué busca un alemán en Bulgaria?

EL ZAMBITO (*desolado*).— ¡Yo qué sé...! ¿Y qué va a hacer Maque?, ¿qué es lo que dije a hacer, de la desesperación? «Si no he tenido suerte con lo que más he querido en el mundo, entonces me voy a hacer mártir de la independencia». Y me alisté, con ganas.

PAMPÓN.— ¿Voluntario?

EL ZAMBITO.— ¡Sí!, ¡en la Guardia Nacional!, para que se me olvidase algo el fuego (*llora*). ¡Imagínate tú, ahora también Mița! (*llora*). ¡Y la Guardia Nacional la han disuelto!

PAMPÓN.— O sea, que esto quiere decir que la Cosita existe...

EL ZAMBITO.— Se ve que sí, ¿no has visto la nota?

PAMPÓN.— ...¡O sea, que esto quiere decir que la Cosita existe! ¡Y esto pasa a ser una cuestión de traición lo mismo contra mí que contra ti!

EL ZAMBITO.— Justo.

PAMPÓN (*con brío*).— ¡No llores más!, ¡no queda bien en un voluntario como tú!

EL ZAMBITO.— ¡Es que no puedo controlarme!, ¡soy de natural muy sentido!

PAMPÓN.— ¡Tenemos que encontrarlo! —¡no llores que no está bien!, ¡un voluntario...! — ¡Tenemos que meter a la Cosita en vereda!, ¡¿me oyes?! ¡Con dos...!

EL ZAMBITO.— ¿Cómo lo encontramos?

PAMPÓN.— Yo le encuentro, no te preocupes, conozco el procedimiento de la Policía —¡no llores, eres voluntario!—. Nuestra cosita está aquí, en el baile; mi Didina está aquí, en el baile...

EL ZAMBITO.— Puede que mi Mița también.

PAMPÓN.— Sí.

EL ZAMBITO.— ¿Sí?

PAMPÓN.— O sea, no —¡y al final qué más te da?!—. Ven conmigo, vamos. Ni una palabra a nadie: déjame a mí, y ya verás cómo le engancho. ¡Venga, no llores, eres voluntario!, ponte la máscara y vamos (*PAMPÓN se pone la máscara*).

EL ZAMBITO.— ¿Mița...?, ¿Mița...? (*Decidido*). ¡¡No!! Por esta vez la perdono. ¡Pero si vuelve a pasar una vez más, decididamente me caso! (*se pone la máscara*).

PAMPÓN.— Vamos —¡que no, que no llores!, ¡eres voluntario!—. ¡Y ni una palabra! ¡Ay, Cosita...! (*salen los dos hacia el baile*)

Escena 10

**MIȚA, con el traje de polonesa de DIDINA;
después IORDACHE, con el traje de cosaco de NAE**

MIȚA (*que viene desde el comedor quitándose la máscara*).— ¡Qué puñetas busca el Zambito aquí? Me miente con que se va a Ploiești y viene al baile... ¿No será que el Tontolava anda regando otros jardines? ¿O se ha dado cuenta de algo? ... Me he cambiado el traje en el guardarropa, ni él ni lordache pueden ya reconocerme. Pero ¿y Nae?, ¿Naete dónde está?, ¿dónde está el escocido de Pampón? (*IORDACHE entra*). ¡Nae! ¡Vamos a ver! (*se pone la máscara y sube a la izquierda del foro*).

IORDACHE (*que entra por la derecha del foro y mirando hacia la zona del baile*). ¡Hostias, qué mal va a acabar esta historia!: el Zambito aquí, Pampón aquí, Mița aquí... ¡Como no se hayan ido Nae y Didina...!

MIȚA (*se acerca*).— ¡¡¡Nae!!! (*se quita la máscara*).

IORDACHE.— ¡Ay! (*se vuelve*), ¡no tengo alcázar pa correr!, ¡Mița! (*se quiere ir*).

MIȚA (*cortándole el paso*).— ¡¡A dónde vas, miserable!! (*IORDACHE le hace señas de que se va a bailar*). ¡No quieres reconocerme, ¿eh, Naete?!, ¡no quieres hablarme, huyes de mí, ¿eh?! (*agarra a IORDACHE y, aunque él se escabulle, cuando está a punto de irse, ella le salta delante*). ¡¡Cobarde!!, ¡como des un paso más..., como no hables... te mato! ¡Ay, miserable!, ¡te has creído que por haberme cogido el frasco de vitriolo no iba a encontrar otro!, ¡te he prometido que me iba a vengar y...!

IORDACHE.— ¡Vale, a ver!, ¡si empiezas con vitriolos, esto no me gusta nada! (*MIȚA da un paso atrás y él se quita la máscara*). ¡No soy Nae!, ¡qué es lo que quieres, que soy lordache!, ¡toma del frasco!

MIȚA.— ¡Ah! ¡O sea, que me estás diciendo que os habéis cambiado los trajes para jugar conmigo...!

¡manipuladores! ¿Y el señor Nae se ha creído que con esto va a escapar de mí?, ¿dónde está Nae?!
 IORDACHE.— ¡Tiene que haberse ido hace ya un rato del baile, no le he visto más! Además se ha ido con la llave, y a mí me ha dejado en la calle (*en el fondo del escenario aparecen PAMPÓN y el ZAMBITO, que contemplan la escena*).
 MIÑA.— ¡Ah, miserable! (*se pasea nerviosa*), ¡miserable! (*Ve a los del fondo y se pone rápido la máscara; IORDACHE igual*).

Escena 11

Los mismos. PAMPÓN y el ZAMBITO se quitan las máscaras

PAMPÓN (*al ZAMBITO*).— ¡El traje de polonesa!, ¡es Didina con la Cosita!
 EL ZAMBITO.— ¡Con la Cosita!
 PAMPÓN.— ¡A por él! (*IORDACHE quiere irse, pero le cogen, PAMPÓN por un lado y por el otro el ZAMBITO, y le traen a rastras de vuelta al escenario*).
 EL ZAMBITO.— ¡¿A dónde vas, Cosita?!
 PAMPÓN.— ¡Espera que te eche yo el juicio, Cosita...!
 IORDACHE (*agitándose entre ambos*).— ¡No me llamo Cosita, me llamo lordache!
 MIÑA (*aparte*).— ¡Pampón! (*rápidamente se pone junto a PAMPÓN y le echa a un lado con fuerza; le habla bajo*). ¡Estás aquí! (*le muestra su rostro al sesgo y luego vuelve a ponerse la máscara*).
 PAMPÓN.— ¡El rey de Roma!, ¡Miña!
 IORDACHE (*que luchando por huir del ZAMBITO se quita la máscara*).— ¡Déjeme, señor!
 EL ZAMBITO (*sujetándole con todas sus fuerzas*).— ¡Quieto ahí! (*luchan los dos*).
 MIÑA (*a PAMPÓN, rápido y susurrado*).— ¡No es la Cosita, es lordache!, ¡la Cosita —el muy traidor— está vestido de turco!
 PAMPÓN (*saltando*).— ¡¿Turco?!, ¿el turco que se nos ha estado cachondeando antes?
 IORDACHE.— ¡Entérese de una vez, señor: que no soy la Cosita!, ¿qué pasa, que está usted loco?!, ¿quiere un escándalo?!
 EL ZAMBITO.— ¡¡Sí, quiero un escándalo!!
 PAMPÓN (*que, después de hablar bajo con MIÑA, se pone junto al ZAMBITO, lo agarra y se le encara mientras tira de su mano. Con el tirón, IORDACHE escapa y sale del baile corriendo, brindándoles un palmo de narices*). ¡Déjale, no es este, me he equivocado!, ¡la Cosita es el turco, el turco que se nos ha cachondeado antes...!
 EL ZAMBITO.— ¿El turco?, ¡vamos tras él! ...Pero esta señora ¿quién es?

PAMPÓN.— Una señora...
 EL ZAMBITO.— ¿Una señora? Vale, ¡a por el turco! (*sale en primer lugar, poniéndose la máscara*).
 MIÑA (*a PAMPÓN, bajito*).— ¡Ni se te ocurra decirle nada al Zambito!
 PAMPÓN (*igual*).— No te preocupes, ¡a por el turco! (*se pone la máscara*).
 EL ZAMBITO.— ¡A por el turco! (*salen los tres del baile*).

Escena 12

DIDINA, con traje de dómino rojo, y NAE, con el primer traje del OPOSITOR, que vienen de comedor; después IORDACHE y después el OPOSITOR y UNA MÁSCARA, también desde el comedor

DIDINA.— Sí (*se quita la máscara, y NAE también*). Cuando he venido antes al baile me ha reconocido uno, tiene que haber sido él, ese Zambito tuyo. Sabe que me llamo Didina Mazu, sabe lo de Pampón, sabe que a Pampón le dicen *tito lancu, el Manotazo con Cinco Sotas*...²². Vaya, que me ha reconocido, y por eso me he cambiado el traje. Vamos, vámonos, Nae, hay que irse, tengo miedo (*se escucha la contradanza*).
 NAE.— Sí, venga, vámonos ya, que es tarde.
 IORDACHE (*entrando raudo del baile*).— ¿Todavía estáis aquí? ¡Marchaos, marchaos rápido! ¡El Zambito, Pampón y Miña vienen los tres buscando un escándalo!, ¡corred!
 DIDINA.— ¡Venga! (*se pone la máscara*).
 NAE.— Si pudiésemos salir sin pasar ya por el baile... (*se pone la máscara*).
 IORDACHE.— No es posible, no hay otra salida, ¡vamos! (*se pone también la máscara*).
 EL OPOSITOR (*con ganas de fiesta, y acompañado de una MÁSCARA, a la que trae del brazo como por la fuerza; él se quita la suya y habla a voz en grito*).— ¡Así soy yo! Y mira: ¡mis amigos!
 NAE (*en voz baja*).— Vete al cuerno.
 LA MÁSCARA (*queriendo soltarse de su brazo*).— ¡Déjame!
 DIDINA.— ¿Este quién es? (*NAE, IORDACHE y DIDINA, a un lado, hablan bajo*).
 EL OPOSITOR.— ¡Así soy yo, cuando le doy al magne- tengo calor! ¡Uf... y cuando tengo calor... uf... ¡roneo! ¡Tengo que hacerte un *cruzado*! ¡Anda!, ¡y además hemos encontrado pareja!
 DIDINA.— ¡Vámonos! (*se disponen a irse*).
 EL OPOSITOR.— ¿Qué, que os vais?, ¡no puede ser que os vayáis! (*le corta el camino*), ¡tenemos que hacernos un *cruzado*!
 NAE.— Gracias, querido, pero nos vamos a casa.
 EL OPOSITOR.— ¡¿A casa?!, ¿con mi traje?!, ¡no pue-

de ser! (*grita fuerte*), ¡si os vais dadme el traje de nuevo!, ¡tienes que darme el traje, no te dejes irte con el traje...!

NAE (*en voz baja*).— Y encima el idiota nos entretiene.

DIDINA (*en voz baja*).— ¡Cámbiate el traje y tirando!

IODACHE (*en voz baja*).— ¡No se puede, tenemos que salir cruzando el baile, Mița conoce el traje!

NAE (*en voz baja*).— ¿Y qué hacemos?

IODACHE (*en voz baja*).— Dile que nos quedamos más.

DIDINA (*en voz baja*).— Y nos zafamos con cuidado y nos vamos.

NAE (*alto*).— Pues entonces ¿sabes qué?, ¡venga, nos quedamos más!

IODACHE.— ¡Nos quedamos más!

DIDINA.— ¡Nos quedamos más!

EL OPOSITOR.— ¡Así sí! ¡Vamos a echar un cruzado!

IODACHE.— ¿En el baile?

NAE.— Yo al baile no voy.

EL OPOSITOR.— ¡Entonces aquí!, ¡estoy con el imán, tengo ganas de un cruzado, que me espabile yo! ¿Dónde está el tito lancu, que me vea?

IODACHE (*quedo, a NAE y DIDINA*).— Hacedle una postura o dos, hasta que se olvide del traje, y después desaparecemos (*hablan entre sí en voz baja*).

LA MÁSCARA.— ¡Te he dicho que tengo miedo de que me vea mi marido! (*lucha por zafarse*).

EL OPOSITOR.— ¡Toma, como que yo no tengo miedo del tito lancu! (*la MÁSCARA se suelta y huye. El OPOSITOR la sigue con la mirada*). ¡Vaya desperdicio! (*Él comienza a caminar e invita a bailar a IORDACHE*). ¡Venga, vamos, ¿qué vais a hacer?! (*se pone la máscara para bailar*).

NAE.— ¡Venga, vamos, dale! (*se escucha el toque a figura de la contradanza. NAE baila con DIDINA, y el OPOSITOR con IORDACHE, de dama este. Con la segunda mudanza de la contradanza aparecen al fondo PAMPÓN, el ZAMBITO y MIȚA, enmascarados*).

Escena 13

Todos los de la escena anterior y PAMPÓN, MIȚA y el ZAMBITO; después, gente del baile

PAMPÓN.— ¡Hombre, el turco! ¡Ahhh..., por fin! (*Los tres últimos se adelantan melodramáticamente hacia el OPOSITOR. La formación del baile se deshace. DIDINA, NAE y IORDACHE se echan a un lado, hacia la puerta de la izquierda del foro, y escuchan. Por otro lado, y más atrás que el ZAMBITO y PAMPÓN —que se han detenido ambos frente a un OPOSITOR petrificado—, MIȚA, saca el frasco del bolsillo y se queda pendiente del último*).

DIDINA (*quedo*).— ¡Pampón!

NAE (*quedo*).— ¡Mița!

IODACHE (*quedo*).— ¡El Zambito!

EL ZAMBITO (*furioso*).— ¡¡Quitaos la máscara!!

EL OPOSITOR (*temblando*).— ¡¿Por qué?!

EL ZAMBITO.— ¡¡Hasta aquí hemos llegado, Cosita!!

EL OPOSITOR.— ¡¡Perdóname, tito lancu, ya no lo hago más!! (*levanta la mano para quitarse la máscara*).

MIȚA (*que ha estado pendiente del momento; sin que el OPOSITOR llegue a quitarse la máscara le arroja el contenido del frasco a la cara*). ¡¡Toma, miserable!! (*huye por el foro*).

EL OPOSITOR.— ¡¡Ay!! ... ¡¡Vengan!! ... ¡¡Ayuda!! (*haciendo amago de huir*).

PAMPÓN y el ZAMBITO le agarran y comienzan a golpearle. Desde la derecha del foro llega gente corriendo, con máscaras y sin ellas. DIDINA, NAE y IORDACHE ya han desaparecido por la derecha del foro.

TELÓN

ACTO TERCERO

El mismo decorado del primer acto. Por un momento, la escena está vacía. Desde cajas se oye el frenazo abrupto de una carroza que un momento después se marcha de nuevo, y luego el ruido de una llave girando en el cerrojo: la puerta se abre del todo. La escena está en oscuro total.

Escena 1

DIDINA, NAE y IORDACHE, con los trajes del baile y enmascarados, entran sin aliento por el foro. Después PAMPÓN, el ZAMBITO y el OPOSITOR, fuera

NAE.— Por fin hemos llegado, enciende una lámpara.

DIDINA.— Nos están siguiendo, tienen que estar siguiéndonos (*IODACHE, buscando a tientas unas cerillas en la mesa del fondo, tira unos frascos*). ¡Ay, me has asustado! (*IODACHE enciende la lámpara y la escena se ilumina*). ¡Uf! (*Ella se saca la máscara; todos se la quitan y cada uno la arroja en una mesa*).

NAE.— ¡ordache, quita la llave de la puerta y cierra rápido por dentro (*IODACHE hace lo que le pide*).

DIDINA.— Estoy segura de que andan detrás de nosotros... Se va a armar un buen escándalo, estoy perdida.

NAE.— Deja que vengan, no te preocupes, de todas formas tenemos por donde salir.

DIDINA (*a IORDACHE, que se le acerca*).— ¿Dices que has visto cuando le ha tirado el vitriolo a los ojos?

IODACHE.— Lo he visto fijo: de pronto ha gritado

«¡Toma, miserable!» y ¡zasca! (*hace el gesto*); y después ha salido entre la gente.

NAE (*desesperado*).— ¡¿Cómo, cómo me escapo de esta loca, cómo me quito de encima a la republicana esta?!, ¡quiere buscarme la ruina!

DIDINA.— Vaya escándalo, nos va a meter en pleitos: la policía, la acusación... y después a juicio; ¡nos van a sacar en la prensa, Pampón se va a enterar seguro!, ¡estoy en un apuro! ¡Te has cargado mi futuro, señor Nae!

NAE.— ¡Vamos, social!, ¿yo me he equivocado?, ¡ahora la culpa es mía!

DIDINA.— ¡Claro que es tu culpa, si sabías la republicana loca de Ploiești con quien te estabas viendo, no tenías que liarme a mí!

NAE.— ¡Vale, maja...!

DIDINA.— ¡No tenías que liarme a mí!

IODACHE (*que estaba en la puerta del fondo, escuchando afuera*).— ¡Chis, callaos!

NAE.— ¿Qué?

DIDINA.— ¿Eh?

IODACHE.— Viene un coche (*se oye el coche*).

DIDINA.— ¿No os he dicho que andaban detrás de nosotros?

IODACHE.— ¡Callaos! (*Los tres escuchan. El coche se detiene en la chácena*). Se ha parado aquí.

NAE.— ¡Uyuyuyyy...!

DIDINA.— ¡Son ellos!

IODACHE.— ¡Que os calléis!

DIDINA.— ¡Hay que apagar la luz! (*camina de puntillas hasta el fondo*).

NAE (*a IORDACHE*).— Saca la llave de la puerta (*IODACHE saca la llave; se escuchan de fuera las voces de PAMPÓN, el ZAMBITO y el OPOSITOR*).

PAMPÓN (*desde fuera*).— ¡Hay luz, están aquí!

NAE, DIDINA y IORDACHE (*bajando de puntillas y con sigilo*).— ¡Chis...!

EL ZAMBITO (*fuera*).— ¡Abrid! (*golpetazos en la puerta; DIDINA apaga; oscuro*).

EL OPOSITOR.— ¡Abrid! (*golpes más fuertes*).

NAE.— ¡Con cuidado, despacio!

TODOS LOS DE AFUERA.— ¡Abrid! (*golpes fuertes*).

DIDINA (*cuando los tres han llegado al proscenio*).— ¿Qué hacemos?

NAE.— Salir al jardín por la ventana de la trastienda —¡Chis!

PAMPÓN (*fuera*).— ¡O abris o rompo la puerta!

EL ZAMBITO (*fuera*).— ¡Abrid!

EL OPOSITOR (*fuera*).— ¡O rompemos la puerta! (*golpes tremendos*).

DIDINA (*retorciendo sus manos*).— ¡Son muchos, están rompiendo la puerta! ¡Me estoy mareando... me muerdo!

NAE.— Tenemos que huir.

IODACHE.— Vamos rápido (*con una idea súbita*) —¡genial! ¡Que rompan la puerta si quieren, sí!, ¡menudo plan se me ha ocurrido!, ¡que la rompan si quieren!

NAE.— ¡Qué animales! (*se oyen golpes muy fuertes contra la cerradura*).

IODACHE.— Deja, que los tranquilizo yo...

DIDINA.— ¡Vamos rápido!

NAE.— ¡Vamos! (*salen los tres, sigilosamente y rápido, por la puerta de la derecha*).

Por un momento la escena queda vacía. Se oye trajín en la puerta del fondo, que con los golpes temblequea y acaba por ceder.

Escena 2

PAMPÓN, el ZAMBITO y el OPOSITOR,
con los trajes del baile y sin máscara;
el OPOSITOR tiene la cara llena de manchas negras;
entran con violencia

PAMPÓN.— Han apagado la luz.

EL ZAMBITO.— ¿Quién tiene una cerilla?

EL OPOSITOR (*que se abre el traje y saca unas cerillas del chaleco; prende una y la sostiene entre sus dedos*). ¡Esta es la barbería donde me han sacado la muela sin caries! Por eso hace un rato en el baile decía de sacarme otra...

PAMPÓN (*que ha inspeccionado la escena a la luz de la cerilla*).— ¡No cabe duda, es aquí, la Cosita está aquí! (*con crudeza*), ¡le voy a despedazar!

EL ZAMBITO (*apretando los dientes y mientras sacude la cabeza*).— ¡Con los dientes, con los dientes le voy a triturar!, ¡sin contar que es un caso de doble traición, encima nos lleva de lío en lío, se burla de nosotros...!, ¡con los dientes!

PAMPÓN (*señalando al OPOSITOR, que prende una cerilla nueva cuando se ha acabado la primera*).— ¡Todo este lío es por tu culpa!

EL OPOSITOR.— ¿Mía?

EL ZAMBITO.— ¡Sí, del señor!

EL OPOSITOR.— ¿Cómo que mía?

EL ZAMBITO.— ¡Está claro!

PAMPÓN.— ¡¿Por qué te has cambiado de traje?!, ¡¿por qué has cogido el traje de turco?!

EL OPOSITOR (*al ZAMBITO*).— ¡Tú no me dijiste que el tito lancu estaba en el baile! (*vuelve a reponer la cerilla*).

PAMPÓN.— Bueno, y ahora ¿qué?

EL OPOSITOR.— ¿Cómo que qué?, ¡si me llega a pillar el tito lancu en el baile me lleva a Ploiești y acaba con mi carrera en el Ministerio!

EL ZAMBITO.— Si por lo menos estuviésemos seguros, segurísimos, de que está aquí... *(Dirigiéndose al OPOSITOR)*. Porque con lo lelo que eres...

EL OPOSITOR.— ¿Por qué me llama lelo?

EL ZAMBITO.— ¡Porque si no hubieses roneado no habría pasado lo que ha pasado!

EL OPOSITOR.— ¿Qué quieres que le haga?, ¿no te he dicho que no me puedo controlar? Cuando le doy al magneto roneo de miedo, también el tito lancu ronea cuando le da al magneto, ¡toda mi gente ronea...! Pero no como yo.

EL ZAMBITO.— ¡¿Ves, ves cómo eres un lelo?!, cuando te digo que eres un lelo...

EL OPOSITOR.— ¡¿Por qué me llama lelo?!

PAMPÓN.— ¡Tiene razón!, ¡porque te has cambiado el traje con una máscara que ni siquiera sabías qué clase de persona es!

EL OPOSITOR.— ¡¿Pero se ha quitado él la máscara?!, ¡¿no te he dicho que me hablaba de las muelas?!, ¡¿era barbero!?

PAMPÓN.— ¡Yo os digo que están aquí! ¿No hemos venido siguiendo su coche, su coche no se ha parado aquí?, ¿y no se ha vuelto luego? ¿No hemos parado al conductor que los ha traído?, ¿no ha vuelto él con nosotros y nos ha indicado que los ha dejado aquí, dos hombres y una mujer?

EL ZAMBITO.— ¡Sí!

PAMPÓN.— ¡Entonces están aquí, aquí escondidos! Tiene que haber alguna vela, una lámpara... ¿Quién ha estado aquí que cuando hemos venido ha huido?, porque aquí ha habido alguien.

EL OPOSITOR *(que enciende otra cerilla y camina hacia la mesa, donde hay dos lámparas)*.— ¡Ajá!, mira, una lámpara.

EL ZAMBITO.— Enciéndela.

EL OPOSITOR *(que, por sacarla, cuando pone la mano en la tulipa la deja caer al suelo)*.— ¡Uf!, ¡quema!

EL ZAMBITO.— ¡Le has roto el tubo!

EL OPOSITOR.— ¡Es que quema!

PAMPÓN *(rápido)*.— ¡Lo ves, lo ves!, ¡la han pagado ahora hace un momento, la han apagado justo cuando estábamos en la puerta!

EL OPOSITOR *(que enciende otra cerilla y después, con la mano que ha envuelto en el faldón del traje, agarra el cilindro de otra lámpara y enciende. La escena se ilumina, y ve una máscara en una de las mesas)*. ¡Mira, una máscara!

EL ZAMBITO *(en otra mesa)*.— ¡Aquí hay otra!

