

fila á

Revista científica de artes escénicas y audiovisuales

2020, Volumen 4
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 enseñanza telemática debida a la contingencia COVID-19 iniciada en marzo 2020. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

Bases de Datos, Catálogos, Plataformas de Internet e Índices de Impacto en los que se encuentra indexada:



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, diciembre 2020

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:

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

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

Dra. Dolores Galindo Marín. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

Dra. Nieves Pérez Abad. *Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.*

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

Dr. Manuel Nicolás Meseguer. *Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia.*

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

Observadores externos:

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

Dr. Víctor Estape. *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>	

Artículos

Las asignaturas de Canto aplicado al Arte Dramático en los centros oficiales de enseñanzas artísticas superiores: una perspectiva comparativa	11
<i>Pedro Pérez</i>	
Isidoro Máiquez y Andrés Prieto: de la voz en escena a la Teoría del arte dramático	33
<i>Antonio Varona</i>	
La protección frente al desempleo en el sector cultural ocasionado por la COVID-19	51
<i>Francisca María Ferrando García</i>	

Ensayos

El teatro en los tiempos del coronavirus	65
<i>César Oliva Bernal</i>	
Isidoro Máiquez y una inestimable ayuda, Antonia Prado	71
<i>Elvira Carrión Martín</i>	

Textos teatrales

Como mil pedazos de vidrio que el dolor oscurece	81
<i>Roberto Salgueiro</i>	

Trabajos fin de estudios: junio de 2019-febrero de 2020

TFE defendidos junio 2019 a febrero 2020	101
--	-----

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Talleres de cuarto de Interpretación.....	117
Cortometrajes de Dirección	121

Internacionalización, emprendimiento y acción socio cultural

Brook. El viaje inolvidable	127
<i>Dolores Galindo Marín</i>	
Premio Azahar de Honor 2019 Escuela Superior de Arte Dramático	133
<i>Raquel Jiménez</i>	
Festival Internacional de Teatro Joven De Murcia (FESTUM).....	135
<i>Nieves Pérez Abad y Sonia Murcia Molina</i>	
Festival de Argentina <i>Nodo Hackear la Danza</i>	139
<i>Jorge Fullana Fuentes</i>	

Reseña bibliográfica

Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo).....	143
Victoria Szpunberg, en <i>Victoria Szpunberg 2004-2018</i> , Tarragona: Arola, 2019	
<i>Carlos Ferrer</i>	

Apéndice

Instrucciones para los colaboradores de la revista <i>fila á</i> para el volumen 5 (2021).....	147
Instructions to collaborators of <i>fila á</i> magazine for issue no. 5 (2021).....	148

á

fila

Vol. 4, 7-8

Presentación

Sonia Murcia Molina

Directora Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Prologar el número 4 de la revista **Fila á** tras las consecuencias que estamos sufriendo por el Covid-19, se convierte en un alegato para garantizar el derecho a la educación y a la justicia social. Hemos reinventado modelos pedagógicos y defendido la máxima presencialidad y seguridad para la cultura.

Finalizamos el año 2020 con esta publicación y con la certeza en la fortaleza del arte en todas sus dimensiones; señal inequívoca en la excepcionalidad de la situación que nos ha tocado vivir y a la que seguiremos plantando cara, pese a la adversidad que en el sector cultural y educativo ha provocado. A pesar de las vicisitudes saldremos adelante, con el impulso de nuestra vocación por la transferencia del conocimiento y del arte.

Pese a todo, en este año tan convulso, la protección de los artistas ha merecido de cierto respaldo normativo impensable décadas atrás, gracias al desarrollo reglamentario del Estatuto del Artista, y sobre ambos aspectos recogemos constancia en dos de los documentos de la revista. No podemos perder de nuestra memoria histórica lo que este hito legislativo supuso para nuestro colectivo y la política; la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados dio un gran ejemplo de compromiso de Estado a seguir, como demostró la unanimidad de todos los partidos políticos en su aprobación.

Entre estas páginas recordaremos a nuestro insigne Isidoro Máiquez, dentro de los actos de enmarcados en

el 250 aniversario del nacimiento del actor cartagenero, que ya en el siglo XVIII, destacó por su defensa de la dignidad de la profesión.

Vivimos un momento de transformación forzada, el mundo del teatro con la pandemia ha desarrollado un universo en donde el concepto teatral y digital van unidos, pero no cesaremos en nuestra obligación de seguir transmitiendo conocimiento, curiosidad y capacidad como demuestran los artículos de este número.

Merecida mención en este prólogo a la reseña sobre el homenaje realizado por las Escuelas Superiores de Arte Dramático al aclamado director Peter Brook, Premio Princesa de las Artes 2019, como se atestigua en estas páginas, al texto teatral de Roberto Salgueiro, Premio "Rafael Dieste" 2015, de autores en lengua gallega y el reconocimiento de la profesión con el Premio Honorífico Azahar 2019 de la profesión a la Escuela Superior de Arte Dramático.

En definitiva, hemos de estar unidos porque somos parte de la cultura y juntos, transmisores de la grandeza del conocimiento.

Solamente indexan revistas que alcanzan un determinado nivel de calidad y este año entramos en el Catálogo de Dialnet y Lantindex

Muchas gracias por hacerlo posible y próspero año 2021.

fila á

Artículos

Las asignaturas de Canto aplicado al Arte Dramático en los centros oficiales de enseñanzas artísticas superiores: una perspectiva comparativa

Pedro Pérez

Profesor de Canto Aplicado ESAD Murcia

Resumen: El presente estudio pretende conocer y analizar las distintas asignaturas de canto aplicado incluidas en los distintos planes de estudio de los centros de enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático de España, atendiendo a diversos parámetros como número de créditos ECTS¹, tiempo lectivo semanal, tipología o contenidos, para poder establecer una perspectiva general de cuál es la situación actual de estas asignaturas y sus características en cada centro. Este estudio analiza toda la legislación nacional y autonómica referente a los estudios de Arte Dramático, las diferentes guías docentes disponibles de cada una de las asignaturas de canto aplicado y las páginas web de cada uno de los quince centros superiores que imparten estas enseñanzas. La información manejada ha permitido realizar un análisis comparativo de las asignaturas de canto aplicado en los distintos itinerarios formativos. Finalmente, se han extraído las conclusiones pertinentes, destacando las principales diferencias en los planteamientos de las mismas.

Palabras clave: canto, arte dramático, interpretación, teatro, enseñanza.

Abstract: The study aims to describe and analyze the different singing subjects for theatre included in the various curricula of the higher education centers of Dramatic Art in Spain. The paper reviews a range of factors such as: number of ECTS credits; duration of lessons and types of subject covered, in order to establish an overview of the current teaching of these subjects and their approach in each school. This study analyses all the national and regional legislation referring to the studies of Dramatic Art, the different teaching guides available for each of the applied singing subjects and the websites of each of the fifteen centers that teach these subjects. The information handled has allowed a comparative analysis of the singing subjects in the different curricula. Finally, conclusions highlight the main differences of approach across Drama Schools.

Key words: singing, performing arts, acting, theatre, education.

1 Del inglés *European Credit Transfer System* ("Sistema europeo de transferencia de créditos").

I. Introducción

El Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, que regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, establece que sean las administraciones educativas quienes diseñen el plan de estudios que corresponde a las distintas especialidades (Ministerio de Educación, Gobierno de España, 2010a). Sin embargo, mientras que en las especialidades de música (conservatorios) los planes de estudio son bastante similares en cuanto al peso de las distintas materias dentro de estos, en las enseñanzas de Arte Dramático existe un abanico mucho más heterogéneo de dichos planes, con mayores diferencias entre sí, otorgando distinto peso a las diferentes áreas, en función de los itinerarios formativos ofertados.

Tal es el caso de la especialidad de Canto aplicado a las enseñanzas de Arte Dramático, de gran peso en algunos planes de estudio en contraste con otros. El mencionado Real Decreto 630/2010 estipula que las asignaturas de Canto pertenecen a la materia denominada "Música y Canto". Incluye como contenidos específicos de canto el "estudio y dominio de la voz cantada: elementos técnicos y expresivos. Aplicación de la técnica del canto a diversos géneros y estilos" (Ministerio de Educación, Gobierno de España, 2010b). No obstante, no se ha realizado hasta la fecha ninguna investigación donde se analice la presencia de esta asignatura en los distintos planes de estudios, paso necesario para conocer cuál ha sido su planteamiento, y características, especialmente de cara a plantear un posterior análisis, más pormenorizado, de estas enseñanzas.

Por todo lo anteriormente expuesto, nace el interés de realizar este estudio, para arrojar luz sobre estas asignaturas y su organización, y así poder tener una visión más detallada de estas enseñanzas a nivel nacional.

II. Material y métodos

Para elaborar el presente artículo se ha consultado toda la legislación vigente de Educación relacionada con las enseñanzas artísticas superiores, concretamente aquella que establece las específicas de Arte Dramático, tanto de ámbito nacional como autonómico. En cada uno de los documentos se han buscado todas las referencias a las asignaturas de Canto, tanto en los distintos planes de estudio (denominación y número de asignaturas, créditos ECTS, cursos en que se imparten...) como en los descriptores y contenidos de dichas asignaturas, así como toda aquella información relacionada con estas. Además, se han realizado búsquedas relacionadas con las palabras piano, pianista, acompañante, repertorio y

repertorista para conocer si la figura del pianista acompañante aparece reflejada en los mismos.

Se han consultado todas las páginas web de los centros superiores de Arte Dramático de España sostenidos con fondos públicos, un total de quince, para conocer las especialidades e itinerarios ofertados y analizar los planes de estudio de estos, en busca de todas las asignaturas de Canto que estos incluyen y de las guías docentes disponibles en las páginas web, tanto del último curso 2019-2020 como de otros anteriores. Aquellas que no se han encontrado se han buscado de forma independiente a través de distintos motores de búsqueda, utilizando el nombre de la asignatura y el centro al que pertenece. Esta búsqueda ha sido especialmente útil en el caso de las optativas, ya que no todas las comunidades autónomas (CCAA) las especifican en su legislación, ni todos los centros ofertan las mismas para todos los cursos. Asimismo, algunas guías docentes han sido solicitadas de forma personal a los docentes de Canto de determinados centros, quienes las han proporcionado en formato PDF.

Una vez recogida toda la información, esta ha sido ordenada por CCAA y centros, y se ha analizado extrayendo aspectos relevantes sobre itinerarios, número de asignaturas, tipología (grupal o individual), tiempos lectivos, contenidos, metodología, criterios de evaluación y cuantos aspectos relevantes estuviesen recogidos. Por último, se han elaborado una serie de gráficas comparativas y se han extraído las conclusiones pertinentes, con el fin de arrojar una perspectiva general de las asignaturas de Canto aplicado al Arte Dramático en los centros oficiales de España.

III. Situación por comunidades autónomas

1. Andalucía

Andalucía se rige por el Decreto 259/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en dicha comunidad autónoma. En la actualidad son tres los centros públicos andaluces que imparten dichas enseñanzas: Córdoba, Málaga y Sevilla.

La Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Córdoba imparte las especialidades de Escenografía e Interpretación (Itinerario Textual). El plan de estudios de la ESAD de Córdoba solo contempla una asignatura de Canto en segundo curso de Interpretación, grupal, anual, de seis créditos ECTS y tres horas lectivas semanales (Consejería de Educación, Junta de Andalucía, 2011a). Desde el curso 2017-2018 se oferta una optativa de Canto para los alumnos de los cursos tercero y cuarto de ambas especialidades, llamada *Taller de canto en*

el teatro musical, de seis créditos ECTS y tres horas lectivas semanales (Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba, 2020).

La Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga imparte enseñanzas de Interpretación -Textual y Musical- y de Dirección de escena. El plan de estudios del recorrido de Textual incluye la asignatura *Canto* en segundo curso, de seis créditos ECTS y tres horas lectivas grupales semanales (Consejería de Educación, Junta de Andalucía, 2011b). Durante el curso 2013-2014 se ofertó para dicho recorrido una optativa en el segundo cuatrimestre de tercer curso, *Canto II para Interpretación Textual*, de tres créditos ECTS y tres horas lectivas grupales semanales, asignatura grupal cuya guía docente indicaba que “el porcentaje de valoración de los diferentes métodos de evaluación se repartirá del siguiente modo: Repertorio coral: 65%; Repertorio solístico y de concertación: 35%” (Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, 2013a).

El Decreto 259/2011 contempla tres asignaturas anuales de Canto en el currículo del recorrido de Interpretación Musical (Consejería de Educación, Junta de Andalucía, 2011c, p. 18):

- *Canto I* (primer curso): seis créditos ECTS y tres horas semanales.
- *Canto II* (segundo curso): ídem.
- *Canto III* (tercer curso): cuatro créditos ECTS y dos horas semanales.

En todos los casos se trata de asignaturas grupales, si bien al analizar las audiciones y muestras llevadas a cabo (publicadas en la web del centro) se puede ver cómo en todas ellas se trabaja también repertorio solista.

Además de estas asignaturas, la ESAD de Málaga ha ofertado a lo largo de los cursos distintas asignaturas optativas para alumnos de Interpretación Musical, tales como *Repertorio de Teatro Musical* (curso 2012-2013) o *Técnica y repertorio del canto moderno* (2013-2014). Estas asignaturas no han sido en ningún caso de tipología instrumental (individual), si bien la guía docente de esta última recogía como procedimientos para la evaluación “exámenes de canto en los que se interpretará el repertorio solístico que le haya sido asignado [al alumno]”, y en “Calificación de la asignatura”: “Repertorio solista: 60% de la nota” (Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, 2013b, p. 4).

Todas las asignaturas de Canto aparecen siempre con el mismo descriptor, tanto en el Decreto 259/2011 como en las guías docentes del centro (independientemente del itinerario o curso): “Estudio y dominio de la voz cantada: elementos técnicos y expresivos. Aplicación de la técnica del canto a diversos géneros y

estilos” (Consejería de Educación, Junta de Andalucía, 2011d).

La Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla oferta enseñanzas de las especialidades de Interpretación Gestual y Textual. En el primer caso la única asignatura de Canto se da en primer curso y es anual con tres créditos ECTS, mientras que el itinerario de Textual la asignatura se cursa en segundo curso y cuenta con seis créditos ECTS y tres horas lectivas semanales (Consejería de Educación, Junta de Andalucía, 2011e). La web de la ESAD de Sevilla no tiene disponibles las guías docentes de estas asignaturas, sino que sencillamente contempla el descriptor de la materia “Música y Canto” que recoge el Decreto 259/2011.

2. Asturias

La Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias ofrece estudios en las especialidades de Interpretación -itinerario Textual- y Dirección y dramaturgia. Se rige por el Decreto 43/2014, de 14 de mayo, que establece el plan de estudios de dichas enseñanzas artísticas superiores en el Principado de Asturias. Este Decreto contempla una única asignatura del área de Canto en el tercer curso del plan de estudios de la especialidad de Interpretación, llamada simplemente *Canto*, con cinco créditos y medio ECTS y un total de ciento ocho horas lectivas en el curso (Consejería de Educación, Cultura y Deporte; Principado de Asturias, 2014a).

Sin embargo, el mismo Decreto incluye en segundo curso la asignatura *Lenguaje musical y canto*, con seis créditos y medio ECTS y un total de ciento cuarenta y cuatro horas lectivas anuales. Esta asignatura engloba contenidos tanto de Lenguaje musical como de Canto, tal y como se especifica en el descriptor de la asignatura, que incluye el “manejo consciente del mecanismo de la voz cantada y la aplicación de la técnica a diversos géneros y estilos” o, como criterio de evaluación, aspectos tan concretos como “ejercicios [...] con las vocales colocadas ‘en máscara’ como punto de posición y proyección” (Consejería de Educación, Cultura y Deporte; Principado de Asturias, 2014b, p. 11). Es más: para poder cursar la asignatura de Canto es requisito “tener superada la asignatura Lenguaje musical”, por lo que en definitiva se puede ver que ambas áreas están totalmente interrelacionadas.

La ESAD de Asturias no oferta ninguna optativa específica relacionada con contenidos del área de Canto. La única excepción ha sido la optativa de teatro musical *Lucky Stiff. El musical* que se desarrolló durante el curso 2016-2017 con los profesores Francisco Pardo (Interpretación) y Rosa Sarmiento como profesora de canto (Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias, s.f.).

3. Baleares

La Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares se rige por el Decreto 26/2014, de 13 de junio, que establece el plan de estudios del título superior de Arte Dramático para la especialidad de Interpretación en dicha comunidad autónoma. Este plan de estudios recoge dos asignaturas de Canto (Consejo de Gobierno; Gobierno de las Islas Baleares, 2014a):

- *Canto I* (primer curso), con tres créditos ECTS. Se imparte durante el segundo semestre.
- *Canto II* (tercer curso), también con tres créditos. Se imparte durante el primer semestre.

Ambas asignaturas son grupales, si bien en los contenidos de la asignatura aparece también el “desarrollo de la tesitura vocal individual” (Consejo de Gobierno; Gobierno de las Islas Baleares, 2014b).

4. Canarias

La Comunidad Autónoma de Canarias regula sus enseñanzas superiores de Arte Dramático mediante la Orden de 14 de marzo de 2014, que “aprueba la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño [...] y culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios” (Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad; Gobierno de Canarias, 2014a). Esta Orden modifica parcialmente la de 29 de abril de 2011, que ya reconoce a la Escuela de Actores de Canarias como centro superior autorizado de Arte Dramático (Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes; Gobierno de Canarias, 2011).

La Orden de 14 de marzo no especifica asignaturas concretas de Canto en su Plan de estudios de la especialidad de Interpretación, sino que únicamente menciona la materia “Música y Canto” en todos los cursos, con la siguiente distribución (Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad; Gobierno de Canarias, 2014b):

- *Música y canto I* (primer curso): anual, con cuatro créditos ECTS y dos horas lectivas semanales.
- *Música y canto II* (segundo curso): tres créditos ECTS durante el primer semestre, con tres horas lectivas semanales.
- *Música y canto III* (tercer curso): anual, con cuatro créditos ECTS y dos horas lectivas semanales.
- *Música y canto IV* (cuarto curso): tres créditos ECTS durante el primer semestre, con tres horas lectivas semanales.

Según la descripción de estas asignaturas, los contenidos engloban aspectos tanto de Lenguaje musical

como de Canto. Las asignaturas son todas grupales, aunque en lo referente al Canto, dice: “Establecimiento y desarrollo de las bases del Canto en sus aspectos técnico e interpretativo a través del trabajo *grupal*”. Sin embargo, a continuación añade: “Establecimiento y desarrollo de manera *individual* de las bases del Canto en sus aspectos técnico e interpretativo” (Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad; Gobierno de Canarias, 2014c). Si atendemos a los contenidos de las asignaturas², *Música y canto I* y *Música y canto II* están centradas en el área de Lenguaje musical, mientras que *Música y canto III* y *Música y canto IV* se centran en el área de Canto, la primera de forma grupal y la segunda de forma individual, buscando “establecer y desarrollar de manera individual las bases del Canto en sus aspectos técnicos e interpretativos” (Escuela de Actores de Canarias, s.f.).

5. Castilla y León

La Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León se rige por el Decreto 58/2011, de 15 de septiembre, que establece el plan de estudios de las especialidades de Dirección escénica y dramaturgia e Interpretación, de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en dicha comunidad autónoma.

En el Anexo I de dicho Decreto se reflejan las asignaturas de Canto de la especialidad de Interpretación (Consejería de Educación, Junta de Castilla y León, 2011a):

- *Canto I* (segundo curso): anual con cuatro créditos ECTS.
- *Canto II* (tercer curso): ídem.

Ambas asignaturas son grupales, si bien al comparar los contenidos de ambas asignaturas se puede apreciar que *Canto I* incluye “trabajo expresivo y técnica auditiva-vocal en las composiciones corales”, mientras que *Canto II* contempla también “Base técnica para la aplicación del canto [...] de forma individual y colectiva” (Consejería de Educación, Junta de Castilla y León, 2011b). Algo similar ya ocurría con anterioridad al Decreto 58/2011, pues el anterior que regulaba las enseñanzas de Arte Dramático en Castilla y León (Decreto 42/2006, de 15 de junio) también contemplaba las mismas asignaturas, especificando como objetivos de ambas “practicar en diferentes agrupaciones corales e individualmente” (Consejería de Fomento, Junta de Castilla y León, 2006).

² Publicados en la web del centro (<https://www.webeac.org/plan-de-estudios/>).

De hecho, al estudiar los contenidos de las guías docentes de *Canto I* y *Canto II*³ puede verse cómo la primera asignatura está concebida para el trabajo fundamentalmente grupal, mientras que en la segunda sí se menciona el trabajo individual, tanto en las competencias específicas como en los resultados de aprendizaje y en los contenidos, incluyendo la “base técnica para la aplicación del canto en diversos géneros y estilos, de forma individual y colectiva”, aunque también se incluyen otros contenidos relacionados con el área de Lenguaje musical, como el “Tema 2” del temario de *Canto I*, “Recordatorio de fundamentos musicales. Ritmo. Entonación. Partitura.” (Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, 2019). Además, puede verse que el curso pasado la ESAD de Castilla y León no ofertó ninguna optativa relacionada con el área de Canto.

6. Cataluña

La Generalitat de Catalunya regula las enseñanzas superiores de Arte Dramático a través de dos resoluciones diferentes, una para cada uno de los centros oficiales reconocidos en su red de centros de enseñanzas artísticas superiores (Departament d'Educació, Generalitat de Catalunya, s.f.): la Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (centro público) y el Centre autoritzat d'ensenyaments artístics superiors d'art dramàtic Eòlia (privado⁴).

6.1. Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre

En el Anexo de la Resolución ENS/1547/2014, de 23 de junio, se contempla el plan de estudios del título superior de Arte Dramático de la Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre. Dicho plan de estudios recoge cuatro itinerarios diferentes para la especialidad de Interpretación: textual, musical, físico y visual (Departamento de Enseñanza, Generalitat de Catalunya, 2014a, p. 2).

Todos los itinerarios tienen en común la asignatura obligatoria *Canto 1*, anual con tres créditos ECTS y una hora y media lectiva semanal (Departamento de Enseñanza, Generalitat de Catalunya, 2014b). La asignatura es grupal, tal y como especifica el descriptor de la misma en la guía docente publicada en la web del centro⁵

(Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, 2018a).

El itinerario de Texto contempla también una asignatura de Canto específica para este itinerario, llamada *Repertorio musical 1 para Texto* (Departamento de Enseñanza, Generalitat de Catalunya, 2014c). Se trata de una asignatura de cinco créditos ECTS que se imparte durante el primer semestre. Se divide en dos bloques de contenidos, denominados respectivamente “Canto 2” (donde se profundiza en la parte técnica de la asignatura) y “Repertorio”, donde se trabajan las obras propuestas desde un punto de vista del Lenguaje musical (lectura de las partituras, análisis, texto, fraseo...) con aplicación de la técnica de Canto (Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, 2020a). El bloque de Canto 2 supone dos créditos (dos horas lectivas semanales), mientras que el de Repertorio ocupa tres créditos (tres horas lectivas semanales). Ambos bloques son grupales, si bien la guía docente especifica en su descriptor que se utilizarán “canciones individuales y en grupo”, y en la metodología concreta que se trabajarán “obras conjuntas [...] con especial atención a la técnica vocal *individual*” (Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, 2020b, p. 1).

Por su parte, el plan de estudios contempla las siguientes asignaturas específicas de Canto para el itinerario de Interpretación Musical (Departamento de Enseñanza, Generalitat de Catalunya, 2014d):

- *Repertorio musical 1 para Musical* (segundo curso). Se imparte durante el primer semestre y cuenta con cinco créditos ECTS, divididos en dos bloques de contenidos: “Repertorio musical 1” con tres créditos y “Canto 2 para Musical” con dos ECTS (Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, 2018e). El primero se dedica principalmente a aspectos musicales relacionados con el repertorio de la asignatura, mientras que el segundo se encarga de los contenidos de técnica de Canto y su aplicación al repertorio. La guía docente específica que los dos créditos de este segundo bloque se imparten mediante “una clase individual de 45 minutos a la semana” (Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, 2018e)⁶.
- *Música y canto 1* (segundo curso). Se imparte durante el segundo semestre y cuenta con cuatro créditos ECTS, divididos en dos bloques de contenidos: “Lectura y Análisis 1” y “Canto 3 para Musical”, con dos créditos cada bloque (Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre, 2018b).

3 Disponibles en la web del centro: <https://fuescyl.com/estudios/guia-academica>.

4 En virtud del Artículo 18 del Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo (Ministerio de Educación, 2010).

5 Todas las guías docentes del plan de estudios de la ESAD de l'Institut del Teatre están disponibles en <https://www.institutdelteatre.cat/ca/estudis/oferta/artdramatic/interpretacio.htm>

6 La guía docente específica para este bloque 11,25 horas presenciales (40%) y 38,75 de trabajo autónomo (60%).

El primero se centra en cuestiones relacionadas con Lenguaje musical y el segundo es una continuación del bloque “Canto 2 para Musical” que se imparte durante el primer semestre, en el “estudio de la técnica de la voz cantada y del repertorio musical de diferentes estilos y épocas”. La guía docente especifica que los dos créditos de este bloque se imparten con “clases individuales de canto de 45’ por alumno a la semana” (Escola Superior d’Art Dramàtic de l’Institut del Teatre, 2018b, p. 1)⁷.

- *Música y canto 2* (tercer curso). Aunque la Resolución ENS/1547/2014 denomina así a esta asignatura (Departamento de Enseñanza, Generalitat de Catalunya, 2014e) y así aparece en la página web del centro, la guía docente de la asignatura denomina a esta como *Canto 4 para Musical – canto individual* (Escola Superior d’Art Dramàtic de l’Institut del Teatre, 2018c). Se trata de una asignatura individual anual, de “2 créditos ECTS, 50 horas en total (45 minutos individuales a la semana)” y contenidos que incluyen el trabajo técnico del repertorio de los talleres integrados (Escola Superior d’Art Dramàtic de l’Institut del Teatre, 2018c).

Además, el Institut del Teatre oferta una asignatura optativa del área de Canto llamada *Teatre musical*. Esta asignatura está destinada a los alumnos de los itinerarios de Texto y Musical, se imparte durante el primer semestre de cuarto curso y cuenta con dos créditos ECTS. Aunque es grupal, en los contenidos se especifica que “cada alumno/a trabajará como mínimo dos obras, ya sea como solista o en dúo, tríos o corales” (Escola Superior d’Art Dramàtic de l’Institut del Teatre, 2018d).

6.2. Centre autoritzat d’ensenyaments artístics superiors d’art dramàtic Eòlia

Este centro privado (denominado “Escuela Superior de Arte Dramático” en su página web⁸) se rige por la Resolución ENS/1556/2014, de 23 de junio, que aprueba su plan de estudios. El primer curso de la especialidad de Interpretación es común a todos los itinerarios⁹, e incluye las siguientes asignaturas de Canto (Departament d’Ensenyament, Generalitat de Catalunya, 2014a):

- *Laboratorio de canto 1*: asignatura grupal anual, de cuatro créditos ECTS (dos horas lectivas semanales).

- *Canto individual 1*: asignatura individual anual de dos créditos ECTS. La guía docente concreta que las clases semanales son de treinta minutos, en los que “se trabaja técnicamente durante 20 minutos y se aplica el trabajo técnico a una canción o fragmento de una canción durante 10 minutos” (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.c), si bien esto puede variar en función de las necesidades de cada sesión.

En segundo curso los alumnos de Eòlia pueden escoger entre dos menciones, “Teatro y Cine y TV” o “Teatro y Teatro musical” (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.a, p. 5). En ambos itinerarios se incluye la asignatura obligatoria anual *Canto individual 2*, de dos créditos ECTS. Al igual que en *Canto individual 1*, la guía docente de la asignatura especifica que las clases semanales son de “media hora. Se trabaja técnicamente durante 20 minutos y se aplica el trabajo técnico a una canción o fragmento de una canción durante 10 minutos” (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.d, p. 3). Estas guías docentes solamente mencionan la figura del profesor de Canto, sin incluir en ningún caso la figura del pianista acompañante.

Además, el centro oferta para la mención en “Teatro musical” las siguientes asignaturas optativas (Departament d’Ensenyament, Generalitat de Catalunya, 2014b):

- *Interpretación de canciones 1* (segundo curso). Cuenta con seis créditos ECTS anuales y tres horas lectivas semanales. Según la guía docente, esta asignatura incluye:
 1. Ensayos con pianista para reforzar la preparación del repertorio.
 2. Sesiones con pianista y profesor de interpretación.
 3. Sesiones con pianista y profesor director escénico [...].
 (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.e, p.3).

Aunque no menciona al profesor de Canto, sí especifica en el apartado de “Evaluación” que el 50% de la nota final será en base a la adquisición de conceptos básicos de canto (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.e, p. 3).

- *Canto individual 3* (tercer curso). Es una optativa anual de dos créditos ECTS, estructurada en la misma línea que *Canto individual 1* y *Canto individual 2*, con media hora lectiva individual a la semana (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.f).
- *Interpretación de canciones 2* (tercer curso). Optativa anual con cinco créditos ECTS.
- *Interpretación de canciones 3 / Audición* (cuarto curso). Optativa ofertada durante el primer se-

⁷ La guía docente divide el total de horas de este bloque en 11,25 horas lectivas presenciales (25%) y 38,75 de trabajo autónomo (75%).

⁸ Eòlia – Escola Superior d’Art Dramàtic (<https://www.eolia.cat/es/>).

⁹ Denominados en esta Resolución como “menciones”.

mestre, con cuatro créditos ECTS. La guía docente específica en el apartado de “Actividades de aprendizaje”:

1. Sesiones de tres horas con pianista y profesor de técnica vocal.
2. Sesiones de tres horas de ensayos con pianista y el director de la Audición.
3. Clases individuales de canto.
4. Trabajo particular con pianista dos veces al mes para preparar el repertorio. (Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia, s.f.g, p. 3)

Se trata de una asignatura donde confluyen todos los conocimientos adquiridos por el estudiante durante la carrera (musicales, vocales y actorales), y que se muestran en una audición final de carrera similar a la de los conservatorios. De hecho en el apartado de ‘Evaluación’ la guía docente menciona: “El valor del nivel alcanzado [...] será fundamental de cara a considerar al alumno en el ámbito del mundo profesional” (Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia, s.f.g, p. 3).

7. Extremadura

El Decreto 27/2014, de 4 de marzo, establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático de la Comunidad Autónoma de Extremadura. Según dicho Decreto son dos las asignaturas de Canto incluidas en el plan de estudios de la especialidad de Interpretación (Consejería de Educación, Junta de Extremadura, 2014):

- *Canto I* (tercer curso). Asignatura anual con cuatro créditos ECTS y dos horas lectivas semanales.
- *Canto II* (cuarto curso). Asignatura anual con tres créditos ECTS (una hora y media lectiva semanal).

En las guías docentes de ambas asignaturas puede verse que los contenidos combinan los propios del Canto con otros del área de Lenguaje musical. Son asignaturas grupales, si bien las mencionadas guías docentes -en el apartado de Sistema de Evaluación- especifican que en ambas asignaturas “el examen final [...] consistirá en la evaluación de [...] dos partituras, una como solista y otra formado parte de un dúo o terceto” (Jiménez, 2019a, p.8-9). La guía docente de *Canto II* incluye también como resultados de aprendizaje “Cantar pequeños fragmentos de óperas” (Jiménez, 2019b).