PAMPÓN *(que encuentra la tercera)*.— ¡Y aquí otra: tres!, ¡están aquí! *(Examinando la máscara)*. ¡Se la acaban de quitar de la cara, está caliente y sudada! *(La huele con vehemencia)*. ¡Esta es la máscara

de Didina, conozco su olor! ¡Vamos a buscarles, están aquí! *(vuelve a oler la máscara con ahínco)*. ¡Ayayáy..., esta vez, Cosita, no te escaparás!

EL ZAMBITO.— ¡Tenemos que echarle la mano encima!

EL OPOSITOR.— ¡A mí me tiene que dar el traje!

PAMPÓN *(furioso)*.— ¡Le voy a partir en dos!

EL ZAMBITO *(apretando los dientes)*.— ¡Con los dientes les voy a triturar, con los dientes!

EL OPOSITOR *(poniéndose la mano en la mandíbula)*.— Yo, triturarle, con los dientes no puedo... ¡pero me tiene que dar el traje! *(buscan por todos lados: bajo los muebles, que van volcando, y tras el biombo)*.

PAMPÓN *(que repara en la puerta de la derecha)*.— ¡Una puerta!, ¡por aquí! *(da fuerte con el pie en la puerta, que se abre, y él se lanza fuera de escena, hacia la trastienda, seguido del ZAMBITO y del OPOSITOR; desde la derecha se oye ruido de muebles caídos)*.

Escena 3

IRDACHE, con traje de calle; el SUBCOMISARIO DE POLICÍA y dos GUARDIAS NOCTURNOS; después PAMPÓN, el ZAMBITO y el OPOSITOR

IRDACHE *(que entra y se para en la puerta, y muestra al SUBCOMISARIO el desorden de la tienda; con tono desolado)*.— ¡Fíjate, hombre, fíjate cómo está el establecimiento!

EL SUBCOMISARIO *(serio)*.— No hay nadie.

IRDACHE.— ¡Habrán huido! *(se escucha otro ruido en la trastienda)* ¡Andan revolviendo en la trastienda!, ¡no se vayan a escapar por la ventana!

EL SUBCOMISARIO *(a los GUARDIAS)*.— ¡Tras ellos! *(los GUARDIAS, el SUBCOMISARIO y IRDACHE se lanzan hacia la trastienda justo cuando entran el ZAMBITO y PAMPÓN)*. ¡Quietos!; *(a los GUARDIAS)* ¡cogedlos! *(los GUARDIAS agarran con fuerza, uno a PAMPÓN y otro al ZAMBITO)*.

EL ZAMBITO.— ¡La Policía!

EL OPOSITOR *(que también ha asomado la cabeza por la puerta, para entrar)*.— ¡La Policía! *(esconde rápidamente la cabeza)*.

PAMPÓN *(debatándose en las manos de los guardias)*.— ¡¿Pero qué he hecho, señor?!

EL SUBCOMISARIO *(golpea fuerte con el pie y las manos)*.— ¡Ssshilencio! ¿Qué andáis buscando de noche por las tiendas de los comerciantes?

EL ZAMBITO.— Estábamos buscando a una persona... PAMPÓN.— ¡Sí, a una persona!

EL SUBCOMISARIO.— ¡Ssshilencio! ¿Qué persona?

EL ZAMBITO.— A la Cosita.

PAMPÓN.— A la Co...

EL SUBCOMISARIO (*insistiendo en su actitud, pero más severo*).— ¡SSSHilencio!

IODACHE (*entrando rápidamente por la derecha, a voces*).— ¿Cómo *la Cosita?*, ¡qué *Cosita* ni *Cosita*, hombre!, ¡tonterías!, ¡aquí no vive ninguna *Cosita!*, ¡bien sabe el señor subcomisario quién vive aquí!, ¡ya lo está usted viendo, señor subcomisario, son unos rateros!

PAMPÓN (*mientras los guardias le sujetan fuerte*).— ¡¿Ratero yo?!

EL ZAMBITO.— ¡¿Rateros nosotros?!, ¿andan los rateros vestidos así?

EL SUBCOMISARIO (*todavía más severo, exagerando su actitud*).— ¡¡SSSHilencio!! ¿Y las personas decentes andan así?; ¿por dónde habéis entrado?

EL ZAMBITO.— Por la puerta.

PAMPÓN.— Si, por...

EL SUBCOMISARIO (*muy severo*).— ¡¡SSSH... SSSHilencio!!

IODACHE.— ¡Sí, por la puerta sí! ¡Pero pregúnteles cómo han entrado por la puerta! ¡La han roto, señor! Yo estaba ahí dentro, en la trastienda, y he sentido que alguien rompía la puerta, ¡y por miedo a que me pillasen en casa y me matasen he salido por allí, por la ventana, para dar el aviso en comisaría!

EL ZAMBITO.— ¡No es verdad! Nosotros...

PAMPÓN.— Hemos visto...

EL SUBCOMISARIO (*rematadamente severo*).— ¡¡¡SSSH... SSSHilencio!!! ¡Vamos, detenedles y a comisaría! (*LOS GUARDIAS empujan al ZAMBITO y a PAMPÓN*).

EL ZAMBITO.— ¡Señor subcomisario... lo siento mucho, señor! (*un GUARDIA le empuja*), ¡que no me dé empujones, hombre!

EL SUBCOMISARIO (*con muchísimo enfado*).— ¡¡¡SSSH... SSSHILENCIO!!! ¡¡¡Vamos de una vez!!!

PAMPÓN (*mientras el GUARDIA le empuja*).— ¡Sí, sí, pero la *Cosita* no se sale con la suya —¡que no me empujes, hombre!

EL SUBCOMISARIO (*los dientes le rechinan*).— ¡¡¡SSSHILENCIO!!!, ¡¡¡a comisaría!!! (*Los GUARDIAS empujan al foro a PAMPÓN y al ZAMBITO. El SUBCOMISARIO camina hasta la puerta siguiéndolos y, nada más salir ellos, se vuelve con rapidez y un tono muy dulce*). Iordache, ¿sabes a lo que he venido?

IODACHE.— Cómo no lo voy a saber, si la denuncia para que te los llesves la he puesto yo.

EL SUBCOMISARIO.— ¡Bueno, ya, es un decir...! Mira lo que quería pedirte yo: tengo una lista con números de lotería... (*saca una gran lista*).

IODACHE.— ¿Otra vez?

EL SUBCOMISARIO.— A un franco el número; me quedan tres números nada más.

IODACHE.— ¿Y qué hay?

EL SUBCOMISARIO.— Una tabaquera con música; trae dos canciones (*saca la tabaquera y la pone a sonar*).

IODACHE.— Vale, me parece que eso ya lo pusiste de premio la última vez, yo también llevaba un número.

EL SUBCOMISARIO.— Sí, salió en Año Nuevo.

IODACHE.— ¿Y?

EL SUBCOMISARIO.— Me tocó a mí, también yo aparté un número; y ahora lo pongo otra vez, quiero probar de nuevo mi suerte. Por favor, no me hagas un feo, cógete un número tú también y (*por la lista*) la cerramos de una vez.

IODACHE (*le da un franco y apunta algo*).— Toma.

EL SUBCOMISARIO (*guarda la lista en su bolsillo y se va*).— ¡Gracias, jefe!

IODACHE (*detrás de él*).— ¡Lleva cuidado, ahora no sueltes a esos negociantes hasta que llegue yo o el señor Nae, y veamos si han cogido algo de la tienda!

EL SUBCOMISARIO (*que se para en la puerta, con actitud muy sutil*).— ¡Sssh...ilencio!; tú déjame a mí, que yo los enderezo. (*Sale dando cuerda a la tabaquera*).

Escena 4

IODACHE, solo, y después el OPOSITOR

IODACHE.— ¡Ajajá, ya son míos! Ahora a ver cómo va cuajando mi plan: yo los he metido y él los va a sacar; yo los he puesto en vereda y él los va a soltar; mientras tanto vamos a ver al capullo este (*va a la puerta de la derecha*). ¡Venga, ven!

EL OPOSITOR.— ¿Se ha ido?

IODACHE.— Se ha ido.

EL OPOSITOR (*temblando*).— ¡Si me llega a llevar la Policía, si llega a enterarse el tito lancu de que la Policía me ha arrestado!

IODACHE.— ¿Qué tito lancu?

EL OPOSITOR.— ¡¿No te lo he dicho?!, ¡el tito lancu, el negociante de Ploiești! ¡Imagínate, hombre, que se entera el tito lancu de que la Policía me ha arrestado!

IODACHE.— Déjalo. ¿Te sigue doliendo la mejilla?

EL OPOSITOR.— ¿De qué?, ¿de la muela?, ¡bah, le he metido imán!

IODACHE.— De la muela no, del vitriolo.

EL OPOSITOR.— ¿Qué vitriolo?

IODACHE.— El que te ha tirado a la cara en el baile.

EL OPOSITOR.— ¿Que también me han tirado vitrio-

lo?, ¿quién me ha tirado vitriolo?

IORDACHE.— ¡La señora! ¡Hombre sí!, mira, estás lleno de manchas...

EL OPOSITOR.— ¡Qué va!, era tinta *violenta*: la he reconocido por el olor; y me entró en la boca también. Conozco el sabor: tinta *violenta*; en el ministerio, sabes, cuando me cae tinta en lo que estoy escribiendo, primero le doy con la lengua (*saca la lengua y muestra cómo lame el papel*) y lo borro. ... ¡Pero imagínate tú, hombre, que el tito lancu se entera de que la Policía me ha arrestado!

IORDACHE.— ¿Y quién es el culpable? El señor. ¿Qué andas buscando para meterte con gente de la calle, vividores, rateros..., romper puertas y entrar de noche en las tiendas de la gente?

EL OPOSITOR.— ¡Él decía que íbamos a encontrar a la Cosita!

IORDACHE.— ¡Tonterías!

EL OPOSITOR.— ¡La Cosita, el que me ha cogido el traje en el baile y me lo ha cambiado por este de turco! (*Desolado*). ¡Tengo que encontrarlo y que me dé el traje, tiene que dármelo, no me puedo ir sin mi traje!

IORDACHE.— Espera, hombre; ¿qué es lo que quieres?, ¿el traje? Yo te lo encuentro y te lo doy mañana, pasado mañana. Te lo garantizo yo, conmigo no te pillas los dedos, ¿qué más quieres?!

EL OPOSITOR.— ¡Lo necesito ahora, con este traje de turco no puedo ir a recoger mi ropa! ¡El tito lancu me ha estado buscando en el baile, me va a seguir buscando, me va a esperar en casa...! ¿Cómo me voy a presentar al tito lancu así, de turco?, ¡me llevará a Ploiești y hará polvo mi carrera en el Ministerio!

IORDACHE.— ¡Bah, exageras!

EL OPOSITOR.— ¡Si no consigo recuperar mi traje de corte alemán, mañana por la mañana no podré ir al trabajo!

IORDACHE.— ¡Bueno, vas a faltar un día, vaya cosa! Tanto decir que no te pagan...

EL OPOSITOR.— ¡Me echan, no se puede faltar...!

IORDACHE.— ¡Escúchame a mí, hombre de Dios! Vamos a buscar una botica, hay que limpiarte esa cara, no puedes ir por la calle así de *renegrío*...

EL OPOSITOR.— ¿Tan mal está?

IORDACHE.— Estás churruscado, solo se te ve el blanco los ojos.

EL OPOSITOR.— Los cerré por miedo al tito lancu, tiene la mano dura...

IORDACHE.— Vente rápido, conozco a un boticario que saca las manchas igualito que aquí las muelas.

EL OPOSITOR.— ¡¡Hostias!!

IORDACHE.— ¡Vente rápido!; no perdamos tiempo,

igual te está esperando el tito lancu. (*Apaga de un soplo la lámpara y agarra al OPOSITOR para llevarselo. Oscuro*).

EL OPOSITOR.— ¡Venga! (*saliendo*). ¡Pero imagínate tú, hombre, que el tito lancu se entera de que la Policía me ha arrestado! (*Salen, y cierran bien la puerta*).

Escena 5

MIȚA, sola, con el traje del baile; después DIDINA, igual

MIȚA (*que entra por la derecha con sigilo*).— Me he encontrado la ventana de la trastienda abierta y he entrado. ... ¿He llegado a salpicarle o no? Sí, yo creo que he llegado a salpicarle. ¡Sí señor: soy una criminala! (*se retira con sigilo detrás del biombo*).

DIDINA.— ¡Vaya trajín!, me he quedado tiesa de frío esperando ahí fuera y he tenido que volver a entrar por la ventana. Nae tiene que estar al venir, con Pampón. ¡Cuando entren aquí tengo que estar pendiente para salir por la ventana y largarme! ¡Y si quiere, que después venga a casa el señor Pampón en traje de baile, ya le echo yo la bronca...!

MIȚA.— ¡Un ruido!, ¡hay alguien!

DIDINA.— Voy a encender la luz (*va con cuidado hacia la mesa de las lámparas*).

MIȚA.— ¡Hay alguien!, ¡fijo!

DIDINA (*que encuentra las cerillas y enciende la lámpara*).— Aaasí.

MIȚA.— ¡Uy! (*Aparte*). ¡Una mujer!, ¡la dama de verde! (*Alto*). ¡Por fin!

DIDINA (*que da un grito de la sorpresa y se vuelve*).— ¡Uy! (*Aparte*). ¡Una mujer!

¡La republicana!

MIȚA (*calentándose*).— ¿Se ha asustado usted? ¡Par-don! Me presento: MiȚa Baston.

DIDINA (*sujetándose*).— *Merci*; y yo, Didida Mazu.

MIȚA (*echando más leña*).— ¿Qué buscas aquí, *Madam*... a?

DIDINA (*con tono más crecido*).— ¿Y la señora? ¿Qué buscas aquí, *Madam*... a?

MIȚA (*yendo a más*).— ¡Estoy en casa de mi amor!

DIDINA (*subidísima*).— ¡Yo también estoy en casa de mi amor!

MIȚA (*explotando*).— ¿En casa de tu amor?! Tu amor ha sido... era... es... ¡mi amor! ¡Pero tú, que eres una malnacida, me lo has quitado! (*se pone en posición de ataque. Con tono trágico*). ¡Una de las dos debe morir!

DIDINA (*preparándose para luchar*).— ¡A ver cuál!, ¡vamos!

MIȚA se lanza echa una furia contra DIDINA, que se lanza también a su encuentro; ambas dan un grito y se enganchan una con otra, entre espumarajos.

Escena 6 Las mismas y NAE

NAE (que aparece por el fondo, y se queda paralizado un segundo).— ¡No rompáis los espejos, que son de alquiler! (Después se lanza con rapidez entre las dos mujeres, las desengancha y empuja a cada una hacia un lado).

DIDINA (nerviosa, cayendo de espaldas en una silla, hasta desmayarse).— ¡Ay, ay, ay!

MIȚA (igual que Didina).— ¡Ay, ay, ay!

NAE.— ¡Esto es talmente como en Normal!, ¡ahora viene lo bueno! (se lanza y las zarandea alternativamente)²⁴.

DIDINA (que se despierta de repente).— ¡¿Dónde está la republicana?!

MIȚA (lo mismo).— ¡¿Dónde está la malnacida?! (Se lanzan de nuevo una sobre otra).

NAE (que se entremete para detenerlas).— ¡¿Otra vez?!, ¡ya está bien, señoras, pórtense!, ¡viene Pampón, viene el Zambito!

DIDINA.— ¡¿Pampón?!

MIȚA.— ¡¿El Zambito?!

NAE.— ¡Sí, Pampón y el Zambito! Los he sacado de la comisaría, que estaban allí encerrados. Lo tengo todo arreglado: Pampón, el Zambito y el subcomisario vienen para acá a agradecérmelo con una invitación. Han ido a comprar vino y picoteo, ¡no tenemos tiempo para tonterías! (a DIDINA), ¡¿quieres que Pampón te deje?!

DIDINA.— ¡Pues no! (avanza hacia el fondo y tiende el oído afuera).

NAE (a MIȚA).— ¡¿Tú quieres dejar al Zambito?

MIȚA (triste).— ¡Hombre... si es por ti, dejaría a ese tontolava! ¡Pero no puedo, tengo que buscarme una colocación!

NAE.— ¡Búscatela!

MIȚA.— He estado en telégrafos para interesarme...

NAE.— ¡La Eléctrica de Ploiești! ¿Y qué?

MIȚA.— No me han cogido.

NAE.— ¡Por qué?

MIȚA.— Dicen que aún no tengo la edad (DIDINA se acerca).

NAE.— ¡Lo ves! ¿Y no es mejor el Zambito, que no te pregunta por la edad? ¡Vamos, vamos, sed buenas chicas, que si no me enfado con las dos!

MIȚA.— ¡Pero el Zambito se ha enterado, el tontolava lo sabe todo!

NAE.— ¡No se ha enterado de nada, no sabe nada!

MIȚA.— ¡Se ha enterado por Pampón...!

NAE.— ¡Nada!

DIDINA.— ¡Y Pampón sabe bien...

NAE.— ¡Es que si no escucháis...! Tengo que deciros cómo los he calmado, para que sepáis también vosotras lo que vais a decir, cómo colársela. ¡Ven-ga, no vayan a encontrarnos aquí! (agarra a cada una con una mano y, cuando va a salir con ellas por el lado de la derecha, entra IORDACHE por el fondo).

IORDACHE.— ¡Que vienen, están en la esquina!

NAE.— ¡En la esquina?, ¡vamos a ponerle fin de una vez a esta comedia! (salen por la derecha NAE, DIDINA y MIȚA).

Escena 7

IORDACHE; después PAMPÓN y el ZAMBITO, con botellas, picoteo y barras de pan bajo el brazo

IORDACHE (que cae rendido en una silla).— ¡Desde esta mañana, desde esta mañana así sin parar... ¡Qué trajín, qué trajín de locos! ¡Dios, Dios..., acaba tú de una vez con esta historia, son las tres de la madrugada y me caigo redondo de sueño!

PAMPÓN (que entra con el ZAMBITO).— ¡Bueno, bueno..., señor lordache!

EL ZAMBITO.— ¡Hombre, caballero! ¿Has visto que no somos unos rateros? ¡Tu jefe, el mismísimo señor Nae, nos ha sacado de la comisaría!

IORDACHE.— Sí, señor Zambito.

EL ZAMBITO.— No me llamo Zambito, me llamo Maque Razachescu (pone sobre la mesa lo que ha traído).

PAMPÓN (que hace lo mismo).— ¡Muy feo por tu parte tratarnos así!, ¡Nosotros habíamos venido a buscar a la Cosita y no a lo que tú pensabas, nosotros no tenemos ese carájiter!

IORDACHE.— ¡A ti te quería yo ver, encontrarte a las tantas de la madrugada en tu tienda...!

PAMPÓN.— Yo no tengo tienda, no soy tendero, yo soy freelance...

IORDACHE.— Lo sé, pero dime qué pasaría: encontrarte a tres desconocidos...

EL ZAMBITO.— ¡Eso es, bien dicho, tres!; ¿qué es lo que ha pasado con el enano ese, el *chamuscao*, el hermano del tito lancu, el comerciante?, ¿a él por qué no se lo han llevado a comisaría?

IORDACHE.— Habrá huido como un cobarde.

EL ZAMBITO.— Mira, a mí no me importa lo que ha pasado si me llevo la tabaquera musical.

IORDACHE (rápido).— ¿Vosotros también habéis puesto a la lotería del policía?

PAMPÓN.— Solo quedaban dos números, a uno he puesto yo y a otro aquí el amigo.

IORDACHE (*aparte*).— ¿Y la lista ya se ha cerrado?, ¡dijero tirado!

PAMPÓN.— ¿Y el señor Nae dónde está?

IORDACHE.— Me parece que está ahí en la trastienda, vamos a ver (*se va por detrás del biombo. Se dirige a NAE, que está entrando por la derecha*). ¡Están aquí, te están esperando! ¿Así que ha funcionado bien mi plan?, ¿se han ido las mujeres?

NAE.— Sí, pero vuelven en un rato. Lo tengo todo bien arreglado.

IORDACHE.— ¿Cómo?

NAE.— Ya lo vas a ver, vete al puente y espéralas a la entrada (*mientras él gana más escenario, IORDACHE sale rápido por el foro*). ¡Eh, qué pasa, amigos!

PAMPÓN (*feliz, estrechándole la mano*).— ¡Salud y fraternidad!

EL ZAMBITO (*feliz pero solemne, aferra su mano*).— Gracias amigo, eres un hombre. Bien claro te lo voy a decir: no es porque seas peluquero, pero eres un señor.

PAMPÓN.— ¡Sí, pero que todo un señor!

EL ZAMBITO.— Nos has hecho un favor grandísimo a mi amigo y a mí: tenemos los dos una gran deuda contigo por todo lo que has hecho por nosotros (*le estrecha la mano con calidez*).

NAE.— No hay de qué. No me queda otra, era mi deber, todo esto pasó en mi casa...

PAMPÓN.— ¡Anda ya!, lo que es justo es justo, amigo, has hecho mucho por nosotros.

EL ZAMBITO (*contento*).— O sea, ¿que la Cosita eres tú?, ¿qué canalla el canalla!

PAMPÓN.— Ya ves.

EL ZAMBITO.— ¿Y el tontolava no era yo?

NAE.— ¡Qué va, el tontolava era el tío de la chica, el procurador!

EL ZAMBITO.— ¡Qué canalla el canalla! (*se ríe*).

PAMPÓN.— ¡Imagina, amigo Nae, solo con que te hubiese llegado a encontrar hoy por la mañana, cuando he venido aquí por primera vez, y me hubieses contado cómo se ha montado este lío!, ¡que las cremas que compró aquí Didina las habías envuelto con esos dos papeles...! ¡Y así nos hubiésemos entendido, hermano! Pero yo... ¡qué tonto, no haber llegado siquiera a pensar en preguntarle a Didina!, ¡pobre Didina!

EL ZAMBITO (*aparte*).— ¡Y mira tú que yo pensaba que era de Mița el papel...!

Escena 8

Los mismos y el SUBCOMISARIO; después IORDACHE y después DIDINA y MIȚA, ambas con traje de calle

EL SUBCOMISARIO (*que entra rápido por el fondo*).— ¡Ya ha salido el número, ahora mismo lo he sacado!

PAMPÓN.— ¿Y?

NAE.— Yo sé quién se lo ha llevado.

EL SUBCOMISARIO (*muy ingenuo*).— ¡Hombre, otra vez yo, figúrate qué suerte!

NAE (*aparte*).— ¡Al carajo el dinero!

PAMPÓN.— ¡Ayyy..., qué pena!

EL ZAMBITO.— ¡Vaya faena! (*desde la chácena se es-cucha detenerse un coche*).

NAE.— ¡Chis, callaos!, ¡me parece que se ha parado un coche aquí!

PAMPÓN.— Sí...

IORDACHE (*que entra rápido por el fondo*).— ¡Dos señoras, vienen dos señoras!

NAE (*inocente*).— ¿Dos señoras?, ¿qué andarán buscando dos señoras en mi casa?

EL ZAMBITO.— ¿Dos señoras?

PAMPÓN.— ¿No va a ser que...

DIDINA (*que entra furiosa por el foro*).— ¡Ahhh, señor lanculete... por fin! (*A su lado hablan bajito IORDACHE, el SUBCOMISARIO y NAE*).

PAMPÓN.— ¡Didina! (*MIȚA entra furiosa y se detiene, con los brazos cruzados*).

EL ZAMBITO.— ¡Mița! (*busca donde esconderse*)

MIȚA (*acercándose a él*).— ¡No te escondas, mi Cosota!, ¿pensabas que no te iba a coger, eh?! ¡desde cuándo crees que ando detrás? ¡Así que esto es Ploiești, ¿no?! ¡así que disfrazado, ¿no?! (*MIȚA, junto al ZAMBITO, le regaña en voz baja y le zarandeo; NAE queda detrás del biombo; IORDACHE y el SUBCOMISARIO llevan la comida y las botellas a la trastienda, por la derecha*).

DIDINA.— ¡Desde esta mañana que te has ido de casa, ¿sabes cuántas horas llevas...?!

PAMPÓN.— ¡Te lo explico todo en casa!

EL ZAMBITO.— ¡Mițilla, Mițilla, en casa te cuento...!

MIȚA.— ¡Ni una palabra más: vamos!

DIDINA.— ¡Vamos, a casa!

PAMPÓN.— Mujer, date cuenta que ha sido un malentendido...

EL ZAMBITO.— Sí, un malentendido...

NAE (*que sale de detrás del biombo*).— Está claro que ha sido un malentendido, cosa del carnaval, como siempre... ¡Ayyy... lo que son los carnavales! Permítanme, señoras, que *ehplique* yo el malentendido a la mesa (*PAMPÓN y el ZAMBITO se ponen muy contentos*)²⁵.

LAS DOS MUJERES: ¿A la mesa?

NAE.— Sí, a la mesa. Nosotros teníamos pensado, entre hombres, zamparnos algo aquí en mi casa... Ahí dentro hace calor, la mesa os está esperando puesta..., ¿voy a aceptar yo un no por respuesta?

MIȚA (con tono de rechazo, resentida).— *Merci, Mesié*, por la invitación²⁶.

EL ZAMBITO (insistente).— ¡MiȚilla, que me veas con botas brunel rematadas de ante bizet encima de un catafalco! (*Bajito*). Barbero, es barbero..., pero hay que ver qué caballero está hecho el muchacho.

PAMPÓN (a DIDINA).— ¡Si me quieres...!

Escena 9

Los mismos y EL OPOSITOR, con la cara limpia, todavía de turco

EL OPOSITOR (entrando triunfante por el foro).— ¡Ya me ha limpiado el boticario!

DIDINA (*bajito*).— ¿Este quién es?

PAMPÓN (de igual manera).— Deja que te cuente yo... (*DIDINA se ríe*).

EL ZAMBITO (a MIȚA).— A este en el baile una loca le ha echado a los ojos un frasco con un líquido.

MIȚA (con rapidez).— ¿Y no le ha quemado?

EL ZAMBITO.— ¡Ah, era como una tinta violenta... (*DIDINA se pone junto a NAE. MIȚA y todos los demás se agrupan alrededor del OPOSITOR y le inspeccionan*). ¿Te ha quitado todas las manchas?

EL OPOSITOR.— Todas. Mira: te doy un franco si encuentras una...

MIȚA (aparte).— El boticario me ha estafado... Bueno, ¡mejor!

NAE (*bajito a DIDINA*).— Mañana por la tarde a las cinco.

DIDINA (*igual*).— ¡Vale!

NAE (*igual*).— ¡No, vale no: seguro! (*DIDINA se acerca también al OPOSITOR para inspeccionarle*).

PAMPÓN.— Ya no se nota en ningún lado.

IODACHE.— Pero que en ninguno (*se va al cuarto de la derecha*).

EL OPOSITOR.— Imagina que me llega a ver el tito lancu con esta pinta... (*le inspeccionan todos*).

MIȚA (*bajito, a NAE*).— ¿Habéis estado cuchicheando? ¿Qué te ha dicho tan bajito?! ¿y tú qué le has dicho a ella?!

NAE (*de igual manera*).— ¡Estás local!, ¿ya empiezas otra vez? Espérame mañana por la tarde a las ocho.

MIȚA.— ¡Sí! (*los dos se acercan al OPOSITOR*).

EL ZAMBITO (*mirándole el cogote al OPOSITOR*).— ¡Ajá, le ha quedado una en el cogote!, ¡dame el franco!

EL OPOSITOR.— ¡Esa déjala, esa es del ministerio!, después de escribir tengo la costumbre, sabes, para limpiar la pluma, de pasarla por el pelo... (*se hace el gesto en el cogote y todos ríen*).

IODACHE (*que vuelve por la derecha*).— Cuando queráis, echamos el diente.

EL OPOSITOR.— ¿El diente? (*Hacia NAE*), ¿quiere decir que otra vez nos liamos?

NAE.— Yo encantado, chaval.

PAMPÓN.— ¡Venga a echar el diente!

EL ZAMBITO.— ¡Venga! (*Todos se han ido hacia la derecha: DIDINA con PAMPÓN, MIȚA con el ZAMBITO, NAE con el OPOSITOR y IORDACHE con el SUBCOMISARIO*).

EL OPOSITOR (*llevándose rápido la mano a la mejilla, y con un grito*).— ¡Ay! (*se para y se da la vuelta. Todos hacen igual*).

TODOS.— ¿Qué pasa?

EL OPOSITOR (*paseándose nervioso*).— ¡Uf, uf, uf! ¡Otra vez me ha agarrado..., pero cosa mala... cosa mala! (*A IORDACHE, decidido*). ¿Sabes sacarla? Sácamela. (*Observan todos, sin moverse*).

IODACHE.— ¡Deja, que yo sé el remedio!, ¡yo soy su cura... según Mateo! (*Se lanza rápido a la mesa del fondo, coge unas tijeras grandes y, poniendo gesto torvo, vuelve con ellas abiertas, como para cortar; se dirige al OPOSITOR*). ¡Sentado! (*el OPOSITOR se sienta; IORDACHE, con las tijeras abiertas, amenaza con metérselas por la boca*).

EL OPOSITOR (*se levanta, viéndolo claro*).— ¡Gracias, majo, ya se me ha pasado!

Salen todos por la derecha, contentos y riendo.

TELÓN

Esta traducción

Para traducir *D-ale Carnavalului* al español —hasta donde sabemos, por primera vez—, tomamos como base el texto fijado por Liviu Călin, Șerban Cioculescu y A.L. Rosetti en el primer tomo, dedicado al teatro del autor, de su edición crítica de las obras completas de Ion Luca Caragiale, que incluye una introducción de Silviu Iosifescu, y que fue publicado en Bucarest en 1959 por la Editura de Stat Pentru Literatură și Artă.

Hemos optado por mantener la grafía de nombres propios como *MiȚa*, *Ploiești* o —ya en las notas—, *Crăcănel*. Con ello no solo suscribimos la tendencia general a no traducir los nombres propios que no sean parlantes (los que además de referir, caracterizan, así el del Zambito), sino que además invitamos al lector a

familiarizarse con una muy pequeña parte de la hermosísima cultura rumana, tan presente hoy en el ámbito hispanohablante: su alfabeto; y sobre todo, con algo de la sonoridad de su idioma. Así las cosas:

- La letra < ț > representa un sonido como el que surge de pronunciar [t] y [s] seguidas; esto es, un sonido dentoalveolar africado sordo, notado /ts/ en el Alfabeto Fonético Internacional. En el habla rápida a veces suena casi como el que en español escribimos < ch >, también africado, aunque de articulación algo posterior.
- La letra < ș > representa un sonido como el del gaditano *pisha* o el inglés *she*, o el que usamos para pedir silencio; esto es, un sonido postalveolar fricativo sordo rehilado, notado /ʃ/ en el Alfabeto Fonético Internacional.
- La letra < ă > representa una *schwa* (léase *shuá*); es decir, un sonido vocálico átono, neutro e indeterminado, casi siempre medio central, notado /ə/ en el Alfabeto Fonético Internacional. Es ese casi imperceptible de muchas sílabas del inglés, como la segunda de *Beatles* y, si nos proponemos pronunciarlo, lo más parecido será el resultado de entreabrir la boca como si fuéramos a emitir [e] y luego emitimos [o] y [a].
- La letra < g > de *Girimea* representa un sonido semejante al de nuestra < y > consonántica, la de *yema*, pero se articula algo más cerca de los alveolos, esto es, un sonido postalveolar africado sonoro, notado /dʒ/ en el Alfabeto Fonético Internacional.
- La letra < z > de *Mazu* equivale a nuestra < s >, pero el sonido en cuestión es sonoro; esto es, vale por una afrificada laminal sonora, notada /z/ en el Alfabeto Fonético Internacional.
- Las letras < ch > de *lordache* y *Razacheschu* vienen a sonar como nuestra < k >, esto es, valen por una oclusiva velar sorda, notada /k/ en el Alfabeto Fonético Internacional, si bien en rumano puede pronunciarse levemente aspirada.
- Por último, y por no entrar en más detalle, la mayoría de las vocales en posición final absoluta tienden a articularse muy breves, casi imperceptibles o con la cualidad que hemos descrito para la letra < ă >: *lordache*, *Razachesche*.

Con muy pocas licencias, seguimos los criterios de ortografía española fijados por la Real Academia Española en su *Ortografía de la lengua española* de 2010. Sobre el uso del artículo con nombres propios como el *Zambito* o el *Opositor*, nos atenemos a la norma que pide minúscula para el artículo salvo a comienzo de enunciado (2010, IV, § 4.2.3.2). Pero para facilitar a los

actores el estudio y el uso del texto, en las didascalias de intervención sí que hemos dejado el artículo en mayúsculas.

Hemos intentado mantener, en la medida de lo posible, la modalización hiperexpresiva, a veces frenética, de esta magnífica farsa de Caragiale. Pensando en ello, en los momentos más desquiciados —que son muchos—, nos hemos acogido a la posibilidad, considerada por la Academia, de iterar los signos de exclamación hasta dos veces, y a la de combinar exclamación e interrogación cuando el enunciado así parece pedirlo —2010, III, § 3.4.9.2. b) y c)—. Pero pedimos al actor —y al lector—, que recuerde que, por supuesto, nuestra propuesta es meramente orientativa, tanto más en textos como los teatrales que, levantados sobre un escenario, se vuelven tan relativos.

En cuanto al contenido, y aceptando por principio de trabajo que la imposibilidad de traducir con precisión se hace mayor en los textos literarios con una fuerte vocación plástica, hemos intentado mantenernos en el término medio que bascula entre el propósito de fidelidad y la necesidad de no hacerlos alcanfor.

A veces, y quizá pensando ya en una posterior adaptación del texto original, hemos sido especialmente libertinos en lo tocante a los vulgarismos, aunque con la sincera convicción de que varias de las propuestas, en español actual, ya están lejos de ser, por lo aceptadas y frecuentes, vulgares.

Como los personajes de la obra recurren mayoritariamente a un registro coloquial, a veces castizo, hemos intentado reflejarlo en la traducción (*si se entera cómo me magnetizo, le ha dado un parraque, ronear...*). Sin embargo, tal y como suele suceder en la farsa, tanto el propósito de satirizar la pedantería y las diferencias de clases (algo que también se marca en el lenguaje), como el miedo, que muchas veces agrava nuestra forma de hablar, hacen que en distintos momentos los personajes eleven el registro, en ocasiones ridículamente; también esto hemos intentado plasmarlo.

El tratamiento rumano de *domnule*, un término medio entre la cortesía y la familiaridad difícil de captar en español normativo y que, salvando la notable diferencia del número, viene a parecerse al uso meridional de nuestro *ustedes* con segunda del plural, lo hemos traducido preferentemente con tuteo, pues parece estar más cerca de este que del tratamiento de *usted*. En algunos casos de acomodo menos fácil, hemos recurrido al sintagma *el señor*.

En cualquier caso, nuestro objetivo primordial ha sido mantener, siquiera en alguna medida, el ritmo del habla del texto rumano, por momentos de una eficacia molieresca y que apuntala tan magníficamente este precioso texto. También por eso en algunos pasajes

hayamos conservado asonancias y consonancias que, en principio, surgieron accidentalmente y que no aparecen en el texto original; entre otras cosas, juzgamos que quizá compensan, aunque sea débilmente, todas las que se han perdido con la traducción.

Notas

- 1 En el original, *Crăcănel*, nombre parlante que en rumano significa ‘de pies torcidos, zambo’. Aunque la sonoridad de la palabra rumana es bastante juguetona teatralmente, optamos por traducirlo, por su efecto caracterizador.
- 2 *Pardon* ya en francés en el original. Volverá a aparecer alguna otra vez en lo sucesivo, igual que el sintagma *par exemple* o los tratamientos como *Monsieur*. Todos estos usos evidencian el peso del francés como lengua de cultura en la época y no solo en Rumanía (por lo demás, país con una notable tradición francófila).
- 3 Es la primera vez de las muchas que aparecerá en el texto el apelativo *Cosita*, *Bibicule* en rumano y crucial en el enredo de la obra por cuanto este depende, en buena medida, del hecho de que Pampón y el Zambito no saben quién es en realidad la persona que responde a este nombre, Nae. No ha sido fácil escoger una traducción para el término del texto original, el rumano *Bibicule*, que parece formarse con un diminutivo sobre la palabra francesa *bibi*. Esta, que en principio nombra un tipo de sombrero, una pequeña boina, ya en el francés del siglo XIX se usaba como término cariñoso, especialmente con mujeres y niños. De ahí probablemente —y acaso conforme al mismo mecanismo semántico que en español facilita expresiones como *aquí el nene*, cuando el hablante se refiere a sí mismo—, deriva el uso francés que hace a esta palabra equivalente del pronombre de primera persona (como en *c’est bibi*, ‘soy yo’). Además, en el argot francés (ya como verbo), también es sinónimo de *bicraver*, ‘traficar’, significado que, curiosamente, también tendría cabida en la obra, no solo por el carácter huidizo y canalla de Nae, sino también por la cantidad de veces que en el texto se alude a la profesión de los marchantes, los tratantes o los comerciantes, como el tito lancu o, según algunos personajes de la historia, el Zambito (*negustorul*, *bogasierul*, *cupeț*, *particoler*). Así las cosas, y con tantas opciones, desde las alusivas al primer significado (*Sombrerito*, *Boinita*) hasta las relativas al argot *bicraver* (*Liante* o *Lías*, incluso *Canalla*), finalmente *Pichoncete*, *Bebito*, *Nenito* o *Cosita* nos han parecido las mejores. Hemos optado por la última, entre otras cosas por su connotación picante, acaso deliberadamente insinuada por Caragiale varias veces en el texto para crear comicidad, especialmente en los pasajes del segundo acto en los que un indignado y grave Zambito, ansioso por presentarse como *la Cosita*, con tanta seriedad no parece percatarse de cómo pueden estar sonando sus provocaciones al tito lancu para que le golpee.
- 4 En el original *Universul*, ‘el Universo’, con mayúscula inicial y entrecomillado, con lo que el autor, además de recurrir a una exageración estereotipada, alude también a un periódico, más exactamente a uno de los primeros diarios rumanos, y que se estuvo editando desde 1884, un año antes de la publicación de la obra, hasta 1943. Teniendo en cuenta esta ambigüedad de la mención de Mița es como proponemos la traducción *El Mundo*.
- 5 En el original “picadura de raíz de tenaza” (*picături de rădăcină de clește*). Suponemos que Caragiale propone un chiste, fundado en mencionar las tenazas del sacamuelas en lugar del clavo, más exactamente la planta que llamamos *clavo de olor*, y que es remedio popular contra el dolor de muelas, puesto que en rumano, como en español, la palabra que nombra la planta es la misma que nombra la pieza de hierro, *cuișór*. Para intentar crear el efecto cómico, el autor estaría entonces recurriendo a la contigüidad semántica de los conceptos ‘tenaza’ y ‘clavo’ cuando este último se vincula, no al mundo de la botánica, sino al de la carpintería o de la mecánica, de connotaciones bastante más truculentas. Hemos traducido por *tenacilla*, con diminutivo, intentando evocar con mayor nitidez el mundo de la medicina natural: *manzanilla*, *tomillo*, *canela*, *orcaneta*, *molinillo*; o las formas latinas de *hinojo*, *lúpulo* o *espliego*, con diminutivo también las tres: *geni-cul-um*, *lup-ul-um* y *spic-ul-um*. Otra opción, aunque algo más alejada del texto original, es *unas gotas de raíz de clavo* y, ya en el escenario, acompañar las palabras con el descubrimiento de algún otro útil del oficio de sacamuelas más o menos parecido a un clavo —una aguja grande quizá— que pueda provocar la aprensión del público. Y aún otra opción es *unas gotas de raíz de clavo de dolor*, también mostrando las tenazas, o algo parecido. Sea como sea, parece claro que sobre el escenario, como sucede casi siempre, la teatralidad resultará bastante mayor si las palabras se envuelven en acción, y la mención del remedio se acompaña, por ejemplo, de la exhibición más o menos bestia

de algún instrumento quirúrgico; o bien de alguna acción física que pueda sugerir una intervención dolorosa o, cuando menos, de una emisión notablemente expresiva de estas palabras.

- 6 Aunque el original habla de *nenea*, que podríamos traducir por ‘tato’ o ‘tate’, ya que es el apelativo cariñoso para un hermano mayor, en este punto sí optamos por modificar un aspecto narrativo con la traducción y convertir a ese familiar del Opositor en su tío. La causa es que, al igual que ocurre en español con *tío*, *nenea* en rumano se usa también como apelativo para un allegado, generalmente mayor que nosotros, al que no nos unen lazos de sangre pero que tiene un cierto ascendente en la vida de uno y, en general, en cierta comunidad. La cuestión es que, si obviamos este segundo significado, no se entiende el uso que el Zambito hace de la palabra en la cuarta escena del acto segundo.
- 7 Aunque este no deja de ser un texto de ficción, su vocación satírica y farsesca permite, tanto en este punto como en otros, apuntar a un referente histórico. Así pues, casi con toda seguridad el Opositor se refiere a la guerra entre Rusia y el Imperio Otomano, librada entre 1877 y 1878, y en la que Rumanía fue aliada de Rusia junto a Bulgaria, Montenegro y Serbia. La contienda, que se saldó con la victoria del bando ruso, es muy importante en la historia de Rumanía pues, con ella, tanto el país de Caragiale como Montenegro y Serbia proclamaron su independencia del Imperio Otomano, si bien Rumanía tuvo que cederle a Rusia Besarabia del Sur.
- 8 Traducimos por *barberillo* el rumano *subfirugul*, una palabra que no figura en los diccionarios de rumano y que, si no se trata de un intento de recrear algún término de otra lengua, puede ser una palabra inventada por el autor. Más exactamente, quizás estemos ante un acrónimo —entendido, para el caso que nos ocupa, como un cruce de dos palabras—, de los sustantivos *fri-zerul*, ‘peluquero, barbero’, y *chirurgul*, ‘cirujano’; el prefijo *sub* indicaría la idea de ‘subalterno’.
- 9 Ha sido cuestión difícil proponer una traducción convincente para el rumano *conțina oarbă*, que finalmente traducimos por *manotazo ciego*, puesto que de esta expresión depende una parte importante del enredo que sigue, con lo cual ha habido que traerla al español teniendo en cuenta no tanto esta escena como la segunda del acto segundo. Intentaremos explicar en esta nota la cuestión de la mejor manera posible. Bajo la forma *conțina* (actualmente *concínă*), el rumano de abrigo a dos

palabras distintas. La primera, según el *Dexonline* (2018, s.v. *concínă*), procede del griego y alude a un juego de cincuenta y dos cartas del que no se sabe más (sería casi como el nombre de un juego específico, equivalente a *julepe*, *tute* o *póquer*), o bien puede significar sencillamente ‘carta’ (de una baraja). La segunda, procedente del moldavo, significa ‘fin’, y que aparece en las expresiones de maldición o conjuración como *Bată-l conțina*. Parece claro, al menos en principio, y sin descartar algún peso de la segunda, que el texto se refiere a la primera, ‘carta’ o ‘juego de cartas’. En cuanto al adjetivo *oarbă*, significa ‘ciega’, si bien esperaríamos verla escrita con una tilde en la primera a, pues sin ese signo *oarbă* es un sustantivo que significa ‘espantada’, ‘fuga súbita, muy precipitada’, ‘zafada’, y lo cierto es que el texto rumano no lo ofrece. *Carta ciega* o *carta espantada*, *carta a ciegas* o *carta zafada* serían, pues, algunas primeras opciones aceptables. El problema surge del hecho de que —y en este punto debemos apartarnos por unas líneas del pasaje que nos ha traído hasta esta nota—, en la segunda escena del segundo acto, un personaje que todavía no ha aparecido, el de Didina, reacciona a una propuesta del Opositor como si hubiese entendido que este está aludiendo a su amante Pampón, a quien llaman *Conțina cu 5 Fanți*, y que podría traducirse por *la Carta con Cinco Sotas*. Lo que le dice el Opositor a Didina, *Să te joc o... conțina oarbă*, se podría traducir, con una vocación más exacta, *Te echo... una mano ciega*, lo que además parece salvar la insinuación sexual del Opositor. Pero esta traducción no garantiza la alusión a Pampón. Dado ese poco poder evocativo, para traducir la primera palabra del apodo de Pampón hemos optado por el aumentativo *manotazo*: *el Manotazo con Cinco Sotas*. Por un lado, la palabra *mano* queda muy cerca de la palabra *carta* que, según hemos visto, sería la mejor traducción para *conțina*, pues el español *mano* también significa ‘jugada’ (de un juego). Por otro lado, creemos que el aumentativo *manotazo* no solo resulta más evocador del rudo soldado Pampón, sino que también, de alguna forma —y con esto ya volvemos al pasaje que nos ocupa en esta nota— sugiere también la idea de brusquedad que entraña el sustantivo *oarbă*, ‘espantada’, ‘fuga súbita, muy precipitada’, ‘zafada’. Así pues, y a pesar de sacrificar fidelidad al original, optamos por traducir *conțina oarbă* por *manotazo ciego* para intentar asegurar, aunque sea muy tenuemente, una mejor comprensión de la reacción de Didina en la segunda escena del segundo acto. Véase también la nota 15.

- 10 El *valet* es un naipe de la baraja francesa. En cuanto a *meter un tute*, es como traducimos, algo libremente, el rumano *i-am stins*, que significa más bien 'los he apagado, machacado'; nos parece que, conservando el significado original en una buena medida, cuadra con el contexto lúdico.
- 11 La mención al verde y a la bellota parece indicar que, para sus consultas, Mița usa la baraja alemana o la centroeuropea, lo que explicaría también su mención a la dama de verde en la segunda escena de este mismo acto. La mención de los diamantes o rombos, en cambio, apunta a la baraja francesa.
- 12 Aunque este uso del verbo *finiquitar* pueda parecer un malapropismo en español, y además de no serlo, lo cierto es que el verbo rumano que usa Caragiale, *exoflisi*, tiene este significado. Otra opción para traducirlo es *ajustar cuentas*, pero quizá connota una agresividad excesiva para la situación.
- 13 En pleno estallido patético, Caragiale hace pronunciar mal a Mița, quien usa el rumano *fidea*, 'fideos', en lugar de *fidela*, 'fiel', (*i-am fost întotdeauna fidea*). Hemos intentado preservar, de alguna manera, el absurdo de esta confusión, aunque cambiando el término equivocado conforme a la sonoridad del adjetivo español *fiel*.
- 14 Mița alude aquí a otro episodio de la historia rumana: los hechos del 22 de febrero de 1866 (11 de febrero en el calendario juliano, el ortodoxo de la época), cuando una coalición de conservadores y liberales radicales depuso del poder y obligó al exilio a Alexandru Ioan Cuza (1820-1873), el *domnitor* rumano —príncipe gobernador— entre 1862 y 1866, como antes lo había sido de Moldavia y de Valaquia. Y si bien su sucesor, Carol I de Rumanía, es quien ha pasado a la historia como garante fundamental de la independencia nacional, Cuza, por su parte, es quien se convirtió desde muy pronto en un símbolo de la causa rumana republicana y francófila; de ahí que Mița aluda al momento de su caída hablando de mártires. Aunque la primera referencia de Cuza fueron las maneras de Napoleón III durante el Segundo Imperio francés, lo cierto es que en Rumanía se desarrolló como un reformador progresista que favoreció notablemente la modernización del país: logró instaurar el sufragio universal masculino e intentó, entre otras cosas, universalizar la educación primaria obligatoria, alentar la vida de la universidad y facilitar una tímida industrialización. Pero a Cuza se le recuerda especialmente por su voluntad de favorecer al campesinado con un proyecto de ley agraria que la oposición estorbó constantemente —como sus demás reformas—, y que contemplaba la desamortización de ciertas tierras, la abolición de la *corvea* (la obligación ocasional de trabajar gratis para el dueño) y una tímida redistribución y titularidad de las tierras trabajadas. Precisamente, la confluencia de la caída de los proyectos de Cuza con los primeros años del gobierno de Carol fue lo que provocó, en 1870, la efímera proclamación popular de la República de Ploiești, la ciudad de Mița, un episodio de la historia de Rumanía que interesó especialmente a Caragiale; lo trató, o aludió a él, en piezas como *Boborul* o *Conu Leonida față cu reacțiunea* (*El señor Leonidas enfrenta a la reacción*).
- 15 Como decimos en la nota 9, Didina parece reaccionar porque conoce el mote de su amante Pampón, *el Manotazo con Cinco Sotas* (*Conțina cu 5 Fanți*); temería entonces que, de alguna forma, el Opositor haya tenido noticia de la relación que mantiene con Nae. Sin embargo, es curioso cómo el sintagma en rumano, *conțina oarbă*, parece desencadenar un calambur, es decir, la posibilidad de segmentar de dos o más formas fonéticas diferentes, y con significados distintos, una misma secuencia fonológica, como en el español *ese es conde y disimula*. *Cu ți Năo barbă* sería la segunda segmentación, y podría evocar algo como 'contigo Nae el barbero', como si Didina tuviera la impresión de estar escuchando una alusión a su aventura con el barbero Nae. Quizás el autor lo tuvo en cuenta.
- 16 La palabra rumana que usa el Opositor es *mazu*, que alude a lo que se añade a una apuesta en los juegos de cartas y, en general, una cantidad añadida. Dado el significado cuantificativo del coloquialismo español *mazo*, tan parecido a la palabra rumana, nos ha parecido una buena traducción.
- 17 Sobre la traducción al español del apodo de Pampón en rumano *Conțina cu 5 Fanți*, véanse las notas 9 y 15. Por otro lado, el rumano *fante* también significa 'petimetre' o 'afeminado'.
- 18 La contradanza (parece ser que del inglés *countrydance*), es ese baile en que varias parejas se alinean unas junto a otras, de manera que cada miembro queda frente a su compañero y, a la vez, flanqueado por otras dos personas (salvo los que quedan en los extremos de cada una de las dos líneas): Luego van evolucionando y cambiando sucesivamente de sitio, y con ello de acompañante, al son de la música, mientras cada pareja va realizando, bien diferentes pasos, bien los mis-

mos que el resto de las parejas, y el conjunto de todos ellos va formando diferentes dibujos en el espacio.