8. Galicia

El plan de estudios de la escuela Superior de Arte Dramático de Galicia se encuentra recogido en el Decreto 179/2015, de 29 de octubre, que regula las enseñanzas

artísticas superiores de Arte Dramático en dicha Comunidad autónoma. Según dicho Decreto, el plan de estudios de la especialidad de Dirección escénica y dramaturgia incluye dos asignaturas de Canto para primer curso, siendo Galicia la única comunidad autónoma que incluye asignaturas de Canto en el plan de estudios de esta especialidad (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria; Xunta de Galicia, 2015a):

- *Música y canto I* (primer cuatrimestre), con dos créditos y medio ECTS y tres horas lectivas semanales.
- *Música y canto II* (segundo cuatrimestre), con los mismos créditos y carga lectiva semanal.

A fecha de la redacción de este artículo la página web de la ESAD de Galicia solo recoge las adaptaciones de las guías docentes de estas asignaturas con motivo del confinamiento derivado de la COVID19¹⁰. En las asignaturas *Música y canto I* y *Música y canto II* puede verse cómo se combinan contenidos de Lenguaje musical con los del área de Canto. Son asignaturas grupales, sin bien en el apartado de Evaluación ambas guías especifican como contenidos mínimos la “interpretación individual de canciones con y sin acompañamiento musical” (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, 2020a).

Para la especialidad de Interpretación el plan de estudios incluye dos asignaturas de Canto, ambas en segundo curso: *Canto I* (primer cuatrimestre) y *Canto II* (segundo cuatrimestre). Ambas cuentan con tres créditos ECTS y tres horas lectivas semanales (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria; Xunta de Galicia, 2015b). Son grupales, si bien las guías docentes de estas asignaturas concretan en su apartado de Metodología “actividades de práctica individual, y realización de ejercicios respiratorios y vocales e interpretación de canciones individuales” (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, s.f.c, p. 3). De hecho, la guía docente de *Canto II* especifica que el 50% de la evaluación se hará en base a la “interpretación individual de una de las canciones, con acompañamiento instrumental en directo” (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, s.f.d, p. 5).

El Decreto 179/2015 concreta las siguientes asignaturas de Canto pertenecientes al itinerario de Interpretación en el Musical (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria; Xunta de Galicia, 2015c):

- *Canto III* y *Canto IV* para tercer curso (primer y segundo cuatrimestre respectivamente), ambas con tres créditos ECTS y tres horas lectivas semanales.

¹⁰ Disponibles en <https://esadgalicia.com/es/direccion-escenica-dramaturgia/> y <https://esadgalicia.com/es/interpretacion/>, respectivamente.

- *Canto V* para cuarto curso (primer cuatrimestre), con tres créditos ECTS y tres horas lectivas semanales.

Dado que actualmente la ESAD de Galicia no imparte el itinerario de Interpretación Musical las guías docentes de estas asignaturas no se encuentran disponibles. En cualquier caso, el mencionado Decreto no las contempla como asignaturas individuales.

La ESAD de Galicia oferta dos asignaturas optativas de Canto para todas las especialidades, recogidas en la Orden de 21 de noviembre de 2016, que complementa el Decreto 179/2015. Estas asignaturas se imparten en tercer curso y son *Canto coral I* y *Canto coral II* (primer y segundo semestre, respectivamente), ambas con tres créditos ECTS y tres horas lectivas semanales (Consejería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria; Xunta de Galicia, 2016). Se trata de asignaturas grupales donde se trabaja repertorio y técnica coral, y se ofertan tanto para los alumnos de Interpretación Textual como de Gestual (Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, s.f.b).

9. Madrid

La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) se rige por el Decreto 32/2011, de 2 de junio, que establece el Plan de Estudios de las enseñanzas artísticas de Arte Dramático para la Comunidad de Madrid, y por la Orden 1856/2016, de 9 de junio, que autoriza e implanta el proyecto propio de dicho centro, en el cual se contemplan las asignaturas de Canto de los distintos itinerarios de la especialidad de Interpretación.

Para el itinerario de Textual (Consejería de Presidencia, Comunidad de Madrid, 2011a):

- *Canto I – Teatro de Texto* (tercer curso). Seis créditos ECTS (tres horas lectivas semanales).
- *Canto II – Teatro de Texto* (cuarto curso). Cuatro créditos ECTS (dos horas lectivas semanales).

Ambas son asignaturas grupales anuales, con idéntico descriptor y competencias. No obstante, la guía docente de *Canto I – Teatro de Texto* incluye contenidos como “Timbres vocálicos y grupos fónicos, trabajados con cada alumno individualmente” (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019a, p. 6).

Para el itinerario de Gestual (Consejería de Presidencia, Comunidad de Madrid, 2011b):

- *Canto I – Teatro de Gesto* (tercer curso). Tres créditos ECTS (una hora y media lectiva semanal).
- *Canto II – Teatro de Gesto* (cuarto curso). Seis créditos ECTS (tres horas lectivas semanales).

Estas dos asignaturas son también grupales y anuales, y comparten descriptor y competencias. Al igual que en el caso de *Canto I – Teatro de Texto*, la guía docente¹¹ de *Canto I – Teatro de Gesto* incluye en sus contenidos “Timbres vocálicos y grupos fónicos, trabajados con cada alumno individualmente” (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019b, p. 4).

En el itinerario de Teatro Musical, las asignaturas específicas de Canto son (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016a):

- *Canto aplicado al actor solista I* y *Canto aplicado al actor solista II* (primer y segundo curso, respectivamente).
- *Canto I – Teatro Musical* (primer curso).
- *Canto II – Teatro Musical* (segundo curso).
- *Canto III – Teatro Musical* (tercer curso).
- *Canto IV – Teatro Musical* (cuarto curso).
- *Taller de Repertorio y Estilos I* y *Taller de Repertorio y Estilos II* (tercer y cuarto curso, respectivamente).

Como vemos, se incluyen dos asignaturas anuales de Canto individual, *Canto aplicado al actor solista I* y *Canto aplicado al actor solista II*. La Orden 1856/2016 indica en sus descriptores que ambas son asignaturas “impartidas a modo de clase individual” (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016b). La primera cuenta con dos créditos ECTS y una presencialidad de treinta horas, en sesiones lectivas semanales de una hora (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019c), mientras que la segunda cuenta con un crédito ECTS y una presencialidad total de quince horas, con media hora lectiva semanal (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019d). Los contenidos son los específicos de la técnica del Canto. Ninguna de las guías docentes de estas dos asignaturas hace mención a la figura del pianista acompañante.

Las asignaturas de Canto I, Canto II, Canto III y Canto IV del itinerario de Teatro Musical son todas grupales y recogen distintos contenidos del área de canto.

- *Canto I – Teatro Musical* y *Canto II – Teatro Musical* (primer y segundo curso, respectivamente) pueden ser tanto anuales como semestrales, según aparece en la ficha de estas asignaturas recogidas en la Orden 1856/2016 (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016c). La primera cuenta con dos créditos ECTS y una presencialidad de treinta horas (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Ma-

11 Todas las guías docentes del plan de estudios de la RESAD se encuentran disponibles en su página web (<http://www.resad.es/guias-docentes.htm>).

drid, 2019e), mientras que la segunda tiene tres ECTS y una presencialidad de cuarenta y cinco horas. Las guías docentes de ambas comparten idénticas competencias y contenidos, dedicados principalmente al repertorio y técnica coral. Los criterios de evaluación de *Canto II – Teatro Musical* especifican que los alumnos deberán asistir obligatoriamente a los montajes de tercero y cuarto de Interpretación Musical (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019f, p. 11).

- *Canto III – Teatro Musical* (tercer curso) es una asignatura anual de cinco créditos ECTS con una presencialidad de cien horas. El descriptor de la asignatura especifica que los contenidos se centran en el “Teatro Musical, principalmente en la escena coral” (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016d). Las competencias específicas de la guía docente incluyen “aplicar la técnica de voz cantada al repertorio propio de las asignaturas *Prácticas de interpretación en el Teatro Musical y Taller de repertorio y estilos I*” (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019g, p. 6). Como contenidos se indica que:

Se afrontará el Repertorio Coral perteneciente a la obra a representarse en la asignatura “Taller de Montaje en el Teatro Musical” del curso 4º, formando parte de ensayos ordinarios, ensayos con orquesta y representaciones ante público según el calendario asignado por el Departamento de Producción para la representación escénica del montaje del curso 4º. (RESAD, 2019g, p. 8)

Esto se concreta también en las actividades de evaluación, que incluyen la “participación y representaciones escénicas, en calidad de Coro, del montaje teatral propio del curso 4º de Interpretación en el Teatro Musical” y como criterio de evaluación el “rendimiento vocal y escénico en cuantas actividades escénicas se produzcan a lo largo del curso” (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019g, p. 10).

- *Canto IV – Teatro Musical* (cuarto curso) es una asignatura semestral de seis créditos ECTS y una presencialidad de ciento veinte horas. El descriptor de la asignatura indica que en ella se trabajan “elementos técnicos y expresivos [...] aplicados al trabajo de Taller de Montaje en Interpretación” (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016e). Al igual que sucede con *Canto III – Teatro Musical*, la guía docente de la asignatura contempla como competencia

específica “aplicar la técnica de voz cantada al repertorio propio de las asignaturas *Prácticas de interpretación en el Teatro Musical y Taller de repertorio y estilos II*” (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019h). Esto también se refleja en los contenidos de la asignatura, aunque no aparece de forma expresa en el apartado de evaluación y calificación de la misma.

10. Murcia

La Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia rige sus estudios por la Resolución de 25 de julio de 2013, la cual establece el plan de estudios de las enseñanzas superiores de Arte Dramático en dicha comunidad autónoma.

La mencionada Resolución contempla las diferentes asignaturas de Canto para la especialidad de Interpretación en sus distintos itinerarios: Creación, Musical y Textual (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013a). La primera de todas, *Canto I* (primer curso), es una asignatura anual obligatoria de la especialidad de Interpretación, independiente de los itinerarios formativos, ya que estos se escogen a partir de segundo curso. Con cuatro créditos ECTS y dos horas lectivas semanales, se centra en contenidos del área de Canto desarrollados en dinámica grupal, si bien en el Bloque 2 de contenidos de la guía docente¹² se incluye la “interpretación de temas vocales a solo, según el perfil vocal de cada alumno” (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019d, p. 2).

El plan de estudios contempla la asignatura *Canto II* como obligatoria de segundo curso para los itinerarios tanto de Teatro Textual como de Creación. Esta asignatura es también anual y grupal, con cuatro créditos ECTS y dos horas lectivas semanales, y en ella se profundiza en los contenidos trabajados en *Canto I* (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013b). Y al igual que esta, incluye un porcentaje de trabajo individual en el segundo cuatrimestre, contemplado en los contenidos de la guía docente con la “interpretación de al menos [...] un tema individual [...] en relación al perfil vocal e interpretativo de cada alumno” (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019e, p. 3).

12 Todas las guías docentes del plan de estudios de la ESAD de Murcia se encuentran disponibles en la web del centro y son revisadas y actualizadas cada curso: <http://www.esadmurcia.es/plan-de-estudios-esad-murcia-programaciones-docentes-arte-dramatico-especialidad-de-interpretacion-recorrido-textual-creacion-musical-especialidad-direccion-de-escena-y-dramaturgia/>

El recorrido de Teatro de Creación cuenta con dos asignaturas más pertenecientes al área de Canto:

- *Canto III* (tercer curso). Asignatura anual de tipo instrumental individual con ratio 1/1 y dos créditos ECTS (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013c). La asignatura se imparte mediante clases individuales de una hora semanal, más otra media hora aparte de clase/ensayo individual del alumno con el pianista acompañante de la asignatura, sin presencia del profesor de Canto. La Resolución de 25 de julio indica como contenidos de la asignatura, además de los de naturaleza individual, la “ampliación y perfeccionamiento de la práctica coral del canto. Interpretación de temas corales [...]”, y como criterio de evaluación “dominar la técnica individual del canto” y “dominar la técnica del canto coral” (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013d). No obstante estos contenidos corales no están contemplados en la última guía docente de la asignatura, aunque sí el eventual trabajo de dúos o tríos (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019f).
- *Canto aplicado I* (tercer curso). Asignatura semestral que se imparte en el segundo cuatrimestre, de dos créditos ECTS y dos horas lectivas semanales (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013e). Vinculada al taller integrado en torno a la asignatura *Prácticas de Interpretación I en el Teatro de Creación*, con el fin de “aplicar los conocimientos del canto al servicio de la acción, expresividad y necesidades escénicas”, incluyendo el “desarrollo e integración de las ideas creativas propuestas por los alumnos” y la “utilización adecuada de los recursos [...] a las necesidades de la interpretación dentro del taller” (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2017).

Por su parte, el recorrido de Teatro Musical de la ESAD de Murcia cuenta con las siguientes asignaturas de Canto:

- *Canto en el Musical I* (segundo curso). Asignatura de tipo instrumental individual con ratio 1/1 y tres créditos ECTS anuales (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013f). Al contar con una hora y media lectiva semanal se posibilita que el profesor de Canto esté también presente en la media hora semanal de clase con el pianista acompañante. Los contenidos de la asignatura se centran, por un lado, en los estilos de música po-

pular urbana (*jazz, soul, blues, pop, rock...*) y, por otro, en recorrer las distintas etapas del repertorio de Teatro Musical desde los años 40 hasta la actualidad (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019a).

- *Canto en el Musical II* (tercer curso). Asignatura de tipo instrumental individual con ratio 1/1 y dos créditos ECTS anuales (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013g). La asignatura incluye media hora semanal de clase/ensayo con pianista acompañante, pero sin la presencia del profesor de Canto. Los contenidos se centran, además del repertorio de Teatro Musical, en los estilos de copla, tango y bolero (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019b). La asignatura, independiente en cuanto a contenidos de las demás del mismo curso, colabora eventualmente con la asignatura *Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical I* en la preparación técnica de los solos cantados.
- *Canto en el Musical aplicado I* (tercer curso). Asignatura grupal que se imparte durante el segundo cuatrimestre, con dos créditos ECTS y dos horas lectivas semanales (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013h). Vinculada al taller integrado en torno a la asignatura *Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical I*, contempla como contenidos el “montaje grupal del repertorio propuesto en el taller” (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013i). Además, la guía docente específica que se incluye el trabajo de “dúos, tríos y números corales” y la aplicación de la técnica de Canto al repertorio del taller (Pérez, 2017).
- *Canto en el Musical aplicado II* (cuarto curso) posee una naturaleza similar a la de *Canto en el Musical aplicado I*. Sin embargo, la Resolución de 25 de julio estipula que es una asignatura de tipo instrumental individual con ratio 1/1 y un crédito ECTS anual (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013j), por lo que el alumno recibe una hora lectiva semanal durante el primer cuatrimestre. Según la guía docente, el profesor de la asignatura -en función del repertorio seleccionado para el taller integrado de *Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical II*- podrá distribuir el tiempo lectivo semanal de forma que le permita atender tanto al trabajo técnico individual con los alumnos como al montaje y preparación de dúos,

tríos y números corales que se vayan a trabajar, en función de las necesidades del mismo y de la distribución temporal de los contenidos (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019c).

Además de estas asignaturas, la Resolución de 25 de julio recoge en su Anexo III una asignatura optativa de Canto, *La voz cantada y su aplicación al teatro*, de tres créditos ECTS y una hora y media lectiva semanal (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013k). Esta optativa es grupal y se imparte durante el segundo cuatrimestre con tres horas lectivas semanales. Aunque se centra en contenidos de técnica y repertorio coral, la guía docente deja abierta la posibilidad de trabajar repertorio individual (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019g). Por último, la reciente Resolución de la Dirección General de Formación Profesional y Enseñanzas de Régimen Especial, que actualiza las asignaturas optativas impartidas en la ESAD de Murcia incluye una segunda asignatura optativa perteneciente al área de Canto, relacionada con el itinerario de Creación, denominada *La voz cantada y su aplicación al teatro de Creación*, con tres créditos ECTS y contenidos que relacionan la técnica de Canto con el espectro de la creatividad (Consejería de Educación, Juventud y Deportes; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2019).

En la ESAD de Murcia, todas las asignaturas del área de Canto cuentan con pianista acompañante, bien durante las sesiones lectivas o bien como clases de repertorio separadas de estas, en virtud del apartado cuadragésimo sexto de la Resolución vigente.

11. País Vasco

El plan de estudios de la Escuela Superior de Arte Dramático de Euskadi se encuentra recogido en el Decreto 23/2916, de 16 de febrero, que regula las enseñanzas de Arte Dramático para la especialidad de Interpretación en la comunidad autónoma del País Vasco (Departamento de Educación, Política lingüística y Cultura; Gobierno Vasco, 2016a). En la especialidad de Interpretación dicho plan de estudios no incluye ninguna asignatura perteneciente al área de Canto únicamente, sino que contempla solamente:

- *Música y Canto I* (primer curso). Asignatura anual con cinco créditos ECTS y dos horas y media lectivas semanales, que incluye contenidos tanto de Lenguaje musical como del área de Canto. La asignatura es grupal, aunque incluye tanto la "iniciación a la teoría y la práctica del canto coral" como la "iniciación a la técnica de la voz cantada individual", así como el estudio de los elementos

"técnicos y expresivos de la voz cantada, tanto de forma coral como individualmente" (Departamento de Educación, Política lingüística y Cultura; Gobierno Vasco, 2016b). La guía docente de la asignatura es muy escueta y solo recoge la misma información reflejada en el Decreto 23/2016 (Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, s.f.).

- *Música y Canto II* (segundo curso). Asignatura anual de cuatro créditos ECTS y dos horas lectivas semanales. En la ficha de la asignatura, tanto los descriptores como las competencias y los criterios de evaluación son idénticos que en *Música y Canto I*.

12. Valencia

La Orden 22/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria de Educación, Formación y Empleo es la encargada de establecer los planes de estudios de las especialidades de Interpretación, Escenografía y Dirección escénica y dramaturgia de la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia.

Dicho plan de estudios incluye cuatro asignaturas específicas de Canto para el itinerario de teatro Textual de la especialidad de Interpretación (Conselleria d'Educació, Formació i Ocupació; Generalitat Valenciana, 2011a):

- *Canto I* (segundo curso, primer semestre). Asignatura con dos créditos ECTS y dos horas lectivas semanales.
- *Canto II* (segundo curso, segundo semestre), con un crédito ECTS y una hora lectiva semanal.
- *Canto III* (tercer curso, primer semestre), asignatura con dos créditos ECTS y dos horas lectivas semanales.
- *Canto IV* (tercer curso, segundo semestre), con un crédito ECTS y una hora lectiva semanal. Esta asignatura viene descrita en la Orden 22/2011 como "taller de canto escénico" (Conselleria d'Educació, Formació i Ocupació; Generalitat Valenciana, 2011b).

Cabe destacar que los contenidos de las asignaturas semestrales de segundo curso *Música III* y *Música IV* vienen descritos, respectivamente, como "estudio práctico del canto colectivo: coro" y "aplicación del coro a la interpretación: taller musical" (Conselleria d'Educació, Formació i Ocupació; Generalitat Valenciana, 2011c). La primera cuenta con dos créditos ECTS, mientras que la segunda lo hace con tres ECTS.

La ESAD de Valencia oferta para todas las especialidades la asignatura optativa *Interpretación coral en el*

ámbito escénico, de tres créditos ECTS (Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, s.f.).

13. Resto de comunidades autónomas

Dos son las comunidades autónomas que tienen proyecto de establecer estudios oficiales de Arte Dramático. En 2018 el Ayuntamiento de Zaragoza inició los trámites para que el Gobierno de Aragón convierta la Escuela de Teatro de Zaragoza en Escuela Superior de Arte Dramático (Gracia, 2015). A su vez, sigue gestándose la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla-La Mancha, y la Junta estudia su ubicación en Cuenca (Albaladejo, 2019).

Las comunidades autónomas de Cantabria, La Rioja y Navarra no tienen escuelas oficiales de Arte Dramático. Destacar que Navarra cuenta con la Escuela Navarra de Teatro, cuyos estudios “no conducen a la obtención de títulos con validez académica y profesional” (Departamento de Educación, Gobierno de Navarra, s.f.).

IV. La figura del pianista acompañante

De todos los documentos legislativos consultados, ninguno menciona la figura del pianista acompañante (o repertorista) en las enseñanzas de Arte Dramático ni especifica sus funciones, a excepción de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. La Resolución de 25 de julio de 2013, que regula el plan de estudios de la ESAD de Murcia, es la única de todas las analizadas para el presente artículo que incluye –en su apartado cuadragésimo sexto– información concreta sobre la figura de los pianistas acompañantes, mencionando las asignaturas del plan de estudios que precisan de su presencia en las clases (un total de veintitrés asignaturas), e indicando que deberán cubrir como mínimo el 70% del tiempo lectivo “para su correcta impartición” (Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013, p. 33269).

En los horarios de las asignaturas de ratio 1/1 (individuales¹³) este centro incluye clases semanales individuales de media hora con los pianistas acompañantes, en un horario diferente al de las asignaturas de Canto, cumpliendo así lo establecido en la Resolución de 25 de julio de 2013, que estipula este trabajo con pianista como necesario para “trabajar adecuadamente el repertorio y la técnica de ciertas asignaturas” (Consejería

de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2013m).

Respecto a las guías docentes consultadas, en la inmensa mayoría de centros no se hace referencia al papel del pianista acompañante dentro de las asignaturas, ni como profesor en los datos de la guía docente, ni en lo referente al número de horas lectivas que debe participar en el aula durante las sesiones, ni en si interviene o no en el proceso de evaluación y calificación de los alumnos. Solo se encuentran algunas excepciones, que se detallan a continuación.

La guía docente de la asignatura optativa *Técnica y repertorio del canto moderno* de la ESAD de Málaga (curso 2013-2014) incluyó el nombre del pianista acompañante junto al del profesor de canto. Además, en el apartado de Calificación especificaba:

Dicha calificación será consensuada por el profesor de canto y por el pianista acompañante. En caso de desacuerdo el profesor de canto tendrá una valoración de un 70 % de la nota final y el profesor pianista acompañante un 30%.

(Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, 2013b, p. 4)

En esta línea, la guía docente de la asignatura individual *Canto III* de la ESAD de Murcia contempló para el curso 2019-2020 que el pianista acompañante participaría en la calificación de la misma, suponiendo su nota el 20% de la nota final (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2019f).

La última guía docente de la asignatura *Canto II* de la ESAD de Galicia especifica en el apartado de Evaluación que el 50% de la nota final dependerá de la interpretación individual en público de una de las canciones trabajadas, “con acompañamiento instrumental en directo” (Escuela Superior de Arte Dramática de Galicia, s.f.d, p. 5). Esto supondría el apoyo de un pianista, al menos para el examen de esa parte concreta. La misma guía docente indica que, para la evaluación extraordinaria “el músico acompañante será aportado por el alumno” (idem).

La RESAD de Madrid incluye en el plan de estudios del itinerario de Teatro Musical dos asignaturas específicas de repertorio:

- *Taller de repertorio y estilos I* (tercer curso). Asignatura anual de tres créditos ECTS y sesenta horas de presencialidad que incluye en sus competencias específicas “conocer cómo interactúa el canto con el piano y otros instrumentos musicales” o “definir el repertorio” (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016f). En la guía docente se incluye también:

13 *Canto en el Musical I, Canto en el Musical II, Canto III y Canto en el Musical aplicado II.*

Desarrollar la capacidad de practicar la repentinización de partituras y textos de diversas canciones pertenecientes al repertorio de la obra escogida para la asignatura “Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical”, así como las partes corales de la obra correspondiente a la asignatura “Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical” y, si procediera, las partes corales del “Taller de Montaje en el Teatro Musical” del curso 4º de Interpretación en el Teatro Musical.

(Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019i, p. 6)

Además, en las actividades de evaluación se incluye la “realización práctica de propuestas escénicas musicales [...] procedentes del Taller de Interpretación en el Teatro Musical”, y la “colaboración como Coro” en dicha asignatura, si procede (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019i, p. 11). Combina el trabajo del repertorio con la aplicación a este de los elementos técnicos y expresivos, tal y como especifica en resultados de aprendizaje al incluir “elementos básicos del canto” o la

Aplicación de los principios musicales, la técnica vocal y las cualidades interpretativas y de estilo, al trabajo planteado para la asignatura “Prácticas de Interpretación en el Teatro Musical”, así como las partes corales de la obra perteneciente al “Taller de Montaje en Teatro Musical” del curso 4º de Interpretación en el Teatro Musical, con el objetivo de adquirir recursos y perspectivas desde las que afrontar el trabajo escénico propio del teatro musical, con un sentido de proyección profesional (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019i, p. 7).

- *Taller de repertorio y estilos II* (cuarto curso). Asignatura de tres créditos ECTS y una presencialidad de sesenta horas, que puede ser anual o semestral¹⁴ (Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid, 2016g). Posee una naturaleza similar a la de *Taller de repertorio y estilos I*, compartiendo con esta las mismas competencias generales y específicas, el mismo temario e incluso los mismos instrumentos de evaluación. Es también una asignatura planteada como grupal, con referencias a “cantar de forma afinada y

empastada en situaciones musicales de polifonía, sea “a capela”, con acompañamiento de piano, [...] de orquesta o soporte instrumental grabado” (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019j, p. 5).

Según la última actualización de la página web del Departamento de Voz y Lenguaje de la RESAD, ambas asignaturas estarían impartidas por Miguel Baselga, profesor pianista acompañante (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, s.f.).

El centro privado de enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático Eòlia (Cataluña) contempla la figura del pianista acompañante en las guías docentes de dos de sus asignaturas:

- *Interpretación de canciones 1* (segundo curso), que incluye “ensayos con pianista para reforzar la preparación del repertorio” (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.e, p. 3).
- *Interpretación de canciones 3 / Audición* (cuarto curso), que incluye “sesiones de tres horas con pianista y profesor de técnica vocal; sesiones de tres horas de ensayos con pianista y el director de la Audición; trabajo particular con pianista dos veces al mes para preparar el repertorio” (Escola Superior d’Art Dramàtic Eòlia, s.f.g, p. 3).

Queda por aclarar cómo es la figura de estos pianistas dentro de la mayoría de asignaturas de Canto, dado que aunque no aparezcan en las guías docentes, estas contemplan actividades de evaluación en las que los alumnos deben cantar, no ya en grupo, sino en muchos casos también individualmente. Es posible que sea el profesor de Canto quien acompañe en los exámenes, pues no todas las escuelas superiores de Arte Dramático cuentan con pianistas en su plantilla de profesores.

V. Representación gráfica

Todos los centros oficiales que otorgan la titulación superior en Arte Dramático incluyen asignaturas específicas del área de Canto en el itinerario de Teatro Textual:

¹⁴ En el curso 2019-2020 se impartió durante el primer semestre (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, 2019).

CRÉDITOS TOTALES DE CANTO EN LOS ESTUDIOS DE INTERPRETACIÓN (ITINERARIO: TEATRO TEXTUAL)

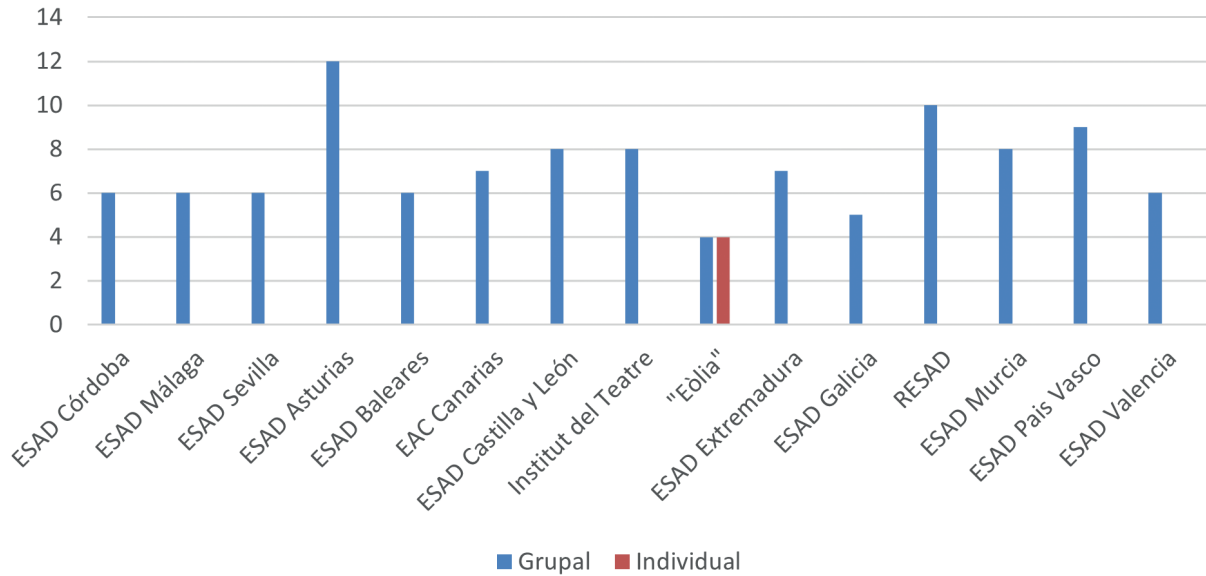


Figura 1. Gráfica sobre los créditos totales de la asignatura de Canto en los estudios de Interpretación (itinerario: Teatro Textual). Fuente: elaboración propia.

De los quince centros oficiales que imparten estudios superiores en Arte Dramático en nuestro país, cinco ofrecen itinerario de Teatro Musical, aunque con

desigual cantidad de créditos ECTS en asignaturas específicas de Canto:

CRÉDITOS DE CANTO EN LOS ESTUDIOS DE INTERPRETACIÓN (ITINERARIO: TEATRO MUSICAL)

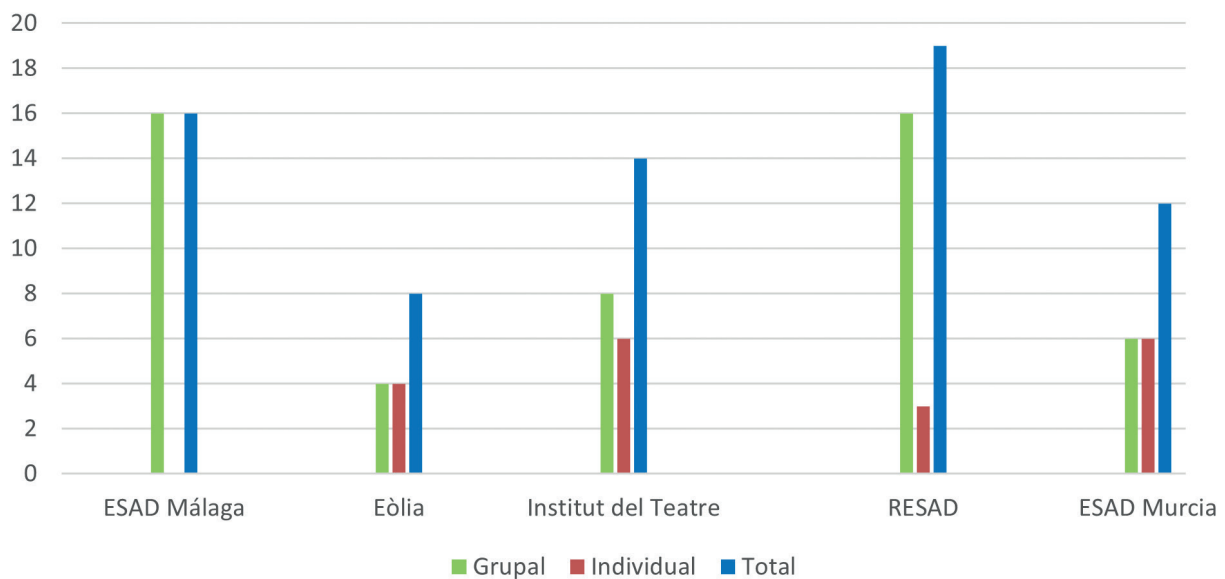


Figura 2. Gráfica sobre los créditos de Canto en los estudios de Interpretación (itinerario: Teatro Musical). Fuente: elaboración propia.