- 19 El *domino* es una de las máscaras típicas del carnaval veneciano, estereotípicamente ataviada de capa o túnica talar negra (frente a la opción estampada de Mița) encapuchada y tricornio; mientras que el antifaz propiamente dicho es media máscara larga, de nariz y remate picudos, casi siempre de color blanco o similar.
- 20 *Grandirop y particulere* —en lugar de *particulare*— dicen el Opositor y lordache en el original rumano.
- 21 Téngase en cuenta que, como puede comprobarse en la didascalía del elenco, *lanču* también es el nombre de pila de Pampón, por eso este no se extraña de la provocación del Zambito. Y sobre el apelativo *tito* para traducir el rumano *nenea*, véase la nota 6.
- 22 Hemos añadido al original el sintagma *el tito lanču* para facilitar la comprensión del enredo, por la causa que se explica en la nota 21.
- 23 Sobre la guerra entre Rusia y Turquía, a la que alude aquí el nuevo amigo de Pampón, véase la nota 7. Los problemas sentimentales del Zambito al margen, la alusión a la traición con un alemán parece apuntar al hecho histórico al que está a punto de aludir el personaje: los intereses germanos en el recién creado reino de Bulgaria que, a diferencia de Rumanía, Montenegro y Serbia, sí había quedado bajo el control otomano al finalizar la guerra. Cuándo Pampón se pregunta, algo más abajo, qué busca un alemán en Bulgaria, acaso está pensando en Alejandro de Battenberg (1857-1893), el veronés gobernador de aquel estado desde 1879 hasta 1886, justo un año después de publicarse *D-ale Carnavului*.
- 24 Nae se refiere a la ópera de Bellini *Norma*, con libreto de Felice Romani, estrenada en La Scala de Milán en 1831 y especialmente recordada por el aria para soprano *Casta diva*. Esta tragedia lírica nos cuenta el triángulo amoroso entre dos sacerdotisas celtas, Norma y Adalgisa, y el procónsul romano Pollione. La comparación del barbero probablemente apunta al final del primer acto, cuando ambas mujeres descubren que están enamoradas del mismo hombre, pues el momento se resuelve en un trío de reproches y propuestas rechazadas.
- 25 *Ehplique* intenta traducir otra pronunciación anómala que esta vez Caragiale pone en boca de Nae: *isplic* por *explic*.
- 26 Caragiale escribe *musiu* en rumano.

fila á

Trabajos fin de estudios:
junio de 2018-febrero de 2019

1. ARRIBAS BLÁZQUEZ, JESÚS M^a: *Scape room*, una nueva salida laboral para el actor. Creación y puesta en escena de un juego portátil.

Dpto. Voz y lenguaje. A propuesta del alumno: Gamificación y artes escénicas. Tutora: Carmen Acosta Pina.

RESUMEN: La gamificación o uso del pensamiento del jugador y técnicas del juego para atraer a las personas, incitar a la acción, promover el aprendizaje y resolver problemas es una de las tendencias educativas de los últimos años. A su vez, resulta uno de los elementos característicos claves del *Scape Room*, negocio de ocio y formación emergente. Un *Scape Room* es un juego de aventura, físico y mental, que consiste en escapar o completar una misión. Para ello, hay que resolver enigmas y juegos de habilidad de todo tipo antes que finalice el tiempo del que se dispone para ello. En este trabajo propongo la fusión entre teatro y *Scape Room* mediante la creación de un juego portátil de escape con intervención actoral. La temática general del espectáculo y de las pruebas de ingenio del mismo, se encuentran directamente relacionadas con el mundo teatral de la ciudad de Murcia. De esta forma, se ofrece una nueva salida laboral para el actor acorde a los conocimientos y técnicas de la profesión teatral.

TFE defendidos de junio 2018 a febrero 2019

2. BLASCO SEMPERE, JUAN ANTONIO: La desestructuración de la forma clásica de Coriolano a Marcio.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Investigación Performativa. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: El proceso dramático sobre un texto clásico para la creación de una versión es un proceso en el que convergen diferentes elementos. En una lectura contemporánea de un texto como Coriolano el "cómo" va unido al "qué. No se puede dejar de lado que las formas de expresión de hoy no son las formas de expresión del pasado. La recepción en la actualidad está sometida a la vertiginosa evolución y desarrollo del ser humano. La forma clásica se transforma, pero ¿cómo se transforma el contenido de los textos clásicos? Los acontecimientos de la actualidad traen a nuestra memoria colectiva los conflictos que plantean los textos clásicos y, precisamente, es la propia lectura contemporánea quien convierte estos textos en clásicos. La desestructuración de la sociedad se refleja en el modo de ver la escena desde la mirada del espectador, pero, en primer lugar, desde la mirada el artista.

3. Cutillas Paños, Luz: Shakespeare en el comic: el Hamlet de Gianni de Luca.

Dpto. Dirección de escena. La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: Shakespeare en el cómic: el "Hamlet" de Gianni de Luca es un trabajo de investigación expli-

cativo sobre las artes visuales y escénicas que trata el análisis semiótico del texto dramático adaptado al formato de cómic, Hamlet, del dibujante italiano Gianni de Luca, partiendo de una metodología deductiva. La idea y la elección nacen de la motivación por desentrañar por qué es posible que cómic y teatro tengan una relación de reciprocidad y puedan fusionarse hasta el punto de no distinguir un medio del otro. El lenguaje teatral trasladado a la narrativa gráfica es el tema central, por lo que en primer lugar se contextualiza el cómic en su aspecto técnico y semiológico, luego se exponen las influencias de Shakespeare en este medio y, por último, se justifica la correspondencia entre las dos artes tratadas, utilizando el Hamlet como medio para el análisis y la exposición de los resultados. Es importante tener en cuenta el aspecto de la descomposición del movimiento en los personajes del Hamlet de De Luca y la ocupación de la página completa como una sola viñeta que aparenta ser el escenario teatral.

4. GARCÍA GIMÉNEZ, MELISA: La muerte en el teatro infantil.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. El teatro como herramienta para comprender los estados metafísicos que ocurren durante la vida, en este caso, la muerte. Tutor: Luis Ahumada Zuaza.

RESUMEN: La muerte es un tema delicado, y puede llevar a rechazo por parte de los adultos; pues muchas veces, por proteger a un niño de la realidad de la vida obviamos elementos que son indispensables en ella. La muerte es algo irremediable, si se asimila como una parte del ciclo vital desde edades tempranas, no solo estarás desarrollando en el infante una nueva forma de ver la vida y disfrutarla plenamente; sino que se evitarán enfermedades posteriores como depresión o ansiedad que suelen ocurrir ante el proceso de duelo. El teatro es una de las mejores herramientas para explicar ciertos asuntos o valores a los niños, pues a través del juego, la fantasía y las emociones que nos transmiten, nos ayudan a desarrollar nuestras capacidades, tanto cognitivas, sociales como motoras. Así mismo, el cuento también realiza esta ardua tarea. Mi investigación pretende demostrar como a través de los cuentos, que son transformados en obras de teatro, son capaces de ayudar al infante, y al futuro adulto a superar de una forma "sana" la pérdida de un ser querido.

5. GÓMIS SELLES, MARÍA: Esperando a God Fosse. Investigación coreográfica fusionando el estilo de Bob Fosse con el teatro del absurdo.

Dpto. Cuerpo. Investigación y creación coreográfica. Tutor: Diego Montesinos Ayala.

RESUMEN: El presente trabajo se centra en la investigación y documentación sobre el Teatro del Absurdo por un lado, y la biografía y estilo de Bob Fosse, por otro. El objetivo es encontrar y crear una relación entre ambos, fusionándolos en una adaptación original de la obra Esperando a Godot. La primera parte del trabajo recoge la información obtenida y el desarrollo de la misma para un mejor entendimiento de ambos estilos. La segunda parte se centra en la creación artística de las coreografías, fruto de los conocimientos adquiridos anteriormente, y su justificación dentro de la obra. Así, presentamos cinco números dancísticos, creados a partir del trabajo documental, e integrados en una misma línea de pensamiento; su análisis y justificación en la obra. Este Trabajo conjunto incorpora la musicalización de Antonio Iniesta García.

6. HERNÁNDEZ RIQUELME, ANTONIO: Elementos dramáticos y creación del personaje en el reality show RuPaul Drag Race.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Estética, dramaturgia y hecho teatral. Tutora: Cristina I. Pina Caballero.

RESUMEN: En el teatro, desde los inicios de las representaciones dramáticas hasta la actualidad, han existido hombres que han participado en el hecho teatral a través del rol femenino. Esta figura es la actualmente llamada *drag queen*, término surgido en la época victoriana atribuido a los hombres que vestían como mujeres, los cuales arrastraban sus vestidos por el suelo. Hoy en día, las *drag queens* son una figura constituida enteramente de elementos artísticos, equivalentes a los que poseen aquellos dedicados al oficio teatral: actuación, danza, canto, caracterización e indumentaria y creación del personaje. Sin embargo, las *drag queens* no sólo forman parte del panorama artístico, sino que son una figura fundamental en el campo sociocultural por su ruptura con los géneros binarios heteronormativos tradicionales y por su transmisión de mensajes de autosuperación, amor propio e igualdad de derechos. Este documento escrito trata de aportar información sobre la historia, procedencia y cultura de la figura de la *drag queen*, así como analizar los elementos artísticos que las conforman ejemplificados a través del reality show *RuPaul's Drag Race*, y más concretamente en la segunda temporada de su edición *All Stars*.

7. INIESTA GARCÍA, ANTONIO: El jazz suena Esperando a Godot.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Voz y lenguaje. Teoría teatral. Musicalización de una dramaturgia textual. Tutoras: Fuensanta Carrillo Vinader y Sofía Eiroa Rodríguez.

RESUMEN: El presente trabajo realiza, un análisis de la obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, y de su musicalización por medio de la música Jazz. Parte con el estudio del Teatro del Absurdo y del estilo musical Bebop, para su posterior fusión. Es un trabajo conjunto, María Gomis Sellés realiza una investigación coreográfica fusionando el estilo de Bob Fosse con el Teatro del Absurdo. Se realiza una dramaturgia sobre el texto original acotándolo para dos personajes, seleccionando música acorde para su inserción. Finalmente se inserta dentro del texto cuatro canciones preexistentes, que dotan al texto del carácter del objetivo inicial. La esencia del Absurdo se mantiene en esta mezcla de la obra de Beckett y la música virtuosa conocida como Bebop.

8. LÓPEZ GUILLÉN, SARA: Congelados. Proceso artístico sobre el miedo escénico en los actores.

Dpto. Interpretación. Actuación y contemporaneidad. Tutora: Dolores Galindo Marín.

RESUMEN: Miedo: angustia por un riesgo o daño real o imaginario (RAE). El propósito de este Trabajo Fin de Estudios es la investigación del miedo escénico en actores para la creación de un espectáculo. Esta Memoria tiene por objeto describir las diferentes fases del proceso de investigación artística (performativa) que se ha llevado a cabo, comenzando por una primera fase donde se explica la metodología del trabajo: documental, cuantitativa, cualitativa, y autoetnográfica. Los resultados obtenidos son el sustento de la segunda fase del trabajo, en la que se describe el proceso de elaboración de materiales escénicos, tomando como base estética y dramaturgia el teatro postdramático y de forma más concreta el teatro asociativo. El espectáculo resultado de esta investigación es un *collage* compuesto por un espacio sonoro, audiovisual, danza/partitura de movimiento, texto dramático conformando una dramaturgia contemporánea. Se completa este trabajo con unas reflexiones sobre la producción de la pieza, y el espectáculo.

9. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, ANDREA: El lenguaje audiovisual en las Artes Vivas contemporáneas.

Dpto. Plástica Teatral. Interdependencias y mestizajes entre la puesta en escena y otras disciplinas artísticas contemporáneas: espectaculares, plásticas y audiovisuales. Tutor: Luisma Soriano Ochando.

RESUMEN: Desde la aparición del cinematógrafo, el lenguaje audiovisual no sólo se ha desarrollado como arte en sí mismo sino que ha afectado al resto de las artes. Las artes escénicas -y no sólo ellas, el total de las Artes Vivas- como lugar de encuentro de todas las posibilidades de expresión artística se ha aprovechado del efecto mágico de la representación mediatizada de la realidad mediante imágenes en movimiento y esta relación ha dado lugar a diversos movimientos y disciplinas híbridas que han obligado a replantear conceptos y generado nuevas perspectivas. En una sociedad mediatizada cada nuevo avance tecnológico es susceptible de ser utilizado como recurso artístico y plantear nuevas estrategias narrativas. Este trabajo se centrará en la descripción de los diferentes usos de la tecnología multimedia en las artes en vivo, desde lo instalativo y performativo hasta lo escénico, haciendo especial hincapié en dos vertientes principales: las mediaturgias y los audiovisuales en vivo. Este trabajo pretende reflexionar desde diferentes perspectivas, por una parte desde lo ontológico y lo filosófico y por otra desde lo práctico y tangible, por ello me serviré de múltiples ejemplos que puedan ilustrar fácilmente las prácticas, términos y conceptos de los que se hablará.

10. MOLINA ORTEGA, ÁLVARO BLAS: Los chicos Almodóvar en los últimos años.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Historia de las artes del espectáculo. Tutora: Cristina I. Pina Caballero.

RESUMEN: El presente documento trata de un estudio sobre las diferentes masculinidades que han pasado a lo largo de la filmografía del conocido director manchego Pedro Almodóvar, centrándose en los personajes masculinos de sus últimas cinco películas: *Volver*, *Los abrazos rotos*, *La piel que habito*, *Los amantes pasajeros* y *Julieta*, cuyo análisis recoge gran parte del desarrollo del trabajo. Por otro lado, estos análisis vienen contrastados por diversos documentos científicos, académicos y divulgativos que han servido para entender el origen de las distintas masculinidades que abundan en el cine de Almodóvar. Hablamos del estudio junguiano de los diferentes arquetipos en la ficción, la evolución de las masculinidades de la Transición en España, la crisis del patriarcado

en el cine o los roles masculinos más empleados en la trayectoria del manchego, entre muchos otros. Dentro de este último apartado se distinguen diversas masculinidades dentro del universo de Pedro Almodóvar; desde el machista violento que ataca a la mujer al homosexual reprimido, pasando por aquellos personajes que apoyan las acciones y decisiones de la mujer protagonista (debemos recordar que Almodóvar es un director de mujeres).

11. MORENO VISEDO, DANIEL: Miguel del Arco: la profesión de director y dramaturgo.

Dpto. Voz y lenguaje. Las diferentes voces y hablas de la postmodernidad. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: Miguel del Arco es actualmente uno de los directores más importantes, consagrados y respetados del teatro español contemporáneo. A sus espaldas lleva numerosos trabajos de dirección y dramaturgia con destacadas críticas. No sólo es conocido por estos trabajos, sino también recientemente por su salto al cine con su película *Las Furias*, aunque anteriormente haya trabajado en el medio audiovisual en diferentes series de televisión y en la realización de tres cortometrajes. Intentar comprender su recorrido profesional desde sus comienzos en el mundo teatral, cuando apenas era un niño, hasta nuestra actualidad, supone un conocimiento importante de los procesos creativos de este director y dramaturgo contemporáneo; así como de las situaciones sociales, culturales y políticas que lo rodean en sus montajes y creaciones, y cuál es la influencia que recibe de todo esto. La matriz principal de la investigación acerca de este director es su entrevista en profundidad, donde narra en primera persona su trayectoria profesional, sus obras (en especial su último trabajo, *Ilusiones*), las distintas técnicas empleadas, las anécdotas, y sus trabajos con numerosas personalidades conocidas del ámbito teatral de España.

12. NAVARRO NOGUERA, JULIA: The Ferryman. Una traducción y sus posibilidades adaptándola.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Teoría teatral. Tutora: Sofia Eiroa Rodríguez.

RESUMEN: El presente trabajo trata de una traducción del inglés al castellano de una obra Irlandesa llamada *The Ferryman*, escrita por el autor Jez Butterworth. Dicha traducción ha sido elaborada desde cero, pues actualmente no hay constancia de una traducción oficial de la obra. Además de haber realizado tal traducción, se ha realizado una investigación acerca de las posibilidades de adaptación de la obra. Para ello se ha

buscado información acerca del contexto histórico social de la obra y de los distintos lugares en los que ésta podría ubicarse en España, siendo Cataluña y Euskadi las dos mejores opciones. También se presenta una comparativa de la música de ambos países, para finalmente saber dónde se encuentran las similitudes y llegar así a elaborar un espacio sonoro adecuado para la obra pero también para la nueva ubicación. Finalmente, se lleva a cabo una propuesta de una posible puesta en escena.

13. PAMIES MARTÍNEZ, BIBIANA: La utilización de la música y el cuerpo ante el miedo escénico en el actor

Dpto. Voz y lenguaje. La utilización de la música y el cuerpo ante el miedo escénico. Tutora: Fuensanta Carrillo Vinader.

RESUMEN: El miedo escénico es una situación que está muy presente en el mundo artístico y de la cual ya se comienza a tener una conciencia clara de qué es, en qué nos repercute y cuáles son sus consecuencias. A pesar de que disponemos de información sobre cómo reconocerlo y tratarlo, tras mi experiencia como actriz me ha surgido la necesidad de buscar directamente aquellas herramientas que de forma directa o indirecta produzcan en mí efectos que de una manera inmediata o a medio y corto plazo me ayudarán a erradicar o minimizar ese estado de tensión, inseguridad, negatividad... El trabajo de investigación se centrará en la búsqueda y la elaboración, a través de la música y el cuerpo, de un calentamiento y un diario que en mayor o menor medida aporten a la persona una preparación previa al trabajo, mediante la concentración, la realización de ejercicios y la relajación, finalizando con el autoanálisis para ser conscientes de los objetivos en cuanto a lo que queremos hacer o buscar y del progreso y las sensaciones en relación a mostrarnos en público para poder ver qué elementos funcionan y cuales habría que cambiar y así obtener los resultados deseados.

14. RODERO MILLÁN, IVÁN: Lo escénico en la obra de Ramón Barce.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales Historia de las Artes del Espectáculo. Tutora: Cristina I. Pina Caballero.

RESUMEN: Este trabajo propone, mediante el estudio biográfico y el análisis de su obra, la revalorización de lo escénico en la trayectoria del compositor Ramón Barce (Madrid, 1928-2008). Tanto por lo propiamente teatral-sea lírico o no- como a través de lo relacionado con la composición fonética y el arte de acción, lo escénico re-

sultó fundamental para este también prestigioso profesor y crítico. Barce fue actor juvenil e intérprete conocido en el teatro doméstico madrileño, como asimismo estudioso del teatro lírico y editor de zarzuela. Además, Ramón Barce fue miembro fundador del grupo Zaj y autor de tres importantes creaciones para el mismo -*Traslaciones, Estudios de impulsos y Abgrund, Hintergrund*- y otras tres ya fuera de grupo: *Coral Hablado, Oleada y Hacia mañana, hacia hoy*. Queda probado con todo ello que lo teatral en Barce, hasta el momento una faceta poco o nada valorada, sin embargo, resulta esencial para comprender el carácter y la formación inicial del artista, y también explica una representativa parte del catálogo de este significativo miembro de las vanguardias españolas de la segunda mitad del siglo XX.

15. SANTAELLA PLATA, ESTHER: El rap en el teatro musical.

Dpto. Voz y lenguaje. Canto. Tutor: Pedro Pérez Martínez.

RESUMEN: Uno de los elementos fundamentales de una obra de teatro musical son las intervenciones musicales cantadas, pero esta última década ha aparecido un nuevo estilo musical que transforma estas intervenciones musicales en intervenciones musicales rapeadas o que intercalan el rap con el canto. ¿Qué aporta este género musical a una obra teatral musical? Este trabajo se centra en el uso y las aportaciones del rap en el teatro musical, incluyendo un repaso histórico de la evolución de los estilos musicales dentro del teatro musical y del rap en relación a este género teatral. El objetivo es averiguar el éxito de esta inclusión musical y analizar qué aporta interpretativamente a la dramaturgia de estas obras. Para ello, se analiza el musical que ha incluido música rap con mayor repercusión en el panorama teatral: *Hamilton*, pues es una obra musical rapeada, en la que el rap ocupa el aproximadamente el 70% de las intervenciones musicales; y en su autor, Lin Manuel Miranda, que ha arriesgado renovando el panorama del teatro musical.

16. TEATINO ESTEBAN, JESÚS: El actor como responsable del departamento de animación turística en hoteles.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. A propuesta del alumno. Tutor: Manuel Nicolás Meseguer.

RESUMEN: El presente Trabajo Final de Estudios está dedicado a estudiar el perfil profesional del animador turístico y su relación con la formación reglada del actor en las enseñanzas superiores de Arte Dramático. A través de este trabajo se planteará un programa de actividades de animación llevada únicamente por actores, con actividades teatralizadas. Este programa

podrá servir de ejemplo para futuros proyectos de empresa hotelera. Por todo esto, me surgieron varias preguntas que están en la base de este trabajo de investigación: ¿un actor puede ser animador turístico?, ¿las competencias del animador turístico puede desempeñarlas un actor con la formación que tenemos en la ESAD de Murcia?, ¿qué formación tienen los animadores?, ¿qué es lo que piden en los hoteles como formación para ser animador?, ¿existe formación específica para este puesto de trabajo?, ¿existen estudios sobre este tema? Y, por consiguiente, ¿se podría abrir un nuevo ámbito de estudio?

Septiembre 2018

17. BASTIDA BONACHE, ROCÍO: El teatro como herramienta educativa en Educación Emocional.

Dpto. Interpretación. Teatro y Ciencias de la Educación y la Conducta. Tutora: Esperanza Viladés Coll.

RESUMEN: La educación emocional es un concepto relativamente nuevo que ha florecido en los últimos años y que cada vez más está siendo foco de estudio e implementado en el ámbito educativo, terapéutico y *coaching*. Con los constantes y fugaces cambios que están aconteciendo en la sociedad, el ser humano tiene que adquirir una menor resistencia al cambio y mayor adaptabilidad al entorno nuevo que se le propone y en ello la educación emocional tiene mucho que ver. En este trabajo se quiere explorar las posibilidades de teatro como una forma para fortalecer la inteligencia emocional, así como la creatividad en el ámbito educativo-artístico. En primer lugar, se ha centrado el trabajo en una fundamentación teórica de los conceptos de inteligencia y educación emocional para después entrar un poco más a fondo en el ámbito de la pedagogía teatral unido a la educación emocional. Para ello nos he apoyado en los estudios y experiencias tanto de profesionales del mundo artístico como pedagógico, destacando la labor de Augusto Boal y Pax Dettoni.

18. DE MAYA SÁNCHEZ, BALDOMERO: La mediación ante posibles conflictos en la ESAD de Murcia.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. A propuesta del alumno. Tutoras: Cristina I. Pina Caballero, Sonia Murcia Molina y Sofía Eiroa Rodríguez.

RESUMEN: El presente trabajo final de estudios plantea un proyecto de intervención sobre mediación educativa ante posibles conflictos en la ESAD de Murcia. Hace

un recorrido de forma genérica sobre el conflicto, la resolución pacífica de conflictos, la mediación y la mediación educativa, con el fin de proceder a implantar un servicio de mediación educativa en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia con respecto al marco normativo vigente, que mejore la convivencia del centro atendiendo a la resolución pacífica de conflictos.

19. JARABA SÁNCHEZ, MARÍA DOLORES: El jazz en el musical. Técnica vocal para abarcar su repertorio. Voces negras y blancas.

Dpto. Voz y lenguaje. Las diferentes voces y hablas de la postmodernidad. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: El presente trabajo pretende ser un estudio de las características técnicas del jazz en el musical, contemplando la variedad de matices y registros sonoros que los cantantes de jazz usan en sus actuaciones y en su repertorio vocal. Haremos un recorrido por las diferentes calidades vocales y metodologías a la hora de trabajar el jazz y el musical, combinando, entrelazando e interrelacionando ambos estilos. Queremos analizar cómo el jazz ha influido en el musical, y cómo el género musical a su vez ha dinamizado y transformado las estructuras jazzísticas. La finalidad es conseguir ver los puntos de intersección de ambos géneros musicales, y comprobar cómo se nutren mutuamente de sonoridades, atmósferas y texturas musicales. Para ello también realizaremos una comparativa entre las voces de Dee Dee Bridgewater (voz negra) y Melody Gardot (voz blanca) para cotejar las concomitancias y diferencias entre las voces blancas y negras dentro del jazz. Realizaremos una comparativa entre el brillo y la coloratura actual de Bridgewater y las resonancias postmodernas de Gardot. Esto nos servirá para trazar un arco musical que vincule modernidad y posmodernidad en la voz, y las variaciones del color negro de Bridgewater y el sonido limpio de Gardot.

20. LIFANTE BAEZA, ALEJANDRA MARÍA: La Tierra. Ficción sonora a partir del texto dramático de José Ramón Fernández.

Dptos. Interpretación. Plástica teatral. El actor y la palabra. El espacio escénico y escenográfico (escenografía, iluminación, sonido) y sus procesos creativos. Tutores: Juan Carlos de Ibarra y Jorge Fullana Fuentes.

RESUMEN: El presente trabajo expone el proceso de creación de una ficción sonora a partir del texto dramático *La tierra* de José Ramón Fernández. El proyecto parte de un primer marco teórico acerca de la evolución del género y del medio en el que se enmarca dicha creación, junto al estudio de los distintos elementos que compo-

nen el lenguaje sonoro: la música, los efectos sonoros, el silencio y la palabra; y el seguimiento del proceso creativo asumiendo, los roles de dramaturga, directora y diseñadora de espacio sonoro. El proceso de trabajo es, así mismo, modificado por el medio y se divide en tres fases: preproducción, producción y postproducción. Tomando las artes escénicas como punto de partida, en concreto el teatro, se investiga de manera práctica sobre un tipo de expresión artística sustentado únicamente por el sonido. Esto se realiza a través de la traslación del texto dramático al signo sonoro, para investigar sobre las diferencias entre ambos géneros y la manera de suplir las limitaciones que parece plantear dicha traslación.

21. MONZÓ REQUEJO, HELENA: Desarrollo de un personaje teatral en el contexto YouTube.

Dpto. Interpretación. Actuación y contemporaneidad. Tutor: César Oliva Bernal.

RESUMEN: La noción de espectáculo ha sido modificada a lo largo de este nuevo siglo por las nuevas tecnologías y las redes sociales, que han generado la globalización de la cultura. Internet propone nuevos modos de recepción, producción, contenido y forma del espectáculo condicionados por la inmediatez de la tecnología y las exigencias de un público global. Mediante este trabajo hemos estudiado el medio *YouTube: broadcast yourself*, analizando los aspectos espectaculares que lo rodean, su estructura, discurso y estética. Igualmente, hemos realizado un proceso creativo en el cual hemos trasladado al nuevo contexto *youtuber* un personaje ya interpretado en una producción teatral, manteniendo los aspectos más característicos del montaje escénico.

22. PRADOS FERNÁNDEZ, ELENA: Declan Donnellan y la dirección de actores.

Dptos: Interpretación. Dirección de escena: La dirección de actores. Metodologías y procesos. Tutores: César Oliva Bernal y Javier Mateo Delgado.

RESUMEN: Este trabajo se centra en la figura del director de escena Declan Donnellan, con la finalidad de establecer una relación entre su poética y su práctica escénica, centrada en el trabajo interpretativo del actor. Intentamos averiguar las razones y las elecciones estéticas que nacen de su trabajo de dirección y que influyen y favorecen la interpretación de sus actores. Para estructurar el trabajo, y aproximarnos al estilo distintivo de este director, hemos intentado primero enmarcar su figura a través de la compañía con la que trabaja habitualmente, *Cheek by Jowl*, para posteriormente realizar una síntesis de su libro *El*

actor y la diana, que ha sido reestructurado con el objeto de centrarnos en los aspectos más destacables del trabajo actoral. Por último, y puesto que el resultado del trabajo interpretativo está circunscrito a una situación de puesta en escena, nos adentramos a analizar algunos montajes del director, para intentar averiguar cómo consigue llegar a realizar un trabajo profesional de tan alta calidad. Como corolario, y para apoyar nuestras conclusiones, hemos realizado una entrevista al actor Will Keen, que ha trabajado personalmente con Donnellan en numerosos montajes, y que aporta datos muy significativos de su experiencia profesional con este director.

23. SÁNCHEZ GARCÍA, BLAS JESÚS: El personaje malvado. Aproximación criminológica y empírica.

Dpto. Interpretación. Análisis y composición del texto y el personaje. Tutor: Juan Carlos de Ibarra.

RESUMEN: El personaje malvado es una pieza fundamental de la historia del teatro desde sus orígenes hasta nuestros días. Su evolución viene marcada por diferentes términos, funciones y motivaciones partiendo de una concepción meramente arquetípica, generadora de conflictos y que se opone al héroe y protagonista, hacia un perfil psicofísico más complejo que invita a considerar la ayuda de la Criminología para su interpretación y puesta en escena y así, comprender el origen de su conducta delictiva y crear personajes malvados respaldados por el conocimiento científico como contribución a una metodología actoral de raíz stanislavskiana. En este trabajo se analizan y comparan teorías, herramientas y técnicas que puede aportar la Criminología a un intérprete en el proceso de creación de estos personajes estableciendo una correlación directa entre ambas aproximaciones interdisciplinarias de carácter científico y artístico. Se concreta empíricamente en el análisis e investigación actoral y criminológico de dos personajes malvados abordados durante mi formación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia como son Ricardo III y el Marqués de Sade.

Febrero 2019

24. CERDÁN MACIÁ, LUISA: Viaje por la sociedad sin voz.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Cuerpo. Prácticas de escritura dramática. Tutores: Fulgencio Martínez Lax y Susana Ruíz Ros.

RESUMEN: El propósito de este Trabajo Fin de Estudios es la elaboración de una dramaturgia, utilizando la información obtenida en la investigación de carácter et-

noperformativo, llevada a cabo en los talleres de teatro de la fundación Jesús Abandonado, que trabaja con personas en riesgo de exclusión social y en estado de mendicidad. El trabajo se divide en dos fases, la primera de carácter documental, cualitativo y etnográfico, fundamenta las bases y antecedentes de la investigación. La segunda se divide en otras dos partes: la primera parte tiene como objeto la preparación y ejecución de talleres teatrales conforme a las premisas del Teatro del Oprimido en la fundación Jesús Abandonado, la segunda parte recoge entrevistas a algunas de las usuarias, con el fin de obtener información relevante para elaborar un texto dramático basado en esas experiencias. Finalmente completo el trabajo con reflexiones sobre el proceso de investigación y creación de la pieza teatral.

25. COLLADO TORNERO, MARÍA: La caracterización subliminal del KitKatClub. Relación entre la Alemania nazi y la caracterización en la película "Cabaret".

Dpto. Plástica teatral. Análisis sobre la caracterización de personajes. Tutora: Ana Dolores Penalva Luque.

RESUMEN: El presente trabajo se centra en la posible relación que pueda existir entre la caracterización e indumentaria de los personajes del *Kit Kat Club*, en la película *Cabaret*, y el contexto histórico, político y social de la época en que está ambientada, la Alemania de los años 30. El trabajo está dividido en dos fases: por una parte, la documentación histórica y social, donde se pone en contexto la situación que el país estaba atravesando tras la fuerte crisis económica. El ascenso de Hitler al poder y su gobierno totalitarista se apoderaban de las calles de Berlín. Por otra parte, se hace un análisis estético acerca de la indumentaria y el maquillaje de los personajes más relevantes: Sally Bowles, el maestro de ceremonias y el coro, elaborando, a su vez, una posible relación e interpretación sobre su significado.

26. JIMÉNEZ CUTANDA, TANIA: La huella lorquiana en la película "La Novia" de Paula Ortiz.

Dpto. Dirección de escena. Los medios audiovisuales y sus procesos creativos. Tutor: José Solano Muñoz.

RESUMEN: El siguiente trabajo está enfocado en conocer la obra de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, para establecer una relación con la película *La Novia* de Paula Ortiz basada en este texto teatral. Se quiere saber si el largometraje respeta el identitario del texto teatral de Federico García Lorca. Se trata de una investigación cualitativa, demostrativa, deductiva y semasiológica, basada en la lectura de documentos que permitan co-

nocer la poética de Federico García Lorca, así como la lectura de la obra teatral *Bodas de sangre*, el visionado de la película *La Novia*, la revisión de entrevistas de la directora sobre el largometraje, y la ayuda de la literatura comparada. Para dar respuesta a esta pregunta, se observará como la directora Paula Ortiz plasma los temas que aparecen en *Bodas de sangre* en su película, así como, los personajes, la estructura argumental, el espacio y el tiempo, los diálogos y la simbología. La respuesta obtenida en el siguiente estudio es un acercamiento a esta relación entre la pieza teatral y su adaptación cinematográfica.

27. PÉREZ LÓPEZ, ANTONIO: *Christopher Isherwood: de "Goodbye to Berlin" a "Cabaret"*.

Dpto. Escritura y ciencias teatrales. Historiográfica-Documental. Tutora: Sofía Eiroa Rodríguez.

RESUMEN: El presente trabajo trata del análisis de una de las obras más importantes de Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, y de su evolución a través de las versiones que dieron lugar a uno de los musicales más icónicos de la historia: *Cabaret*. Parte del conocimiento de la historia del cabaret alemán para entender el estilo de vida de la época. Posteriormente se realiza un análisis de la obra pionera, seguida de diferentes versiones hasta culminar en la versión española del musical *Cabaret* del año 2003. En este análisis, veremos la evolución, no solo de la historia, sino de los personajes y su cambio en la obra dependiendo de la versión y el año en que fue representada.

28. PÉREZ JUAN, PAULA: *Sala de Experimentación Sensorial: Agua*.

Dpto. Plástica teatral. El espacio escénico y escenográfico (escenografía, iluminación, sonido) y sus procesos creativos. Tutor: Luis Manuel Soriano Ochoa.

RESUMEN: *Agua* es una pieza que forma parte de un proyecto más ambicioso: "*La Sala de Experimentación Sensorial*", un espacio dividido en ocho salas multisensoriales, una pieza por cada elemento. En este Trabajo Fin de Estudios se presenta únicamente el Elemento Agua (Sistema Respiratorio), investigando a través de movimientos de apertura y fluidez. Se amplía el proyecto de forma performativa, recreando un espacio extra-sensorial. Se busca ayudar y acompañar a las personas a sanar bloqueos físicos y emocionales a través de un viaje sensorial por la sala, empleando métodos de Teatro Físico y Teatro de los Sentidos. En esta *performance*, se invita al viajero-espectador a entrar en el espacio

con la percepción bien abierta, para que su viaje sensorial sea lo más efectivo posible.

29. SOTO GALIÁN, ANDRÉS: *De "Hamlet" a "I am Hamlet". Mi investigación entre Shakespeare y Berkoff*.

Dpto. Dirección escénica. La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: El presente trabajo trata de dar visibilidad a una figura representativa del teatro de finales de siglo XX, Steven Berkoff, así como realizar una traducción de parte de su obra, inédita en España, *I am Hamlet*, que se orquesta en torno a su producción de *Hamlet*, de 1980. Este montaje será, además, revisitado mediante un estudio comparativo con la obra *Norte*, versión libre de *Hamlet*, estrenada en 2018 y dirigida por mí. Así, con casi cuarenta años de diferencia entre ambos montajes, el presente trabajo pretende cumplir varios objetivos:

- El acercamiento a la figura de Steven Berkoff mediante la traducción de una de sus obras inéditas en cualquier país de habla hispana.
- La reconstrucción de su montaje de *Hamlet*, mediante el material que él mismo nos brinda en este libro.
- Un estudio sobre el personaje de Hamlet y la obra en general, a partir de la revisión de sus conceptos más básicos y la comparación entre la visión de Berkoff (1980) y la mía (2018).

30. SUSTACHA BÁRCENA, SILVIA: *Es mi momento. Proceso de creación y representación de una escena de teatro musical*.

Dpto. Voz y lenguaje. Ritmo y rítmica. Tutor: Juan José Beltrán Martínez.

RESUMEN: En la época de mayor auge de teatro musical en España, este trabajo tiene como finalidad la creación y representación de una escena de teatro equiparable a las de los musicales que se ofertan actualmente. Un proceso creativo que abarca desde los primeros análisis de diferentes escenas, pasando por la creación tanto textual como musical para llegar, finalmente, al producto final y su representación correspondiente. El objetivo es crear una escena a la altura del panorama musical actual de Madrid, Londres o Broadway, que incluya tanto voz hablada como cantada, tal y como representan los alumnos de interpretación musical de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en las muestras de segundo y tercer curso. Para ello, se estudia por qué funcionan algunas de las escenas del panorama comercial actual y se analiza la fórmula para componer una pieza, todo ello acompañado de la memoria que describe el proceso.

fila á

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Recogemos aquí las puestas en escena que fueron representadas al finalizar el primer cuatrimestre del curso 2018/2019 como resultado de los Talleres integrados de Cuarto de Interpretación. También se recogen los cor-

tometrages rodados durante el primer cuatrimestre del mismo curso, dentro de la asignatura Prácticas de realización audiovisual de Cuarto de Dirección, dirigida por los profesores Edi Liccioli y Dionisio Romero.



Sinopsis: Espectáculo basado en la selección de textos dramáticos clásicos y contemporáneos y testimonios reales de mujeres maltratadas.

Reparto por orden de aparición:

Psicóloga, Noelia Cuestas
Mujer 1 – Vecina 1, Naiara Rubio
Madre – Mujer 3, Lidia Franco
Hombre 1 – Tarquino – Juez – Otelo 1, Pedro
Policía – Confesor, Cerón
Esposo – Hombre 2 – Otelo 2, Joel Amador
Mujer 2 – Vecina 3, Yedra Eko
Letrado – Hombre 3, Miguel

Matar

Vecina 2 – Mujer 4 – Desdémona 2, Laura Jabalón
Vecina 4 – Mujer 6, Pepa Pérez
Mujer 5 – Desdémona 1, Anaís Franco

FICHA ARTÍSTICA:

Dramaturgia, Luís Ahumada

Espacio Escénico, Luisma Soriano

Movimiento, Paco Alberola

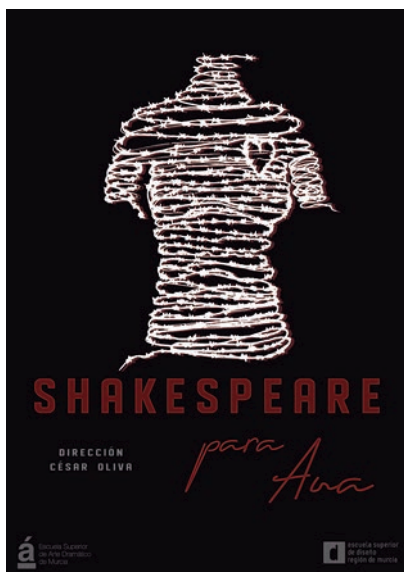
Voz, Aurelio Rodríguez

Caracterización, Ana Dolores Penalva

Dirección – Puesta En Escena, Vicente Rodado

Enlace a *teaser*: https://youtu.be/hzeEWPB_az8





Creado a partir de entrevistas realizadas en tres centros penitenciarios de la República de Moldavia, el espectáculo explora la vida en prisión de hombres, mujeres y adolescentes que buscan el amor a través de la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*.

Género: Drama

Dramaturgia original moldava: Luminita Tâcu y Mihai Fusu

Director: César Oliva Bernal

Reperto:

Marina Alemán
Diamela Bologna
Fran Bordonado
Daniel González Muñoz
Pablo Guzmán
Andrea Marín
Gabriel Márquez
Claudia Parodi
Amanda del Sol

Shakespeare para Ana

Profesores:

Luis Ahumada Dramaturgia
Amparo Estellés Movimiento
Paco Maciá Movimiento
César Oliva Bernal Interpretación
Ana Dolors Penalva Caracterización
Aurelio Rodríguez Voz
Luisma Soriano Espacio escénico e iluminación

Escenografía: Escuela Superior de Diseño

Enlace a grabación completa:

Reperto 1: <https://youtu.be/WKAJWgntDZA>

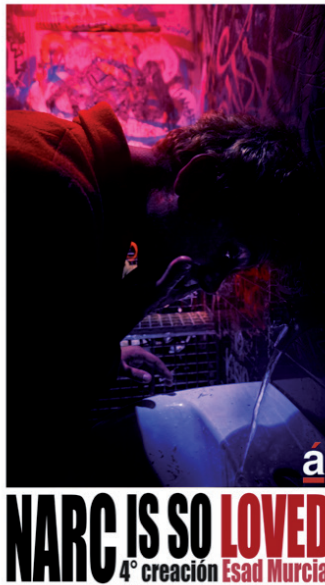


Reperto 2: <https://youtu.be/UeGGzh1p2S0>



Teaser: <https://youtu.be/45s6ZILx2p0>





Narc is so loved

y como profesores:

Luis Ahumada, Aurelio Rodríguez, Paco Maciá, Ana Dolores Penalva, Luísa Soriano, Jorge Fullana y Concha Esteve.

Espacio escénico:

Giulia Gruescu
Chiara Modolo

Iluminación: Roberto Lorente

Sonido: Andrés Galián

Agradecimientos: Andrés Galián, Pedro Contreras

Enlace a grabación completa: https://youtu.be/0YnVAugVT_4

Esta pieza es el resultado de un proceso de creación colaborativa llevado a cabo a partir de la exploración del mito de Narciso, y su imbricación dentro de la sociedad contemporánea

Han participado en ella como alumnos:

Valeria González, Mireia Hidalgo, Eleka Martínez, Elvira Molina, Oriol Pamies, Elsa Sánchez, Estela Santos, Marina Vivancos, Andrea Vargas, Natalia Zamora



El despertar

destino está marcado por la intransigencia de una sociedad conservadora y moralista que proscribe todo lo relativo a la sexualidad y castiga cualquier manifestación vinculada a la curiosidad y la experimentación. Aunque la época en que transcurre la acción, finales del siglo XIX, queda lejana en el tiempo y el ambiente social que retrata poco o nada tiene que ver con las costumbres de nuestras sociedades modernas, los temas planteados se mantienen, paradójicamente, vigentes: la educación sexual, la incompreensión de los adultos hacia el mundo adolescente, el abuso físico y sexual, la homofobia, el suicidio, el aborto y el ateísmo son asuntos que contempla la obra. Estéticamente, expone dos planos que se alternan en el desarrollo del drama, impregnado de un marcado tono poético: la austeridad del mundo real de los personajes, sofocados por la severa moral de la época, representada en las escenas habladas, contrasta con el expresionismo onírico y contemporáneo de las escenas musicales, de ritmos

Música de Duncan Sheik y libreto de Steven Sater (Basado en la obra teatral "El despertar de la primavera", de Frank Wedekind) Esta obra de teatro musical presenta los conflictos e inquietudes de unos adolescentes cuyo

rockeros y folkies, que expresan la rebeldía y el deseo de libertad de los jóvenes protagonistas.

FICHA ARTÍSTICA:

Reparto:

Wendla Bergman: Alba Carrillo y Sandra Martínez
 Melchior Gabor: Juan Ángel Campillo
 Moritz Stiefel: Alain Lapinel
 Ilse Neuman: Yanira González y Amparo Piñero
 Marta Bessell: Marta Villalgordo
 Hänsen Rilow y Rupert: Olafur Gudrunarson y Adrián Sánchez
 Ernst Röbel y Reinhold: Rubén Miralles
 Georg Zirschnitz y Dieter: Tony Iniesta
 Thea: Teresa Franco y Sandra Martínez
 Anna: Amparo Piñero y Yanira González
 Natasha: Alba Carrillo
 Adulto Masculino: Adrián Sánchez y Olafur Gudrunarson
 Adulto Femenino: Teresa Franco y Angie Cano Profesores

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia:

Interpretación: José Antonio Sánchez

Dramaturgia musical: Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán

Voz: Aurelio Rodríguez

Canto: Pedro Pérez

Coreografía: Empar Estellés

Espacio escénico e iluminación: Luisma Soriano

Interpretación: José Antonio Sánchez

Caracterización y vestuario: Ana Dolors Penalva

Pianista y director musical: Fran Orta

Conservatorio Profesional y Conservatorio Superior de Música de la región de Murcia:

Orquesta

Percusión: Alejandro Pelegrín

Violoncello: Irene Laguna

Violín: Irene Martínez

Bajo eléctrico: Ramón Romero

Viola: Lucía Muñoz

Guitarra eléctrica: Samuel Sánchez

Diseño escenográfico: Escuela Superior de Diseño de la región de Murcia: Ángela Lozano, Silvia Campaña, Rosa María Vidal, Jana Lehning, Laura

Profesor: Joaquín Contreras

Escenografía y atrezzo: ESAD de Murcia.

Vestuario: Tejidos Zapata & Nicolás

Sastrería: Rosalía Bermúdez Lozano y Pepi Frutos Alcazar (La Pepa)

Cartel: Alberto Iniesta

Técnico de luces: Paula Alemán

Técnico de sonido: Rubén Pleguezuelos

Enlace a grabación completa:

Reparto 1

Parte 1: https://youtu.be/a9typFZeh_8



Parte 2: https://youtu.be/BbhQleQ_uJM



Reparto 2

Parte 1: <https://youtu.be/6eUq3U9RaU0>



Parte 2: <https://youtu.be/DBsh7qvm26s>





Eres perfecto te quiero... cambiar

Caracterización: Ana Dolores Penalva

Iluminación: Luisma Soriano

Diseño escenografía: ESAD MURCIA

Cartel: Ximo Candel

Reparto: Sonia Díaz Gómez, Guillermo Guzmán Escribá, María del Mar López Martínez, Natalia Martínez Muñoz, Fernando Javier Pereñiguez Martínez, Judith Pérez Notario, Alba Román Martínez, Magdalena Ros García.

Sinopsis: obra que trata los temas de pareja de la vida cotidiana desarrollada en pequeñas historias independientes.

Reparto completo:

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA:

Interpretación y dirección de escena: Karen Matute

Coordinador musical/pianista acompañante: Pablo Martínez

Canto: Rosa Martínez

Dramaturgia musical: Juan José Beltrán

Coreografías: Elvira Carrión

Habla escénica: Antonio Varona

Enlace a grabación completa:

Parte 1: <https://youtu.be/hpMvxkAYMBU>



Parte 2: https://youtu.be/gs8VquE_KJM



á

fila

Vol. 3, 137-156

Cortometrajes

Ausente



Sinopsis: A través de un televisor vemos a un adolescente jugando al Call of Duty con los cascos puestos y la música a todo volumen, ignora a su familia, no los escucha.