El tiempo lectivo semanal de las asignaturas de Canto individual es distinto entre los cuatro centros oficia-

les que imparten dicho itinerario:

TIEMPO LECTIVO SEMANAL (EN MINUTOS) DE LAS ASIGNATURAS INDIVIDUALES DE CANTO EN EL ITINERARIO DE TEATRO MUSICAL

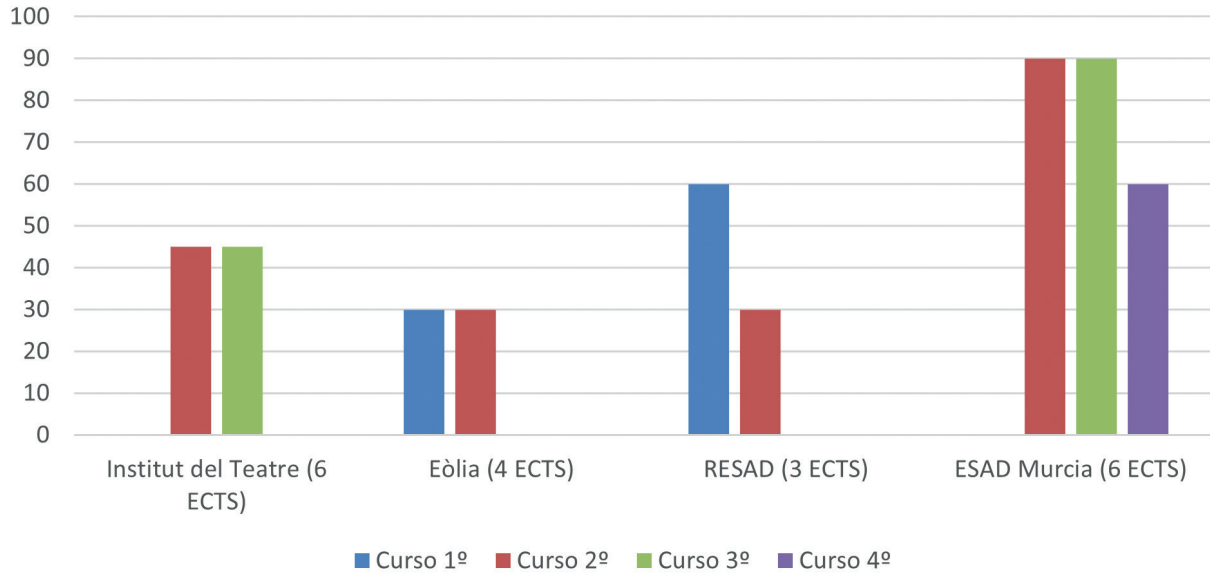


Figura 3. Gráfica sobre el tiempo lectivo semanal (en minutos) de las asignaturas individuales de Canto en el itinerario de Teatro Musical. Fuente: elaboración propia.

En los centros oficiales de Arte Dramático que imparten el itinerario de Teatro Físico o Creación (cuatro

de quince) la carga de créditos de las asignaturas de Canto es diferente:

CRÉDITOS TOTALES DE CANTO EN LOS ESTUDIOS DE INTERPRETACIÓN (ITINERARIO: TEATRO FÍSICO/ CREACIÓN)

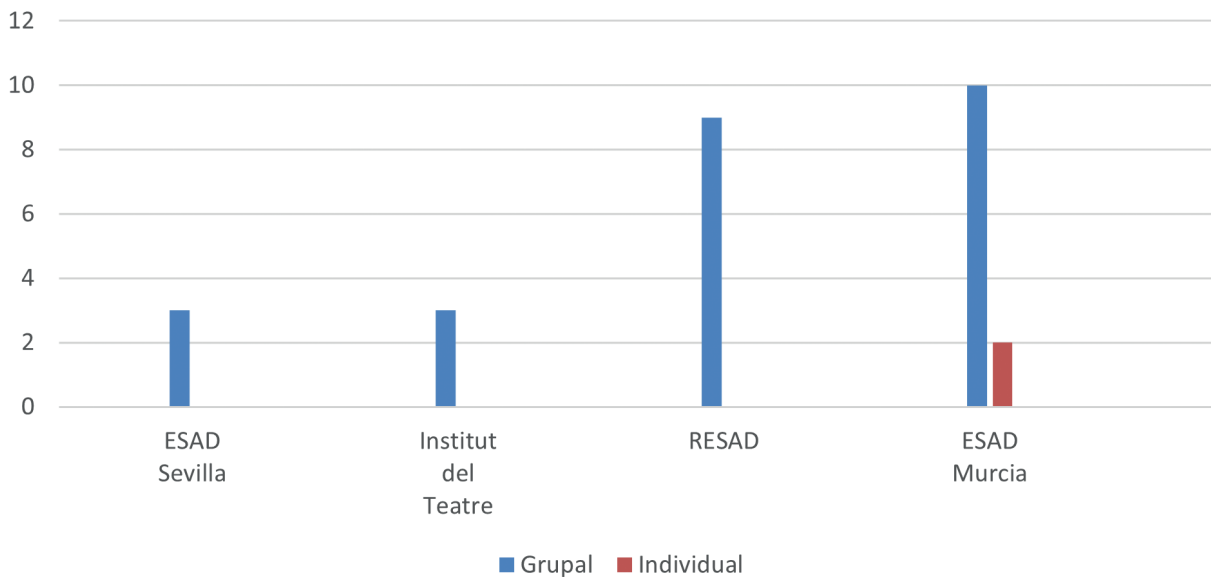


Figura 4. Gráfica sobre los créditos totales de las asignaturas de Canto en los estudios de Interpretación (itinerario de Teatro Físico / Creación). Fuente: elaboración propia.

La Figura 5 recoge los créditos de las asignaturas operativas del área de Canto que se ofrecen actualmente

en los centros de enseñanzas superiores de Arte Dramático:

CRÉDITOS TOTALES DE ASIGNATURAS OPTATIVAS DE CANTO EN CENTROS DE ENSEÑANZAS SUPERIORES DE ARTE DRAMÁTICO

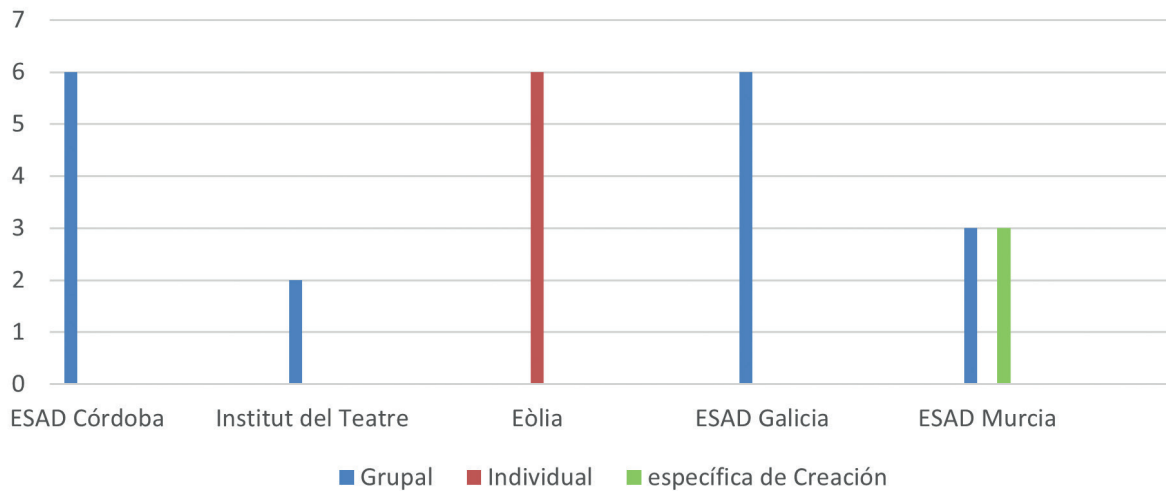


Figura 5. Gráfica sobre los créditos totales de asignaturas optativas de Canto en los centros de enseñanzas superiores de Arte Dramático. Fuente: elaboración propia.

VI. Conclusiones

Una vez recogida y analizada la información, se pueden extraer diferentes conclusiones, en relación únicamente a las asignaturas específicas de Canto, ya que en ningún caso se han analizado asignaturas de otras áreas.

Muchos centros de Arte Dramático publican las guías docentes de sus asignaturas en su página web, mientras que en otros casos están disponibles solo en plataformas para personal del centro (con acceso restringido) y, en algunos casos, no han sido publicadas. Gran cantidad de guías docentes están incompletas o faltas de actualización y revisión, lo que dificulta su análisis. En algunos casos estas guías incluso repiten literalmente los mismos contenidos y criterios de evaluación de otras asignaturas.

Respecto a la metodología, la mayoría de guías docentes analizadas incluyen poca información detallada, especialmente cuando las clases son grupales, ya que abarcan gran cantidad de contenidos, tanto grupales como también individuales. El repertorio es diferente, aunque en la mayoría de casos se trabaja repertorio de Teatro Musical en las asignaturas individuales y estilos diversos en las grupales, abarcando desde piezas monódicas medievales hasta escenas de teatro musical. Aunque el profesorado de Canto posea una formación en Canto lírico, al analizar las guías docentes se constata que en la mayoría de casos los contenidos se ciñen al repertorio moderno (aun con guiños a ciertas obras clásicas), adaptándose al perfil del alumnado de Arte Dramático.

Más allá del repertorio, la gran mayoría de asignaturas de Canto analizadas dedican una parte importante de sus contenidos a aquellos específicos de técnica de Canto, aplicación al repertorio y cuestiones expresivas o de estilo, sin relacionar dicha técnica con estilos concretos de Canto lírico o moderno. En algunas asignaturas los contenidos se combinan con otras áreas, principalmente Lenguaje musical y, en menor medida, Técnica vocal (voz hablada). Los profesores suelen ser titulados superiores en Canto, que en algunos casos imparten también otras asignaturas, como es el caso del Taller de Interpretación de cuarto curso de itinerario de Teatro Musical de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, s.f.).

En los documentos analizados no se indica si los profesores de Canto aplicado cuentan en sus respectivas clases con el apoyo de un pianista acompañante, ni se menciona ningún tipo de acompañamiento, sea instrumental o pregrabado. No se ha analizado el número de profesores de Canto aplicado ni de pianistas acompañantes que hay en los quince centros analizados, pues, aunque en la mayoría sí aparece el nombre de los profesores, no siempre se indica qué asignaturas imparten. Como breve comparativa, se puede destacar que la RESAD de Madrid contó en el curso 2016-2017 con tres profesores de Canto aplicado y un pianista acompañante, mientras que la ESAD de Murcia tuvo ese mismo curso cinco profesores de Canto y cinco pianistas acompañantes, lo que indica una participación muy superior de estos en las clases

lectivas, principalmente en las asignaturas de Teatro Musical.

De los quince centros recogidos en este estudio, todos ellos ofertan asignaturas de Canto en la especialidad de Interpretación de Teatro Textual. Destaca en número la ESAD de Asturias, con un total de doce créditos ECTS. Asimismo, destaca el centro privado Eòlia de Cataluña, que en los cursos primero y segundo imparte asignaturas de Canto individual obligatorias para todos los itinerarios. En el caso de la Escuela de Actores de Canarias no se han contabilizado los créditos de las asignaturas *Música y canto I* y *Música y canto II*, dado que sus contenidos son solamente de Lenguaje musical.

De los centros que imparten el itinerario de Teatro Musical (cinco de los quince analizados), todos incluyen en sus planes de estudio asignaturas de Canto tanto grupales como individuales, excepto la ESAD de Málaga que solo contempla clases grupales. No obstante, a la luz del repertorio de las audiciones llevadas a cabo en dicho centro, se puede ver cómo también se trabajan canciones a solo, por lo que se deduce que el tiempo lectivo semanal se divide en tiempos individuales. Es importante destacar que, desde el punto de vista pedagógico, las enseñanzas de Canto tienen una naturaleza eminentemente práctica e individualizada, dado que cada instrumento vocal es distinto a los demás. Es por esto lo interesante de analizar la tipología de estas asignaturas, pues repercute en una mejor aprehensión de los contenidos específicos por parte de los alumnos.

Por lo general, en las asignaturas grupales del itinerario de Teatro Musical se suele trabajar repertorio de conjunto (escenas grupales, corales y coros), puesto que en este itinerario la formación de Canto coral es importante debido a las particularidades de las obras de teatro musical. En cuanto a número de créditos ECTS las ESAD de Málaga y Madrid imparten la misma cantidad de Canto grupal. Sin embargo, si se atiende a los créditos y tiempos lectivos de asignaturas de Canto individual, se puede ver cómo tanto en el Institut del Teatre como en el centro privado Eòlia estos no se corresponden, impartiendo menos tiempo lectivo semanal. La ESAD de Murcia destaca por contemplar siempre tiempos de trabajo con el pianista acompañante, siendo el centro que ofrece una mayor y más completa formación en Canto individual.

Todos los centros que imparten el itinerario de Teatro Físico o Creación (cuatro de los quince analizados) incluyen en sus planes de estudio asignaturas de Canto. Destaca de nuevo la ESAD de Murcia, que incluye en este itinerario una asignatura de Canto individual con su correspondiente tiempo lectivo semanal con pianista acompañante y otra de Canto aplicado al taller de Interpretación, equiparándose al número de

créditos de ese mismo curso en itinerario de Teatro Musical.

Más allá de la especialidad de Interpretación, el único centro que imparte asignaturas obligatorias de Canto en la especialidad de Dirección escénica y dramaturgia es la ESAD de Galicia.

No todas las CCAA han regulado las asignaturas optativas de sus centros de enseñanzas superiores de Arte Dramático, lo que dificulta conocer cuál es la oferta anual de estas en los centros y encontrar las guías docentes. Además, algunos centros varían las optativas cada curso, eliminando algunas y ofertando otras nuevas. Normalmente este tipo de asignaturas suelen ofertarse para distintos itinerarios; en algunos casos como la ESAD de Valencia, también para varias especialidades. Solo dos centros ofertan optativas para itinerarios específicos, como es el caso del centro privado Eòlia – dos asignaturas individuales de Canto para alumnos de itinerario de Teatro Musical- y la ESAD de Murcia, con una optativa específica para el itinerario de Teatro Físico o de Creación.

Para finalizar, se puede señalar que la situación actual de las enseñanzas de Canto aplicado al Arte Dramático es muy heterogénea. Es de esperar que este estudio sirva de preámbulo a otros análisis futuros, más pormenorizados, donde poder contemplar cuestiones específicas sobre los planteamientos, técnicas y metodologías que cada docente de esta especialidad aplica, para así contemplar estos desde una perspectiva más práctica de estas enseñanzas, tan importantes para la formación integral del actor.

VII. Referencias

- Albaladejo, D. (2019, diciembre 29). La Junta estudia ubicar los Estudios Superiores de Arte Dramático en el IES N° 7 de Cuenca. *Cadena Ser Cuenca*. Recuperado de https://cadenaser.com/emisora/2019/12/29/ser_cuenca/1577610301_037868.html
- Departament d'Educació, Generalitat de Catalunya (s.f.). *Centres*. Recuperado de <http://ensenyament.gencat.cat/ca/actualitat/orientacio/eas/centres>
- Departamento de Educación, Gobierno de Navarra (s.f.). *Escuela Navarra de Teatro*. Recuperado de <https://www.educacion.navarra.es/web/dpto/escuela-navarra-de-teatro>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias (s.f.). *Lucky Stiff. El musical*. Recuperado de <https://www.esadasturias.es/muestra/lucky-stiff-el-musical/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (s.f.). *Muestras de clase*. Recuperado 21 mayo 2020, de <https://www.esadmalaga.com/index.php/muestras-de-clase>
- Gracia, A. (2015, abril 18). Zaragoza tendrá por fin una Escuela Superior de Arte Dramático. *El Periódico de Aragón*. Recuperado de https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/zaragoza-tendra-fin-escuela-superior-arte-dramatico_1019326.html
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (s.f.). *Profesores y*

asignaturas. Curso 2016-2017. Departamento de Voz y Lenguaje. Recuperado 17 agosto 2020, de <http://www.resad.es/departamentos/voz-lenguaje/asignaturas.htm>

Legislación y normativa

- Consejería de Educación, Cultura y Deporte; Principado de Asturias (2014). Decreto 43/2014, de 14 de mayo, por el que se establece y desarrolla el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en el Principado de Asturias. *Boletín Oficial del Principado de Asturias*, 117, de 22 de mayo de 2014, páginas 1-29. Recuperado de <https://sedemovil.asturias.es/bopa/2014/05/22/2014-09048.pdf>
- Consejería de Educación, Junta de Andalucía (2011). Decreto 259/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 165, de 23 de agosto de 2011, páginas 13 - 37. Recuperado de <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2011/165/7>
- Consejería de Educación, Junta de Castilla y León (2011). Decreto 58/2011, de 15 de septiembre, por el que se establece el plan de estudios de las especialidades de Dirección Escénica y Dramaturgia e Interpretación, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en la Comunidad de Castilla y León. *Boletín Oficial de Castilla y León*, 183, de 21 de septiembre de 2011, páginas 72824-72917. Recuperado de <https://www.educa.jcyl.es/es/resumenbocyl/decreto-58-2011-15-septiembre-establece-plan-estudios-espec>
- Consejería de Educación, Junta de Extremadura (2014). Decreto 27/2014, de 4 de marzo, por el que se establece en la Comunidad Autónoma de Extremadura el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Diario Oficial de Extremadura*, 47, de 10 de marzo de 2014, páginas 7098-7166. Recuperado de <http://doe.juntaex.es/pdfs/doe/2014/470o/14040038.pdf>
- Consejería de Educación, Juventud y Deporte; Comunidad de Madrid (2016). Orden 1856/2016, de 9 de junio, de autorización e implantación del proyecto propio del centro público de enseñanzas artísticas superiores de arte dramático "Real Escuela Superior de Arte Dramático" de Madrid. Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid, 9 de junio de 2016. Recuperado de http://www.resad.com/plan-estudios-es/eas_proyecto_prop_resad_completo.pdf
- Consejería de Educación, Juventud y Deportes; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (2019). *Resolución de la Dirección General de Formación Profesional y Enseñanzas de Régimen Especial, por la que se actualizan las optativas impartidas en la Escuela Superior de Arte Dramático de la Región de Murcia*. Recuperado de <https://bit.ly/3gLeT10>
- Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes; Gobierno de Canarias (2011). Orden de 29 de abril de 2011, por la que se aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias. *Boletín Oficial de Canarias*, 91, de 9 de mayo de 2011, páginas 11082-11089. Recuperado de <http://sede.gobcan.es/boc/boc-a-2011-091-2450.pdf>
- Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes; Gobierno de Canarias (s.f.). *Enseñanzas artísticas superiores de arte dramático*. Recuperado de https://www.gobiernodecanarias.org/educacion/web/artisticas/enseñanzas_artisticas_superiores/arte_dramatico/
- Consejería de Educación, Universidades y Empleo; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (2013). Resolución de 25 de julio de 2013, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de arte dramático, se completan los planes de estudio iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012, y se regula la prueba específica de acceso. *Boletín Oficial de la Región de Murcia*, 189, de 16 de agosto de 2013, páginas 33250-33455. Recuperado de http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/92/2013104resolucinplandeestudiosArteDramaticodoc_1.pdf
- Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad; Gobierno de Canarias (2011). Resolución de 12 de mayo de 2011, por la que se corrige el error de hecho detectado, por omisión, en la publicación de la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los estudios oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias, al no insertarse los anexos I, II y III (BOC nº 91, de 9.5.11). *Boletín Oficial de Canarias*, 99, de 19 de mayo de 2011, páginas 12053-12118. Recuperado de <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/2011/099/001.html>
- Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad; Gobierno de Canarias (2014). Orden de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias y se culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios. *Boletín Oficial de Canarias*, 66, de 3 de abril de 2014, páginas 8814-8909. Recuperado de <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/2014/066/001.html>
- Consejería de Fomento, Junta de Castilla y León (2006). Decreto 42/2006, de 15 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas de Arte Dramático en la Comunidad de Castilla y León. *Boletín Oficial de Castilla y León*, 119, de 21 de junio de 2006, 11850-11872. Recuperado de <https://www.educa.jcyl.es/resumenbocyl/d-42-2006-15-06-06-establece-curriculo-enseñanzas-arte-dram.ficheros/51666-ppal.pdf>
- Consejería de Presidencia, Comunidad de Madrid (2011). Decreto 32/2011, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático. *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, 138, de 13 de junio de 2011, páginas 12-125. Recuperado de http://www.madrid.org/wleg_pub/secure/normativas/contenidoNormativa.jsf?opcion=VerHtml&nmnorma=7247#no-back-button
- Consejo de Gobierno, Gobierno de las Islas Baleares (2014). Decreto 26/2014, de 13 de junio, por el cual se establece el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores conducentes al título superior de arte dramático en la especialidad de interpretación y se regula su evaluación. *Butlletí Oficial de les Illes Balears*, 81, de 14 de junio de 2014, páginas 27649-27683. Recuperado de <http://www.caib.es/eboibfront/es/2014/8331/541925/decreto-26-2014-de-13-de-junio-por-el-cual-se-esta>
- Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria; Xunta de Galicia (2015). Decreto 179/2015, do 29 de outubro, polo que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de Arte Dramática na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*, 233, de 7 de diciembre de 2015, páginas 45920-45992. Recuperado de https://www.edu.xunta.gal/portal/sites/web/files/20151207_plan_arte_dramatica_1.pdf
- Consellería de Cultura, Educación e Ordenación universitaria; Xunta de Galicia (2016). Orde do 21 de novembro de 2016 pola que se regula a ordenación das ensinanzas artísticas superiores de Arte Dramática en desenvolvemento do Decreto 179/2015, do 29 de

- outubro, polo que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de Arte Dramática na Comunidade Autónoma de Galicia. *Diario Oficial de Galicia*, 230, de 1 de diciembre de 2016, páginas 53299-53329. Recuperado de https://www.edu.xunta.gal/portal/sites/web/files/20161201_ordenacion_superiores_dramatica_1.pdf
- Conselleria d'Educació, Formació i Ocupació; Generalitat Valenciana (2011). Orden 22/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria de Educación, Formación y Empleo, por la que se establecen y autorizan los planes de estudios a la Escola Superior d'Art Dramàtic de València, dependiente del ISEACV, conducentes a la obtención del título de Graduado o Graduada en Arte Dramático. *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana*, 6648, de 10 de noviembre de 2011, páginas 36554-36574. Recuperado de <https://bit.ly/34N1XJ4>
- Departamento de Educación, Política lingüística y Cultura; Gobierno Vasco (2016). Decreto 23/2016, de 16 de febrero, mediante el que se implantan las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en la especialidad de Interpretación y se establece el plan de estudios para la comunidad autónoma del País Vasco. *Boletín Oficial del País Vasco*, 69, de 13 de abril de 2016, páginas 1-82. Recuperado de <https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/2016/04/1601529a.pdf>
- Departamento de Enseñanza, Generalitat de Catalunya (2014). Resolución ENS/1547/2014, de 23 de junio, por la que se aprueba el plan de estudios de las enseñanzas artísticas conducentes al título superior de arte dramático de la Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 6660, de 23 de junio de 2014, páginas 1-19. Recuperado de <https://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6660/1363436.pdf>
- Departament d'Ensenyament, Generalitat de Catalunya (2014). Resolución ENS/1556/2014, de 23 de juny, per la qual s'aprova el pla d'estudis dels ensenyaments artístics conduents al títol superior d'art dramàtic del centre autoritzat d'ensenyaments artístics superiors d'art dramàtic Eòlia. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 6660, de 23 de junio de 2014, páginas 1-10. Recuperado de <https://www.eolia.cat/wp-content/uploads/2018/02/Aprovaci%C3%B3-Pla-dEstudis-E%C3%92LIA-ESAD.pdf>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (s.f.). *Normativa*. Recuperado 19 mayo 2020, de <http://www.esadmurcia.es/normativa/>
- Jefatura del Estado, Gobierno de España (2006). Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 106, de 4 de mayo de 2006. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2006/BOE-A-2006-7899-consolidado.pdf>
- Ministerio de Educación, Gobierno de España (2009). Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 259, de 27 de octubre de 2009. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2009/BOE-A-2009-17005-consolidado.pdf>
- Ministerio de Educación, Gobierno de España (2010). Real Decreto 303/2010, de 15 de marzo, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que imparten enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 86, de 9 de abril de 2010, páginas 32100-32114. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/2010/04/09/pdfs/BOE-A-2010-5662.pdf>
- Ministerio de Educación, Gobierno de España (2010). Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 137, de 5 de junio de 2010, páginas 48467-48479. Recuperado de https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-8954
- Ministerio de Educación, Gobierno de España (2015). Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 33, de 7 de febrero de 2015, páginas 10319-10324. Recuperado de https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-1157

Planes de estudios

- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.a). *Guía de acceso a los estudios superiores 2020-2021*. Recuperado 3 agosto 2020, de <https://www.eolia.cat/wp-content/uploads/2020/05/guia-acceso-esad-mayo-20-21.pdf>
- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.b). *ESAD: Especialidad Interpretación*. Recuperado 3 agosto 2020, de <https://www.eolia.cat/es/oferta-formativa/esad/interpretacio/>
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (s.f.). *Interpretació*. Recuperado 15 julio 2020, de <https://www.institutdelteatre.cat/ca/estudis/oferta/artdramatic/interpretacio.htm>
- Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (s.f.a). *Dirección escénica y dramaturgia*. Recuperado 21 julio 2020, de <https://esadgalicia.com/es/direccion-escenica-dramaturgia/>
- Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (s.f.b). *Interpretación*. Recuperado 20 julio 2020, de <https://esadgalicia.com/interpretacion/>
- Escuela de Actores de Canarias (s.f.). *Plan de estudios*. Recuperado 3 julio 2020, de <https://www.webeac.org/plan-de-estudios/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba (2017). *Optativas 2017-2018*. Recuperado 21 junio 2020, de <https://esadcordoba.com/asignaturas-optativas-20172018-esad-cordoba/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba (2020). *Optativas 2020/21*. Recuperado 20 junio 2020, de <https://esadcordoba.com/optativas-2020-21/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba (s.f.a). *Especialidad de Escenografía*. Recuperado el 5 de mayo de 2020 de <https://esadcordoba.com/especialidad-de-escenografia-asignaturas/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba (s.f.b). *Especialidad de Interpretación*. Recuperado 5 mayo 2020, de https://esadcordoba.com/asignaturas_interpretacion/
- Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares (s.f.). *Título Superior de Arte Dramático*. Recuperado 15 mayo 2020, de <https://esadib.com/es/titulo-superior-de-arte-dramatico/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (s.f.a). *Currículum*. Recuperado 20 mayo 2020, de <https://www.esadmalaga.com/erasmus/CURRICULUM.pdf>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (s.f.b). *Programmes for ERASMUS students*. Recuperado 20 mayo 2020, de <http://www.esadmalaga.com/erasmus/ECTS.pdf>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (s.f.). *Plan de estudios*. Recuperado 19 mayo 2020, de <https://bit.ly/2YKE9Sv>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla (s.f.). *Plan de estudios*. Recuperado 9 junio 2020, de <https://www.esadsevilla.org/pla-nestudios-html/>
- Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia (s.f.a). *Asignaturas optativas*. Recuperado 21 mayo 2020, de <http://esadvalencia.com/es/asignaturas-optativas/>

Guías docentes

- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.c). *Fitxa assignatura 'Cant individual 1'*. Recuperado 3 agosto 2020, de https://eolia.cat/pdf/pla-docent-interpretacio/I_01/ESAD_0105.pdf
- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.d). *Fitxa assignatura 'Cant individual 2'*. Recuperado 3 agosto 2020, de https://eolia.cat/pdf/pla-docent-interpretacio/I_02/ESAD_0208.pdf
- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.e). *Fitxa assignatura 'Interpretació de cançons 1'*. Recuperado 3 agosto 2020, de https://www.eolia.cat/wp-content/uploads/2015/02/ESAD_0215-INT-CAN%C3%87-1-.pdf
- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.f). *Fitxa assignatura 'Cant individual 3'*. Recuperado 4 agosto 2020, de https://eolia.cat/pdf/pla-docent-interpretacio/I_03/ESAD_0314.pdf
- Escola Superior d'Art Dramàtic Eòlia (s.f.g). *Fitxa assignatura 'Interpretació de cançons 3 / Audició'*. Recuperado 4 agosto 2020, de https://eolia.cat/pdf/pla-docent-interpretacio/I_04/ESAD_0411.pdf
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2018a). *Pla docent 'Cant I'*. Recuperado 15 julio 2020, de <https://www.institutdelteatre.cat/files/doc6028/mus-551001-cant-1-i-1-r.pdf>
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2018b). *Pla docent 'Música i Cant 1'*. Recuperado 12 julio 2020, de <https://www.institutdelteatre.cat/files/doc6090/mus-521015-musica-i-cant-1-i-2-r.pdf>
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2018c). *Pla docent 'Música i Cant 2'*. Recuperado de <https://www.institutdelteatre.cat/files/doc6147/esc-531020-musica-i-cant-2-i-3-v2-r.pdf>
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2018d). *Pla docent 'Optativa Teatre musical'*. Recuperado 13 julio 2020, de <https://www.institutdelteatre.cat/files/doc6214/mus-553025-optativa-teatre-musical-i-4-r.pdf>
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2018e). *Pla docent 'Repertori musical 1 per Musical'*. Recuperado 13 julio 2020, de <https://www.institutdelteatre.cat/files/doc6091/mus-521016-repertori-musical-1-per-musical-i-2-r.pdf>
- Escola superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre (2020). *Pla docent 'Repertori musical 1 per Text'*. Recuperado 14 julio 2020, de <https://www.institutdelteatre.cat/files/doc6581/mus-521014-repertori-musical-1-per-text-i-2-v2.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (2020a). *Música e canto I. Adaptación da programación didáctica curso 2019/2020*. Recuperado 2 julio 2020, de <https://bit.ly/3lxJ5E3>
- Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (2020b). *Música e canto II. Adaptación da programación didáctica curso 2019/2020*. Recuperado 2 julio 2020, de <https://bit.ly/3lBtzHI>
- Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (s.f.c). *Canto I*. Recuperado 3 abril 2020, de http://esadgalicia.com/wp-content/uploads/temarios/interpretacion/2_Interpretaci%C3%B3n/I2_Canto_I_ESP.pdf
- Escola Superior de Arte Dramática de Galicia (s.f.d). *Canto II*. Recuperado 3 abril 2020, de http://esadgalicia.com/wp-content/uploads/temarios/interpretacion/2_Interpretaci%C3%B3n/I2_Canto_II/I2_Canto_II_ESP.pdf
- Escola Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2019a). *Canto I. Guía docente curso 2019/20*. Recuperado 5 abril 2020, de https://fuescyl.com/images/08Arte/Guías_academicas_2019/Interpretacion/Curso_2/2INT_canto_I_addenda.pdf
- Escola Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2019b). *Canto II. Guía docente curso 2019/20*. Recuperado 5 abril 2020, de https://fuescyl.com/images/08Arte/Guías_academicas_2019/Interpretacion/Curso_3/3INT_canto_II_addenda.pdf
- Escola Superior de Arte Dramático de Málaga (2013a). *Canto II para Interpretación Textual*. Recuperado de <http://esadmalaga.com/carteles/optativas/canto-II-optativa-inte-text.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Málaga (2012). *Repertorio de teatro musical*. Recuperado de <http://esadmalaga.com/carteles/optativas/06opt-repertorio-3.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Málaga (2013b). *Técnica y repertorio del canto moderno*. Recuperado de <http://esadmalaga.com/carteles/optativas/optativa-repertorio-teatro-musical.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2017). *Canto aplicado I*. Recuperado 10 julio 2020, de http://esadmurcia.es/wpsk/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/CANTO_APLICADO_I_CREACI%C3%93N.pdf
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019a). *Canto en el Musical I*. Recuperado 10 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/Canto-en-el-Musical-I-1.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019b). *Canto en el Musical II*. Recuperado 10 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/Canto-en-el-musical-II.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019c). *Canto en el Musical aplicado II*. Recuperado 10 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/Canto-en-el-musical-aplicado-II.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019d). *Canto I*. Recuperado 8 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/Canto-I.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019e). *Canto II*. Recuperado 8 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/Canto-II.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019f). *Canto III*. Recuperado 9 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/Canto-III.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático de Murcia (2019g). *La voz cantada y su aplicación al teatro*. Recuperado 10 julio 2020, de <http://www.esadmurcia.es/wp-content/uploads/2016/11/La-voz-cantada-y-su-aplicaci%C3%B3n-al-teatro-con-encabezamiento.pdf>
- Escola Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi (s.f.). *Música y canto I*. Recuperado 18 junio 2020, de <https://bit.ly/3baFOpg>
- Fundación Universidades y Enseñanzas Superiores de Castilla y León; Junta de Castilla y León (s.f.). *Guías Académicas. Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León*. Recuperado 6 julio 2020, de <https://fuescyl.com/estudios/guia-academica>
- Jimenez, Á. (2019a). *Guía didáctica de la asignatura Canto I*. Material no publicado, Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura.
- Jimenez, Á. (2019b). *Guía didáctica de la asignatura Canto II*. Material no publicado, Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura.
- Pérez, P. (2017). *Canto en el Musical aplicado I. Guía docente*. Material no publicado, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019a). *Guía docente de Canto I – Teatro de Texto*. Recuperado 8 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/1texto.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019b). *Guía docente de Canto I – Teatro de Gesto*. Recuperado 8 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/1gesto.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019c). *Guía docente de Canto aplicado al actor solista I*. Recuperado 10 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/1musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019d). *Guía docente de Canto aplicado al actor solista II*. Recuperado 10 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/2musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019e). *Guía do-*

- cente de Canto I – Teatro Musical*. Recuperado 12 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/1musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019f). *Guía docente de Canto II – Teatro Musical*. Recuperado 13 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/2musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019g). *Guía docente de Canto III – Teatro Musical*. Recuperado 14 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/3musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019h). *Guía docente de Canto IV – Teatro Musical*. Recuperado 14 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/4musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019i). *Guía docente de Taller de repertorio y estilos I*. Recuperado 14 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/3musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (2019j). *Guía docente de Taller de repertorio y estilos II*. Recuperado 15 agosto 2020, de <http://www.resad.com/guia-docente-1920/alumnos/4musical.zip>
- Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (s.f.). *Guías docentes curso 2019-2020*. Recuperado 7 agosto 2020, de <http://www.resad.es/guias-docentes.htm>

á

fila

Vol. 4, 33-50

Isidoro Máiquez y Andrés Prieto: de la voz en escena a la Teoría del arte dramático

Antonio Varona

Profesor de Dicción y expresión oral ESAD Murcia

Resumen: A partir de la relación entre Isidoro Máiquez y Andrés Prieto, de su significación y desarrollo, vamos a describir la voz de Isidoro Máiquez en escena y cómo trabajaba con el texto, el legado de Máiquez a través de las referencias de Andrés Prieto en *Teoría del arte dramática* (1835), los conceptos, los vínculos entre la voz y la actuación, la enseñanza, la transmisión de esos conocimientos y habilidades.