El juego tomará una nueva dimensión al entrar unos extraños en casa.

Género: Drama.

Duración: 6'40"

FICHA TÉCNICA:

Dirección y Guión: Paula Alemán.

Fotografía: Dionisio Romero.

Sonido: Paula Alemán y Dionisio Romero.

Montaje: Paula Alemán y Dionisio Romero.

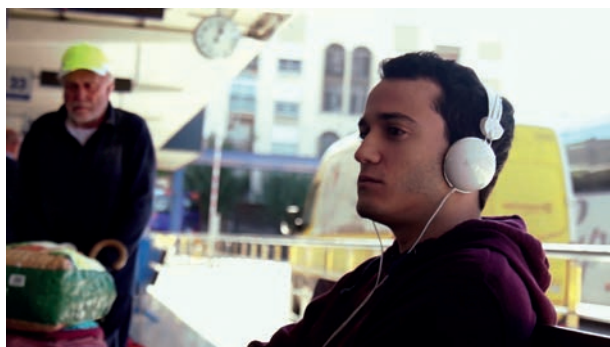
FICHA ARTÍSTICA:

Reperto: Daniel V. Carrillo Claudia Garón Isabel López
José Ortuño Antonio Parra Yunes Demnati Oli Keil



Sinopsis: Don, un escritor fracasado, escribe su novela en una habitación de hotel. Cuando recibe la esperada visita de Alma Marchand -una actriz con la que acostumbra a evadirse de sus frustraciones cotidianas- la armonía emocional de ambos empezará a truncarse.

Género: Drama



Sinopsis: Tras una ruptura sentimental, un joven se encuentra con un indigente en una estación de autobuses y éste le pide ayuda para comer. El joven quiere comprar algo de comida en un comercio hostelero de la estación, pero el propietario hostelero se niega a vender comida al joven tras darse cuenta de que es para el indigente.

Género: Drama.

Duración: 08:50 min.

La douleur exquise

Duración: 9'

FICHA TÉCNICA:

Dirección y Guión: David G. Munuera Fotografía: Dionisio Romero Escenografía: David G. Munuera

Vestuario y Maquillaje: José Ortuño, Luisa Maciá y David G. Munuera. Sonido: Pantxi Covés

Montaje: David G. Munuera

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

José Ortuño como Don
Luisa Maciá como Alma

Miseria

FICHA TÉCNICA

Dirección y Guión: Pantxi Covés

Fotografía: Dionisio Romero

Escenografía:

Vestuario y Maquillaje: Carlos Maciá y Pantxi Covés

Sonido:

Montaje: Dionisio Romero y Pantxi Covés.

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Fran Bordonado.
María Sánchez.
Adrián Esclapez.
María Gomis.
Carlos Maciá.
Toni Palazón.
Alberto Sánchez.
Encarna Illán.



Sinopsis: Jorge, un adolescente problemático, no respeta a su madre y hace siempre lo que quiere sin importarle nada. Un día se va de fiesta con sus amigos y cuando vuelve al cabo de varios días, se encuentra la casa vacía. Su madre ya no sabía qué hacer y ha decidido marcharse para intentar empezar otra nueva vida lejos de su hijo.

Género: Drama Duración: 6' 26"



Sinopsis: En la soledad de su camerino, un prometedor actor viaja hacia el fondo de su memoria para intentar reencontrarse con la ilusión, tras una representación teatral que está a punto de cambiar el rumbo de su vida.

Género: Drama

Duración: 08'15"

No sé quién soy

FICHA TÉCNICA

Dirección y Guión: Déborah Elisa Bastián Olivares

Fotografía: Dionisio Romero

Escenografía: Déborah Bastián

Vestuario y Maquillaje: Déborah Bastián Sonido: Aurora Pérez

Montaje: Déborah Bastián y Dionisio Romero

FICHA ARTÍSTICA:

Reparto:

- 1- Jorge Lerma
- 2- Ruth Roca
- 3- José Manuel Guirao
- 4- Cristina Sherezade

Telón

FICHA TÉCNICA:

Dirección y Guión: José Ortuño

Fotografía: Dionisio Romero, David G. Munuera

Música: Carlos Maciá

Vestuario y Maquillaje:

Sonido: José Ortuño, Dionisio Romero

Montaje: José Ortuño, Dionisio Romero

FICHA ARTÍSTICA:

Reparto:

- Javier Mula
María Gomis
Pantxi Coves
Alejandro Soriano.

fila á

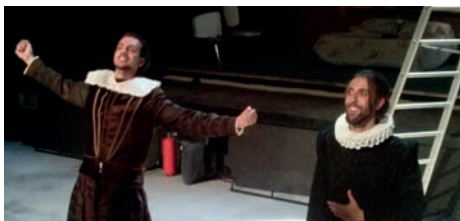
Internacionalización, emprendimiento y acción socio cultural

La ESAD de Murcia ha tenido desde sus inicios un marcado interés por divulgar los trabajos que se realizan entre sus muros. Este rasgo se ha potenciado buscando la participación en certámenes y festivales como foros de encuentro, aprendizaje y experiencias de intercambio cultural. Sabedores que el lenguaje teatral no tiene fronteras, la internacionalización de nuestros trabajos ha sido un objetivo cumplido. Iniciamos esta sección en el año 2014, pero todas ellas han sido sin duda, nuestro mayor orgullo, abriendo nuevos itinerarios a lugares como Kuwait, Jordania, Egipto, Marruecos y Korea.

Estas experiencias, dentro y fuera de nuestras fron-

teras, son un ejemplo de la aceptación y el reconocimiento del trabajo que nuestro alumnado realiza en su proceso de formación.

Iniciamos esta sección con una memoria de los trabajos que desde 2014 han participado en Festivales Nacionales e Internacionales, Certámenes y concursos específicos de artes escénicas y audiovisuales. Para la institución y su profesorado es un orgullo que los primeros trabajos de nuestros alumnos se orienten hacia la actividad profesional, constituyéndose en asociaciones, cooperativas o pequeñas empresas para dar sus primeros pasos en el sector de las industrias culturales.



Al natural

Reperto: Elizabeth Sogorb, Ricardo Arqueros, Elia Estrada, Lola Bernal Cava

Fotografía: Juan Carlos Martínez Rodríguez

Guión y dirección: Gelen Marín

XIII Muestra de Cine Mujer en Escena de Málaga (octubre, 2015)

Así que pasen cinco años

Reperto: Risi Arribas, Pantxi Coves, Claudia Garón, Bárbara Sánchez Vargas y Estela Santos

Dirección: Ana Barceló

Espacio sonoro: David Terol. **Iluminación:** Ana Barceló.

Material plástico: Pantxi Coves. **Dramaturgia:** Mónica Adán. **Vestuario:** Carmen María Sánchez. **Asesoramiento actoral:** José María Bañón.

CreaMurcia (septiembre, 2018)

Cordillera Sur (septiembre, 2019)

1º Premio CreaMurcia 2018 (Categoría de Artes Escénicas)

Cervantes & Shakespeare

Dirección: Elizabeth Sogorb y Ana Barceló

Reperto: Eduardo López de Rodas y Fran Iniesta

Dramaturgia: Fulgencio M. Lax

Vestuario: Ana Dolores Penalva

47 Festival Internacional de San Javier (agosto, 2016)

Diferencias



Teatro-danza

Coreografía: Sonia Murcia

Espacio escénico, audiovisuales y dramaturgia: Jorge Fullana.

Interpretación: Guillermo Carrasco y Zoe L. Samper.

Festival Internacional SPD de Corea del Sur (mayo, 2019)
50º Festival de Teatro de Molina de Segura (septiembre, 2019)

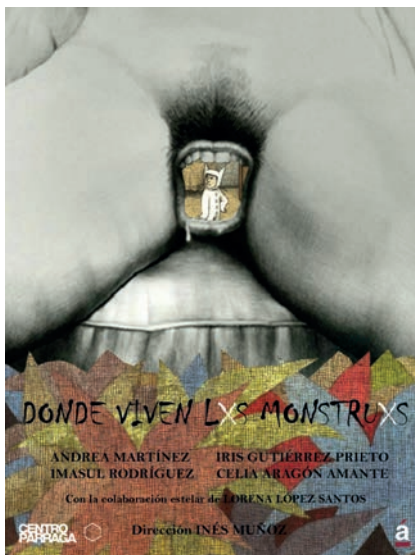
Donde viven lxs monstruxs

Creación colectiva

Dirección: Inés Gutierrez

Reperto: Andrea Martínez, Iris Gutierrez, Imasul Rodríguez, Celia Aragón

2º Premio Certamen CreaMurcia Artes escénicas (2016)



El fenómeno del mundo occidental

de John M. Synge

Dramaturgia: Sofía Eiroa

Dirección: César Oliva

Interpretes: Elena Cano, José Domenech, Airis García, Jota Haya, Laura Montesinos, Juan Carlos Pertusa, Antonio Mateos, Sara Vidal y Juan Carlos de Ibarra.

XXI Festival Internacional de Teatro Universitario de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero, 2015)





El origen perdido

de José Bote

Dirección: Younes Demnati

Interpretes: Paula Lloret, Guillermo Carrasco y Esther Toledo

Festival Internacional de Teatro de Casablanca FITUC (julio, 2018)

Premio Mejor Interpretación Paula Lloret de Torre y Mención especial a la dramaturgia contemporánea.



Esperando al Zurdo

de Clifford Oddets

Profesor de interpretación: José Antonio Sánchez

Reperto: Ana Barceló, Deborah Bastian, Nahum García, Jose Antonio García, Irene Martínez, Elvira Molina, Carlos S. Molina, Daniel Moreno Visiedo, Iván Rodero, Andrés Soto, Julián Spadoni, Joaquín Jesús Tomás, Manuel Vicente, José Antonio Villegas.

VIII Festival Nacional de Teatro de Portmán (julio 2015)



Federico entre los dientes

Dirección: Sonia Murcia Molina

Dramaturgia: Luisma Soriano y Dolores Galindo a partir e la obra poética y dramática de Federico García Lorca

Audiovisuales: Juan Carlos Martínez

Diseño de luces: Luisma Soriano / Jorge Fullana

Vestuario y maquillaje: Ana Dolors Penalva

Actores: Noelia Venza / Miguel Ángel Serrano, M^a Belén Alaminos / Bárbara Sánchez / María Lucas, María Jesús Oporto, Andrea Aracil, Andrea Pérez, Manila Martínez / Sara López y Dolores Galindo / Ana Dolors Penalva / Encarna Illán.

Guitarra: Rainer Zehetdauer / Sergio Martínez / Alberto Torres

II Kuwait International Festival for Academic Theatre (febrero, 2015)

Mejor investigación teatral
Mejor vestuario (Ana Dolors Penalva)
Mejor actriz de reparto (Noelia Planes)
Mejor música (nominada).



10th International Festival of Liberal Theater (Amman, Jordania, marzo, 2015)

Premio especial del jurado

II International Theatre Festival for Youth (Sharm el Sheik, Egipto, abril, 2017)

Mejor vestuario (Ana Dolors).

Muestra de Teatro Lorca en Chamartín (Madrid, mayo, 2019)

Feminazi

de Jon Romero

Autor y dirección: Jon Romero

Reperto: Maribel Sicilia, Alejandra Alfaro, Abel Alcázar, Alejandro Pernas

Certamen CreaMurcia artes escénicas (septiembre, 2019)

Fuenteovejuna

de Lope de Vega

Dirección: Jose Antonio Villegas y Ana Barceló

Intérpretes: Andrés Cánova, Andrés Galián, Alberto Cifuentes, Ismael Rodríguez, Silvia Perez, Iván Hernández, Oriol Pamiés.

Festival Nacional de Teatro de Portmán (julio, 2016)



Hay algo...

Creación Colectiva

Dirección: Concha Esteve

Intérpretes: Andrea Martínez, Airam Heredia, Manila Martínez, Iris Gutierrez e Irene Luna.

Música: Jose Solano y el colectivo

Artorium. Festival de Teatro. Academy of Arts, Faculty of dramatic arts, Banská Bystrica (Slovakia, octubre, 2014)





Home. Demasiada nostalgia de las flores

Dirección y dramaturgia: José Antonio Villegas

Intérpretes: Ana Rivendel, Estela Santos, Oriol Pamies, Patricia Manrique, Sergi De Lara.

Ayudante de dirección: Roberto Lorente

Escenografía: Joaquín Contreras

Tutoría proyecto: Luisma Soriano

Certamen CreaMurcia (septiembre, 2019)

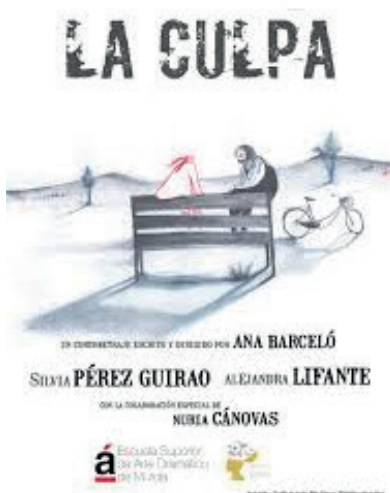
Intenso. Confesión de amor teatralizada

Dirección y guión: José Antonio Valera

Reparto: Eduardo Lopéz de Rodas, Rubén Miralles, Celia Muñoz, Sonia Murcia.

Ayudante de dirección: Alejandra Martínez. **Dirección de fotografía y cámara:** David Meca. **Segunda cámara:** Alberto Buendía. **Maquillaje y peluquería:** Rocío Dolera. **Sonido y música:** Fernando Augusto Andreo. **Montaje:** Pedro Poveda. **Auxiliares de cámara:** Daniel Gómez, Clara González. **Auxiliar de sonido:** Eva Donet

1º Premio del CreaMurcia en la modalidad de Cortos y Documentales (octubre, 2018)

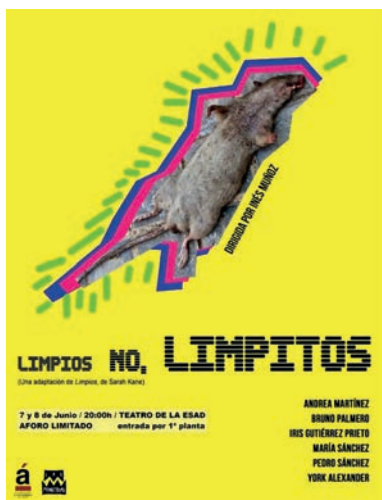


La culpa

Escrito y dirigido: Ana Barceló

Intérpretes: Silvia Pérez Guirao, Alejandra Lifante y Nuria Cánovas.

2º Premio Certamen CreaMurcia modalidad cortos y documentales (octubre, 2018)



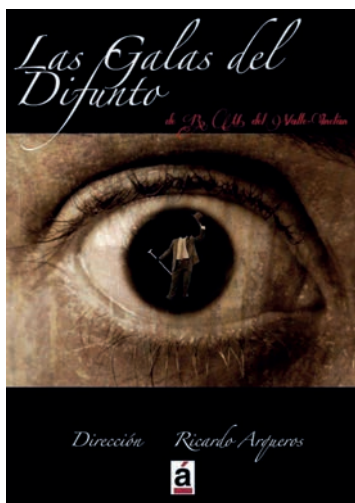
Limpios no, limpitos

de Shara Kane

Dirección: Inés Muñoz

Reperto: Andrea Martínez, Bruno Palmero, Iris Gutiérrez Prieto, María Sánchez, Pedro Sánchez, York Alexander

2º Premio Certamen CreaMurcia 2017



Las galas del difunto

de Valle Inclán. **Dirigido** por Ricardo Arqueros

Reperto: María Moreno, Carlos Blanco, Manuel Pérez, José A. Albacete, Manuel Navarro, Gela Marín, Antonio Mateos, Jesús Arribas.

Construcción de escenografía: Portmán Teatro. **Fotografía y diseño del cartel:** Rocío Dólera. **Jefe técnico:** Javier Galindo. **Dirección, versión, espacio escénico, espacio sonoro e iluminación:** Ricardo Arqueros.

Festival Nacional de Teatro de Portmán (julio, 2015)

XIV Certamen internacional de teatro aficionado de Roquetas de Mar (mayo, 2015)

Premios a Mejor director a Ricardo Arqueros
Mejor actriz a María Moreno



La pequeña tienda de los horrores

de Menkel y Ashman

Dirección: Jose Antonio Sánchez.

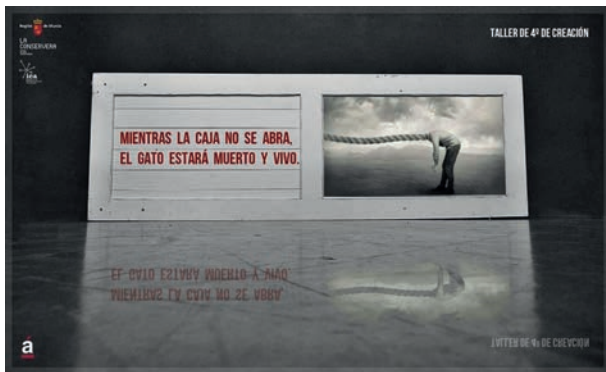
Interpretes: Andrea Aracil, Antonio Buendía, Pilar García, Alberto Iniesta, María Martínez, Elena Rosaro.

Dirección musical: Fran Orta

Orquesta compuesta por alumnos del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Festival Y quien necesita Broadway de Zafra (Marzo, 2016)

Premios a la Mejor voz masculina: Antonio Buendía, mejor dirección: Jose A. Sánchez y Mejor espectáculo musical



Mientras la caja no se abra el gato estará muerto y vivo

Creación colectiva

Profesora de interpretación: Concha Esteve

Intérpretes: Manila Martínez, irene Luna Andrea Martínez, M^a Luisa Tárraga, María Heredia, Sara Ruiz, M^aJesús Oporto, Iris Gutierrez.

1º Premio CreaMurcia en artes escénicas (2015)

Norte

Versión de Hamlet W. Shakespeare

Dirección: Andrés Galián.

Reperto: Estela Santos, José Ortuño, Bárbara Sánchez Vargas, Natalia Zamora, Guillermo Carrasco

Entrenamiento: Natalia Martínez Sala

Dramaturgia: Andrés Galián, Blas Sánchez, Elena Prados, Gabriel Márquez, Tania Cutanda, María Gomis.

VII Festival de Teatro Joven Europeo de Spoleto (julio, 2019)



Oquedad

Dirección: Ricardo Arqueros

Autor, director e intérprete: Ricardo Arqueros

Festival Decorrido de Murcia (octubre, 2015)



Pedro Páramo

de Juan Rulfo

Dramaturgia: Sofía Eiroa

Dirección: César Oliva

Reperto: Pedro Barquero, Rocío Bastida, Pencho Castejón, Marta César, Tania Cutanda, Juanjo F. Larcón, Alejandra Lifante, Luisa Maciá, Alvaro Molina, Helena Monzó, Julia Navarro, Manuel Navarro, Elena Prados, Clara Ruiz, Blas Sánchez.

XXII Certamen de Teatro de Pozoestrecho (Cartagena, abril, 2017)

Que una pluma es un avión



Creación colectiva

Profesora de interpretación: Concha Esteve

Intérpretes: Claudia Garón, Verónica Lerroux, Raquel Garod, Pedro Ballester, Celia Aragón Amante, Nadia Alemán, Bárbara Sánchez Vargas, Ana Rivendel, Iluminada Pérez

Artorium. Festival de Teatro. Academy of Arts, Faculty of dramatic arts, Banská Bystrica (Slovakia, octubre, 2016)



Romeo

de Julio Salvatierra basada en la obra de W. Shakespeare

Dirección: Vicente Rodado

Reperto: Alicia Almagro, Gemma Campos, Vanesa Gomariz, Sergio Ibañez, Cristina Nicolás, Israel Pozuelo

II Festival de Teatro de Los Belones (Cartagena, junio, 2015)



Reconciliación

Guión y dirección: Ana Barceló

Reparto: Alicia Cano, Sandra Roma

Dirección fotografía: Silvia Micol. **Coach interpretación:** Verónica Bermúdez. **Ayudantes de dirección:** Maribel Marco, Lola Molina. **Ayudante de cámara:** Irene Miñarro. **Montaje:** Silvia Micol. **Música:** Fernando Monedero. **Sonido directo:** Shantalli Villegas. **Diseño gráfico:** Alba Flores. **Coordinador:** Juan C. Martínez Rodríguez

Premio Nuevas cineastas Aula de cine de la Universidad de Murcia (junio, 2019)



Trastocados (Toc-Toc)

de Laurent Baffie

Dirección: Encarna Illán

Reparto: Daniel González, Claudia Parodi, Amanda del Sol, Francisco Bordonado, Gabriel Marquez, Andrea Marín, Pablo Guzman/David Aranda, Marina Alemán, Diamela Bologna

XXII Certamen de Teatro de Pozoestrecho (Cartagena, abril, 2017)

XIII Festival Nacional de Teatro de Portmán (julio, 2017)

Ubú rey

de Alfred Jarry

Dirección: Gelén Marín

Reparto: Juan José García Haya, Sera Bermejo Luque, Tony Suárez Escolar, Jesús Arribas Blásquez, Lola Bernal Cava, Juan José Bastidas Mora, Laura Fernández Montesinos, Abel Pérez Román.

Música y Efectos directo: Laurianne Girault

Iluminación: Pedro A. Bermejo Luque

Vestuario: Rita Tojal

Escenografía: La Trupe, Teatro Irreverente

Ayudante de dirección: Laura Fernández Montesinos

45º Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de San Javier (julio, 2014)



fila á

Reseñas bibliográficas

á

fila

Vol. 3, 155-156

Juicio a dos niños

Eric Martínez Girón, *Vía en construcción*, Tarragona: Arola, 2018

Dos niños sueñan y nos muestran sus anhelos, sus flaquezas. Un adulto, educador infantil, conjuga vida familiar y un vocacional trabajo sin horas de descanso. El catalán Eric Martínez Girón empieza su última obra, *Vía en construcción*, a bocajarro, progresando de una escena a otra en el momento preciso, tras la frase justa e incisiva, que genera una intriga, una inquietud sensible, una zozobra, que no remite ni siquiera al final de la pieza. Tras un inicio con un acertado uso de los monólogos paralelos, los niños, sin la esperanza en el futuro de la religión, con carencias familiares de todo tipo, parecen adolescentes, su lenguaje y su actitud no son propios de unos niños de diez años. Son víctimas, que dejan pasar el tiempo y nada del yermo moral que les rodea les tiende la mano, sin conciencia del peligro, porque el día que viene les depara más de lo mismo, sin una pizca de bienestar, porque el mañana solo es un prometedor sueño que se desvanece al alba cuando es momento de saltarse las clases, de fumar, de algún pequeño robo, de colarse en algún cine, de cometer la mayor de las atrocidades con una frialdad alarmante. Son niños desencajados sin una fuerza que les empuje hacia delante, a pesar de los esfuerzos del educador, exentos de rabia y desesperación, pero residentes al borde del tempestuoso acantilado, donde quizá, algún día, dejen de huir

para encararse con el ser y comprueben, como ya lo comprobó Leopardi, que naufragar en el mar de la vida puede ser dulce.

Martínez Girón ha escrito una obra calibrada, sin estridencias ni chatarrería literaria, bañada por un tinte crepuscular, un azul henchido de grises, oscuro pero impregnado por la luz del educador infantil, porque el autor catalán busca en los márgenes de la sociedad e interpela directamente al lector durante las 21 escenas, muy bien hilvanadas, que componen *Vía en construcción*. La razón del título obedece a que "el desarrollo de los niños es como una vía a medio construir y nosotros los encargados de acabar de poner los raíles que faltan", pero hay casos en los que el tren llega y los raíles que faltan no están listos para soportar su pesado transcurrir.

Desde su primer estreno *Cementerio de elefantes*, pasando por *Lo que no se dice* (sobre la política de hijo único china) y *Cromosomas*, en el teatro de Martínez Girón tiene relevancia lo que se oculta o subyace, los temas de corte social, la incompreensión, la amistad, la esperanza. Martínez Girón es un autor con futuro que vale la pena seguir de cerca.

Carlos Ferrer
Academia de las Artes Escénicas de España

El miedo y el perdón

Antonio Rincón-Cano, *Los días titánicos*, Sevilla: Renacimiento, 2019

El sevillano Antonio Rincón-Cano está vinculado al mundo teatral desde los 18 años. Formado en el Laboratorio William Layton como actor, Rincón-Cano, además de llevar a cabo tareas como director de escena, ha fundado su propia compañía teatral, que ha transitado los escenarios hasta 2015, y ha merecido el IX Premio Romero Esteo por *Over the rainbow*. Vinculado en la actualidad al madrileño Teatro Lara y a la Escuela Superior de Artes Escénicas de Málaga, Rincón-Cano busca ampliar la difusión de su producción como dramaturgo por medio de una de las vías más transitadas para ello, la de los premios. Por *Los días titánicos* ha logrado el XIII Certamen de Letras Hispánicas Rafael de Cózar de la Universidad de Sevilla, que ha publicado Renacimiento.

Un museo, una sala "blanca y vacía", la adolescente Victoria, el bedel Jacobo, solitario y un tanto temeroso, y la directora Olvido, que abomina del egocentrismo de los pintores. Un cuadro, un motivo para estar ante él cuando todo permanece cerrado, para infringir las normas. Una pasión que soterra un drama, una necesidad, un remordimiento, un perdón, el miedo a la soledad. Los personajes chocan, preguntan pero no responden, esgrimen su coartada para lograr su propósito, porque estamos ante una obra donde los tres personajes se contraponen, cada uno contrasta con el resto. Victoria dominante, con su mochila roja como único equipaje y unas ganas incontrolables por mantener ese halo de misterio y agresividad que la rodea, admira el cuadro puesto que lo identifica con una persona que nunca quiso perder, mientras que Olvido odia la obra pictórica, porque representa un ayer que quiere superar, al tiempo que Jacobo ignora tanto ese cuadro, como ese ayer y esos motivos.

Si para Jacobo el museo es un lugar seguro porque le aísla del mundo, le aleja de sus recuerdos y del error

de su pasado y le mantiene apartado, para Olvido el museo es una prisión que le mantiene en contacto permanente con Fernando, con lo que fue, que es lo mismo que busca Victoria, el pasado en común. En los ojos de Victoria "se ve que es capaz de todo" por mantener viva la llama de ese pasado. El fantasma de Fernando une a las dos protagonistas, pero distinta forma: para Olvido como pesadilla; para Victoria, como excusa para el amargo odio contra todos los demás. Victoria es "un ser que no está anclado en ninguna parte", su vida quedó vacía al perder a sus padres a los 12 años. Jacobo monologa y sostiene que "ahora tengo la esperanza de que alguien me verá con otros ojos. Tengo la esperanza de que alguien no me preguntará por mi pasado. Tengo la esperanza de que yo también puedo, debo, pasar página. Lo único que tengo que hacer es perdonarme yo... Y luego seguir caminando". Por eso Olvido marcha a Osaka, por eso Victoria rechaza el museo. No son personajes marginales, pero sí invisibles más allá de las paredes que albergan el cuadro, donde convergen recuerdos y realidad.

Este es un teatro de corte intimista envuelto en una faceta cotidiana, que sirve para atrapar al lector, un realismo convencional al decir de Darío Villanueva. En esta pieza, identificamos rasgos comunes en la obra de Rincón-Cano como el silencio y la soledad, una sociedad que aísla al individuo, unos personajes con máscara que solo se desprende con el transcurrir de las escenas, un pasado oculto que se revela paulatinamente y del que se quiere huir en contraste con la aplastante realidad.

Carlos Ferrer
Academia de las Artes Escénicas de España

fila á

Especial centenario

á

lia
fia

Vol. 3, 159-194

Prólogo

Moisés Ruiz Angulo

Ordenanza y representante del PAS en el Consejo Escolar de ESAD Murcia

Cuando se solicita colaboración para este prólogo a una persona como yo, que no soy de escribir, afloran en mí, sentimientos contrarios.

De Felicidad por un lado, porque por fin iba a ver la luz este trabajo inacabado de Antonio Rus Navarro, que se inició hace unos años para ser presentado en la ESAD con motivo del 100 aniversario de las Enseñanzas Artísticas en Murcia.

Quienes hemos tenido la suerte y el placer de conocerle en profundidad, echamos de menos su humor, su "chispa", su manera de relatar las cosas, su amplia cultura, como demostraba en las tertulias que manteníamos; tenía conocimientos, tanto técnicos como artísticos, abarcando materias tan distintas como son: la informática, electrónica, matemáticas, medicina, música, cine, ... etc. En fin, era un tipo más propio del Renacimiento por todo el conocimiento y las destrezas que aglutinaba.

De Tristeza porque me hace recordar todo lo vivido (sí todo lo vivido, aunque hayamos sido compañeros de trabajo tan solo 30 años). Son tantas las situaciones, las vicisitudes y cosas compartidas que se hace imposible olvidarlas. Antonio dejó su impronta en todos y cada uno de los rincones de esta Escuela. Se implicó completamente en este Centro y participó en tareas más allá de sus obligaciones. Durante muchos años ejerció de responsable de Riesgos Laborales y también representó al Personal de Administración y Servicios en el Consejo Escolar de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, hasta el final de sus días. Todo lo hacía con el rigor y la profesionalidad requerida.

Aunque el puesto de trabajo ha sido ocupado por otra persona de gran valía, el vacío que nos dejó, siempre permanecerá en nuestro recuerdo.

Digo trabajo inacabado porque el autor lo concibió como una presentación audiovisual en Power Point, al que sólo le faltó el fondo musical elegido, que no llegó a incorporar debido a su inesperado fallecimiento.

No fue tarea fácil recuperar el archivo. Para no introducir ninguna modificación al trabajo, se optó por plasmar las distintas imágenes en esta edición para que el lector pueda recrearse el tiempo necesario en dichos fotogramas.

Con esta Comparativa en imágenes, el autor nos muestra los detalles de la transformación que ha recibido el viejo Seminario de San Fulgencio para albergar las sedes de la Escuela Superior de Arte Dramático y del Conservatorio de Danza de Murcia; nos muestra el antes y el después de muchas de las estancias del Edificio.

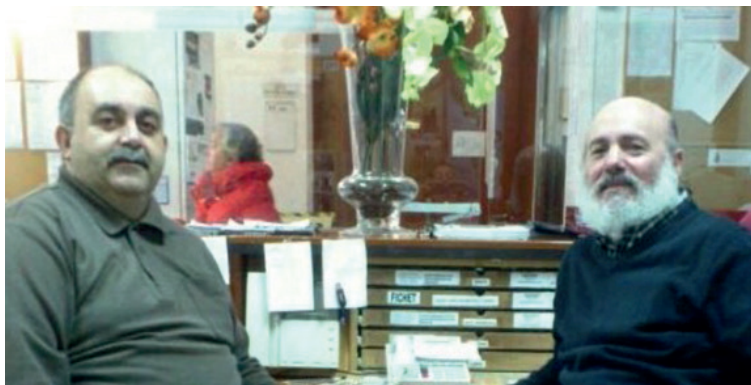
Quienes han conocido La Escuela vieja podrán recordar los espacios tan singulares que tenía el edificio, el estado tan ruinoso que presentaba cuando nos instalamos en él, con zonas impracticables llenas de escombros, sin ventanas, con suelos y techos rotos, por lo que se habilitó una pequeña zona para docencia y las tareas administrativas.

Era tanta la ilusión, la imaginación, el ingenio y el amor de todos los colectivos del Centro, que a pesar de tanta penuria, escasez de espacio útil, medios humanos, materiales y económicos, fueron saliendo promociones de excelentes profesionales de las artes escénicas, que nos dejaron el listón muy alto y que los que hemos co-

gido el testigo debemos preservar y potenciar, cuidando, respetando y mimando las instalaciones y medios que disponemos con tanta o más ilusión como la de nuestros antecesores.

Esta retrospectiva nos ayudará a recordar el estado de nuestra Sede hasta el año 1992. Con el paréntesis de

1993 hasta 1997 que estuvimos provisionalmente en el Palacio Fontes mientras duraron las obras de rehabilitación. En la Escuela Nueva iniciamos el curso 1997-1998 y desde entonces no ha parado de crecer y mejorar continuando aportando magníficos profesionales al mundo de las artes escénicas.



Moisés Ruiz Angulo y Antonio Rus Navarro

Nota Preliminar

Sonia Murcia

Directora Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Permítanme apuntar a la emotiva introducción de D. Moisés Ruiz, que cuando he utilizado la fórmula “es un honor dirigir esta Escuela” no siempre he sido capaz de abarcar toda la dimensión que podría significar. El día a día te hace comprender que las acciones valen mucho más que las palabras, y acciones son las descritas por su compañero para mostrar la personalidad de D. Antonio Rus, su compromiso con esta Casa queda solo esbozado en este documento, porque durante años fue oráculo de los entresijos de la Escuela. Cuando le pedí

a Moisés su colaboración para prologar este archivo, no era consciente que abría una ventana al recuerdo, y por ello, no puedo añadir nada más; me siento muy orgullosa de haber compartido el trabajo con el compromiso y profesionalidad de Antonio.

Nuestro agradecimiento a sus familiares y reconocimiento a Dña. Carmen Martínez, Arqueóloga municipal y a Dña. Dolores Galindo que ha documentado los pies de foto que acompañan estas imágenes.

á

fila

Vol. 3, 161-194

Histórico de imágenes de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Antonio Rus Navarro



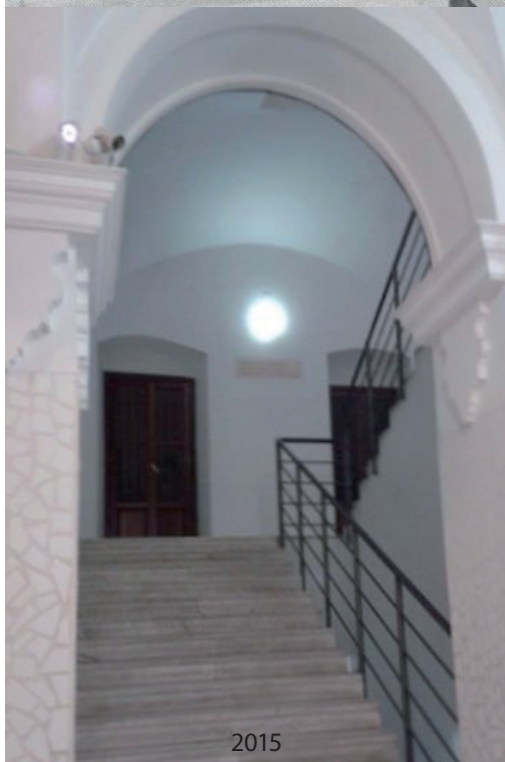
Escalera principal



1987



1992



2015



2016

Pasillo principal

1988



2015



Puerta Avda. Tte. Flomesta



Entrada



Junto a la puerta principal de acceso al edificio se encontraba la entrada a la capilla.

Antes de la reconstrucción del edificio una placa de mármol con el nombre Aula "D. Juan de Ibarra" rendía homenaje al catedrático de declamación del conservatorio de Música y declamación, padre de Juan Ignacio y Juan Carlos, ambos profesores en la Escuela nueva.

Aula Juan de Ibarra



En lo que era el altar de la antigua capilla se situaba un pequeño escenario. De izquierda a derecha Antonio de Béjar, Carmen Rubio, Juan Ignacio de Ibarra y Juan Ángel Serrano Masegoso (Equipo directivo 1983).



En la actualidad ese espacio es un aula de danza, en la parte superior o coro de la capilla se ubicó en 2014, el almacén de vestuario de Arte Dramático.



Escalera y columnas de mármol del IES Francisco Cascales. Entrada por Avd. Teniente Flomesta, pasillo y servidumbre de paso hacia el edificio del Seminario Mayor de San Fulgencio.

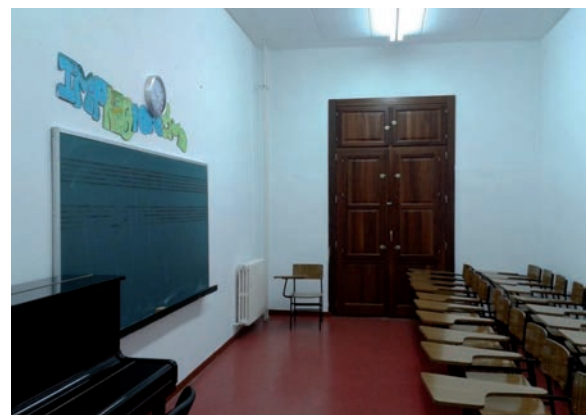
Patio noroeste, cambios en la fachada y vista del nuevo torreón.



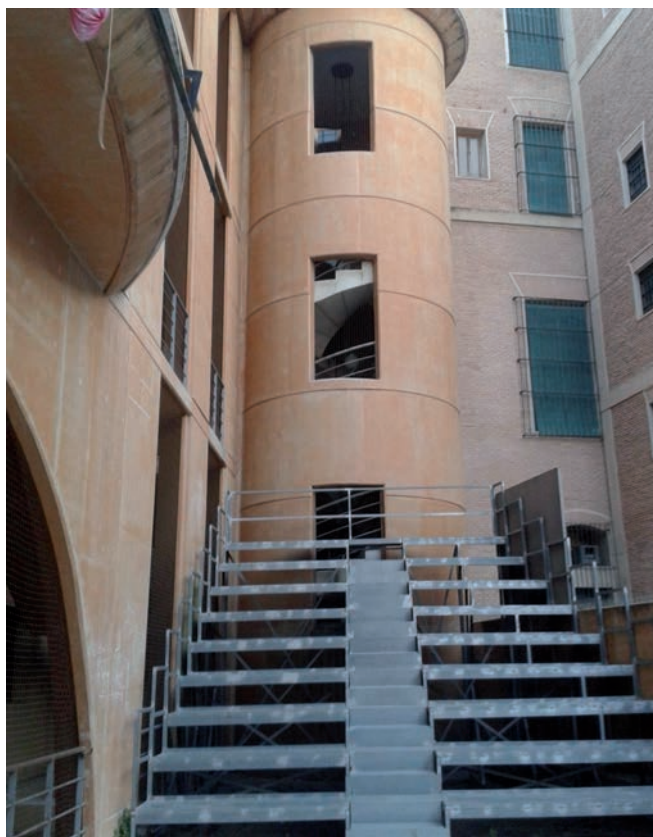
Vistas aéreas del conjunto monumental.



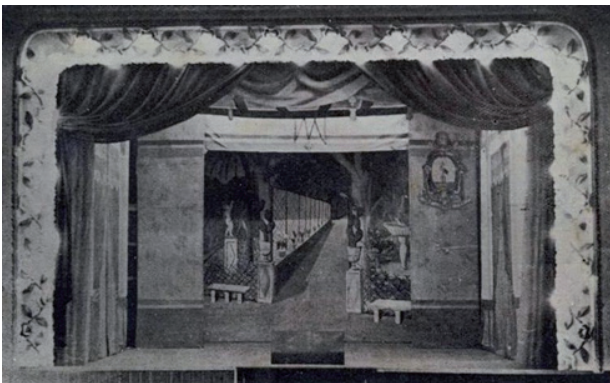
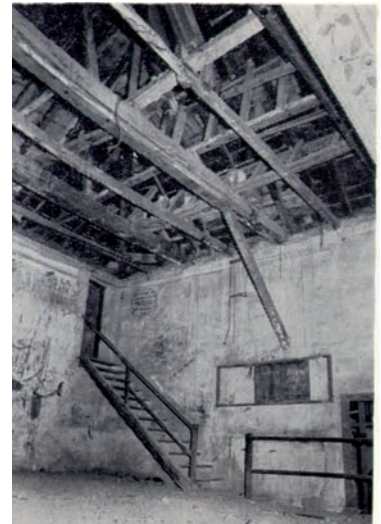
Primera planta del edificio. En los años 80, antes de la reconstrucción, se habilitó un espacio como biblioteca y sala para reuniones. Tras la reforma, las aulas 1.4, 1.5. y 1.6 se dedican a las asignaturas de canto y música, tanto del Conservatorio como de la Escuela.



Fachada noroeste, tras la reconstrucción sendas escaleras de caracol conforman dos torreones que jalonan el patio donde se imparte clase de esgrima y se realizan espectáculos al aire libre. La grada, en la zona lindante con el IES Cascales, se colocó en el año 2008.



En la cuarta planta del edificio en los años 40, el Seminario albergaba un pequeño teatro. En la actualidad ambos espacios son aulas de danza.





Pasillo de la primera planta. En los 80 y en la actualidad.



Sala del antecoro por cuya puerta se accede al balcón principal de la fachada, desde el año 2014 se habilitó como aula de caracterización.



Pasillo de la primera planta: en los años 80 antes de la reconstrucción. A la izquierda se encontraba la cantina regentada por el Sr. Zamora. En la actualidad ese espacio lo ocupa la puerta de acceso al escenario del teatro.



Las imágenes inferiores muestran dos aulas de danza antes de la reconstrucción.

Fachada principal.





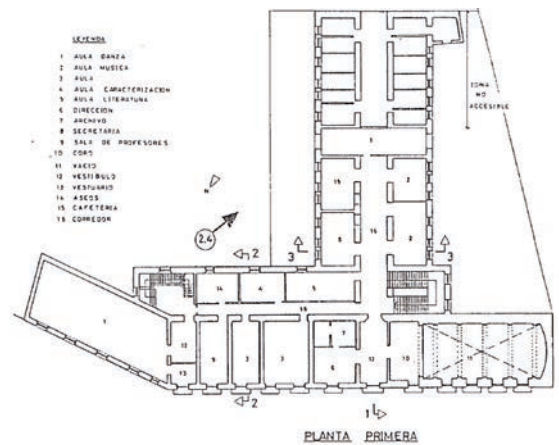
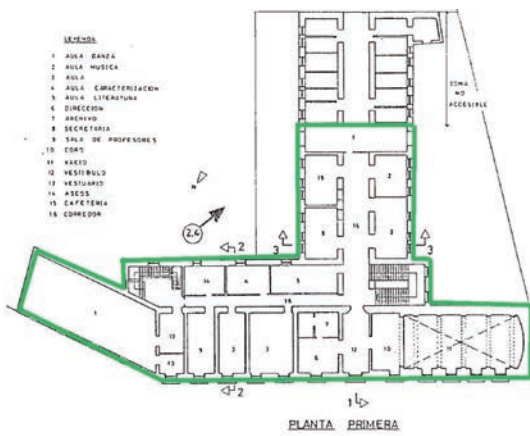
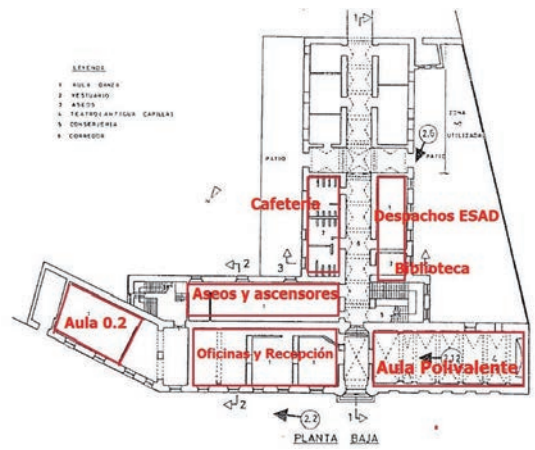
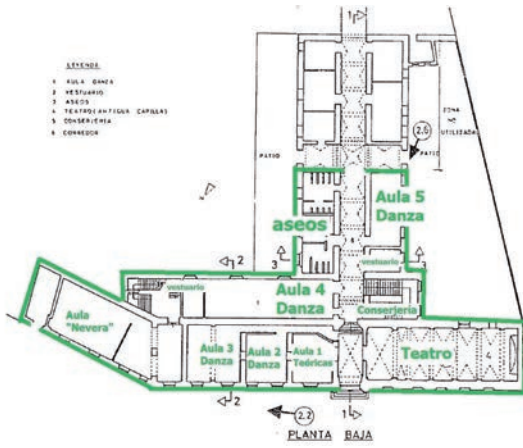
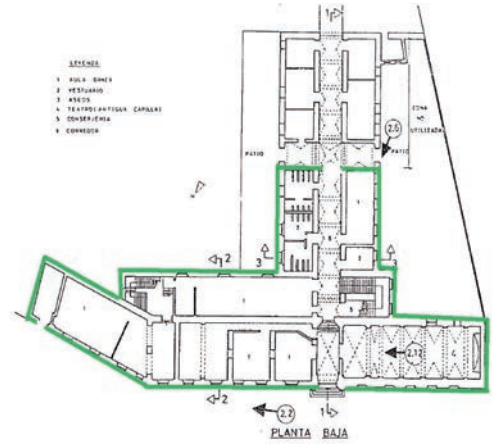
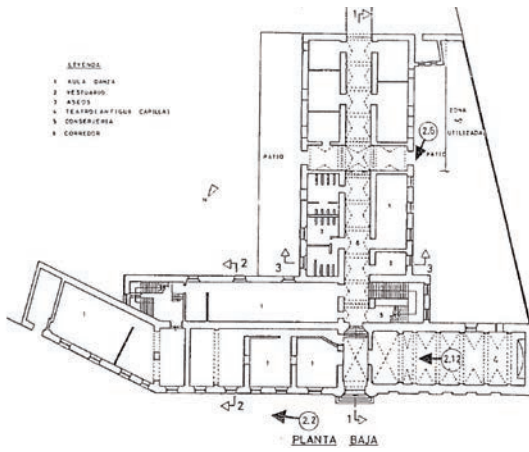
Detalle de la fachada antes de que el entorno de la Catedral estuviese vedado al tráfico.

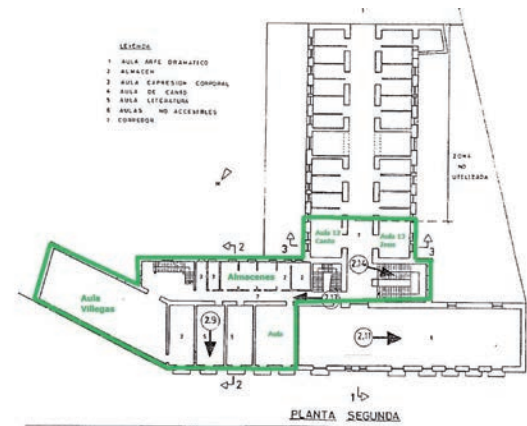
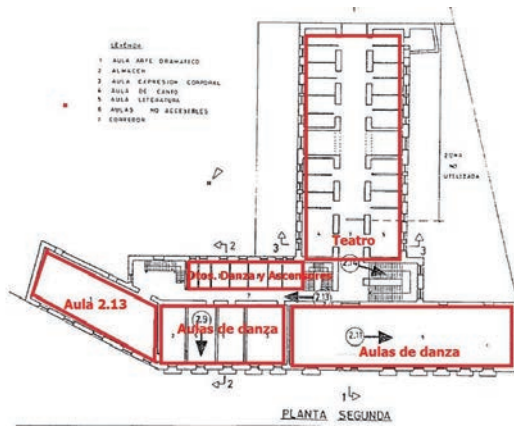
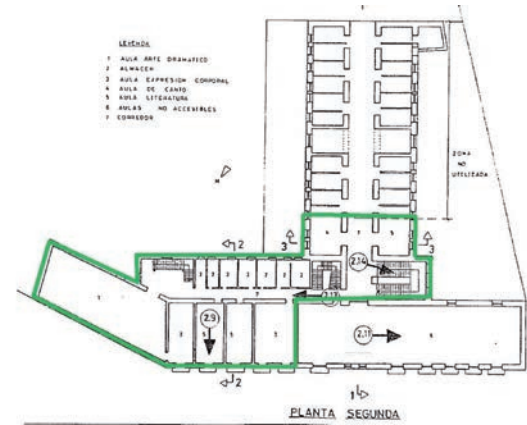
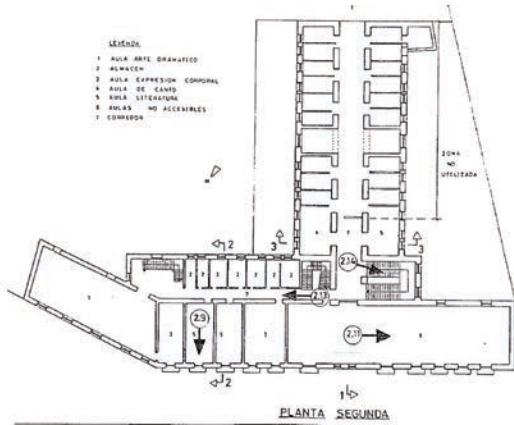
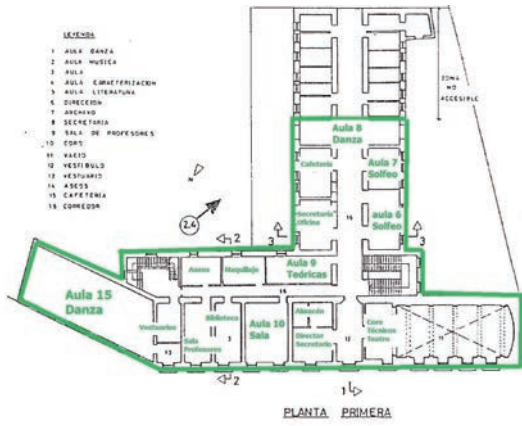


La placa original de 1986 se desprendió accidentalmente en 2019.