Compartieron escenarios, repertorios, aventuras de guerra, reformas teatrales, y la transmisión de una estética de la actuación que provenía de François Joseph Talma, al que Máiquez conoció en París como discípulo, y Prieto como amigo. Estética que abrió el camino hacia el realismo, y que tuvo continuidad a través de maestros de la Escuela de Declamación del Conservatorio de María Cristina como Carlos Latorre o Julián Romea.

Palabras clave: Máiquez, Prieto, Talma, voz, actuación, enseñanza.

Abstract: Starting with the relationship between Isidoro Máiquez and Andrés Prieto, this paper explores its significance and development. We describe the voice of Isidoro Máiquez on stage and how he worked with texts, the legacy of Máiquez through Andrés Prieto's references in *Teoría del arte dramática* (1835), concepts, links between voice and acting, teaching and the dissemination of this knowledge and skills.

Both artists shared stages, repertoire, war adventures, theatrical reforms, and the teaching of an aesthetic of acting that came from François Joseph Talma, whom Máiquez met in Paris as a disciple, and Prieto as a friend. This approach offered an acting aesthetics that opened the way to realism, and which had continuity through teachers from the Declamation School of the María Cristina Conservatory such as practiced by Carlos Latorre or Julián Romea.

Keywords: Máiquez, Prieto, Talma, voice, acting, training.

I. Andrés Prieto, ¿el “segundo” de Isidoro Máiquez?

Máiquez y Prieto vivieron la reforma del teatro que se venía reclamando desde el siglo XVIII: los intentos de la Junta de Reforma de los Teatros de 1800, la propuesta de José Bonaparte –a la que renunciaron–, la Real Orden de 1819, los proyectos de José Saavedra, Bernardo Gil, Manuel Marqués, y Juan de Grimaldi. Hubo muchos otros, pero casi todos incluían escuelas de declamación y hacían referencias a Máiquez como modelo (Soria, 2006 y 2010; Varona, 2015).

La investigación ha ido revelando la significación de Andrés Prieto como actor, director y teórico de la actuación, desde que se publicara su libro en 2001. Había permanecido manuscrito e inédito durante 166 años. La *Teoría del arte Dramática* (1835), manual escrito para los alumnos tras ser nombrado Maestro honorario de Declamación en 1833, refleja “un modo de representar o interpretar más acorde con la nueva sociedad emergente –nacida del triunfo definitivo de la burguesía– y la mentalidad moderna que entonces se iniciaba” (Trancón, 2006, p.278). Ha sido considerado antecedente de Stanislavski y de Chejov.

Prieto fue escogido por Leandro Fernández de Moratín en 1806 para protagonizar *El sí de las niñas*. Máiquez y Prieto eran ambos primer galán en la compañía del Teatro del Príncipe alternándose en las funciones. De aquí que se le tomase por su primer discípulo. La crítica de la época consideraba a Prieto un actor seguro y brillante, “precedido de fama y mito” (Boudet, 2017, p.34), capaz de acometer comedia, drama, tragedia, ópera, y al que “se le puede dar el segundo lugar en el teatro Español después de Máiquez, particularmente en los papeles de carácter” (Rubió, 1830, p.122). Exiliado en París en 1824 y relevante en México (1826-1829), ha sido considerado uno de los fundadores del teatro en Cuba (Boudet, 2015).

Es conocido que Máiquez apenas dejó escritos. Además de los documentos, la biografía que le hizo José de la Revilla (1845) y la extraordinaria monografía de Cotarelo (1902), los textos de Prieto constituyen una fuente de primera mano sobre su voz, sus métodos de trabajo y las innovaciones en la actuación (Romero, 2006). La marcada personalidad de Prieto tuvo varias proyecciones, con datos que señalan, entre ellas, la de la docencia.

Según Alfonso Par (1936) Prieto era a principios de siglo director de escena y primer actor en la compañía del teatro de Santa Cruz de Barcelona, donde habría una escuela (Vellón, en Prieto 2001). El libro de Prieto se elaboró como manual escolar y tenía un declarado propósito didáctico. Según el Censor de Teatros en 1804 Máiquez y Bernardo Gil tenían la responsabilidad

de enseñar a los actores en la compañía de los Caños del Peral (Kany, 1929; Soria, 2009). En 1810 el comisario de teatros elaboró un proyecto de reforma que incluía un “Conservatorio en que se enseñen la música vocal e instrumental, el baile y la declamación” (Soria, 2009, p.57), y José Bonaparte mandó traer a Máiquez de su presidio en Bayona para que lo dirigiese, si bien el Conservatorio nunca llegó a materializarse. La tarea del director implicaba con frecuencia asumir la formación de actores. En 1833 Andrés Prieto fue nombrado Maestro honorario de la recién creada Escuela de Declamación.

II. Talma, Máiquez y Prieto

La influencia de los actores estrella en los modos de dicción era entonces muy real. La ampulosidad era cada vez más despreciada y, en reacción contra el decir artificial, tendíamos a adoptar un estilo cada vez más doméstico o familiar. El final del siglo [XVIII] se caracterizó por la proliferación de teatros y la escisión de la troupe de la Comédie-Française. Las reglas del “buen decir” y la idea misma de un discurso formal realmente no tenían entonces influencia sobre las compañías parisinas, ya no se sentía como un criterio importante de la representación, o incluso como prueba de calidad (Chaouche, 2012, s.p.).

Presumiblemente Prieto estaba en París o en Bruselas en 1825 cuando se publicaron las *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* de Talma. Después de Máiquez varios actores fueron a París, unos exiliados como Prieto, otros a estudiar, observar o actuar: Bernardo Gil, José García Luna, Joaquín Arjona, Carlos Latorre, Juan Lombía, Emilio Yela de la Torre, y más adelante María Guerrero, entre otros.

Alberto Colao (1980) explica que Isidoro Máiquez descubrió junto a Talma sus maneras de hacer y su elegancia, pero lo importante fue el descubrimiento de la teoría. Marchó a París cansado de la vulgaridad de los escenarios españoles, ya que no encontraba en su patria a “ningún teórico de la estética teatral” (Colao, 1980, p.31). Prieto (2001) dice que Máiquez “sintiendo germinar en su alma el principio del saber” marchó a París, aunque siguió “siendo en todo y por todo el mismo sujeto” (p.191). Las memorias, debates y tratados de los actores franceses daban cuenta de la preocupación por los apoyos teóricos que justificaban la práctica profesional, su filosofía. Colao (1980) hace referencia a la “manifiesta intención didáctica” (p.36) de los textos de Talma, que daba gran valor a los escritos didácticos que dejaban los grandes actores. Los actores-maestros que escribieron manuales, como Prieto, Latorre o Romea, lo sabían. Junto a la visión providencial del individualismo

romántico (el talento innato, el genio) alimentada por el mismo Talma, Máiquez y Prieto creían en la formación, en la teoría y los maestros.

Talma planteó una vez más el dilema estético de la actuación: la oposición entre el comportamiento humano y las convenciones del teatro. Distinguía entre convenciones sociales (personaje, sociedad, época, acción...) y teatrales (altisonancia, afectación, recitado enfático...). Si la "verdad" ocupa el centro de los debates, la voz y la palabra, necesariamente sujetas a las convenciones del lenguaje y del escenario, se convierten en campo de batalla.

El cómico que consigue hablar en la escena sin afectación, sin tonillo, y tal cual lo acaba de hacer un cuarto de hora antes entre sus compañeros y amigos, puede asegurar que ha vencido una de las mayores dificultades que presenta su profesión. No hace mucho se decía, *¡Qué bien corta N... el verso! Ahora en igual caso se repetiría" ;con qué verdad dijo N... su papel; parecía que este no estaba en verso!* En efecto cuanto menos se conozca el arte, mas completa es la ilusión, y el actor que engañe mejor al público será el que represente con mas verdad cómica¹ (I. G, 1820, p.36).

Con la estética de Máiquez arranca la reacción de los artistas y la crítica frente al estilo pomposo de la tradición barroca por un lado, y por otro frente a la exageración histriónica que satisfacía a buena parte del público. El lenguaje y la voz naturales, sencillos, se adaptaron hasta encontrar lo que se ha llamado "el justo medio" (Vellón, 1997): "Máiquez iba por el buen camino, tan distante de la sencillez sistemática y prosáica que enerva y deslucen al arte, como de la afectación que lo descubre demasiado á las claras" (Bretón, 1852, p.57).

El equilibrio guarda siempre el "decoro". Para Talma, Máiquez y Prieto (2001, p.144) "la verdad real (si es permitido explicarse así) destruye la ilusión; (...) Las gentes corren al teatro para ser engañadas, pero no de un modo tal que se llegue a olvidar la imitación".

Si los que se dedicaran á la representación teatral se penetráran de lo que dicen, mucho tendrían adelantado para tocar á la perfección de su arte. Los preceptos aprovechan muy poco; las pasiones saben más que ellos. Sólo te encargo que en tus movimientos y manejo de manos guardes compostura, decoro, dignidad, naturalidad. Por tanto evita las ridículas contorsiones, los violentos balanceos, las curvatu-

ras, los brincos, las gesticulaciones... todo lo que se oponga á la finura y á las maneras adoptadas por la sociedad culta, á quien diriges la palabra. Huye de la afectación en todo (Sánchez, 1805, p.123).

La pasión del momento y la naturalidad como estética chocaban también con las machaconas rimas consonantes, los personajes estereotipados, las convenciones declamatorias, y a veces chocaban con el propio espacio teatral, como después veremos. Por ello, los tres actores aluden a la necesidad de conocer las cualidades y defectos de la voz, estudiar de manera práctica sus registros para conseguir dominarlos y obtener la necesaria flexibilidad (Romero, 2006).

Máiquez necesitó tiempo para amalgamar los elementos que conformaron su manera de hacer en el teatro. A su regreso a Madrid la influencia de Talma y el principio de la vivencia debieron ocasionar ajustes similares a los que describe Cotarelo (1902) a propósito de Talma en su juventud: momentos de inspiración, vehemencia y energía, para después languidecer; frases bien dichas, pero no pasajes enteros; pronunciación entrecortada; voz que se exalta para expresar las pasiones, pero desciende en la conversación ordinaria hasta hacerse inaudible; "inflexiones guturales"; "acentos cavernosos" (p.71-72). Los elementos de su estética, en un principio muy criticados, acabaron por equilibrarse gracias al esfuerzo sistemático y constante:

(...) extraordinario talento de Isidoro Maiquez , el cual mostró hasta donde sea posible hermanar la dignidad con la sencillez; remedar el lenguaje de las pasiones con la voz, con el gesto, hasta con el silencio mismo, y aparentar una imitación tan llena de verdad y belleza, que encantase al propio tiempo que destrozase el corazón (Revilla, 1845, p.77).

Andrés Prieto propone precisamente un balance entre el estudio de la naturaleza, la vivencia, y la comunicación eficaz de las emociones considerando los factores propios del medio: el espacio teatral y el gusto. Propone unos métodos de actuación tomando ideas de Bernier de Maligny (1826): "El arte de apasionarse a propósito, y en el grado que exigen las circunstancias, por lo menos tiene tanta dificultad como decir todos los discursos" (p.47), que recoge también las ideas de Talma publicadas en 1825. Prieto traspone a Máiquez las reflexiones de Talma sobre Lekain de manera metódica. Y si bien reclama amplia formación y competencia técnica al actor, se aleja de los presupuestos de Diderot, cuyo

1 Se mantendrá la ortografía original de los textos.

(...) sistema chocaba con la tradición española enraizada en la libertad expresiva y en los raptos de inspiración del intérprete. A través de la praxis de Isidoro Máiquez, teorizada en gran medida en el texto de Prieto, se venían a equilibrar las distintas líneas del hacer actoral (Soria, 2017, p.391).

A partir de los principios de Talma, de la actuación de Máiquez, de su propia experiencia y de otras fuentes como Bernier, Prieto desarrolla unos métodos que pueden considerarse antecedentes –casi un siglo antes– de conceptos de Stanislavski y Chejov: imaginación y visualización, memoria de las sensaciones y emociones, vivencia, naturalidad, sencillez, contención, cuarta pared, foco de atención, imagen de animales, etc. (Trancón, 2006).

III. La transmisión de una estética del teatro y la actuación

Cuando Maiquez vino a Madrid, reinaba en nuestros teatros la falsa declamación; quiero decir, aquel estilo ampuloso, enfático, cadencioso y plañidor, que se tomaba entonces, no por la expresión sencilla de la naturaleza, pues no podía llegar a tanto la equivocación, sino por el estilo propio y peculiar de la declamación teatral (Revilla, 1845, p.85).

A finales del siglo XVIII el devenir de las experiencias escénicas y la reflexión teórica habían puesto en claro la necesidad de una sólida formación técnica para el actor. La imagen pública del cómico había tocado fondo: "impropiedad", "grosería", "deshonor", "desprecio" (Romero, 2006, p.224). Igualmente se relatan las resistencias al cambio en los actores, anclados a criterios personales, escépticos ante cualquier preceptiva, apoyados en la individualidad o en el éxito frente al público: "forman una especie de sociedad o de república demasiado complicada" (José María Aguirre, en Romero, 2006, p.247). En el manual de Prieto hay varios ejemplos. Manuel Díaz, Maestro de Declamación, informaba sobre las aptitudes de los jóvenes alumnos: "su cerrado acento andaluz, no saber apenas leer, y otros defectos naturales" (Soria, 2009, p.19). Algunos periodistas de la época refieren la monotonía de los actores:

(...) suele haber un vicio general de que poquitos se escapan una u otra vez, y es el de enplear el mismo [tono] para toda clase de expresiones: monotonía capaz de sacar al espectador de la más mágica ilusión con el torcedor de tripas que en él produce comunicado por el sensible y lastimado órgano del oído. Hay actor que sin variar de cuerda ni intensidad de

voz, le dice a otro que le espera su dama, que está lloviendo, ó que le quieren matar (Juan Chacota [seudónimo], 1812, p.39-40).

En este mapa de fuerzas apareció Isidoro Máiquez. El primer intento del siglo fue la Junta de Reforma de los Teatros:

Nada se hace con perfección sin el auxilio, sin la enseñanza y conocimiento de las artes respectivas. Fiarse en el mecanismo de una seca imitación material es un empeño temerario; establecer una semejanza de colegio es un asunto difícil, y tal vez arriesgado y no de la común aceptación. Y así me parece que se debe ocurrir a todo estableciendo maestros que tengan el cuidado de instruir a los actores en el mismo teatro, en ciertos días de cada semana, sobre aquellas habilidades que se requieren para la perfección del arte escénico (Kany, 1929, p.264).

A pesar de ser un actor experimentado en sainetes y comedias de figurón, Máiquez se sentía incómodo con el entorno teatral, el estado del arte cómico, y sintió la necesidad de formarse y acudir a París. Refleja una necesidad de cambio y dignificación en el oficio, de principios disciplinares, y una conciencia artística personal.

Es notorio que los cómicos españoles no tienen más principios para hablar en público que los que ellos mismos se adquieren en la práctica de muchos años de ejercicio: sin maestros, sin estudios, y acaso sin disposiciones naturales pasan muchos años de su vida aprendiendo la declamación teatral solo con la imitación de algunos modelos regularmente llenos de vicios que comunican con facilidad a sus discípulos: y aun cuando se encontrase algún actor que hubiese llegado a poseer el arte de representar según las reglas que prescribe la oratoria, como no tienen un estado fijo, y cada año mudan de compañía, pueblo y actores, nunca podrían aprovecharse del fruto de sus talentos cómicos (Máiquez, en Soria, 2006, p.55).

Treinta y cinco años después Prieto repite las mismas ideas en su manual.

Máiquez destacó sobre la tarea reformadora de dramaturgos, legisladores y empresarios. En 1805 ya se cita su labor como formador de actores, y se habla de Prieto y Caprara como sus discípulos (Vellón, en Prieto, 2001). La memoria de su técnica se transmitió por los dramaturgos, discípulos y actores que trabajaron con él. Apenas una década después de Máiquez estaba asu-

mido el papel decisivo del director en el espectáculo, la necesidad de los conocimientos, de la formación y del dominio del oficio.

Como director de la compañía del Teatro Principal de La Habana desde 1810, Andrés Prieto debió poner en práctica y enseñar a sus compañeros los principios aprendidos con Máiquez: "Es de pensar que los actores comparten su lenguaje y su técnica" (Boudet, 2017, p.33).

Al solicitar la creación de la Escuela de declamación en 1830, Francesco Piermarini alude a Isidoro Máiquez como referente: "con la muerte del célebre Máiquez las escenas españolas perdieron su lustre y casi enteramente se desconocen en el día las sumas bellezas de nuestro teatro por falta que actores que sepan declamarlas" (Soria, 2006, p.64).

Hubo conexión entre Máiquez y los primeros maestros de la Escuela de Declamación. Rafael Pérez y Joaquín Caprara habían trabajado con él generalmente en papeles de "barba"². Antonio de Guzmán trabajó entre 1815 y 1820 en el Teatro del Príncipe como "gracioso" junto a Máiquez y Prieto. Félix Enciso Castrillón, profesor de Literatura Castellana, había traducido o compuesto varios títulos para Máiquez y pudo tener presente su modelo de actuación y sus preceptos estéticos: "siempre, atendiendo al carácter del personaje, abandonar su acción a los impulsos que su corazón le dicta" (Enciso, 1832, p.133). El arte y la naturaleza se complementan en esta suerte de "justo medio" que no es ya el concepto que derivaba de la doctrina de Alberto Lista, asociado al decoro, las virtudes católicas y monárquicas, sino un concepto surgido de la práctica escénica en busca del equilibrio entre técnica y naturalidad.

José de la Revilla, biógrafo de Máiquez, sustituyó a Félix Enciso en la Escuela de declamación y escribió un tratado basado en los principios del actor: "Quince años ha que debió salir á luz publica esta biografía artística de nuestro primer trágico, formando cabeza de un tratado de declamación, escrito sobre las máximas de la escuela creada y observada por el mismo Máiquez" (Revilla, 1845, p.5). Dice que Máiquez creó "escuela", y que esta tenía "máximas". Algunas pueden encontrarse en la serie de seis artículos que publicó en *Cartas Españolas en 1832* bajo el título *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico*. En ellas alega la necesidad de formación y estudio frente al pragmatismo y la intuición, porque el teatro había entrado en una nueva época.

Si la declamación es un arte como las demás, ha de contener principios y reglas en que se funde la ejecución, y que éstas bases ó fundamentos pueden y deben ponerse al alcance de los que se dedican á la profesión escénica (Revilla, 1832, p.107).

Máiquez fue capaz de unir los modos de hacer de la tragedia neoclásica al estilo francés, los estilos expresionistas ligados a la comedia de magia y la comedia sentimental centrada en las emociones. Un puente entre el siglo XVIII y los manuales del XIX surgidos en torno a la Escuela de Declamación: Enciso (1832), Bastús (1833), Prieto (1835), Latorre (1839), Romea (1858, 1859). El cambio de ideario artístico (Vellón, 1997) se basó en la formación, el cuidado de todos los detalles de la representación, la naturalidad que evitaba las tradicionales cadencias en la entonación, los habituales "latiguillos" (Granda, 2006, p.80), y el alejamiento de la afectación: así se ganó al público y la crítica.

La declamación trágica española, en vida de Máiquez, aventajaba en mucho a la francesa, porque al fuego natural español, superior al de los franceses, agregaba a aquella (sin desprenderse de la gravedad y circunspección) más sencillez, más naturalidad, lo que hacía desaparecer a los ojos del espectador, el arte que empleaban los actores en su respectivo papel (Prieto, 2001, p.134).

Entre la desaparición de Máiquez, y la fundación de la Escuela de Declamación española, el francés Juan De Grimaldi tuvo un papel destacado en la vida teatral como empresario y director de la compañía unificada de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Con él trabajaron prácticamente todos los maestros del Conservatorio. Su concepción de la empresa teatral y la escena influyó en los estilos de actuación. Escribía en su memorial de proyecto de escuela de Arte Dramático que Máiquez "conoció que tenía principios fijos el arte que idolatraba", que aplicó un método que dio brillo un tiempo al teatro español, pero que no dejó "las positivas tradiciones de una enseñanza establecida" (en Soria, 2006, p.62).

Téngase pues entendido que no puede esperarse ningún género de restauración en los teatros españoles, mientras no se establezca una escuela de declamación, cuya utilidad está sobradamente probada con el ejemplo de la Francia y de la experiencia de Máiquez; una escuela en donde se aprenda la diferencia que hay entre el declamar verso o prosa, en la que se enseñe el modo de conciliar la armoniosa regularidad de los versos con la expresión

2 "En el teatro clásico español, actor que representaba el papel de persona respetable y de más edad" DRAE, 2020.

de la naturaleza y el tono de la verdad; en la que se vea la diferencia entre los modales de un Rey, de un Grande, y de un Aguador, entre la fisonomía de un ambicioso y la de un celoso amante, la de un audaz criminal inaccesible a los remordimientos y la del infeliz arrepentido, a quien extraviaron las pasiones, cosas estas necesarias, y a pesar de ello todas desconocidas por la mayor parte de los cómicos españoles. Así podrían formarse actores, verdaderos cómicos, y no unos meros recitantes, cuyo mérito únicamente consiste en la memoria y ésta en muchos infiel y pe rezosa (Grimaldi, en Soria, 2006, p.63).

Otro profesor en la Escuela de Declamación alude a la memoria del trabajo de Máiquez: "Maiquez; bien se sabe por sus mismos compañeros el crecido número de ensayos que daba á cada pieza; con qué escrupulosidad se combinaban todos sus detalles, y con qué cuidado, con qué religiosidad artística se verificaban" (Lombía, 1845, p.100).

Los manuales de Bastús (1833), Prieto (1835) y Latorre (1839) –que adaptó a Talma–, suponen un punto de inflexión en la enseñanza de la declamación y sus relaciones con la escena. Carecían de una tradición teórica española, pero tenían una herencia práctica que enlazaba con Máiquez. José Zorrilla –aunque no vio actuar a Máiquez– decía que "Latorre era el único actor trágico heredero de las tradiciones de Maiquez y educado en la buena escuela francesa de Talma" (Zorrilla, 1880[1], p.60). Soria (2010) cree que con Carlos Latorre y Andrés Prieto se completaba la tarea iniciada por Máiquez.

Uno de los aspectos más importantes de la *Teoría del Arte dramático* de Prieto radica en ser el primer tratado compuesto en España por un actor de amplia trayectoria profesional, que podía entender mejor que los tratadistas que no se habían ejercitado en las tablas la viabilidad o no de ciertos preceptos (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008, p.86).

A su vez Julián Romea, Emilio Mario, Pedro Delgado, María Guerrero, María Tubau, –por citar algunos–, que estudiaron en las escuelas de declamación, tuvieron después papeles importantes en la profesión y en la enseñanza.

IV. Máiquez y Prieto, en la vida y en la escena

Recopilamos brevemente las conexiones biográficas relevantes, con algún aporte, centrándonos en Andrés Prieto y los datos actualizados según la investigación reciente.

El informe policial de Prieto en París de 1824-25, se-

ñala que era de Badajoz y que debió nacer hacia 1782 (Soria, 2017: p. 382). Sabemos que Prieto estaba en Barcelona en 1801, trabajando en la Compañía Española como sexto galán. En 1804 era ya un primer "barba" exitoso, por lo que al año siguiente es embargado a Madrid y se incorpora a la compañía del teatro de Los Caños del Peral. En 1806 Leandro Fernández de Moratín le incluyó en el estreno de *El sí de las niñas*: "Andrés Prieto, nuevo entonces en los teatros de Madrid, adquirió el concepto de actor inteligente que hoy sostiene todavía con general aceptación" (Fernández, 1994, p.165).

Entre 1805 y 1808 Prieto forja su reputación en los teatros de la corte y colabora intensamente con Máiquez, que ya es ampliamente reconocido. A partir de este periodo les une una intensa relación personal y profesional: comparten ideas liberales, vínculos con la masonería, y por supuesto escenarios.

En mayo de 1808 Máiquez y Prieto "estuvieron a pique de perder sus vidas entre la multitud de víctimas" (Prieto, 2001, p.65); huyeron de Madrid a Granada y Málaga, donde ejercieron como guerrilleros. A Máiquez le detuvieron en Málaga, fue liberado y estuvo de nuevo en Madrid a finales de 1808, después se le desterró a Francia.

Sabemos que en enero de 1809 Prieto representó en Cádiz *El sí de las niñas* (Diario mercantil de Cádiz, 1809). Ese mismo año el gobierno de José I ofreció formar compañía en Madrid a Máiquez y Prieto, pero lo rechazaron. Poco después:

En mayo de 1809 se hizo teatro oficial al Príncipe, trajeron a Máiquez de Francia por orden de Bonaparte y lo pusieron al frente de la compañía. Esta fue una de las temporadas más brillantes del actor, que repitió sus grandes papeles en las obras que le habían proporcionado notoriedad (Romero, 2006, p.348-49).

En aquellos momentos convulsos, el teatro mostraba personajes de actualidad, que se movían y hablaban como el resto, lo que permitió a Máiquez una actuación natural y hacer del teatro imagen de la realidad. Mientras tanto Prieto está, según él mismo relata, con las tropas del Duque de Alburquerque en la defensa de Cádiz (1810).

Entre 1810 y 1814 Andrés Prieto trabaja en Cuba como director, actor, y empresario. A su llegada, como actor sobresaliente en los teatros de la corte, forma la primera Compañía profesional de que se tiene noticia en La Habana: "En la isla, lejos de su maestro, Prieto hace a sus anchas los personajes trágicos de Máiquez" (Boudet, 2015, p.98). Llega a Cuba el 2 de septiembre de 1810, y el día 12 interpreta *Pelayo*, de Manuel José Quintana, pieza importante en el repertorio de Máiquez.

Siguen los tiempos difíciles pues contrae la malaria, y saltan a la prensa los rocambolescos problemas internos de la compañía: “la vida íntima de los cómicos, en primer lugar la de Prieto, sale al ruedo público” (Boudet, 2015, p.98). Sin embargo, las críticas y referencias sobre su ejecución en escena siguieron siendo positivas.

En 1815 regresó a Granada para dirigir y actuar en funciones benéficas para el ejército («una reunión filantrópica de señores» Prieto, 2001, p.66) en el entorno del Conde de Montijo, con vínculos liberales y masónicos (Varona, 2015).

Durante 1817 Prieto está en Barcelona dirigiendo exitosamente la Compañía Española hasta que regresa a Madrid para trabajar de nuevo con Máiquez. Vellón (en Prieto, 2001) cree que la finalidad era sustituirle pensando en la retirada, pues ya no podía afrontar sus responsabilidades. Para Cotarelo (1902), Máiquez quiso traer de Barcelona a Andrés Prieto, “cómico casi formado por él y más dócil que otro alguno á sus indicaciones” (p.434).

En 1819 la situación en la compañía era compleja, pues la enfermedad de Máiquez avanzaba y obligaba a otros actores a representar sus personajes. Las funciones que cada uno debía hacer al mes estaban muy reguladas, y los cambios eran fuente de conflicto, polémicas públicas, e incluso pleitos. Prieto comenzó a sustituirle en los papeles trágicos, como en *Otelo* el 28 de mayo de 1819, en que las malas críticas y silbidos por su actuación propiciaron la ruptura. Debió ser especialmente doloroso para Prieto, pues había obtenido un gran reconocimiento por *Otelo* en La Habana en 1811 (Boudet, 2015), lo volvería a obtener en Barcelona en 1817 (Vellón, en Prieto, 2001), posteriormente en 1822 y 1823, y en México en 1826 (“*Otelo* ó el Moro de Venecia, fué siempre un triunfo en cada repetición” Olavarría, 1895, p.235). No es de extrañar que Prieto conociese cada pausa, cada respiración.

Máiquez falleció en Granada el 18 de marzo de 1820, y un mes después la prensa anunciaba el ajuste de Prieto en Barcelona (figuras 1 y 2): “Se ha sabido por los empresarios que Don Andres Prieto queda ajustado para nuestro teatro; y que dentro algunos días llegara á esta capital, lo que se avisa para satisfacción de los aficionados” (Diario constitucional de Barcelona, 1820a).