Estas fotos fueron realizadas por Antonio Rus en 1985. Muestran el estado ruinoso del edificio.







Detalle tinajas empotradas en el suelo. Fase 2 del Seminario.



Detalle de horno de fundición.





Detalle del vano del bastión. Fase 3 Islámica.

En el año 1994 tuvo lugar la excavación arqueológica y el estudio de los fondos del edificio cuyos resultados pueden consultarse en BERNABE GUILLAMÓN M., MANZANO MARTÍNEZ J.A., RUIZ PARRA I., SÁNCHEZ PRAVIA J.A. Y MUÑOZ CLARES M.: (1995). Excavaciones arqueológicas en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, antiguo seminario de San Fulgencio. Nuevas hipótesis sobre el recinto de la Alcazaba Islámica de Murcia en *Memorias de Arqueología*, 9 pp. 617-664. Consejería de Turismo y Cultura, Dirección General de Cultura. Murcia.



Vista aérea del solar desde el este.
Estructuras defensivas de época islámica.

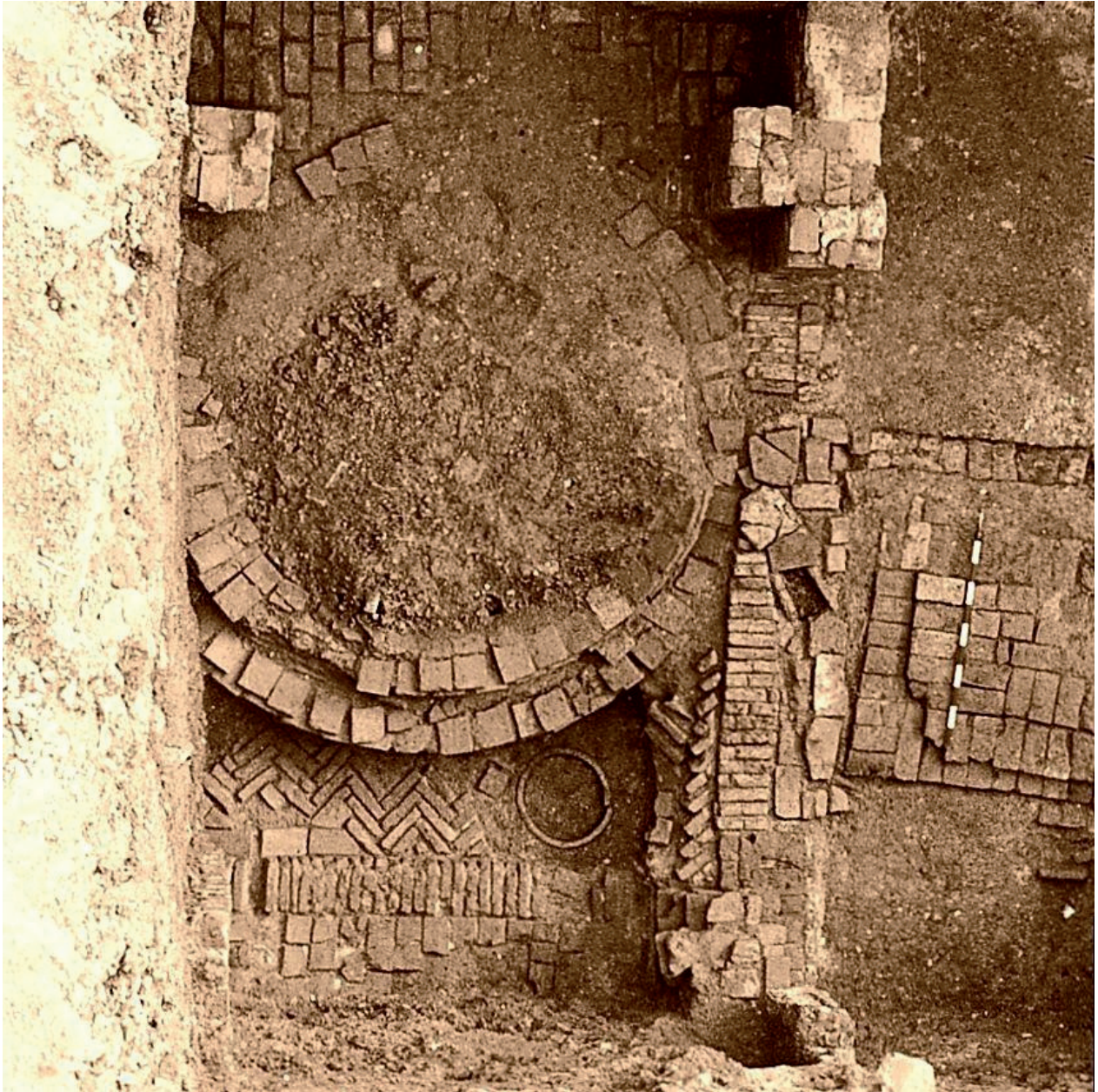


Vistas de C1-C2 y C3
Islámica.



Detalle interior del sótano.

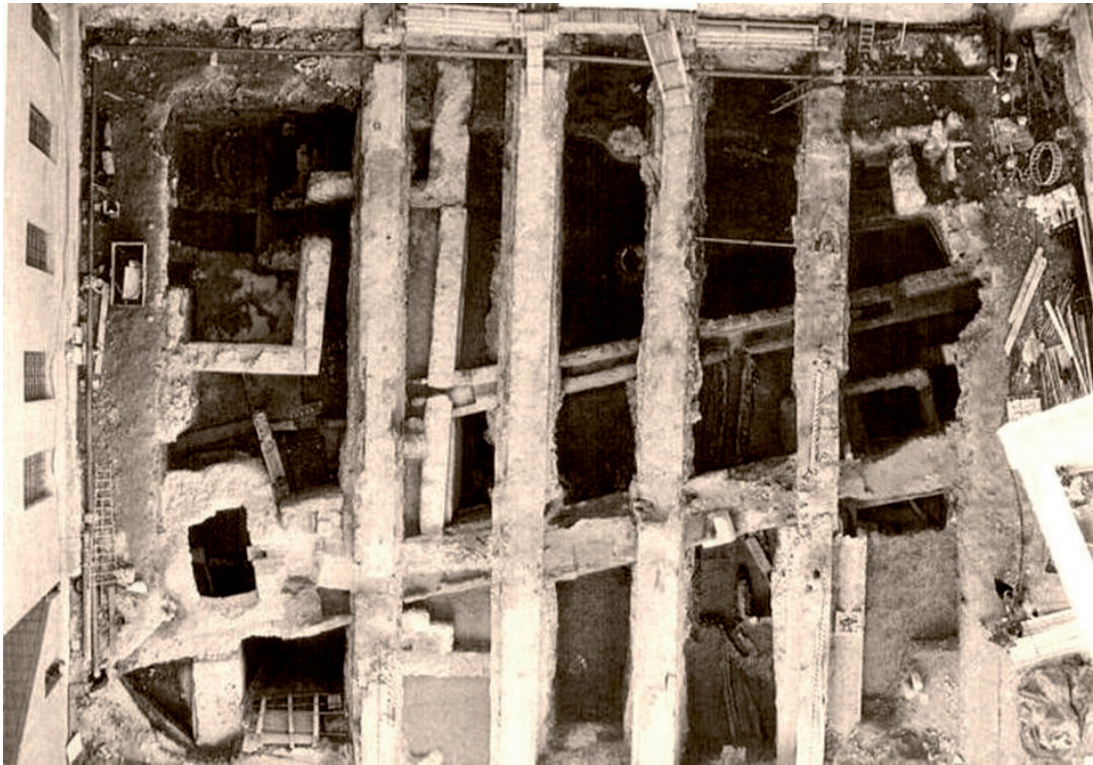




C1 vivienda interior Alcazaba. Detalle del patio y galerías fortificadas.



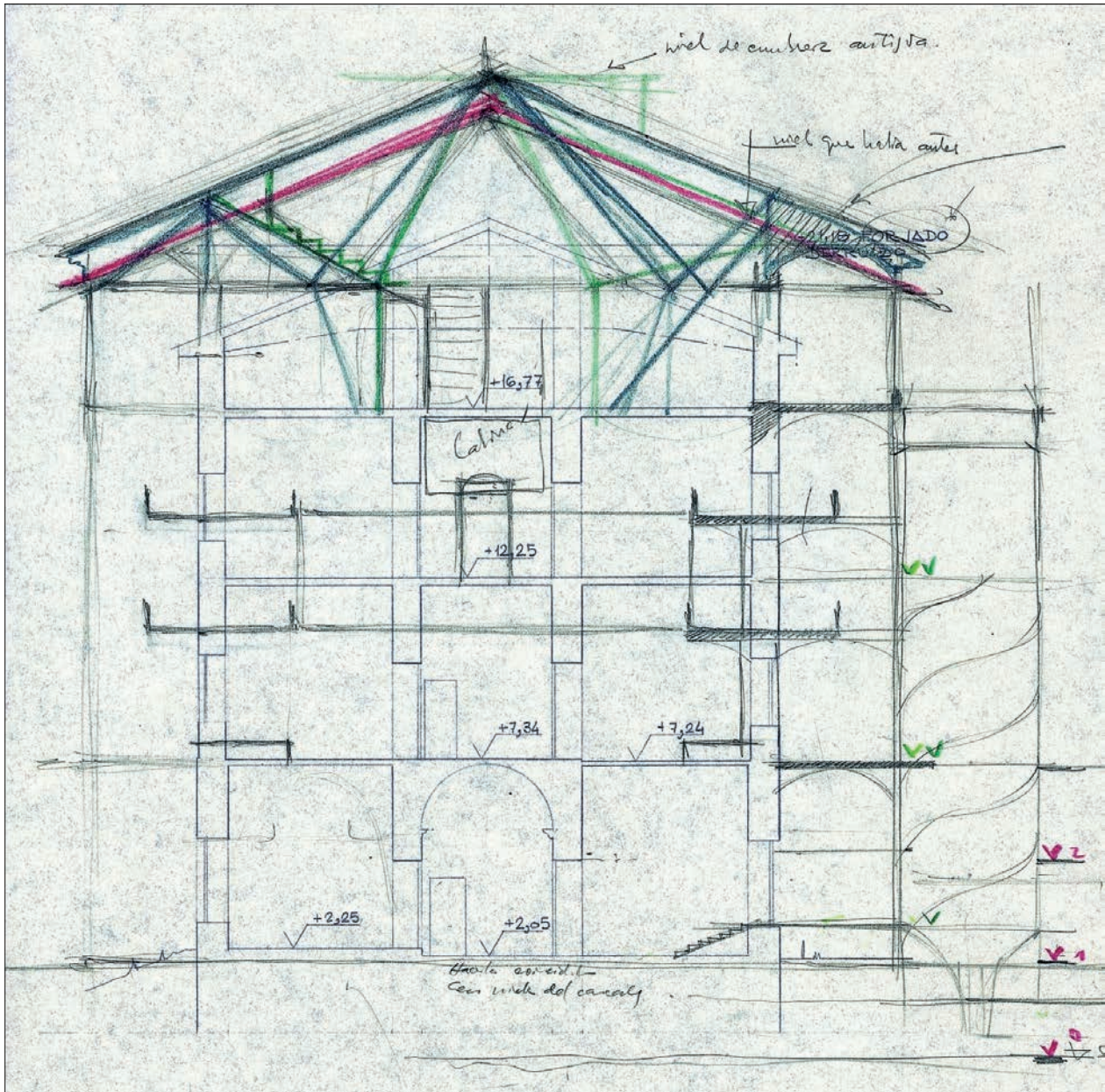
C2 Mitad del sótano con tinajas. Fase 3 del Seminario.



Vista aérea del solar desde el este. Estructuras defensivas de época islámica.



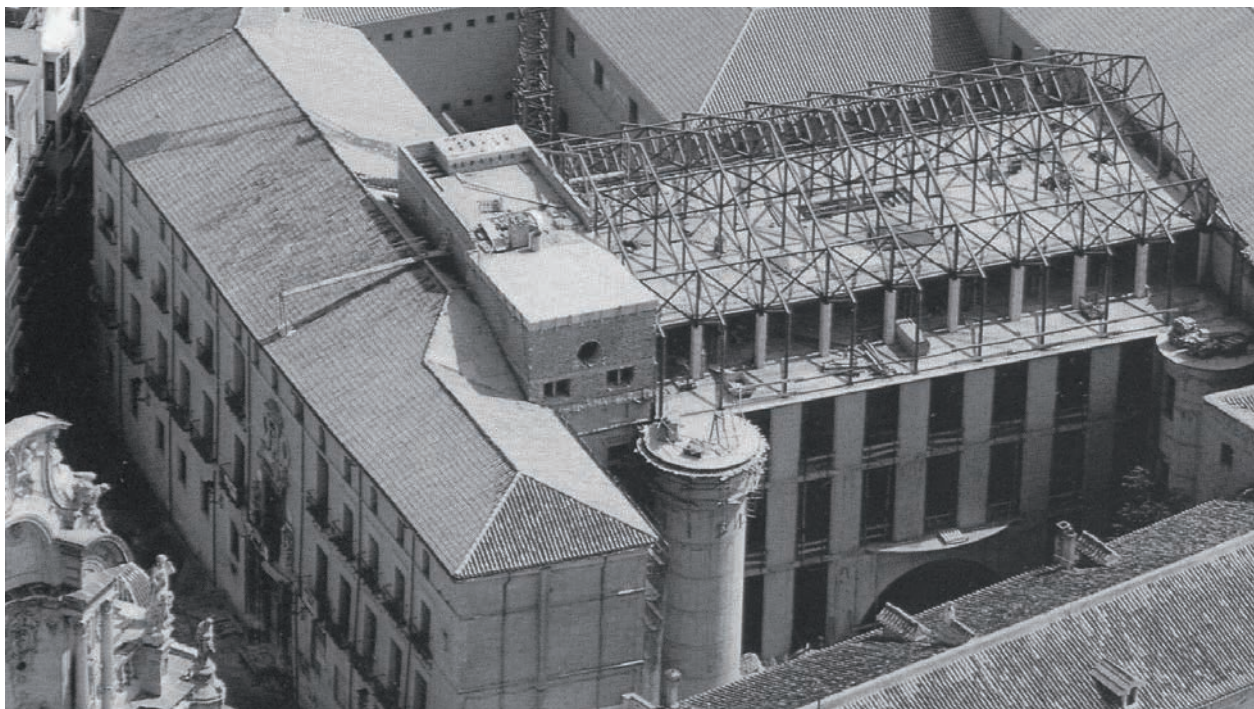
Estructuras defensivas islámicas.



Esté boceto corresponde al D.1. (Un edificio para las artes escénicas, 2003).



Vista aérea del conjunto monumental desde el sur.



Vista aérea del edificio en obras desde el noroeste.

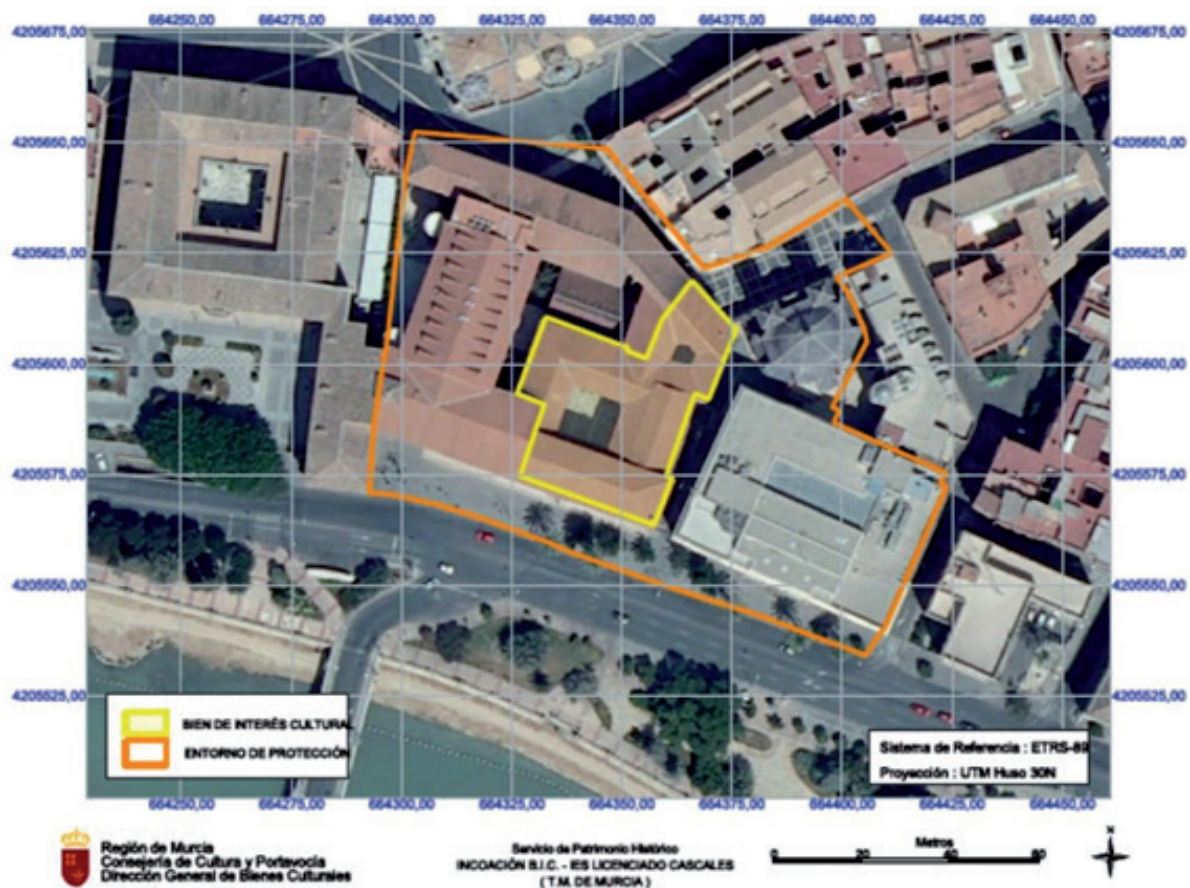


Fachada principal.



Fachada oeste y vista del torreón tras la reconstrucción.





La imagen muestra el edificio de IES Cascales declarado bien de interés cultural. La Escuela Superior de Arte Dramático se encuentra dentro del entorno de protección del inmueble.



Vista de la leyenda inscrita en el arco del portón de entrada al edificio.

Planos:

JOSÉ ANTONIO DE BÉJAR MANZANERA. «Reparación y mejora en el edificio de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia 1998»

Fotografías:

Seminario, remodelación de 1943 y aéreas 1966: Archivo CARM. «Postales de la ciudad de Murcia (1880-1986)»

Fotos rehabilitación años 80 y cursos hasta 1993: Archivo ESAD- Dirección. Murcia

Fotos excavaciones arqueológicas: Ignacio Vicente Murcia (IES Licenciado Cascales)

Fotos aéreas 2015: Google

Fotos 2015/2016 y estado ruinoso del edificio: ANTONIO RUS NAVARRO

Documentación:

Archivo PAS. ESAD.

Fuentes consultadas para la presente edición: CARMEN MARTÍNEZ SALVADOR, Arqueóloga Municipal.

Notas a pie y edición: Dolores Galindo Marín

Publicaciones:

«Cinco años en la nueva casa antigua: 1983-1988». Publicaciones curso 87-88. Escuela Superior de Arte Dramático y Danza Murcia.

INMACULADA RUIZ, JOSÉ CARLOS AGÜERA, ERNESTO MARTÍNEZ: «Un Edificio para las Artes Escénicas». Servicio Publicaciones Consejería Educación. Murcia 2003.

GARCÍA BLANQUEZ L.A., MUÑOZ CLARES M., PASCUAL DE RIQUELME CAMPDERA M., GÓMEZ CARRASCO J. y CALABUIG JORDAN R.: (1995). Restauración y documentación fotográfica de las pinturas murales de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. Antiguo seminario conciliar de San Fulgencio. Murcia en *Memorias de Arqueología*, 9. Consejería de Turismo y Cultura, Dirección General de Cultura. Murcia.

BERNABE GUILLAMÓN M., MANZANO MARTÍNEZ J.A., RUIZ PARRA I., SÁNCHEZ PRAVIA J.A. y MUÑOZ CLARES M.: (1995). Excavaciones arqueológicas en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, antiguo seminario de San Fulgencio. Nuevas hipótesis sobre el recinto de la Alcazaba Islámica de Murcia en *Memorias de Arqueología*, 9 pp. 617-664. Consejería de Turismo y Cultura, Dirección General de Cultura. Murcia.

fila á

Apéndice

Instrucciones para los colaboradores de la revista fila para el volumen 4 (2020)

Periodicidad de la revista: anual, entre la última semana de septiembre y la primera semana de octubre.

Fechas de recepción de propuestas por parte de los colaboradores: desde el 1 de octubre de 2019 hasta el 1 de marzo de 2020.

Comunicación de propuestas aceptadas: del 1 al 5 de mayo de 2020.

Correo al que se envían las propuestas: revistaflaa@gmail.com

Temática del próximo número: Investigación e innovación educativa en las Enseñanzas Artísticas Superiores. Isidoro Máiquez: 250 aniversario. Festival Internacional de Teatro joven: FESTUM.

Sistema de evaluación: la aceptación exigirá el juicio positivo de dos expertos (evaluadores externos) manteniendo el anonimato en el proceso de evaluación tanto del autor como del evaluador. Esta revisión ciega por pares determinará la aceptación, su aceptación con reservas o la no aceptación del mismo. En el caso de la aceptación con reservas el artículo será devuelto al autor para su adaptación conforme a las sugerencias de los evaluadores. Una vez realizadas las correcciones pertinentes y en el plazo establecido para tal fin, el trabajo se devolverá a la revista para reiniciar el proceso de evaluación.

Datos personales que deben de acompañar la propuesta: nombre y apellidos, institución a la que pertenece.

Características de las propuestas de artículo: debe ser inédito, para su comprobación, será sometido a control de plagio. Los artículos tendrán una extensión mínima de 12 páginas, con 30 líneas por página y 70 caracteres por línea. Constarán de resumen en castellano (no más de 240 palabras), resumen en inglés, palabras clave en castellano (entre 4 y 6 palabras) y en inglés. El máximo no deberá sobrepasar las 15 páginas incluyendo gráficos, pies de página y bibliografía. Los artículos deberán remitirse en formato word editable (.doc o .docx) fuente arial o times cuerpo 12 e interlineado 1,5. Las imágenes, gráficos y/o tablas correspondientes, en caso de existir, deberán incluirse en el archivo word correspondiente del artículo en la ubicación que el/los autor/autores consideren, debidamente referenciadas. Además, dichas imágenes, tablas y/o gráficos tendrán que ser adjuntadas en archivos independientes formato jpg en una resolución de 150 ppp. para su posterior inclusión en la maquetación final (a cargo de la revista). Las normas de citación en texto y las referencias bibliográficas deben ajustarse a la norma APA 6ª edición. (Normas en PDF).

Características de las propuestas del texto teatral: debe ser inédito, para su comprobación, será sometido a control de plagio.