Prieto manifestaba gran admiración por Máiquez, y aunque se han señalado repetidamente las desavenencias, explicó respetuosamente las causas en una carta publicada el nueve de octubre de 1820:



Figuras 1. Busto de terracota de Isidoro Máiquez. Fuente: Xavi Casinos (2006).



Figuras 2. Busto de terracota de Andrés Prieto en la fachada del Teatre Principal de Barcelona, al igual que la figura 1. Fuente: Fotografías de Xavi Casinos (2006).

Dice Vm. *Que los poetas quisieran ver desempeñadas sus piezas por otros tantos Maiquez como personajes introducen en ellas. ¡Deseo laudable! ¿Que es esto sino querer dar al Público lo mejor? Es tan sagrado el derecho de los poetas en el repartimiento de sus piezas, que teniendo Maiquez y yo como primeros actores y directores, dividido el trabajo sin obligación de salir el uno en las funciones del otro, el Gobierno nos obligaba por el reglamento de teatros á juntarnos en las comedias que repartiesen sus autores haciendo el papel que nos señalasen, cuyo capítulo copio á la letra del reglamento que tengo en mi poder del año 1819 para descargo mio, satisfaccion del público y confusion de vm. – En las piezas en que representen los dos Galanes juntos, ningun actor podrá*

escusarse de tomar el papel que se le reparta, cualquiera que sean las condiciones particulares, las cuales en este caso quedan derogadas. Lo mismo se verificará cuando el Autor de una pieza reparta los papeles o el Gobierno designe las partes que deban ejecutar una funcion determinada (Diario constitucional de Barcelona, 1820e).

Actualizamos ahora brevemente la interesante biografía de Andrés Prieto, a partir del fallecimiento de Máiquez, que sigue siendo objeto de investigación.

Regresó a Barcelona, donde permaneció entre 1820 y 1823, con una continua actividad teatral en la Compañía Española. Como ocurrió en La Habana, a los pocos días de su llegada dirigió *Pelayo* (Diario constitucional de Barcelona, 1820b). Después de varias comedias durante el mes de mayo, el 12 de junio Prieto se presentaba con *Orestes* y el 1 de julio con *Otelo*, tragedias emblemáticas para Máiquez. El periodista del Diario Constitucional refiere el fracaso de Prieto en Madrid, pero reivindica al actor: "El Otelo: Tragedia muy bien desempeñada. El Sr. Prieto nos ha hallado mas justos que en Madrid:" (Diario constitucional de Barcelona, 1820c). Las críticas, y las polémicas que nunca faltaban, eran generalmente positivas para el actor. Dentro de un amplio repertorio, continuó con personajes que hiciera Máiquez, e incluso se observa un estilo similar:

No podemos dejar de notar la impresion que causaron al público en la escena 6ª del mismo acto, pronunciadas por el Sr. Prieto las siguientes palabras: *todo esclavo tiene derecho á recobrar su libertad*: un general aplauso manifestó claramente la publica adhesión de esta heroica ciudad á las nuevas instituciones, que sabiamente nos rigen (Diario constitucional de Barcelona, 1820d).

En enero de 1821 Prieto dejó de ser contratado, posiblemente por su compromiso político liberal y con la milicia constitucionalista (Diario constitucional de Barcelona, 1821).

Entre enero y febrero de 1822 Prieto debió estar fuera de Barcelona pues el 28 de febrero la prensa anuncia su regreso (Diario constitucional de Barcelona, 1822).

En enero de 1823 estuvo enfermo, tal vez de la malaria (Diario constitucional de Barcelona, 1823a). Se anuncia su permanencia para la temporada 1823-1824 en la Compañía Española (Diario constitucional de Barcelona, 1823b), y aparece en prensa hasta el 29 de octubre (Diario constitucional de Barcelona, 1823c).

Tras la toma de Barcelona por las tropas absolutistas en noviembre de 1823 Prieto huye a París. En 1824, además de relacionarse con los círculos revolucionarios

constitucionalistas del exilio español, entre los que se encontraban Ramón Carnicer y Bernardo Gil,

Prieto se relacionó con el círculo teatral parisino: conoció a Talma, tradujo varias piezas de Casimiro Bonjour y accedió a los tratados que sustentan su *Teoría del arte dramático*, primer manual redactado por un actor para el empleo de los alumnos del Conservatorio de María Cristina (Soria, 2017, p.392).

A pesar de sus estrategias para dilatar la estancia en París, en enero de 1825 es expulsado a Bruselas. Soria (2017, p.389) transcribe una carta de Talma solicitando acogida para Prieto en Bruselas, y anunciando el envío de una caja con los enseres teatrales del actor. Allí publicó *El marido cortejante o la lección*, de Casimir Bonjour, con la que parece iniciar su actividad como traductor.

A finales de 1825 Prieto llegó a México con su hermano Manuel y la cantante Rita González de Santa Marta (Campos, 2012). "Allí se trasladaron los hermanos Prieto, gracias a la mediación de Manuel Eduardo Gorostiza, por entonces diplomático en representación del gobierno de México en Bruselas, para dirigir el Teatro Principal en la temporada de 1826" (Soria, 2017. p.389).

Hasta 1829 dirige y actúa en el Teatro Principal de Ciudad de México donde, siempre polémico, vuelve a desarrollar amplia actividad hasta que como español es expulsado del país.

En 1829 llega de nuevo a La Habana acompañado de "la contralto Sra. Santamarta, muger del célebre actor Prieto" (El vapor, 1833a). Las últimas representaciones de Prieto en La Habana fueron en 1830, aunque Carpentier (1987, p.341) habla en 1831 de un público saturado y aburrido tras 21 años de la compañía de Prieto.

Desconocemos lo ocurrido hasta 1832 en que, según él mismo (2001, p.164), viajó de La Habana a Nueva York en barco. Sí sabemos que Santa Marta cantó en Nueva York en junio de 1832 (Mora, 2015). Prieto llegó a Madrid antes de fin de año y no fue admitido en los teatros de la corte. Este hecho y su mala salud pudieron propiciar el nombramiento como Maestro honorario de la Escuela de Declamación el 24 de febrero de 1833, así como la redacción de su manual.

Desde principios de este año se halla en Madrid nuestro paisano el excelente actor Sr. Prieto que por largo tiempo dividió en esta población el lauro escénico con el cantante Sr. Galli. Después de haber recibido los aplausos debidos á su maestría en los teatros de Méjico y la Habana, vino coronado de gloria á Europa, y parece que no es su intento volver á una profesion que ha honrado rivalizando con el inmortal Maiquez. El estado de su salud y de sus negocios

le obliga a una vida menos atareada, y lo sentimos por el beneficio que de sus ejemplos hubiera resultado y de su nueva aparición al difícil arte dramático (El vapor, 1833b).

V. La voz de Máiquez

Para las descripciones de las voces conviene tener en cuenta que algunos términos han cambiado. En 1832 el DRAE recoge la siguiente definición: "Se dice de la voz casi tenor que imita a la del pardillo; y así se dice de algunos que tienen la VOZ PARDA". Actualmente: "Voz parda: voz empañada" (DRAE). Elevar el tono hacía referencia tanto a la intensidad de la voz, como a los "tonos" de las pasiones, en general al sonido de la voz, de un instrumento, o también a la frecuencia vibratoria tal como hoy. En las descripciones de Máiquez, los términos del campo semántico de la voz como "tono" o "acentos" se refieren principalmente a la actuación. Las descripciones de la voz y el habla de los actores aparecen subsumidas en las de la actuación, a veces por el desconocimiento de los cronistas, que en el caso de Máiquez han transmitido tópicos de unos a otros. De ahí el valor de los comentarios y descripciones técnicas de un actor experto como Andrés Prieto, que en seguida veremos.

Según dice Legouve del joven Talma "su potente y movida voz era algo sombría, y a fuerza de arte consiguió sacarla de la caverna a que naturalmente había bajado" (en Carner, 1890, p.125). Los biógrafos se esfuerzan en comparar trayectorias y voces. Tal vez a Máiquez le ocurrió algo similar, pues al bajar a una voz natural, al público le pareció "de cántaro". José de la Revilla insiste en que su voz era oscura, y como Talma, hubo de estudiarla cuidadosamente para poder modularla:

Verdaderamente no debió a la naturaleza voz limpia, robusta, sonora y armoniosa cual era de desear en un actor de su clase; pero en recompensa le dio sobrado talento para conocer la necesidad de hacer de ella un estudio muy detenido, a fin de modularla y hacerla, no solo tolerable y profundamente trágica, sino también sumamente apta para la expresión delicada, dulce, tierna y patética, al par que noble, magistral y terrible: así es que en su boca se oyeron los acentos más sublimes del dolor, y los ecos más pavorosos del furor y de la desesperación (Revilla, 1845, p.18).

Cuando al regreso de París Máiquez puso en práctica la naturalidad en la actuación, el público y la crí-

tica pusieron en claro las contradicciones. En julio de 1803 *La moza del cántaro* era aplaudida en el Teatro de la Cruz, mientras que *La buscona, ó el anzuelo de Fenisa* no lo era en Los caños del Peral. Ambas eran de Lope de Vega, adaptadas por Cándido María Trigueros, y ambas fueron interpretadas por Máiquez (Cotarelo, 1902). Hubo una polémica en prensa, y el periodista explica que la diferencia estaba en que una se oía y la otra no.

En lugar de representada, fué rezada en el coliseo de los Caños y apenas hubo persona, a excepción del Apuntador y los Músicos de la orquesta, que la oyera, ni entendiera, y por consiguiente nadie pudo enterarse y celebrar los excelentes versos que contiene. (...) porque queriendo sus Actores seguir con toda escrupulosidad aquella Verdad y naturalidad que es tan difícil conseguirse en la escena, han creído que lo lograrán mejor, bajando la voz en la representación: y lo ejecutan de un modo que no hay tertulia ni concurrencia de una casa particular, en que se hable tan baxo (...) cayendo en una irregularidad ya inverosímil, que destruye y trastorna las mejores piezas (El Respondón [seudónimo], 1803, p.937-938).

Para "El Respondón" la naturalidad que venía de Francia no era reprobable en sí misma, sino por no ser acorde con todos los textos y caracteres, y porque en muchos casos la actuación se hacía lánguida, monótona, sin gesto ni expresión, hasta el punto de parecer autómatas. Lo más significativo, precisamente, refiere al habla escénica:

se figuran que ese método puede ser general y convenir a todo género de comedias, y caen en una languidez y frialdad que fastidia, ignorando la exactitud que necesita el cómico tener en las ideas de su papel, y el sonido o metal de la voz que debe usar para hablar en el tono sencillo y natural, sin ser frío ni demasiado familiar, y sin dexar por esto de dar a los versos toda la gracia, expresión y energía de que sean capaces. De este modo van adquiriendo una monotonía fastidiosa en el modo de representar, se olvidan de aquel fuego y viveza con que el cómico dexando de ser quien es en la realidad es preciso que se transforme en el teatro, y se identifique; (por decirlo así) con el personaje que trata imitar, para llegar de este modo a saber pintar las dulzuras del amor, dolor [sic.], la ambición, y todos los sentimientos de que el hombre es susceptible con aquellos propios matices y realces que necesitan para llegar a su mayor expresión. (...) la primera obligación de un cómico, es la de hablar de modo que se le entienda y oiga en el teatro, pues para esto pagan su dinero los

espectadores, arreglando el tono de voz al carácter de la pieza que se represente, y siempre con proporción a la capacidad del coliséo, para que en todas las partes sea oído, como así sucede en los teatros mas grandes que los nuestros (...) Que además de esto usen como deben hacerlo en las comedias del tono natural y sencillo, no deben nunca desentenderse de expresar los sentimientos del Autor, con la fuerza que [ilegible] sí tienen, arreglando la fisonomía, ademanes, y accion muda al sentido de los versos que dice, y de los que oye á la figura que habla con el; que es donde consiste el interés de la accion, alzando la voz y aun gritando, quando el asunto lo exija, sin que por esto caiga en irregularidad (...) entonces, podríamos hablar de su mérito y del de las demás piezas, que han tenido la misma desgracia de no ser aun oidas y que por lo mismo pueden aun anunciarse como nuevas (El Respondón [seudónimo], 1803, p.938-939).

Cotarelo (1912) dice que la voz velada de Máiquez, "sorda", "dura y opaca" (p.475), era más adecuada para las pasiones concentradas y sombrías que para los afectos alegres, y enumera los "calificativos denigrantes ó que envolvían un profundo desprecio, como los de galán de invierno, voz de cántaro roto, agua de nieve y otros con que le designaban comúnmente" (p.49).

Según Granda (2006) la maestría de Máiquez consistió en la incorporación de los impulsos y efectos de la emoción a las entonaciones medidas del verso. La semblanza de Alcalá Galiano también apunta en esta dirección: "no sabía medir el verso, pues en los que decía, solía, equivocándose, alterar la cantidad, pasándolos con quitarles o añadirles sílabas á la calidad de prosa" (en Cotarelo, 1912, p.499). El estudio del manual de Andrés Prieto confirma que el alejamiento del énfasis y el acercamiento a la vivencia del personaje dieron como resultado menor volumen de voz, mejor articulación de las palabras sin llegar a la afectación, y entonación ajustada a la situación, lo que implicaba buscar más eficacia vocal con menos esfuerzo: naturalidad y técnica.

Hasta el final de su carrera parece que Máiquez temía disgustar al público si no gritaba en los pasajes donde se esperaba (Sánchez, 2008). La inevitable comparación con los actores de su entorno, de voz amplia, armoniosa, cálida, y de dicción expresiva, perjudicaba sus innovaciones a contracorriente (Cotarelo, 1912):

Se propuso imitar, no el estilo teatral admitido en su tiempo, sino el de la verdad. No el sonsonete campanudo de la declamación, sino el acento sencillo,

profundo y enérgico de las pasiones. (...) su tono y su dicción se diferencian muy poco de los que usamos nosotros en el trato social (Revilla, 1845: p.86).

Tres factores fundamentales incidieron en el éxito del actor: la formación, el estilo interpretativo, y el gusto del público. El empeño sistemático de Máiquez en desarrollar su voz –referido tanto por Revilla como por Prieto– le permitió hacerla "tolerable y hasta simpática modulándola y haciéndola tomar inflexiones y acentos, dulces ó agradables" (Cotarelo, 1912, p.58). Su entonación vigorosa y expresiva, unida a la verdad en la representación según la situación del personaje, era coherente con la acción y el gesto que "estaban siempre por lo tanto en perfecta armonía con su voz" (I. G., 1820, p.10). La facilidad y naturalidad para transmitir las emociones era sin duda su aspecto más destacado. Finalmente, "por la frecuencia con que el público le veía llegó á acostumbrarse á su manera de representar y á su voz (...)" (Cotarelo, 1912, p.58). El talento, la inteligencia, y el empeño personal acabaron por seducir al gusto del público.

No son raras las referencias a actores y actrices que perdieron la voz y tuvieron que abandonar las partes cantadas, o retirarse. Uno de los síntomas de la enfermedad de Máiquez citado por sus biógrafos era la pérdida temporal de la voz: "Maiquez había contado demasiado con sus fuerzas. No desaparecían su fatiga y tenaz ronquera, no obstante lo dulce de la estación primaveral" (Cotarelo, 1912, p.459).

Por otra parte los anecdóticos reflejan la "fama durante toda su vida de actor, de ser uno de los pocos que no salía a escena sin saberse el papel de memoria para así poderlo matizar mejor" (Sánchez, 2008, p.98 y 114). Es este un aspecto significativo del enfoque que daba Máiquez a su trabajo, en contraste con otros actores que confiaban en la aproximación progresiva al texto durante los ensayos, o en las mismas funciones ayudados por el apuntador. Prieto destaca igualmente la importancia de tener el texto memorizado antes de los ensayos. Insiste en describir la voz de Máiquez antes y después de su transformación por medio del trabajo: "La voz de Máiquez era escasa y poco varonil y, a fuerza de trabajo y de imitación, aumentó su fuerza y la dio los grados precisos de consistencia y gravedad" (Prieto, 2001, p.108).

El trabajo de Máiquez para corregir sus defectos y vicios le permitió silenciar en muy poco tiempo a los que le desacreditaban:

sin ser dotado por la naturaleza ni de gran voz, ni de un gran aliento, supo, por medio del arte y del estudio, dar a una y a otra tal fuerza y elasticidad que

con su mediana voz atronaba, y aterraba cuando su papel lo requería (Prieto, 2001, p.112, 219).

Era una voz “un poco parda”, por lo que resultaba agradable al oído y conmovía al espectador con los “sentimientos más tiernos y las pasiones más violentas”. La compara con las voces de los contraltos a las que Rossini “ha sabido sacar tan gran partido”. Esta voz “grave, gruesa y algo parda” (Prieto, 2001, p. 109-110) sería una voz adecuada precisamente para la tragedia, aunque Prieto recomienda disponer igualmente de una voz sonora y aguda, para usar la que convenga según la circunstancia. Atendiendo a los contextos, parece referirse a la voz grave con timbre oscuro y algo aireada. La descripción que hizo José Zorrilla de la voz de Matilde Díez ilustra el significado:

su voz de contralto, un poco parda, no vibraba con el sonido agudo, seco y metálico del tiple estridente, ni con el cortante y forzado sfogatto del soprano, sino con el suave, duradero y pastoso son de la cuerda estirada que vuelve á su natural tensión, exhalando la nota natural de la armonía en su vibración encerrada (Zorrilla, 1880 [I]: 210).

Una clave sobre la voz y la actuación de Máiquez señalada por Prieto y que Talma destacaba en sus escritos es la respiración, o más bien la inspiración. Era imperceptible, rápida, ágil, facilitando la economía del aire en cada situación (figura 3), pero también era sonora y perceptible cuando podía ayudar a la expresión: “economizaba el aliento, según la necesidad, de un modo maravilloso” (Prieto, 2001, p.112).

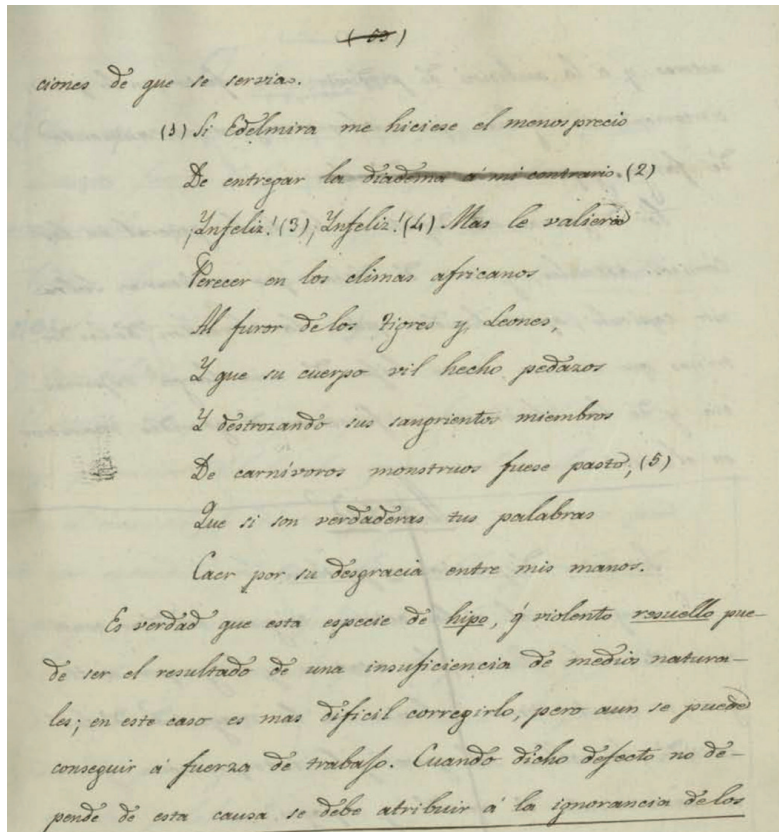


Figura 3. Texto de Otelo con las pausas y respiraciones que realizaba Máiquez.

Reproduce un fragmento de *Otelo* señalando en el texto las pausas respiratorias que hacía Máiquez –así como otras indicaciones–. Un análisis práctico del texto rara vez aparece publicado por los actores, incluso en los tratados de declamación. Prieto (2001) declara su intención didáctica: “para ejemplo y doctrina práctica de los actores” (p.112).

Las indicaciones señaladas en el texto dicen:

- (2) Aspiración imperceptible diciendo con explosión.
- (3) Aspiración imperceptible, y con menos fuerza de voz, reservándose para lo que sigue.
- (4) Gran inspiración sin hipo; que se vea, pero que no se oiga; y economizando el aliento para decir lo que sigue sin aspirar, con alguna precipitación, pero con claridad y fuerza igual y sostenida hasta el número cinco.

(5) Gran aspiración sin hipo, bajando la voz y conteniendo el furor sin aspirar hasta la conclusión (Prieto, 1835, p. 59/61/[64 del PDF]).

La referencia al “hipo y violento resuello” (Prieto, 2001, p.113) aparece en Bernier (1826) en *Aspiration*, en Talma (1825), e insistentemente en los posteriores tratados de declamación o canto españoles, por ejemplo en Latorre (2006), Bastús (1865), Yela de la Torre (1872), Guerra (1884).

En la actuación de Máiquez primaba la expresión sobre la forma del texto, y aunque Prieto (2001) declara en varias ocasiones la importancia de respetar la puntuación, en relación con los versos de *Otelo*, señala más adelante:

(...) los versos que en él se citan dichos por Máiquez, por los que nos podremos convencer de que, en algunos casos, se debe, y es conveniente, suprimir mucha parte de la puntuación para dar más energía al discurso sin grabar, por eso, su verdadero sentido.

La puntuación sirve de guía y descansa al actor, y, sin ella, sería muchas veces imposible distinguir los límites del sentido, convirtiéndose el discurso en una especie de enigma (Prieto, 2001: 118-119).

Aunque entendía –parafraseando a Talma– que: “declamar es hablar con énfasis”, también explica que “Máiquez declamaba la tragedia, pero de manera que se puede decir que la hablaba con dignidad” (Prieto, 2001, p.139). Un estilo a caballo entre la declamación neoclásica y la naturalidad.

VI. Voz y palabra en la Teoría del Arte Dramática³

Si no nos atreviésemos a innovar, ¿qué sería de las artes? (Prieto, 2001, p.153).

Veamos ahora más detalles. Prieto establece estrecha relación entre los distintos recursos expresivos del actor, por lo que sus referencias al habla escénica aparecen por todo el manual, si bien condensadas en el capítulo 6, *Continuación del mismo asunto. Recursos que pertenecen al oído* (107).

Adereza las reflexiones con ejemplos, frecuentemente de Máiquez y Talma. El tejido integra –con o sin referencias explícitas– las fuentes francesas, su amplia experiencia de actor, la visión del director, los principios éticos y disciplinares del oficio, las cualidades del

actor, el aprendizaje, casi siempre en relación con la actuación. Así: actuación, voz, formación y ética, son focos fundamentales con los que Andrés Prieto teje el “método que debe proponerse el actor dramático” (185).

El estudio metódico del actor se reparte entre “el conocimiento de los hombres y los principios de su arte” (80, ver también p.134) a fin de lograr la ilusión escénica: el modelo natural “ilustrado por medio del estudio” (56). Si el actor natural e inspirado resulta irregular, el actor que solo sigue las “reglas del arte” (83) será “monótono, frío y amanerado” (158). Una vez más el equilibrio depende de las situaciones, del género y el estilo, del gusto del artista y de saber “ocultar el arte que sostiene la naturaleza” (155). Lo que parece más sencillo y fácil suele ser lo que “ha costado más cuidado” (155). Dicho de otro modo: “a fuerza de arte, parece que no se tiene ninguno” (162).

El objetivo del actor debe ser “mover los corazones” para lo que es imprescindible la “ilusión” de realidad o “verosimilitud” (143), hablar con naturalidad, con los “tonos de alma” (134). De nuevo las ideas de Talma. La copia servil es enemiga del artista escénico (59, 130), ya sea imitación de las “eternas reglas”, de las inflexiones tonales, los acentos o el gesto. Alejan al actor de la naturalidad, de la pasión, de la sencillez, y sobre todo de la fluidez para “obrar según las circunstancias” del personaje (131).

Citando a Lekain, establece como uno de los cuatro pilares del arte del actor “la verdad y el fuego en el decir” (56). El actor necesita pues las habilidades de un gran orador (54) y “conocer muy profundamente la lengua” (81). Se trata no solo de la pronunciación correcta y comprender el sentido, sino de la conexión con el personaje, la situación, las circunstancias sucesivas, y su relación con “la totalidad de la acción” (81, ver también 125). Pero no puede lograrlo sin la memoria, pues sin ella, sin la seguridad de dominar el texto, el actor pierde la acción y las inflexiones de la voz (85).

Aunque la palabra puede ser un gran medio de expresión, lo es entre otros muchos: el silencio, el gesto, la mirada, el tono mismo de la voz; “pueden significar infinitamente más que la palabra” (180). Enuncia algo que la psicología ha estudiado mucho después: en la comunicación las palabras transmiten menos información que la voz, y esta menos que el cuerpo: «las palabras dicen menos que el acento, éste menos que la fisonomía» (160).

Prieto explica la importancia del equilibrio y la postura (127, 131), determinantes para la coherencia entre la palabra y el gesto, que debe acompañarla pero no ilustrarla: “deben hacerse pocos gestos, y cuando la palabra basta, es de más aquel” (126). Enlazando referencias clásicas como Quintiliano y contemporáneas

3 En este epígrafe los números se refieren a las páginas de la edición de 2001.

como Lessing, demanda el estudio metódico del gesto y su relación con el discurso y la acción; destaca la idea de evitar gesticular mientras se escucha –salvo con los ojos–, pues corta el discurso y quita valor a la palabra (129).

La respiración debe ayudar al discurso y al actor haciéndose expresiva cuando es necesario, pero pasando desapercibida para el público. La inspiración ruidosa cansa al actor y agota al espectador. La base de la expresión en la voz es la habilidad para inspirar sutilmente, a la vez que se consigue “fuerza y elasticidad” por medio del entrenamiento (112, 161). “La armonía del decir depende totalmente del reposo o de la respiración a tiempo”, y de nuevo alusión a Talma y Máiquez para recomendar una respiración “lo más frecuente posible, y de modo que no se desnaturalice el sentido de la frase” (213).

La voz natural del actor debe ser flexible, agradable, fácil, sonora, con pronunciación clara y precisa (sin acento regional), porque esa facilidad unida al trabajo artístico le permitirá la gracia, el encanto (89). Es imprescindible la sintonía entre el cuerpo (postura, manos, ojos, boca), el movimiento, la mirada y la voz. Pero insiste en que jamás se debe violentar o forzar la voz ya que en esas condiciones pierde la sensibilidad, las entonaciones y la emoción. No sirve la fuerza sino la habilidad en el manejo de los contrastes, el ritmo y la variedad en el timbre (115). En ocasiones, para los grandes efectos es necesaria una voz fuerte y bella, pero los grandes momentos “acontecen cuando el actor habla más bajo y con más sencillez” (111).

Prieto da un extraordinario valor a la palabra como “eco del pensamiento” en su influencia sobre el “espíritu humano”. Sin embargo, estableciendo un paralelismo dualista entre cuerpo y espíritu, sonido e ideas, señala una parte física y otra espiritual en las palabras. El valor físico del sonido de las palabras es capaz de convocar, deslumbrar y seducir a los sentidos; es lo primero para llegar al “espíritu”. Como cuadro de nuestros pensamientos, “antes de hablar debemos formar en nuestra imaginación el dibujo del cuadro” (209). La imaginación activa es un elemento central en la teoría de Prieto, una vez más por delante de su tiempo.

Considera esencial adquirir por el estudio “las cualidades de una perfecta articulación, tan preciosas en el arte cómico” (102, 161). La articulación es un motivo recurrente: debe ser “clara y distinta” (111), y para ello hay que conocer el valor de las consonantes (“ásperas o suaves”), manejar la respiración, el sonido de las vocales, las sílabas, el acento. Es preferible una voz débil articulada con precisión y limpieza que una voz fuerte poco articulada.

Prieto establece conexión entre la articulación, el

pensamiento y la emoción: “No se debe articular nada que no haya sido concebido por el entendimiento, y sentido por el corazón” (111). Para que las entonaciones sean precisas se necesita una pronunciación también precisa de sonidos, sílabas y palabras (113); estaba señalando la incidencia de la fonosintaxis en la dicción e incluso en la actuación: “Cualquier defecto de pronunciación perjudica al calor y a los ímpetus de la sensibilidad” (114). Por ello insiste en que los “acentos de provincia” obstaculizan la expresión al intensificarse con la “vehemencia” de la acción. “No hay teatro donde no se encuentren algunos actores o actrices que no tengan un defecto de pronunciación” (124); y apunta que se corrigen fácilmente en el comienzo de los estudios teatrales, no después. La pronunciación debe ser enérgica, noble, sonora y fácil; pero no debe ser pesada, fría, violenta o trivial.

No con violentos esfuerzos, ni con extremados gritos, es como conseguiremos que nos entiendan, sino por medio de una articulación distinta, clara y sostenida. La habilidad consiste en saber cuidar y disponer con destreza los diferentes tonos de su voz, en comenzar con un tono que pueda subir y bajar sin trabajo ni violencia, en concluir su voz de tal modo, que se pueda desplegar todo su lleno y brillo, en los pasajes en que el discurso pide mucha fuerza y vehemencia (115).

Alude al necesario equilibrio en el débito y la duración de los sonidos para ajustar las palabras a la expresión “del sentimiento que expresan” (114), con naturalidad. La precipitación –Stanislavski insistirá en ello mucho después (Ósipovna, 1998, p.148)– resulta innecesaria por hacer la voz áspera, desagradable, y porque “no se puede pensar en lo que se va a decir, luego no se puede decir bien” (213).

Resulta muy contemporáneo cuando sugiere no forzar las palabras, no afectar la pronunciación, sino dejar que se expresen por sí mismas siempre que sea posible: “es inútil el esforzarla: es suficiente con pronunciarla bien” (114).

La maestría de Prieto se revela en la explicación del valor del acento, avanzada para su tiempo. Define el acento –son casi las mismas palabras que el DRAE de la época– y describe los rasgos fónicos (tono, volumen y duración), de una manera concisa y clara que hoy nos sorprende porque su sensibilidad sintetiza el valor de la técnica y el de la expresión:

El acento es el tono con que se pronuncia una palabra, la elevación, más o menos fuerte de la voz en ciertas sílabas, y modo de pronunciarlas más o

menos largas o breves. Pudiera llamarse el acento la pantomima de la voz; él es el alma del discurso, y quien le da tono en valor y sensibilidad (113).

Da una precisa definición de la prosodia (119): acento, entonación, débito y duración. La dicción y la elocuencia funcionan en estrecha relación, pues para convencer es necesario apasionar: es el poder de la palabra.

El manejo de la puntuación en relación con el tono es un aspecto muy determinante ya que permite precisar y variar la expresión, agradar al oído, comunicar los sentimientos del alma (116): “solo la escrupulosidad en la puntuación conduce al modo de decir con pureza, verdad y elegancia” (118). Las pausas “se deben determinar con precisión” porque son tan necesarias para ser comprendidos como para proseguir (213). El uso de la pausa, que Prieto llama “reposo”, aporta varias ventajas: aclara los distintos periodos de la frase, facilita la respiración al actor y por tanto le descansa, mantiene suspenso el ánimo –las emociones– del auditorio, y “se cautiva con facilidad la atención del espectador” (213).

El uso artístico del tiempo y la pausa en relación con la acción es uno de los temas de interés en la teoría de Prieto que remite al magisterio de Máiquez. Se requiere sensibilidad, oído, sutileza y esmerada preparación. Las pausas pueden hacerse entre palabras, sílabas e incluso entre sonidos (“letras”, escribe Prieto). Aconseja que en el diálogo las respuestas surjan siempre de una reacción del alma en el momento. La imprevisibilidad inherente exige un tiempo de reacción en que el personaje analiza las ideas y decide antes de responder: la pausa permite la escucha, el pensamiento, la reacción, aclara y transmite los sentimientos (218).

Sin embargo, la naturalidad en la dicción requiere un delicado gusto, especialmente cuando se trata del verso. Si se hacen demasiado patentes las pausas versales o la rima, se pierde naturalidad y se puede caer en la monotonía. Por ello Prieto recomienda el uso del encabalgamiento, de la respiración discreta, y de la pausa oralizada “en las comas y en los puntos y comas” cuando no perjudique el sentido (123). Tomando de Bernier (1826, p.589) esboza los límites sintácticos de la pausa (sirremas): “nunca se debe respirar entre el verbo y su régimen, el sustantivo y el adjetivo” (214).

El contraste y la variedad bien ordenados como base de la expresión se consiguen por medio de la técnica y los impulsos de la naturaleza (figura 4). Lo natural no puede ser monótono.



Figura 4. Factores destacados por Prieto en el habla escénica. Elaboración propia.

Saber usar el contraste no implica recargar, sino establecer diferencias de valor (157). La velocidad al hablar, la duración de los sonidos, las modulaciones variadas del tono e inflexiones adaptándose al contenido y situación, darán “a la dicción de los actores contrastes continuados, conducidos felizmente con gracia y facilidad” (141). El contraste da vida a la dicción y obliga al auditorio a prestar atención, pero debe usarse conforme a la lógica del texto y la intención del autor. Por ello hay que conocer bien la puntuación y saber usar la pausa en el punto, el paréntesis, la exclamación y la interrogación (142). “Un papel no se compone sino de oposiciones; las oposiciones y los contrastes son uno de los mayores secretos del arte dramática” (182). Me permito rescatar, como muestra, uno de los textos que Prieto tachó en el manuscrito y no se publicaron en 2001:

Lo que constituye la perfección de todo instrumento, sea el que sea, hecho espresamente para el oído, tales como son la voz, el language, los instrumentos músicos, así es la reunión de la suavidad y de la fuerza en una proporción regular: las vocales son las que hacen la suavidad de las lenguas; las consonantes las que constituyen su fuerza (Prieto, 1835, p.347/55/58 del PDF).

El “gusto” del artista debe ser muy delicado para sintonizar con el gusto del público, y delimitar lo que es tolerable y lo que no, pues en el teatro “sólo se requiere la imitación de la naturaleza, mas no la naturaleza misma” (148). Los extremos de la emoción, de la imaginación, y los “gestos fisiológicos”, deben quedar sujetos al control del actor, que ha de manejarlos con cordura: debe cuidarse de que “sus imágenes produzcan una im-

presión igual a la realidad, es peligroso" (150). El llanto, la risa, la vehemencia, pueden ser difíciles de manejar (178). En cualquier caso, lo que se ofrece al espectador debe ser siempre fruto del arte: "La regla es universal para todas las artes" (149).

Para Andrés Prieto es muy importante la actitud mental. A la reflexión, la sensibilidad, el trabajo intenso y profundo, añade "la inteligencia más pronta y precoz", "el despejo y la fuerza del juicio" (220). No obstante plantea igualmente el valor del pensamiento lateral o divergente ("los márgenes del saber") como fuente de ideas. Es indispensable "conservar toda la frescura de sus sensaciones y de aquel conocimiento delicado, precioso y único que nos hace susceptibles de sentir emociones profundas y transmitir las al espectador" (237).

Prieto describe procesos técnicos de la práctica vocal con intención didáctica: "la voz de cabeza se corrige hablando con suavidad y oyéndose pronunciar, y poniéndose la mano sobre el pecho a fin de conocer por este medio si la voz sale de él" (111).

La cuestión del método resulta crucial para Prieto,

que vuelve a Máiquez y Talma en un breve capítulo titulado "Del método que debe proponerse el actor dramático" (185). Implica un proceso intelectual en torno a los principios del arte, un proceso de trabajo corporal, vocal y de palabra, y un proceso de aprendizaje y crítica constante guiado por el "juicio" y el "gusto", que afecta lo espiritual (186, 192). Teoría y práctica, ya que "en el arte teatral es el ejercicio tan indispensable como los preceptos más luminosos" (188).

El actor debe estudiar primero la pronunciación, segundo "el arte de saber respirar a tiempo", tercero la postura y el gesto, y cuarto la entrada y salida de la escena (186). El principiante suele hablar demasiado deprisa, como pasa igualmente al cómico que no se sabe su papel.

A partir de esta base, el actor abordará el estudio de la pieza cuidando de no imitar a otros, pues el carácter del personaje se halla "en el de los otros personajes, y las más veces también en las propias palabras que él mismo pronuncia" (187). Propone las siguientes fases (188. Ver figura 5):

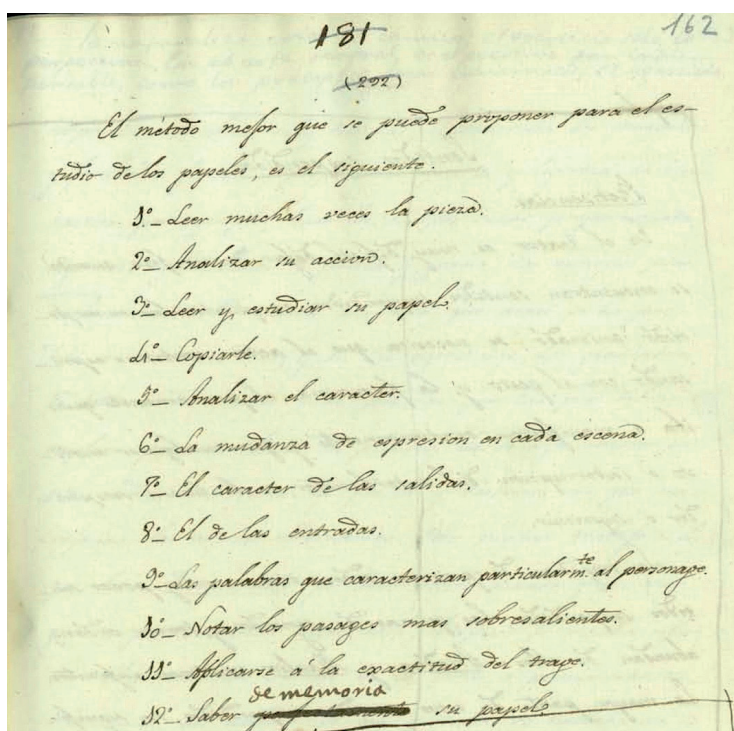


Figura 5. Método del actor para el estudio del papel.

Cree necesario "ensayar como si se representara", sin economizar esfuerzos, concentrándose, y sin el papel en la mano: "nunca debe ensayarse hasta estar en estado de poder ensayar bien" (189).

Ya en las representaciones, previene contra el "furor" que producen los aplausos en el actor, y en conse-

cuencia la tendencia a forzar todo abusando de la voz (195). En lo que respecta al habla escénica, los defectos comunes de los actores son "aspirar mal, el descuidar la puntuación, el hablar más bien al público que a los interlocutores" (198, 205).

En una época en la que habitualmente se buscaba

el “golpe” de efecto individual (145), Prieto pide al actor que colabore y se ponga al servicio del “conjunto y el efecto de la pieza” (146, 200). En las partes con muchos sobre la escena, “es necesario mucho oído y mucha posesión del teatro” para no afectar al “conjunto”. El movimiento debe adecuarse al grupo tanto como los tonos de la voz, y “todos los actores deben concurrir a aumentar la fuerza de la expresión de aquel que habla” (200). En los monólogos la voz no suele ser tanta “como en las escenas dialogadas” (205).

Tuvo relación con cantantes y él mismo cantaba en ocasiones, según algunas referencias (“*La gazza ladra* de Rossini, ésta última con Rita González de Santa Martha en el papel de Pippo y Andrés Prieto como Gianetto”. Sosa, 2012, p.44). En los teatros las funciones de Ópera y las de teatro en verso solían alternarse. Prieto cree que los mismos “principios que se aplican a los actores trágicos deben necesariamente servir de reglas a los actores líricos”, que son igualmente actores y necesitan dominar la acción teatral y la musical (207).

VII. La “Teoría del arte dramático”: Máiquez en el ámbito académico

La publicación en 2001 de la *Teoría del arte dramático* en edición de Javier Vellón abrió el camino a nuevas ediciones de manuales y tratados de declamación del siglo XIX, que hoy configuran un considerable canon de textos. Desde entonces la investigación ha revelado nuevos y sorprendentes episodios biográficos de Andrés Prieto como su estancia en París y Bruselas, en México y Cuba, o su relación con la cantante Rita González. Queda por descubrir lo ocurrido desde 1833 hasta la fecha y circunstancias de su muerte, el estudio de su actividad política y masónica, de las críticas en prensa, la publicación del manual incluyendo los textos tachados por Prieto y no publicados –algunos de indudable interés–, su actividad como traductor, la relación con la Ópera y los cantantes, el inventario de textos que llevó a la escena.

Director de compañía al igual que Máiquez, Prieto había ejercido como maestro por las necesidades del oficio:

hallándose casi siempre al frente de compañías de cómicos principiantes, le ha sido necesario para sacar algún resultado apurar los recursos de su limitado entendimiento a fin de inculcarles de pronto ideas y reglas generales, y alguna que otra observación particular, según se lo permitían el tiempo y las circunstancias (Prieto, 2001, p. 51).

Hay referencias a una academia de canto fundada en México por Rita González de Santa Marta en 1827, mientras trabajaba en la compañía de Ópera de Andrés Prieto (Sosa, 2012).

Confluyen fuentes múltiples que representan las teorías y estéticas de la actuación hasta 1835, en que el manual de Prieto supone un claro intento de institucionalización (Soria, 2017). En la difícil tarea de comprender el pasado de la formación actoral, el manual nos permite estudiar “el desarrollo logrado por las diferentes disciplinas que se enmarcan en el ámbito de la educación y de la pedagogía teatral no sólo en sus aspectos teóricos, sino también en su dimensión metodológica y práctica” (Vieites, 2014, p.349).

El libro tiene significación en la historia de la educación teatral. En su primera redacción se elaboró como manual escolar. Aparece tachada la siguiente dedicatoria: “Para los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina de Borbón; dedicada a la Reina Gobernadora, protectora especial de las ciencias y las artes, y madre amorosa de sus súbditos”. La primera y más lógica razón de que no se publicase fue la aprobación oficial del manual de Bastús. Soria (2010) apunta como posible causa la coincidencia con la crisis del Conservatorio que llevó a reducir las materias y el profesorado en 1835, y posiblemente al cese de la actividad a causa de la primera Guerra Carlista. Reúne las características de un manual: vinculado a una institución educativa, destinado al uso escolar con función pedagógica, con contenidos ordenados de manera sistemática, cumple la función simbólica pues representa el saber “oficial” e ideológica pues jerarquiza y transmite valores.

No consta que fuese oficialmente aprobado, por lo que probablemente pasó a concebirse como tratado. Cambió el título, que originalmente era “Teoría del arte cómica y elementos de oratoria y declamación”. Del arte cómica al arte dramática, del cómico al actor. Prieto introdujo texto en la segunda redacción para reclamar reglas y principios frente a la copia y la imitación servil de los maestros:

(...) donde a los alumnos se les enseñen las reglas y verdaderos principios del arte, no a repetir y relatar papeles con los mismos tonos, inflexiones, gestos y ademán de sus preceptores (como pudiera hacerse con monos y papagayos), cuyos resultados son como habemos visto, multiplicar las copias sin que en ellos aparezca la más remota idea de originalidad (Prieto, 2001:59).

Señalaba así la trayectoria de Máiquez como modelo, y el objetivo de la formación en las disciplinas artísticas: dominar la técnica y ponerla al servicio de la expresión.

VIII. Referencias

- Bastús y Carrera, V. J. (2008). *Tratado de Declamación o Arte Dramático* (G. Soria y E. Pérez-Rasilla, Eds.). Madrid: Fundamentos.
- Bernier de Maligny, F. [Aristippe] (1826). *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*. Paris: A. Leroux.
- Boudet, R. I. (2017). *Cuba: actores del XIX. Apuntes*. Santa Mónica (California): Ediciones de la Flecha.
- Boudet, R. I. y Villabella, M. (2015). *Cuba entre cómicos*. Santa Mónica (California): Ediciones de la Flecha.
- Bretón de los Herreros, M. (1852). Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España. Prólogo de J. E. Hartzenbusch, *Obras Escogidas de Don Manuel Bretón de los Herreros* (p. 29-72). Madrid: Imprenta De E. Thunot y Ca.
- Campos, L. (2012). La escuela más enérgica del pueblo. La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de actores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX. *Ariadna Histórica. Lenguajes, conceptos y metáforas* (1), p.223-243. Recuperado de <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Ariadna/article/view/6148>
- Carner, S. J. (1890). *Tratado de arte escénico*. Barcelona: La Hormiga de Oro.
- Carpentier, A. (1987). *Ese músico que llevo dentro*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Casinos, X. (20 de agosto de 2016). Las cuatro estrellas olvidadas del Teatre Principal. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20160820/404053218941/cuatro-estrellas-olvidadas-teatre-principal.html>
- Chaouche, S. (2012). La déclamation au XVIIIe siècle: de l'effet vocal à l'effet de réel. *The Frenchmag Performance and drama*. Recuperado de <http://www.thefrenchmag.com/search/La+diccion+theatrale+au+XVIIIe+siecle+%3A+%27declamer%27+ou+%27parler+en+recitant%27%3F/>
- Colao, A. (1980). *Máiquez. Discípulo de Talma. Ensayo sobre una estética teatral*. Cartagena: Excmo. Ayuntamiento de Cartagena.
- Cotarelo, E. (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales.
- Diario constitucional de Barcelona* (22 de abril de 1820a). (41), p.4.
- Diario constitucional de Barcelona* (5 de mayo de 1820b). (54), p.4.
- Diario constitucional de Barcelona* (3 de julio de 1820c). (113), p.4.
- Diario constitucional de Barcelona* (3 de septiembre de 1820d). (¿174?), p.4.
- Diario constitucional de Barcelona* (9 de octubre de 1820e). (209), p.6.
- Diario constitucional de Barcelona* (9 de enero de 1821). (9), p.2-3.
- Diario constitucional de Barcelona* (28 de febrero de 1822). (59), p.4.
- Diario constitucional de Barcelona* (18 de enero de 1823a). (18), p.4.
- Diario constitucional de Barcelona* (20 de marzo de 1823b). (79), p.3.
- Diario constitucional de Barcelona* (29 de octubre de 1823c). (302), p.4.
- Diario mercantil de Cádiz* (18 de enero de 1809). p.4.
- El vapor: periódico mercantil, político y literario de Cataluña* (3 de mayo de 1833a). (1-19), p.3.
- El vapor: periódico mercantil, político y literario de Cataluña* (11 de mayo de 1833b). (1-23), p.3.
- I. G. (1820). Necrológica de Isidoro Máiquez. *El Cetro constitucional* (2), p.32-36. Madrid: Imprenta de Collado.
- I. G. (1820). Necrológica de Isidoro Máiquez. *El Cetro constitucional* (3), p.3-20. Madrid: Imprenta de Collado.
- El Respondón [seudónimo] (22 de agosto de 1803). Respuesta a la carta del Preguntón. *Diario de Madrid*, pp.937-938.
- Enciso, F. (1832). *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Fernández, L. (1994). *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Barcelona: Crítica.
- Granda, J. (2006). La RESAD en sus ciento setenta y cinco años de existencia. En Á. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, pp.79-113. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Comunidad de Madrid-Círculo de Bellas Artes-RESAD.
- Guerra, A. (1884). *Curso completo de Declamación*. Madrid: Imprenta de F. Maroto e hijos.
- Juan Chacota [seudónimo] (23 de junio de 1812). Cuarta unidad esencialísima, de todos deseada y que a nadie ha ocurrido reclamarla. *Aurora Patriótica Mallorquina*, p.39-40.
- Kany, C. E. (1929). Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799. *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 6 (23), 245-284.
- Latorre, C. (1839). *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*. Madrid: Imprenta de Yenes.
- Lombía, J. (1845). *El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas*. Madrid: Imprenta de Sanchiz.
- Mora, K. (2015). Sounds of Spain in the nineteenth century USA: an introduction. *Música coral del sur*, (12), 333-362. Granada: Junta de Andalucía.
- Olavarría, E. (1895). *Reseña histórica del teatro en México* (3), 230. México: impr. "La europea".
- Par, A. (1936). *Representaciones Shakesperianas en España* (1), 96. Barcelona: Biblioteca Balmes.
- Prieto, A. (1825). *El marido cortejante o la lección*. Bruselas: Imprenta de Francisco José Hublou.
- Prieto, A. (1835). *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*. [Teoría del arte dramática]. Madrid: Ms. 2.804 de la Biblioteca Nacional de España. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051230&page=1>
- Prieto, A. (2001). *Teoría del arte dramático*. (Vellón, J. Ed.); Madrid: Fundamentos.
- Revilla, J. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta I. *Cartas Españolas*, (4, 38), 167-170.
- Revilla, J. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta II. *Cartas Españolas*, (4, 41), 264-268.
- Revilla, J. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta III. *Cartas Españolas*, (5, 51), 146-150.
- Revilla, J. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta IV. *Cartas Españolas*, (5, 57), 315-320.
- Revilla, J. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta V. *Cartas Españolas*, (6, 62), 103-107.
- Revilla, J. (1832). Artes de imitación. Vicios introducidos en la declamación teatral. Carta VI. *Cartas Españolas*, (6, 67), 237-241.
- Revilla, J. (1845). *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid: Miguel de Burgos.
- Romea, J. (1858). *Ideas generales sobre el arte del teatro para uso de los alumnos de la clase de Declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Abienzo.
- Romea, J. (1859). *Manual de declamación*. Madrid: Abienzo.
- Romero, M. M. (2006). *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/7421/1/T29436.pdf>
- Rubió, J. (1830). *El teatro; ó sea el origen de la tragedia, comedia, opera y baile con un compendio biográfico de los actores que han sobresalido en el teatro español*. Barcelona: Librería de José Solá.
- Sánchez, F. (1805). *Principios de retórica y poética*. Madrid: Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- Sánchez, C. (2008). La pervivencia del actor a través de las anécdotas teatrales. El caso de Isidoro Máiquez. *Sticomytia* (7), 98-114.

- Soria, G. (2006). La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación. En Á. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*. pp.33-75. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Comunidad de Madrid/Círculo de Bellas Artes/RESAD.
- Soria, G. (2009). La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804). *Acotaciones* (23), 9-32. Madrid: ESAD.
- Soria, G. (2010). *La formación actoral en España: La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Madrid: Fundamentos.
- Soria, G. (2017). El comediante Andrés Prieto en París: Arte y revolución (1824-1825). En: Canet, J. L., Haro, M., London, J., y Sansano, B. (Eds.). *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*. pp.381-392. Valencia: Universitat de València.
- Sosa, J. O. (2012). La crítica de ópera en la primera década del México independiente. *Pro Ópera*, (2), 42-49., México: Pro Ópera.
- Talma, F. J. (1825). *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*. Paris: Ladvocat, libraire.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos.
- Varona, A. (2015). *Habla escénica en España. El siglo XIX y los tratados de Declamación*. (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/47471/1/Antonio%20Varona%20Pe%20c3%b1a%20Tesis%20Doctoral.pdf>
- Vellón, J. (1997). El "justo medio" del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos. En E. Rodríguez (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. (2), pp.311-337. Valencia: Universitat de València.
- Vieites, M. F. (2014). La educación teatral: nuevos caminos en Historia de la educación. *Historia de la educación*, 33. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Yela de la Torre, E. (1872). *La voz: su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología por Emilio Yela de la Torre, primer tenor de la ópera italiana, profesor de canto y perfeccionamiento de la voz, etc.* Madrid: Establecimiento tipográfico de R. Vicente.
- Zorrilla, J. (1880). *Recuerdos del tiempo viejo* (I). Barcelona: Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C^a. Recuperado de <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=1410>
- Zorrilla, J. (1882). *Recuerdos del tiempo viejo* (II). Madrid: Tipografía Gutemberg. Recuperado de <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=1410>
- Zorrilla, J. (1882). Hojas trasapeladas de los *Recuerdos del tiempo viejo* (III). Madrid: Eduardo Mengíbar Editor. Recuperado de <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=1410>

á

fi
a

Vol. 4, 51-62

La protección frente al desempleo en el sector cultural ocasionado por la COVID-19

Francisca María Ferrando García

*Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Murcia*

Resumen: La situación de crisis sanitaria y económica ocasionada por la COVID-19, ha puesto de manifiesto la extrema vulnerabilidad de quienes desarrollan su actividad profesional en el sector cultural, agravada por la dificultad de acceso a la prestación de desempleo como consecuencia de la intermitencia de dicha actividad.

El presente estudio tiene por finalidad analizar las medidas de urgencia destinadas a los colectivos que trabajan en este sector, particularmente, el acceso extraordinario a la prestación por desempleo para los artistas en espectáculos públicos, prevista en el RDL 17/2020, de 5 de mayo, y prorrogado por el RDL 32/2020, de 3 de noviembre, y el subsidio por desempleo excepcional para el personal técnico y auxiliar del sector cultural, introducido por esta última norma.

Ello, sin perjuicio de la oportuna referencia a aquellas otras medidas introducidas para hacer frente al impacto del COVID-19 en el mercado laboral, de aplicación a la generalidad de personas trabajadoras, si bien, únicamente, en lo que se refiere a las peculiaridades aplicables a quienes desarrollan su actividad en el sector cultural.

Palabras clave: covid-19, artistas, personal técnico y auxiliar, desempleo, seguridad social.

Abstract: The health and economic crisis situation caused by COVID-19 has exposed the extreme vulnerability of those whose profession is in the cultural sector, a vulnerability aggravated by the difficulty of accessing unemployment benefits as a result of the suspension of both live and recorded artistic performance.

This study aims to analyze the emergency measures impacting those that work in this sector, particularly, the extraordinary access to unemployment benefit for artists normally engaged in public performances, provided for in RDL 17/2020, of May 5, and extended by RDL 32/2020, of November 3, and the exceptional unemployment assistance for technical and allied personnel in the cultural sector, introduced by this last statutory instrument.

This study acknowledges that other measures were introduced to deal with the impact of COVID-19 on the labor market and the working population as a whole, but in this instance focuses on the particular challenges faced by those whose profession is activity in the cultural sector.

Keywords: covid-19, artists, performers, technical and allied personnel, unemployment, social security.

I. Consideraciones previas

La situación de crisis sanitaria y económica ocasionada por la COVID-19 ha puesto de manifiesto la extrema vulnerabilidad de quienes desarrollan su actividad profesional en el sector cultural. Dicha vulnerabilidad tiene su origen en la precariedad propia de la prestación en dicho sector, motivada en gran medida por la elevada tasa de temporalidad que afecta a este colectivo en España, y por la intermitencia de su actividad¹. Como consecuencia de las circunstancias antedichas, la normativa sobre protección por desempleo no se adapta bien al sector cultural, ya sea por falta de la cotización requerida con carácter general², ya sea porque la naturaleza de sus contratos facilita su cancelación previa o extinción, sin que la empresa se vea obligada a acudir a despidos por causas económicas, ni a la tramitación de expedientes de regulación de empleo de suspensión o reducción de jornada (ERTE)³.

Téngase en cuenta que el régimen de inactividad de los artistas en espectáculos públicos, recogido en el artículo 249 *ter* Ley General de la Seguridad Social (en adelante, LGSS), introducido por Real Decreto-Ley 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía⁴, no ofrece la necesaria protección en

esta coyuntura, a pesar de que el citado régimen se introdujo para responder a la reivindicación de las asociaciones del sector cultural de una cobertura suficiente durante los períodos de inactividad entre actuaciones. Ello se debe, fundamentalmente a dos carencias básicas: de un lado, el citado régimen no incluye en su cobertura la protección por desempleo; a lo anterior se suma la exclusión, de su ámbito subjetivo de aplicación, del personal técnico y auxiliar del sector de la cultura.

La aludida falta de adecuación del sistema de protección social a las situaciones de inactividad y de desempleo de quienes desarrollan su actividad en el sector cultural, se ha hecho aún más evidente como consecuencia de la especial incidencia en los espectáculos públicos de las restricciones motivadas por la crisis sanitaria. En efecto, el impacto de la pandemia ocasionada por la COVID-19 ha afectado particularmente al sector de las artes escénicas, integrado por artistas, intérpretes y personal técnico cuya actividad se desarrolla a través de conciertos y espectáculos, en definitiva, actuaciones para un público concentrado y numeroso, imposibles o muy limitadas bajo las restricciones impuestas por la crisis sanitaria. Por esta razón, no es de extrañar el descenso de personas afiliadas en alta en Seguridad Social en el conjunto de actividades de creación artística y de espectáculos artísticos, que a finales de septiembre de 2020 se cifraba en 22.657 personas, lo que supone una caída del 29,8 %, respecto del mismo mes de 2019⁵.

Esta situación ha llevado a un conjunto de asociaciones representativas del tejido industrial y profesional de las artes escénicas y la música, a formular una propuesta de medidas de diversa índole (tributaria, laboral y Seguridad Social) destinadas a paliar el impacto de la crisis sanitaria en el citado sector⁶. En el ámbito de la Seguridad Social, las propuestas, orientadas a mitigar las obligaciones en materia de cotización y los requisitos de acceso a la protección por desempleo, han sido parcialmente atendidas en el Real Decreto-Ley 17/2020, de 5 de mayo, por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente

1 Para un estudio de las características del trabajo artístico en el modelo español, véase Alzaga Ruiz, I. (2018). *Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea*. Documento de Trabajo 19/2018, Fundación Alternativas, pp. 22 y ss.

2 De conformidad con el art. 269.1 LGSS, el acceso a la prestación por desempleo requiere tener cubierto el período de cotización mínima de 360 días en un período de seis años.

3 Así lo reconoce el propio legislador, cuando, en la Disp. Adicional 14.ª del RDL 11/2020, de 31 de marzo, por el que se adoptan medidas urgentes complementarias en el ámbito social y económico para hacer frente al COVID-19, con relación a la obligación de mantenimiento del empleo en las empresas de los sectores de las artes escénicas, musicales y del cinematográfico y audiovisual, que se acojan a la exoneración de cotizaciones durante la vigencia de un ERTE, señala que dicho compromiso de mantenimiento del empleo "se valorará en atención a (...) las especificidades de aquellas empresas que presentan una alta variabilidad o estacionalidad del empleo o una relación directa con eventos o espectáculos concretos, como sucede, entre otros, en el ámbito de las artes escénicas, musicales, cinematográfico y audiovisual". Y precisa que "en el caso de contratos temporales el compromiso de mantenimiento del empleo no se entenderá incumplido cuando el contrato se extinga por expiración del tiempo convenido o la realización de la obra o servicio que constituye su objeto o cuando no pueda realizarse de forma inmediata la actividad objeto de contratación".

4 Sobre el régimen de inactividad, véase Murcia Molina, S. y Ferrando García,

F.M. (2020). Avances recientes en la protección social de los artistas profesionales en situación de inactividad y desempleo. En AA.VV. *Derecho del deporte y del entretenimiento* (pp. 193-227). Cizur Menor, España: Thomson Reuters-Aranzadi.

5 Cfr. Exposición de Motivos del RDL 32/2020.

6 El texto completo del documento "52 Medidas extraordinarias para afrontar las consecuencias de la crisis sanitaria provocada por el covid-19 en el sector de las artes escénicas y la música", puede consultarse en <https://academiadelasartesescenicasy-la-musica/>.

al impacto económico y social del COVID-2019⁷(en adelante RDL), y por el más reciente RDL 17/2020, de 3 de noviembre, por el que se aprueban medidas sociales complementarias para la protección por desempleo y de apoyo al sector cultural.

Las siguientes reflexiones se dedican al estudio de las medidas específicas destinadas al sector cultural recogidas en las citadas normas, así como de aquellas otras introducidas para hacer frente al impacto del COVID-19 en el mercado laboral, que, sin perjuicio de su aplicación a la generalidad de personas trabajadoras, contienen ciertas peculiaridades para quienes desarrollan su actividad en el sector cultural.

II. El acceso extraordinario a la prestación por desempleo para artistas en espectáculos públicos

Como se ha señalado anteriormente, debido a la intermitencia laboral a la que están sometidos los artistas -cuya contratación, en la gran mayoría de los supuestos, se realiza por bolo o función mediante contratos para obra o servicio-, resulta muy difícil para este colectivo acceder no solo a la prestación ordinaria de desempleo, sino también a las prestaciones vinculadas a la tramitación de ERTES, previstas para proteger el empleo durante la pandemia.

De ahí que el ya mencionado RDL 17/2020 estableciera la posibilidad de que, aquellos artistas que no se encontraran amparados por los procedimientos de suspensión o reducción de jornada contemplados en los artículos 22 y 23 del Real Decreto-Ley 8/2020 de 17 de marzo, de medidas urgentes extraordinarias para hacer frente al impacto económico y social del COVID-19 -y que, por tanto, no hubieran podido acceder a la prestación ordinaria de desempleo sin acreditar cotización previa-, pudieran acceder de forma extraordinaria a la prestación por desempleo (artículo 2 RDL 17/2020).

En cualquier caso, se trata de una prestación extraordinaria y coyuntural, lo que se traduce, como habrá ocasión de comprobar, en la duración temporal de la medida, en la flexibilización de los requisitos de acceso a la protección, así como en la cuantía de la prestación económica.

1. Supuestos de acceso

El RDL 17/2020 contempla el acceso extraordinario a la prestación, tanto en los supuestos de no alta, como en los casos de pérdida del empleo. Las condiciones a las que se sujeta el derecho a la prestación son similares, aunque, como se verá a continuación, no exactamente coincidentes.

2. Acceso desde la situación de no alta

El artículo 2.1. RDL 17/2020 contempla la situación de los artistas que no se encontraban realizando una actividad cuando se produjo la crisis sanitaria derivada del COVID-19, de forma que no quedaron en situación de desempleo como consecuencia de la misma, ni quedaron incluidos en un ERTE, si bien dicha emergencia sanitaria va a dificultar o imposibilitar la consecución de un nuevo empleo en el sector. Al no hallarse en una situación legal de desempleo enunciada en el artículo 267 LGSS, estos artistas no podrán acceder a la prestación ordinaria. Por otra parte, como se ha puesto de manifiesto anteriormente, el régimen de inactividad regulado en el artículo 249 ter LGSS no contempla la prestación por desempleo, por lo que no ofrece una solución para estos casos.

Para hacer frente a esta situación de necesidad, el artículo 2.1 RDL 17/2020, en su redacción original, incluía, con carácter excepcional y transitorio durante el ejercicio 2020, la prestación por desempleo en la acción protectora del régimen de inactividad previsto en el precitado artículo 249 ter LGSS. No obstante, el precepto planteó muchas dudas interpretativas, siendo la más relevante, dado su impacto económico sobre los artistas sin recursos económicos, la referida a la necesidad de que, para acceder a esta prestación extraordinaria, tuvieran que solicitar el alta en el RGSS en situación de inactividad y abonar las cotizaciones establecidas en el apartado 4 del artículo 249 ter LGSS, durante el período de percepción de la misma.

La crítica suscitada por el gravamen que tal exigencia comportaba⁸, motivó la reforma del precepto por la Disp. Final 12.^a del RDL 19/2020, de 26 de mayo, por el que se adoptan medidas complementarias en materia agraria, científica, económica, de empleo y Seguridad Social y tributarias para paliar los efectos del COVID-19. En virtud de dicha reforma, el acceso extraordinario a la prestación por desempleo quedaba desvinculado del régimen

7 La Resolución de 20 de mayo de 2020, del Congreso de los Diputados, ordena la publicación del Acuerdo de convalidación del Real Decreto-ley 17/2020, de 5 de mayo.

8 Puesta de manifiesto por la Confederación de Artistas-Trabajadores del Espectáculo (ConArte) y la Unión de Actores y Actrices, y apoyada por UGT y CCOO, entre otras asociaciones del sector.

de inactividad, en cuanto se establecía de forma explícita que no sería exigible el alta en el RGSS en los términos previstos en el artículo 249 ter LGSS, ni al tiempo de solicitar la prestación ni durante su percepción.

Para determinar la duración de la prestación, se aplica la escala recogida en dicho precepto, según la cual: acreditando un período previo de actividad de 20 hasta 54 días, el artista tendrá derecho a 120 días de prestación; desde 55 días en adelante, la duración de la prestación será de 180 días (artículo 4.3 RDL 17/2020)⁹.

Para el cómputo del período cotizado, se tienen en consideración los días de actividad en el año anterior a la entrada en vigor del Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma. Conviene advertir que, a efectos del cómputo del período cotizado, únicamente se tienen en consideración *“los días de alta en seguridad social con prestación real de servicios en dicha actividad”*, mas no los días ficticios resultantes de la regularización. Esta precisión es coherente con la regla general de atender a los *“períodos de ocupación cotizada”* (artículo 269.1 LGSS)¹⁰, pero se aleja del sistema de cómputo de cotización aplicable a los artistas en espectáculos públicos, para quienes los días cotizados no necesariamente se corresponden con los días efectivamente trabajados, pues su cálculo se efectúa en función de determinadas reglas específicas a las que se ha hecho referencia anteriormente¹¹, que tienen en cuenta las bases por las que el artista haya cotizado, de forma que, cuanto más elevadas sean éstas, más días se asimilarán a cotizados, siempre y cuando se refieran a un momento previo a la fecha del hecho causante, es decir, a la situación de desempleo¹².

La prestación nace a partir del día siguiente al de presentación de la solicitud y será incompatible con cualquier percepción derivada de actividades por cuenta propia o por cuenta ajena, o con cualquier otra prestación, renta mínima, renta de inclusión, salario social o ayudas análogas concedidas por cualquier Administración Pública (artículo 1 RDL 17/2020). No obstante,

la realización de un trabajo por cuenta propia o ajena, no determinará la extinción de la prestación, sino la suspensión de la misma, que comportará la interrupción de su abono mientras el titular del derecho realice dicha actividad, que se reanudará una vez finalizada, por el tiempo que reste del período de percepción que corresponda (art. 4.5 RDL 17/2020).

Por lo demás, de conformidad con el apartado 4 del mismo precepto, la base reguladora de la prestación *“estará constituida por la base de cotización mínima vigente en cada momento, por contingencias comunes, correspondiente al grupo 7 de la escala de grupos de cotización del Régimen General”*. De esta forma, aunque ya se haya desvinculado esta prestación del régimen de inactividad de los artistas, la base reguladora de la prestación se hace coincidir con la base de cotización aplicable a los períodos de inactividad, conforme al artículo 249 ter.4.c) LGSS.

3. Artistas en situación legal de desempleo que no disfruten la prestación ordinaria por desempleo

Asimismo, el artículo 2.2. RDL 17/2020 procura el acceso extraordinario a la prestación por desempleo a aquellos trabajadores en situación legal de desempleo, que acrediten al menos 20 días de alta en la Seguridad Social con prestación real de servicios en la actividad de espectáculos públicos. Puesto que, a diferencia del supuesto recogido en el artículo 2.1, en este caso no se exime de la necesidad de estar en alta o en situación asimilada al alta, parece que el apartado 2 se está refiriendo a los artistas que han perdido su empleo con ocasión de la situación de crisis sanitaria.

En este sentido, al menos, se expresaba el tenor original del artículo 2.2. RDL 17/2020, al referirse a *“aquellos trabajadores como consecuencia de la crisis sanitaria derivada del COVID-19, no puedan continuar realizando la actividad laboral que dio lugar a su inclusión en el Régimen General como artistas en espectáculos públicos”*. La supresión de la referencia expresa a la causa del cese del empleo, mediante la reforma introducida por el RDL 19/2020, buscó exonerar a los solicitantes de la carga de acreditar que su situación de desempleo obedece, precisamente, al estado de alarma y a la crisis sanitaria que lo ha ocasionado, pues la informalidad contractual del sector dificulta en extremo dicha prueba¹³; ello, sin per-

9 Cfr. la escala de duración de la prestación prevista para la prestación ordinaria el art. 269.1 LGSS, según la cual, para causar derecho a 120 días de prestación, requiere un período de ocupación cotizada de 360 a 539 días, y para 180 días de prestación, un período de cotización de 540 a 719 días.

10 En términos análogos a los previstos en el art. 3.1 RD 625/1985, de 2 de abril, por el que se desarrolla la Ley 31/1984, de 2 de agosto, de Protección por Desempleo.

11 Previstas en el art. 32 RGC. Sobre las peculiares normas en materia de cómputo de la cotización de este colectivo, véase MURCIA MOLINA, S., *La Seguridad Social de los Artistas Profesionales en Espectáculos Públicos*, cit., pp. 350 y ss.

12 Véase la STSJ de Andalucía/Sevilla, núm. 2684/1995, de 13 de octubre de 1995, rec. 210/1995 (AS 1995, 3846).

13 En este sentido, la Exposición de Motivos del RDL 19/2020, argumenta que la finalidad de la reforma es *“aclarar que es el propio acceso extraordinario a la prestación el que responde a la crisis sanitaria del COVID-19, sin que corresponda a los artistas acreditar que su situación concreta de falta de actividad deriva de la misma”*.

juicio de que, con toda probabilidad, esta sea la causa real de la situación, como por lo demás viene a reconocer el artículo 4.3 RDL 17/2020, al considerar como fecha de la situación legal de desempleo aquella en que se aprobó el estado de alarma.

Por otra parte, la conexión de este supuesto con una situación legal de desempleo se deduce del requisito de que las personas solicitantes *“no estén percibiendo o hayan optado por la prestación contributiva por desempleo ordinaria prevista en el artículo 262 y siguientes del texto refundido de la Ley General de Seguridad Social”* (artículo 2.2 RDL 17/2020).

En lo que concierne a la dinámica de la prestación, resultan de aplicación las reglas analizadas anteriormente, de forma que la misma se reconoce, por una sola vez, desde el día siguiente al de su solicitud, sin que, a diferencia de lo señalado en el artículo 268.1 LGSS, se haya previsto expresamente la necesidad de que se solicite dentro del plazo de los quince días siguientes a la situación legal de desempleo.

Como señala el artículo 2.3 RDL 17/2020, la duración de la prestación se halla en función de los días de actividad real en espectáculos públicos, acreditados en el año anterior a la situación legal de desempleo que, a estos efectos, no será la fecha de finalización del contrato, sino el 14 de marzo de 2020, fecha de entrada en vigor del Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma. Según la escala recogida en el mismo precepto, la prestación se concederá por un período de 120 días, cuando se hayan acreditado entre 20 y 54 días de actividad; o por un período de 180 días, para quienes acrediten 55 o más días de actividad.

La cuantía de la prestación se cifra en el 70 % (porcentaje aplicable a los primeros 180 días de prestación por desempleo, conforme al artículo 270.2 LGSS) de la base de cotización mínima vigente en cada momento, por contingencias comunes correspondiente al grupo 7 de cotización en el Régimen General de la Seguridad Social (artículo 2.4 RDL 17/2020).

De otro lado, esta prestación es incompatible con la prestación contributiva por desempleo ordinaria prevista en los artículos 262 y siguientes LGSS (artículo 2.2 RDL 17/2020). Sorprende la desaparición, en la redacción dada por el RDL 19/2020, de la referencia a la incompatibilidad de esta prestación con cualquier percepción derivada de actividades por cuenta propia o por cuenta ajena, o con cualquier otra prestación, renta mínima, renta de inclusión, salario social o ayudas análogas concedidas por cualquier Administración Pública. Sin embargo, no parece descabellado afirmar su incompatibilidad con la actividad por cuenta propia o ajena, pues así se deduce del artículo 4.5 RDL 17/2020,

en cuanto establece que su realización comportará la suspensión de la prestación. Puesto que no existe una regla expresa sobre incompatibilidad con ayudas análogas concedidas por cualquier Administración Pública, cabría plantearse si la prestación especial por desempleo sería compatible con las denominadas “ayudas Netflix”, con cargo a la “Línea asistencial para el sector audiovisual en el marco de la crisis sanitaria provocada por la COVID-19”, financiada por Netflix y coordinada por el Ministerio de Cultura y Deporte y la Academia de Cine¹⁴; no obstante, aunque no se precisa, en la práctica se está entendiendo que estas ayudas son incompatibles con la prestación.

4. Ampliación del período de disfrute de la prestación

Dado que la crisis motivada por la pandemia se ha prolongado más allá de la duración prevista para la prestación extraordinaria de desempleo contemplada en el RDL 17/2020, que establecía el derecho al reconocimiento de la prestación por una única vez y con la duración máxima anteriormente referida (de 120 o 180 días, en función del periodo de actividad acreditado), el artículo 2.1 RDL 32/2020, de 3 de noviembre, por el que se aprueban medidas sociales complementarias para la protección por desempleo y de apoyo al sector cultural, ha ampliado la duración de la prestación hasta el 31 de enero de 2021.

En lo que atañe a las condiciones de disfrute de esta ampliación, la norma remite a lo dispuesto en el artículo 2 RDL 17/2020, salvo, lógicamente, lo relativo a la duración de la prestación que esta norma amplía (artículo 2.3 RDL 32/2020). En este punto, conviene advertir que,

14 De conformidad con las bases de la convocatoria (disponibles en <https://fondoaudiovisualcovid19.com/>), se trataba de una aportación económica destinada a trabajadores y trabajadoras por cuenta ajena y autónomas del citado sector audiovisual, que “se encuentren en situación de desempleo y que sus ingresos dependan de contratos que se hayan visto paralizados, suspendidos o pospuestos a raíz de la crisis sanitaria provocada por la COVID-19, y que no tengan derecho a prestación por desempleo, o bien que, teniendo derecho a algún tipo de prestación, esta sea inferior al Salario Mínimo Interprofesional (SMI) para 2020 (950 €)”; y “no hayan obtenido unas rentas totales superiores a los 20.000€/brutos en el ejercicio 2019”. Asimismo, “han de acreditar un mínimo de cotizaciones durante el último año en el sector audiovisual. Concretamente, con carácter general, es necesario haber trabajado al menos 2 meses durante los 12 meses previos a la declaración del estado de alarma. Para el caso de trabajadores y trabajadoras que cotizan en el régimen general en su especialidad de artistas, es necesario haber trabajado al menos 15 días (15 actuaciones o prestaciones de servicios) en los últimos 12 meses previos a la declaración de dicho estado de alarma”. Dichas ayudas se pudieron solicitar desde el 14 al 29 de mayo de 2020.

puesto que la ampliación hasta la fecha máxima, anteriormente citada, no establece distinción en función de los días de actividad en alta acreditados por la persona beneficiaria, el RDL 32/2020 ha venido a unificar la duración de la prestación por desempleo en régimen de acceso extraordinario de los artistas en espectáculos públicos.

Aun cuando este real decreto-ley también contiene previsiones específicas sobre el régimen de incompatibilidades, no se aprecian cambios respecto de lo establecido en esta materia en el artículo 4, apartados 1 y 5 del RDL 17/2020. En efecto, el artículo 2.2 RDL 32/2020, establece la incompatibilidad de la prestación ampliada, *“con la realización de actividades por cuenta propia o por cuenta ajena, o con la percepción de cualquier otra prestación, renta mínima, renta de inclusión, salario social o ayudas análogas concedidas por cualquier Administración Pública”*; y precisa que una vez reconocido el derecho a la prestación, la realización de un trabajo por cuenta propia o ajena no determina la extinción de la misma, sino su suspensión, que se traducirá en la interrupción del abono de la prestación hasta la finalización del trabajo, tras el cual se reanudará por el tiempo que reste del período de percepción que corresponda y como máximo hasta el 31 de enero de 2021.

Por lo demás, según lo dispuesto en el apartado 1 de la Disp. Transitoria única RDL 32/2020, las solicitudes de prestaciones por desempleo formuladas al amparo del artículo 2 RDL 17/2020, que se encuentren pendientes de resolución a la entrada en vigor del RDL 32/2020, se resolverán de acuerdo con lo establecido en este. Respecto de aquellas solicitudes ya resueltas favorablemente a la entrada en vigor del referido real decreto-ley, la citada disposición distingue los supuestos en que las personas beneficiarias no hayan agotado la prestación en la fecha de entrada en vigor de esta norma, a las que se reconocerá de oficio la ampliación de su duración (apartado 2), de aquél en que la prestación se haya agotado, en cuyo caso podrán presentar nueva solicitud, para el reconocimiento de su derecho por el periodo correspondiente a la ampliación, es decir, hasta el 31 de enero de 2021 (apartado 3).

III. Subsidio por desempleo excepcional para el personal técnico y auxiliar del sector de la cultura

La tradicional exclusión del personal técnico y auxiliar en espectáculos públicos de la normativa de Seguridad Social dirigida a los artistas, tanto en materia de coti-

zación¹⁵, como del régimen de inactividad regulado en el artículo 249 ter LGSS, ha sido largamente criticada por las asociaciones del sector y por la doctrina científica, pues ambos colectivos se ven afectados por la situación de intermitencia y precariedad asociada a la actividad cultural, razón por la cual el Informe para la elaboración del Estatuto del Artista¹⁶, en su apartado 45, recoge expresamente la recomendación de modificar la definición de espectáculo público a efectos de la delimitación de la relación laboral especial regulada en el RD 1435/1985, de 1 de agosto, de forma que integre las actividades profesionales conexas que no implican actuar materialmente sobre un escenario, como es el caso del personal técnico y auxiliar que no se incardina en la estructura fija de la empresa productora del espectáculo.

Durante la situación de crisis sanitaria, dicha exclusión de la normativa especial ha incrementado la vulnerabilidad socioeconómica de las personas trabajadoras que prestan servicios técnicos indispensables para que los espectáculos y actividades culturales tengan lugar, de la que no se hizo eco la primera norma específica destinada al sector cultural (RDL 17/2020, de 5 de mayo), únicamente referida a los artistas.

Finalmente, el RDL 32/2020 ha reconocido las peculiaridades del desempeño ordinario de su profesión, caracterizada por *“la misma intermitencia y falta de continuidad propia de los artistas”*, de las que se derivan dificultades para acogerse a los mecanismos generales de cobertura y, en particular, para acceder a las prestaciones ordinarias de desempleo, razón por la que introduce un mecanismo extraordinario de protección. Dicho mecanismo consiste, precisamente, en la regulación de un subsidio por desempleo excepcional para este colectivo, cuya regulación aparece recogida en el artículo 3 RDL 32/2020, al que resultan de aplicación subsidiaria

15 El Sistema especial de cotización de artistas únicamente resulta de aplicación a los artistas sujetos a la relación laboral especial y al “personal técnico y auxiliar” al que alude el art. 32.II del Reglamento General de Cotización y Liquidación de otros derechos de la Seguridad Social, aprobado por Real Decreto 2064/1995, de 22 de diciembre (RGC), es decir, al que realiza *“Trabajos de producción, doblaje o sincronización de películas (en modalidades tanto de largometrajes, como de cortometrajes o publicidad) o para televisión”*, excluyéndose al personal técnico y auxiliar relacionado en el art. 33.I RGC. Sobre el alcance y consecuencias de este diferente trato, véase Murcia Molina, S. (2013). *La Seguridad Social de los Artistas Profesionales en Espectáculos Públicos*. Valencia, España: Tirant lo Blanch, Monografías, 889, pp. 135 y ss.

16 Informe para la elaboración del Estatuto del Artista, BOCG, Congreso de los Diputados, n.º 373, 20 de junio de 2018: <http://www.acicom.org/wp-content/uploads/Informe-de-la-Subcomisi%C3%B3n-para-la-elaboraci%C3%B3n-del-Estatuto-del-Artista.pdf>.

las previsiones recogidas en el título III de la LGSS (artículo 3.7).

1. Ámbito subjetivo de aplicación y requisitos de acceso al subsidio

A tenor del artículo 3.1 RDL 32/2020, serán beneficiarias del subsidio por desempleo excepcional, *“las personas trabajadoras que hayan prestado sus servicios temporalmente por cuenta ajena como personal técnico o auxiliar en el sector de la cultura para realización de un evento, una obra o espectáculo público, cualquiera que sea el medio o soporte de difusión”*.

A tal fin, las personas beneficiarias habrán de cumplir, cumulativamente, los requisitos recogidos en el mismo precepto que, salvo la inscripción como demandante de empleo, deberán concurrir en el momento de entrada en vigor del RDL 32/2020 (artículo 3.2), es decir, del 5 de noviembre de 2020:

a) En primer término, en la fecha de la solicitud del subsidio excepcional, la persona beneficiaria debe estar inscrita como demandante de empleo en los servicios públicos de empleo, y suscribir el compromiso de actividad al que se refiere el artículo 300 LGSS.

b) En coherencia con lo anterior, este personal no puede estar trabajando por cuenta propia o por cuenta ajena a jornada completa en la fecha de la solicitud del subsidio, ni en la de nacimiento del derecho. En sentido análogo, el artículo 3.6 RDL 32/2020 establece la incompatibilidad del subsidio con el trabajo a jornada completa, de lo que también se deduce, *sensu contrario*, que cabe la solicitud en caso de trabajo a tiempo parcial.

c) Por otra parte, la persona beneficiaria debe *“haber cesado en el último trabajo en un contrato temporal por cuenta ajena con situación legal de desempleo, sin estar trabajando por cuenta propia en la fecha del cese”*. En consecuencia, quienes se encuentren en situación de desempleo por extinción de un contrato de duración indefinida, incluso en la modalidad de contratación fija-discontinua, se hallan excluidos de la cobertura de este subsidio especial.

d) Puesto que se trata de un subsidio extraordinario, únicamente podrán acceder al mismo las personas que no cumplan los requisitos para acceder a las prestaciones por desempleo, ni a la prestación por cese de actividad, ni hayan sido beneficiarias de alguna de las medidas extraordinarias de protección por desempleo aprobadas como consecuencia de la situación de crisis sanitaria derivada de la COVID-19.

e) Por último, es preciso advertir que esta medida no constituye un subsidio asistencial puro, pues es preciso acreditar, desde el 1 de agosto de 2019 hasta la fecha de

entrada en vigor del RDL 32/2020, un periodo de ocupación cotizada en el Régimen General de la Seguridad Social de, al menos, treinta y cinco días, que no haya sido computado para el reconocimiento de un derecho anterior. Lógicamente, y a fin de conectar la situación de desempleo con la crisis del sector cultural, se exige que dicho periodo de cotización se corresponda con el trabajo por cuenta ajena como personal técnico o auxiliar para empresas del sector de la cultura incluidas en alguna de las actividades previstas en los códigos CNAE 5912, 5915, 5916, 5920, o entre el 9001 y el 9004¹⁷.

2. Duración y cuantía del subsidio

La duración del subsidio excepcional, según el artículo 3.4 RDL 32/2020 se limita a un periodo de tres meses, sin que pueda percibirse en más de una ocasión.

La cuantía del subsidio se fija en el 80 por ciento del indicador público de rentas de efectos múltiples mensual vigente, siendo en este punto irrelevante que los días trabajados por cuenta ajena en el sector cultural lo hayan sido a jornada completa o a tiempo parcial (artículo 3.5 RDL 32/2020).

3. Solicitud, nacimiento y tramitación del subsidio

La solicitud del subsidio se había de presentar en el plazo de quince días a partir del siguiente a la fecha de entrada en vigor del RDL 32/2020, por tanto, el *dies a quo* para el cómputo de dicho plazo fue el 6 de noviembre. Ahora bien, siempre que se solicite en dicho plazo, el derecho nace con efectos retroactivos desde la citada fecha (artículo 3.2 RDL 32/2020).

De conformidad con la Orden TIN/790/2010, de 24 de marzo, por la que se regula el envío por las empresas de los datos del certificado de empresa al Servicio Público de Empleo Estatal por medios electrónicos, el artículo 3.2 RDL 32/2020 impone a la empresa o empresas del sector cultural en las que el trabajador haya cesado, la obligación de remitir a la Entidad gestora (el Servicio Público de Empleo Estatal), de forma telemática a través de la aplicación Certific@2, el certificado de empresa, si no lo hubieran hecho con anterioridad.

17 Dichos códigos se corresponden con las siguientes actividades: 5912.- Actividades de postproducción cinematográfica, de vídeo y de programas de televisión; 5915.- Actividades de producción cinematográfica y de vídeo; 5916.- Actividades de producciones de programas de televisión; 5920.- Actividades de grabación de sonido y edición musical; 9001.- Artes escénicas; 9002.- Actividades auxiliares a las artes escénicas; 9003.- Creación artística y literaria; 9004.- Gestión de salas de espectáculos.

El artículo 3.2 RDL 32/2020 contempla el supuesto de que, por el tiempo transcurrido desde el cese, la empresa no estuviera en condiciones de presentar dicho certificado, en cuyo caso, corresponde al trabajador la aportación de la *“certificación de la empresa que acredite haber trabajado por cuenta ajena como personal técnico o auxiliar en el sector de la cultura para la realización de un evento, una obra o espectáculo público”*. Así ocurrirá cuando la empresa haya entregado el certificado en mano al trabajador, por estar excluida de la obligación de remitirlo telemáticamente a la Entidad Gestora, en los supuestos contemplados en el artículo 1.3 de la precitada Orden TIN/790/2010, excepción aplicable a *“aquellos trabajadores que, por su actividad fija discontinua o temporal, tengan diversos periodos de actividad o inactividad, o por trabajar habitualmente para la misma empresa, tengan sucesivos contratos temporales dentro del mes, se encuentren en el ámbito de tramitación agrupada o única de prestaciones por desempleo”*¹⁸.

En caso de desaparición o negativa de la empresa que determine la imposibilidad de presentar dicho certificado, será suficiente una declaración responsable en la que se haga constar que la actividad realizada en la empresa reúne las condiciones recogidas en el apartado 1 del artículo 3.1 (artículo 3.2 RDL 32/2020).

4. Incompatibilidades

Por último, con relación al régimen de incompatibilidades, el artículo 3.6 RDL 32/2020, reproduce las reglas previstas para el acceso extraordinario a la protección por desempleo por los artistas en espectáculos públicos y, en consecuencia, el disfrute del subsidio excepcional de desempleo por parte del personal técnico, *“es incompatible con la realización de trabajo por cuenta propia o ajena a jornada completa, así como con la percepción de cualquier renta mínima, renta de inclusión, salario social o ayudas análogas concedidas por cualquier Administración Pública”*. Ahora bien, el citado precepto no establece cual es el efecto de la realización de una actividad por cuenta propia o ajena, por lo que habrá que estar a la normativa general en materia de subsidio por desempleo (artículo 3.7 RDL 32/2020), según la cual el percibo del subsidio se suspenderá cuando la persona beneficiaria realice un trabajo por cuenta ajena de duración inferior a 12 meses o por cuenta propia inferior a 60 meses (artículo 279.1 LGSS, en relación con el artículo 271 LGSS).

¹⁸ Establecida en los apartados 4 y 5 del artículo 13 RD 625/1985, de 2 de abril, que desarrolla la Ley 31/1984, de 2 de agosto, de protección por desempleo.

Distinto es el supuesto de la realización de trabajo por cuenta ajena a tiempo parcial, en cuyo caso, de conformidad con el artículo 3.6 RDL 32/2020, que reitera lo establecido en el artículo 282.1 LGSS, *“se deducirá de su cuantía la parte proporcional al tiempo trabajado”*.

IV. Referencias específicas al sector cultural en las medidas laborales por COVID de aplicación general

1. Exoneración de cuotas empresariales durante la vigencia del ERTE y compromiso de mantenimiento del empleo

Entre las propuestas elevadas al Gobierno por las principales asociaciones del sector cultural para mitigar las consecuencias de la crisis sanitaria en dicho ámbito, se incluía la *“modificación”* –se entiende que a la baja– en las cuotas a la Seguridad Social, *“tanto para los y las trabajadoras por cuenta propia como ajena, y el aplazamiento de los pagos de las cuotas relativas a la Seguridad Social desde el mes de abril hasta seis meses después de que se levante el estado de alarma”*.

Ahora bien, esta medida no fue incorporada al RDL 17/2020, por lo que las previsiones aplicables a este colectivo en materia de cotización durante la pandemia, no son otras que las previstas para el resto de trabajadores por cuenta ajena, afectados a un ERTE por fuerza mayor y por causas económicas, técnicas, organizativas y de producción relacionadas con la crisis sanitaria, o por cuenta propia, beneficiarios de la prestación por cese de actividad por las mismas causas, y que consisten en la exoneración total o parcial de las cuotas empresariales a la Seguridad Social¹⁹.

Dicha medida, que supone una reducción importante de los costes laborales para las empresas, tiene como evidente propósito el mantenimiento del empleo en las empresas afectadas por la paralización de la activi-

¹⁹ Se trata de una medida ya utilizada por la Ley 27/2009, de 30 de diciembre, la Ley 35/2010, de 17 de septiembre y el RDL 3/2012, de 10 de febrero, para incentivar a las empresas a mantener el empleo durante la anterior crisis financiera, bien que con distinto alcance y referidas a los expedientes de suspensión o reducción de jornada por causas económicas, técnicas o productivas. Un estudio de dichas medidas y su evolución, puede verse en FERRANDO GARCÍA, F., *“Medidas para el favorecimiento de la flexibilidad interna en las empresas desde la perspectiva contractual”*, AA.VV., CAVAS MARTÍNEZ, F. (coord.), *La reforma laboral de 2012. Análisis del Real Decreto-Ley 3/2012, de 10 de febrero, de Medidas urgentes para la reforma del mercado laboral*, Laborum, Murcia, 2012, pp. 145 y ss.

dad o las restricciones relativas a la movilidad y reunión de personas aparejadas a la declaración del estado de alarma como consecuencia de la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19.

En efecto, con este objetivo, el RDL 8/2020, de 17 de marzo, de medidas urgentes extraordinarias para hacer frente al impacto económico y social del COVID-19, establecía una regulación específica de la suspensión de contratos y reducción de jornada por fuerza mayor (artículo 22), o por causa económica, técnica, organizativa o productiva relacionada con la COVID-19 (artículo 23), que establecía, entre otros beneficios, la referida reducción de cuotas empresariales a la Seguridad Social²⁰. Con todo, la exoneración en las cotizaciones quedaba condicionada al compromiso de la empresa de mantener el empleo durante el plazo de seis meses desde la fecha de reanudación de la actividad (Disposición Adicional 6.ª del RDL 8/2020 y artículo 6.1 RDL 24/2020, de 26 de junio, de medidas sociales de reactivación del empleo y protección del trabajo autónomo y de competitividad del sector industrial).

Pese a ello, la virtualidad del compromiso de “salvaguarda del empleo” en el sector cultural se halla muy limitada. Y ello, porque la Disposición Adicional 14.ª del RDL 11/2020, de 31 de marzo, por el que se adoptan medidas urgentes complementarias en el ámbito social y económico para hacer frente al COVID-19, ha introducido una clara flexibilización de su aplicación en las empresas de los sectores de las artes escénicas, musicales y del cinematográfico y audiovisual, al establecer que el compromiso de mantenimiento del empleo “se valorará en atención a las características específicas de los distintos sectores y la normativa laboral aplicable, teniendo en cuenta, en particular, las especificidades de aquellas

empresas que presentan una alta variabilidad o estacionalidad del empleo o una relación directa con eventos o espectáculos concretos, como sucede, entre otros, en el ámbito de las artes escénicas, musicales, cinematográfico y audiovisual”²¹. Añadiendo que “en el caso de contratos temporales el compromiso de mantenimiento del empleo no se entenderá incumplido cuando el contrato se extinga por expiración del tiempo convenido o la realización de la obra o servicio que constituye su objeto o cuando no pueda realizarse de forma inmediata la actividad objeto de contratación”²².

La cuestión no es baladí pues, tras la reforma de su redacción por el RDL 18/2020, la Disposición Adicional 6 RDL 8/2020 precisa que el incumplimiento del compromiso de mantenimiento del empleo comportará la obligación de reintegro de “la totalidad del importe de las cotizaciones de cuyo pago resultaron exoneradas, con el recargo y los intereses de demora correspondientes”, como ya había adelantado el Criterio de la Dirección General de Trabajo de 7 de abril de 2020.

2. La prestación por cese de actividad

Análogamente a la prestación por desempleo prevista para los trabajadores y trabajadoras por cuenta ajena incluidos en un ERTE, el artículo 17 RDL 8/2020 introdujo una prestación extraordinaria por cese de actividad para los autónomos afectados por declaración del estado de alarma²³, que vean suspendida su actividad o que “no cesando en su actividad, su facturación en el mes natural anterior al que se solicita la prestación se vea reducida, al menos, en un 75 por ciento en relación con el promedio de facturación del semestre natural ante-

20 Los porcentajes de exoneración de cuotas han sido modificados por RDL 24/2020, de 26 de junio, de medidas sociales de reactivación del empleo y protección del trabajo autónomo y de competitividad del sector industrial, y por el RDL 30/2020, de 29 de septiembre, de medidas sociales en defensa del empleo. Puesto que no existe especialidad para el sector cultural en lo que atañe a la cuantía de las reducciones, nos remitimos al análisis de las mismas contenido en López Insua, B.M. (2020). Exoneración de cuotas a la Seguridad Social en tiempos de COVID-19. Criterios interpretativos en caso de fuerza mayor. En AAVV. Fernández Ramírez, M. y Vila Tierno, F. (coords.). *La respuesta normativa a la crisis laboral por el COVID-19* (pp. 181-209). Murcia, España: Laborum; Pérez del Prado, D. (2019). Las medidas en materia de protección social del RDL 8/2019: entre el humo y el cambio de ciclo. *Temas Laborales*, 147, 175-200; Preciado Doménech, C.H. (coord.), Poyatos i Matas, G. y Segalés Fidalgo, J. (2020). *Derecho laboral y de Seguridad Social COVID-19. Manual para juristas de trincheras*. Albacete, España: Bomarzo, pp. 241 y ss; Trillo García, A. (2020). Seguridad Social y COVID 19. *Revista de derecho de la seguridad social. Laborum*, 23 (Monográfico sobre el COVID-19), 57-174.

21 No obstante, dada la generalidad de esta norma, más que a clarificar, contribuye a una mayor confusión, como ha advertido MOLINA NAVARRETE, C., “La COVID-19 y el arte de lo (jurídicamente) posible: del estrés legislativo al colapso interpretativo”, *Revista de Trabajo y Seguridad Social. CEF*, núm. 446, 2020, p. 6.

22 En análogo sentido, la Disposición Adicional 6ª.2 RDL 8/2020, modificada por RDL 18/2020, recoge el Criterio de la DGT de 7 de abril de 2020, señalando que “en el caso de contratos temporales el compromiso de mantenimiento del empleo no se entenderá incumplido cuando el contrato se extinga por expiración del tiempo convenido o la realización de la obra o servicio que constituye su objeto o cuando no pueda realizarse de forma inmediata la actividad objeto de contratación”.

23 Sobre la misma, véase Álvarez Cortés, J.C., La prestación “Extraordinaria por cese de actividad” de los trabajadores autónomos durante el Estado de Alarma: Una norma en constante evolución. En AAVV. coord. por Fernández Ramírez, M. y Vila Tierno, F. (coords.). *La respuesta normativa a la crisis laboral por el COVID-19* (pp. 211-232). Murcia, España: Laborum.

rior" (artículo 17.1)²⁴. Y, de cara al mantenimiento de la prestación por parte de quienes vinieran percibiéndola hasta el 30 de junio, se tendrá en cuenta el promedio de la facturación en el tercer trimestre del año 2020 "en relación con el mismo periodo del año 2019" (artículo 9.1 RDL 24/2020).

La normativa extraordinaria no ha recogido, sin embargo, la petición de las asociaciones del sector de que se suprima la exigencia de demostrar que han experimentado una reducción del 75 por ciento de la facturación, de forma que el cierre o suspensión de la actividad baste para justificar la tramitación del expediente de suspensión. Ahora bien, sí existe una norma especial en el ámbito de las artes escénicas, con relación al período de referencia para el cálculo del promedio de la facturación, ya que el RDL 11/2020, de 31 de marzo, dispone que, en el caso de las personas que desarrollen actividades por cuenta propia o autónoma, relacionadas con las artes escénicas o gestión de salas de espectáculos, la reducción de la facturación se calculará en relación con la efectuada en los 12 meses anteriores.

V. Reflexiones finales

La adopción de medidas excepcionales con motivo de la crisis sanitaria responde a una necesidad innegable, habida cuenta del carácter extraordinario de la situación y de su especial impacto en el sector cultural, que ha puesto de manifiesto la extrema vulnerabilidad de quienes prestan su actividad profesional en el mismo, así como los desajustes existentes entre la gestión y contenido de la protección social y la naturaleza y características propias de la actividad protegida.

Sin pretender restar importancia a las medidas en materia de acceso extraordinario a la prestación por desempleo por parte de los artistas en espectáculos públicos (prevista en el RDL 17/2020), y de subsidio extraordinario para el personal técnico y auxiliar del sector de la cultura (conforme al DL 32/2020), conviene recordar que dichas fórmulas tienen carácter coyuntural y, por tanto, no ofrecen la necesaria estabilidad y seguridad jurídica que se requiere para fomentar el sector cultural. Por ello, es preciso reivindicar la inclusión, con carácter permanente, de la protección por desempleo en el régimen de inactividad, así como la inclusión del referido personal técnico en su ámbito subjetivo de aplicación, reformas indispensables para atenuar el riesgo de dedicación a una actividad tan intermitente como precaria.

Alternativamente a la cobertura por desempleo desde el régimen de inactividad, cabe proponer una ayuda similar a la prevista para la modalidad contributiva del subsidio de desempleo (artículo 274.3 LGSS), con las necesarias adaptaciones. Esta propuesta permitiría una protección mínima, contribuyendo a reparar los efectos de la fragmentación de los contratos de duración determinada, sin caer en el riesgo de una mayor parcialización de la contratación y precariedad de este colectivo, que podría derivarse de la importación del sistema de cómputo en horas previsto para los intermitentes franceses²⁵, en cuanto podría fomentar una contratación a tiempo parcial de carácter horizontal, por lo demás, ajena al sistema especial de cotización de artistas.

En fin, en lo que concierne a las personas que trabajan por cuenta propia en el sector cultural, es necesario implementar el desarrollo normativo de la cotización a tiempo parcial en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos, de forma que la cobertura de la contingencia por cese de actividad resulte menos gravosa y, en todo caso, proporcional a la duración de la prestación, evitándose con ello prácticas tendentes a eludir el alta en la Seguridad Social y que redundan en una futura situación de desprotección de este colectivo.

VI. Referencias

- Álvarez Cortés, J.C., (2020) La prestación "Extraordinaria por cese de actividad" de los trabajadores autónomos durante el Estado de Alarma: Una norma en constante evolución. En AAVV. Fernández Ramírez, M. y Vila Tierno, F. (coords.). *La respuesta normativa a la crisis laboral por el COVID-19* (pp. 211-232). Murcia, España: Laborum.
- Alzaga Ruiz, I. (2018). *Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea*. Documento de Trabajo 19/2018, Fundación Alternativas.
- Ferrando García, F. (2012). Medidas para el favorecimiento de la flexibilidad interna en las empresas desde la perspectiva contractual. En AA.VV., Cavas Martínez, F. (coord.), *La reforma laboral de 2012. Análisis del Real Decreto-Ley 3/2012, de 10 de febrero, de Medidas urgentes para la reforma del mercado laboral* (pp. 145 y ss). Murcia, España: Laborum.
- López Insua, B.M. (2020). Exoneración de cuotas a la Seguridad Social en tiempos de COVID-19. Criterios interpretativos en caso de fuerza mayor. En AAVV. Fernández Ramírez, M. y Vila Tierno, F. (coords.). *La respuesta normativa a la crisis laboral por el COVID-19* (pp. 181-209). Murcia, España: Laborum.
- Martín Cruz, I. (2009). *Intermitentes del espectáculo en Francia*. Recuperado de www.atae.org
- Molina Navarrete, C. (2020). La COVID-19 y el arte de lo (jurídicamen-

24 La Disposición Final 2.ª del RDL 13/2020, de 7 de abril, modificó la vigencia de la medida hasta el último día del mes en que finalice el estado de alarma.

25 Martín Cruz, I. (2009). *Intermitentes del espectáculo en Francia*. Recuperado de www.atae.org

- te) posible: del estrés legislativo al colapso interpretativo. *Revista de Trabajo y Seguridad Social. CEF*, 446, 5-30.
- Murcia Molina, S. y Ferrando García, F.M. (2020). Avances recientes en la protección social de los artistas profesionales en situación de inactividad y desempleo. En AA.VV. *Derecho del deporte y del entretenimiento* (pp. 193-227). Cizur Menor, España: Thomson Reuters- Aranzadi.
- Murcia Molina, S. (2013). *La Seguridad Social de los Artistas Profesionales en Espectáculos Públicos*. Valencia, España: Tirant lo Blanch, Monografías, 889.
- Pérez del Prado, D. (2019). Las medidas en materia de protección social del RDL 8/2019: entre el humo y el cambio de ciclo. *Temas Laborales*, 147, 175-200.
- Preciado Doménech, C.H. (coord.), Poyatos i Matas, G. y Segalés Fidalgo, J. (2020). *Derecho laboral y de Seguridad Social COVID-19. Manual para juristas de trinchera*. Albacete, España: Bomarzo.
- Trillo García, A. (2020). Seguridad Social y COVID 19. *Revista de derecho de la seguridad social. Laborum*, 23 (Monográfico sobre el COVID-19), 57-174.

fila á

Ensayos

El teatro en los tiempos del coronavirus

César Oliva Bernal

Profesor de Interpretación ESAD Murcia

2020 ha sido un año especialmente catastrófico para las Artes Escénicas, y no solo en nuestra Región de Murcia. Las Artes Escénicas parecen haber tocado fondo. Aunque hablar de la crisis del teatro no es algo nuevo, la situación producida por la Covid-19 ha golpeado sin piedad este sector: teatros cerrados, espectáculos cancelados, producciones suspendidas, compañías en quiebra, etc. Desde el Reino Unido a EEUU conocemos historias de compañeros que incluso han tenido que dejar sus apartamentos y volver a sus pueblos natales pues las perspectivas de trabajo a corto plazo son mínimas. Esto es especialmente duro en una profesión donde se tarda años en darse a conocer y tener una cierta estabilidad. Productores, directores, técnicos, diseñadores, actores, personal del teatro en general, todos los profesionales del sector han visto sus ingresos cortados de golpe. Aunque se han realizado intentos por parte de las compañías para, al menos, aprovechar parte del dinero invertido (sobre todo a través de iniciativas *online*), estos no han tenido una repercusión económica relevante para aliviar los ingresos de los profesionales. Es muy probable que muchas de las compañías no puedan recuperar su actividad a corto y medio plazo, especialmente con las estrictas medidas de reducción de aforo debido al distanciamiento social que se están aplicando.

Pero comencemos por el principio. Desde el 14 de marzo en el que el estado de alarma detuvo la actividad económica en nuestro país, las artes escénicas apenas han podido levantar cabeza y recuperar su deseada y, sin embargo, precaria normalidad. Quién nos iba a

decir que este año echaríamos de menos la inestable situación de la última década de una profesión que ya fue duramente golpeada por la crisis de 2008 y que ha sido continuamente desatendida por las administraciones (salvo apoyos puntuales de algunas instituciones y teatros que han favorecido coproducciones y que haya una programación estable en algunos municipios). Si el teatro en la Región ha sobrevivido estos diez últimos años ha sido por el entusiasmo, la imaginación y el desgaste de los artistas.

Es cierto que, a pesar de las desdichas, desde hace unos años se vienen dando algunos pasos (lentos pero firmes) que pretendían dar un impulso a las artes escénicas en nuestra Región. Entre ellos destacamos sobre todo la creación de un circuito profesional de las artes escénicas, las ayudas a las producciones y giras, las coproducciones con teatros municipales y la creación de un Plan Estratégico¹. En este sentido, ha sido fundamental el diálogo de los diferentes colectivos de artistas con las administraciones regionales que deben entender la importancia de la inversión en cultura y educación para el beneficio de la sociedad. Circunstancias como las actuales nos hacen comprender que, sin el apoyo del gobierno, es difícil que el teatro subsista. Merece la pena recordar que, durante los meses de

¹ MurciaEscena, UARM, DREM y DEmurcia presentan el Plan Estratégico de las Artes Escénicas de la Región de Murcia. (25 de septiembre de 2018) Recuperado de https://www.eldiario.es/murcia/cultura/murciaescena-uarm-drem-estrategico-escenicas_1_1921965.html

confinamiento, todas las familias hemos estado consumiendo cultura, arte, teatro, cine...

Pero como parece que siempre se puede estar peor (y en la profesión teatral, que tiene una increíble capacidad de adaptación, esto no es nada nuevo), la crisis de la Covid-19 ha dado un nuevo golpe a nuestro sector y el panorama es aún más triste si cabe.

En primer lugar, es de entender la situación excepcional provocada por la pandemia y el miedo inicial por parte de las administraciones para hacer frente a un virus desconocido. Hasta ahí se pueden comprender las estrictas medidas tomadas por el Estado y los gobiernos regionales para intentar frenar el virus y no colapsar nuestro mermado sistema sanitario. No obstante, han pasado ya meses desde que se adoptaran las primeras medidas y algo más sabemos del maldito virus. Sabemos, por ejemplo, que dicho virus no ha impedido que una Vuelta a España entre en pueblos confinados. Sabemos que las escuelas y colegios han mantenido su actividad con cierta normalidad dentro de las medidas exigidas. Sabemos que no ha habido contagios producidos en teatros ni cines, que obedientemente han tomado las medidas adecuadas y han convertido a este sector en uno de los espacios más seguros que existen. Lo que aún no sabemos es por qué, a día de hoy (porque esto de las medidas cambia de la noche a la mañana) desde las distintas administraciones se siguen poniendo trabas a la Cultura e impidiendo que salga a flote.

En segundo lugar, cabe destacar que, en lo que al teatro respecta, el miedo no procede de la sociedad, cuyos miembros han demostrado en este primer trimestre que son capaces de salir a la calle y llenar las salas si se les permite. El espectador de a pie no tiene miedo de entrar al teatro, y es ilusionante ver que muchas funciones en el Romea o en el Circo (por poner ejemplos de teatros de nuestra ciudad) así lo confirman, llegando a ocuparse al máximo el aforo permitido por las autoridades sanitarias.

Sin embargo, la situación es muy preocupante para los artistas y compañías de la Región. MurciaaaEscena hizo balance sobre las pérdidas producidas por el confinamiento estimándolas en unos 336.000² euros. Se cancelaron alrededor de ciento cincuenta representaciones, aplazándose muchas de ellas. Con el objetivo de paliar las pérdidas del sector y defender intereses comunes, MurciaaaEscena y las diferentes asociaciones

de las artes escénicas (Unión de Actores de la Región de Murcia, Asociación de Directores de Escena y Asociación de Dramaturgos de la Región de Murcia), han creado la Mesa de las Artes Escénicas de la Región de Murcia³, constituida entre el gobierno regional y miembros de cada una de las asociaciones. En estas reuniones, se ha advertido de la situación insostenible en la que se hallan los profesionales y se han reivindicado medidas que permitan la supervivencia de nuestro sector como profesión bajo el lema: "la cultura es segura".

En esta línea, en nuestra Región, ha habido movilizaciones que han sacado a la luz la necesidad de trabajar todos en una misma dirección: apoyar la cultura como motor imprescindible de la sociedad. Desde las distintas asociaciones de los sectores de las artes escénicas han estado organizando charlas y encuentros para enfrentarse a la desesperada situación laboral y al incierto futuro que nos espera. Estas reuniones han servido no solo para tratar temas tan importantes como la gravedad de la actual crisis para las artes escénicas, sino fundamentalmente para llamar la atención de las administraciones y de la sociedad y reivindicar así nuestro sector.

Ciertamente, estas actuaciones han tenido eco en algunas administraciones, que se han sensibilizado a la situación desastrosa de las artes escénicas y han ayudado con diversas medidas, como la prestación del paro extraordinario para artistas por parte del Ministerio de Cultura⁴. Pero si no queremos que estas medidas⁵ se queden en meros parches, sino que sirvan para hacer despegar definitivamente al sector del pozo en el que se encuentra (y en el que no olvidemos que ya se encontraba antes del virus), las administraciones deben hacer frente a los problemas reales con los que estamos tropezando, como son, sobre todo, la paralización de las programaciones, la probable reducción de unos presupuestos culturales ya exiguos y la disminución de aforos.

2 Las empresas de artes escénicas de la Región, al borde del colapso. (22 de marzo de 2020). Recuperado de <https://murciadiario.com/art/20309/las-empresas-de-artes-escenicas-de-la-region-al-borde-del-colapso>

3 Las Artes Escénicas se unen en la Región en una Mesa para reclamar el apoyo de las administraciones. (23 de abril de 2020). Recuperado de https://www.eldiario.es/murcia/artes-escenicas-region-mesa-administraciones_1_5898035.html

4 Real Decreto-ley 17/2020, de 5 de mayo, por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario.

5 La red española de teatros, auditorios, circuitos y festivales (s.f.) *52 medidas extraordinarias para afrontar las consecuencias de la crisis sanitaria provocada por el covid-19 en el sector de las artes escénicas y la música*. Recuperado de <https://www.redescena.net/redaccion/2020/04/52MedidasCovidArtesEscenicasMusica.pdf>



Imagen 1: Manifestación de las Artes Escénicas en la Región defendiendo la "cultura segura". Fuente: Joaquín Gómez. Eldiario.es

En lo que a las programaciones se refiere, aunque algunos ayuntamientos han tratado de mantener su agenda cultural, la situación actual ha llevado a los políticos a tomar medidas que afectan gravemente a las compañías. Si, como ya hemos señalado, la situación de las artes escénicas era precaria de por sí, la cancelación de bolos, los cambios de fecha o la reducción del aforo son medidas que han terminado de dar la estocada definitiva a un sector que precisamente ha demostrado estar haciendo las cosas con rigor y cumpliendo las regulaciones sanitarias impuestas para prevenir el virus. Para las artes escénicas es imprescindible que se sigan programando funciones y que se cumplan los compromisos. En este sentido, es de agradecer que desde el Instituto de las Industrias Culturales y las Artes⁶ (ICA) se indemnice a las compañías por los bolos que no han podido realizarse del Circuito y de "Noches al raso"⁷, según lo que les corresponda por contrato. Como nos informan desde la Asociación de Directores DEmurcia, "esta es una medida sin precedentes, que no se repite en ninguna otra Comunidad Autónoma"⁸.

6 CARM (27 de octubre de 2020) Cultura convoca las ayudas de artes escénicas y música para giras nacionales e internacionales. Recuperado de <https://www.murcia.com/cultura/noticias/2020/10/27-cultura-convoca-las-ayudas-de-artes-escenicas-y-musica-para-giras-nacionales-e-internacionales.asp>

7 "Noches al raso" ha sido una iniciativa del Plan CREA para apoyar a las industrias culturales y facilitar que los ayuntamientos programaran espectáculos profesionales de la Región de Murcia en espacios al aire libre durante el pasado verano.

8 Información aportada en la Mesa de las AAEE.

Es de advertir que el sector cultural es uno de los más perjudicados porque plantea problemas muy específicos que ni siquiera han sabido ser tratados antes de la crisis sanitaria. De hecho, esta crisis solo evidencia la fragilidad económica del sector, que sigue aferrado a un sistema de producción procedente de épocas donde había una mayor cantidad de dinero público destinado a la Cultura, y la precariedad laboral de sus profesionales, que siguen expuestos a la falta de trabajo, a la temporalidad del mismo y a unas condiciones impensables en otras profesiones: ensayos que no se pagan (o se pagan mal y tarde), bolos que no salen (y cuando salen se pagan mal y tarde), etc. Esto es especialmente notable en el gremio de los actores y actrices, que representan quizá el eslabón más débil de la cadena, pero también en otras profesiones como directores y técnicos. Lamentablemente, ambas evidencias (el sistema de producción arcaico y la precariedad laboral) están estrechamente relacionadas la una con la otra porque, en la situación en la que nos encontramos hoy, una compañía difícilmente va a poder hacer frente a los gastos de una producción y dar condiciones dignas a sus trabajadores. Esto unido a la actual escasez de producciones y la disminución de bolos desde marzo de 2020 repercute fatalmente en el actor que ahora no solo no tiene un salario mínimo para vivir de su profesión, sino que ha estado varios meses sin ingresos y ha perdido las funciones programadas este último trimestre.

Pero más allá de la crisis a la que nos enfrentamos, ambas evidencias solo dejan entrever una conclusión

última proveniente ya de una situación pre-Covid: nuestros políticos, en general, siguen dejando de lado la atención a la cultura como actividad esencial y necesaria de un pueblo. Desgraciadamente, esta situación a la que está expuesto el actor no va a cambiar hasta el desarrollo final del Estatuto del Artista, que ya ha sido retrasado en multitud de ocasiones, y, claro está, no es una prioridad ahora mismo. Los pronósticos más pesimistas apuntan a que la preocupación actual del gobierno está en solucionar la crisis sanitaria y que, con la necesidad económica, se recortará de otras partidas más accesorias, según su criterio, siendo la cultura la cuerda más floja. Sin embargo, ahora comprobamos que es más necesario que nunca que el actor tenga unas garantías sociales para dedicarse a su profesión como cualquier otro trabajador. Necesitamos un modelo que ayude al actor a vivir de una profesión que no le permite trabajar con la misma continuidad que otras. Por poner un ejemplo, si un actor en Murcia tiene la suerte de trabajar todos los fines de semana un par de funciones a 100€ por función, podrá llevar a su casa 800€ al mes. ¡Pero es que no hay ningún actor en Murcia que trabaje todos los fines de semana! Por eso el actor necesita ser visto dentro de las especificidades de su sector para tener unas garantías para desempeñar su profesión con dignidad. En este sentido, el concepto del actor de vida alegre, que sirve para poner copas o helados, sin ingresos mínimos mensuales y al que no se le da de alta, debe ser superado para poder desempeñar su trabajo en condiciones⁹. No obstante, los más optimistas queremos pensar que esta crisis a la que nos enfrentamos nos va a llevar de una vez por todas a hablar de estos temas y modificar de raíz elementos estructurales que llevan años enquistados.

Por otra parte, una situación como esta nos enseña la importancia de estar unidos. En nuestra profesión, donde aparentemente se impone la competencia y el individualismo, estamos observando que la lucha conjunta da más frutos. Para eso es necesario a veces anteponer el interés colectivo al propio. En una Región como la nuestra, uniprovincial y sin ayudas culturales importantes, es necesario mantener la unidad ante la clase política. La pasión, el talento, la creatividad, la formación, son requisitos que no faltan en los artistas de esta Región, donde, por añadidura, disfrutamos de espacios de ensayo y exhibición, de una Escuela Superior de Arte Dramático, una Universidad que históricamen-

te ha demostrado su amor por el teatro y con un Aula de Teatro que es referente nacional... ¿Qué nos falta entonces? En Murcia, como en cualquier provincia que no sean las grandes capitales como Madrid o Barcelona, debe existir apoyo político porque no es un sector sostenible con los ingresos de taquilla, al menos hasta que cambie la forma de pensar de nuestra sociedad, en la que el espectador no está acostumbrado a pagar en taquilla lo que realmente cuesta un espectáculo.

Es obligado mencionar las negociaciones con el gobierno regional y en concreto con el ICA para desarrollar el Plan CREA¹⁰, para lo cual se ha reunido con los distintos sectores de las Artes Escénicas de Murcia para recoger medidas para paliar la crisis. Estas medidas deben hacer frente a diversos ámbitos como son por ejemplo: ayudas a la producción y a giras para reducir los efectos del estado de alarma sobre las compañías y compensar las diversas restricciones de aforo a las que el sector ha sido condenado; aumento de presupuestos para el Circuito; ayudas para pagos de intereses en los préstamos; desarrollo de proyectos escénicos destacados en el ámbito de la creación, nuevas formas o tecnologías; ayudas a creadores escénicos de la región ante la falta de ingresos; teatro grabado y/o en *streaming* que permita mantener a los espectadores en el hábito de consumo cultural; campañas formativas y culturales que permitan a los artistas y técnicos de la región seguir activos en el panorama actual; ayudas económicas para poder cumplir con las medidas impuestas por las autoridades, etc.

Pero no todos los problemas que la Covid ha evidenciado son económicos, aunque quizá sí sean los más graves. Debemos reconocer también que, en lo que a la parte artística se refiere, la crisis de la Covid-19 está cuestionando algunas de las características específicas de las artes escénicas. En primer lugar, el teatro dispone de una parte ritual que solo tiene sentido en comunidad, con los otros, esos otros de los que las medidas sanitarias intentan apartarnos y protegernos (hemos visto eslóganes ciertamente *orwellianos* como “staying apart keeps us together”¹¹, cuya traducción es algo así como: “permanecer separados nos mantiene unidos”).

Más allá del palo económico que conlleva la reducción del aforo, para los actores no es igual un teatro lleno que uno a un tercio o a mitad de su aforo. No importa tanto el número de espectadores como el hecho de sentirlo lleno. Un teatro de 100 localidades lleno es

9 Fuentes, J.A. (10 de abril de 2020). Actores y actrices en Murcia, frente al abismo laboral y las “devastadoras declaraciones del ministro de Cultura”. Recuperado de https://www.eldiario.es/murcia/cultura/actores-murcia-devastadoras-declaraciones-cultura_1_2263965.html

10 ICA (s.f.) CREA. Plan de impulso a las industrias culturales y creativas de la Región de Murcia. Recuperado de http://www.icarm.es/ica/docs/PRESENTACION_PLAN_CREA_DF.PDF

11 Victorian Government (s.f.) Staying apart keeps us together. Recuperado de <https://www.vic.gov.au/media/14574> el 1 de diciembre de 2020.

mucho más acogedor que uno de 700 con solo 150 o 200 espectadores. Además, los gestores deben lidiar con decisiones complicadas para que la reducción de aforos permita la exhibición de espectáculos sin perjudicar a las compañías que no pueden jugársela ya a taquilla. Recuperar un aforo del 100% con las medidas de seguridad adecuadas para que el público acceda con plena confianza es un requisito inmediato para la supervivencia del teatro.

Por otra parte, las medidas de seguridad actuales hacen inviable la representación teatral tal y como la conocemos. Las mascarillas y la distancia de dos metros con el *partenaire* van en detrimento de la verosimilitud del espectáculo (a no ser que esas sean las mismas circunstancias dadas en la ficción). La necesaria búsqueda de nuevas formas en la que nos encontramos tiene una misión casi imposible a la hora de sustituir el hecho escénico tradicional por el de esta "extraña normalidad".

Aunque en general los profesionales del teatro están concienciados de la situación, es evidente que no es fácil compaginar el cumplimiento de las medidas con los requisitos de su profesión. Por una parte, en las actuales circunstancias, los actores necesitan trabajar con un mínimo de seguridad, como cualquier otro profesional, y un actor que exija que se respete la distancia de seguridad por estar al cuidado de alguna persona de riesgo, obliga al director y a sus compañeros a considerar los

movimientos y acciones de sus escenas. Pero por otra parte, los actores necesitan tocarse, agarrarse, besarse, cosas que no pueden realizarse a distancia. El uso de pruebas rápidas, la toma de temperatura, la higiene personal pasan por ser las únicas medidas posibles del teatro si quiere seguir vivo. Aunque se exploren territorios nuevos, incorporando tecnología, eliminando actores o poniendo distancia con los espectadores, las medidas de seguridad en el escenario no pueden condicionar el espectáculo teatral.

Precisamente la tecnología es un elemento que está sirviendo para paliar algunos de estos inconvenientes anteriormente expuestos y uno de los más favorecidos en las nuevas iniciativas surgidas de la crisis. La incorporación de lo virtual y telemático frente a lo presencial ha abierto nuevas vías que hacen llegar la actividad teatral a otros públicos que quizá no habrían asistido al teatro pero que ahora puede disfrutarlo en casa como una experiencia diferente. En los meses de confinamiento, donde las medidas tomadas por el Gobierno paralizaron toda actividad profesional en las artes escénicas (además de otros muchos sectores) y, por tanto, las vidas de sus trabajadores, la ausencia de actividad presencial en escuelas, escenarios, patios de butacas, etc., llevaron a todos los que nos dedicamos a esto (actores, directores, profesores, productores, gestores, etc.) a buscar nuevas formas de supervivencia en prácticas alternativas, refugiándonos de la noche a



Imagen 2. Asamblea DeMurcia mayo 2020. Fuente: Facebook DeMurcia.

la mañana en un espacio hasta hora poco explorado por las artes vivas: el teatro virtual. Diferentes canales y plataformas han permitido seguir dando clase o exhibiendo espectáculos de diferentes formatos que han hecho posible no perder por completo la interacción con el público.

Dentro de este contexto, y dada la imposibilidad de ensayar y realizar un proceso creativo de modo presencial a causa de las medidas sanitarias impuestas, desde DREM y DEmurcia acordaron organizar encuentros abiertos al público a través de videoconferencias, con invitados de ambas asociaciones, donde poder discutir acerca de esta situación extraordinaria que afecta a tantas áreas de las artes escénicas: dramaturgia, proceso de creación, representación, etc¹².

En este sentido, el Teatro Villa de Molina ha ofrecido la emisión de los espectáculos programados con motivo del 51 Festival de Teatro de Molina de Segura a través de la plataforma Vimeo para mantener la reducción de aforo impuesta. Además, también se ha podido asistir al foro virtual organizado en torno a los espectáculos. Este es solo un ejemplo de actividades que se están organizando para mantener vivas las artes escénicas.

No obstante, y para concluir, debemos subrayar que el teatro *online* o las grabaciones de espectáculos se oponen por definición a la presencialidad que necesita el teatro. Las proyecciones de trabajos grabados, la emisión de obras en *streaming*, la proliferación de talleres virtuales, conferencias y foros *online*, por muy beneficiosas que hayan sido para sostener viva la actividad cultural, deben ser consideradas siempre formas complementarias pero nunca sustitutorias. Sirva esta reflexión como llamada de atención, pues se observa ya una cierta preferencia por parte de algunas instituciones por dar prioridad a las actividades telemáticas incluso en el contexto de las artes escénicas. Queremos pensar que las razones aducidas surgen de la buena fe para que no se paralice el sector ante la suspensión de compromisos presenciales para evitar riesgos sanitarios. Sería muy desalentador que el desarrollo y el uso cada vez más extendido de estas prácticas excepcionales propiciaran la transformación de una de las características más definitorias y esenciales de las artes escénicas: su presencia viva.

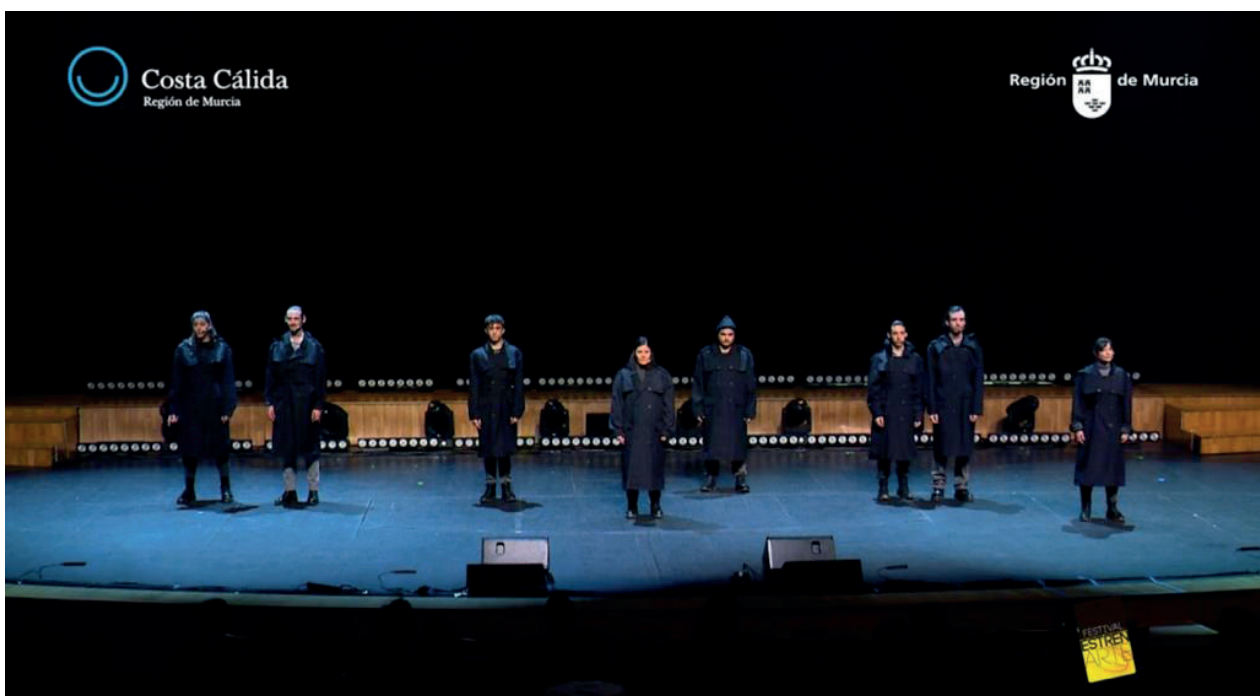


Imagen 3. El taller de 4º "Bondad y cobardía", dirigido por César Oliva Bernal, participó en el Festival de creación joven Estrenarte en formato presencial y online, de acuerdo con las medidas sanitarias como consecuencia de la pandemia de la Covid-19.

12 Así surgió el encuentro *Teatro en tiempos del confinamiento*, organizado entre DREM y DEmurcia, y la serie promovida por DREM, *El teatro continúa*, que consistió en unas grabaciones en vídeo de textos de los dramaturgos de DREM dirigidos por directores de DEmurcia.

á

filia

Vol. 4, 71-78

Isidoro Máiquez y una inestimable ayuda, Antonia Prado

Elvira Carrión Martín

Profesora de Danza Aplicada ESAD Murcia

Hablar de Isidoro Máiquez es indudablemente hablar de teatro y de constancia, lucha y superación, pero si a ello se le añade que quien escribe del actor es de Cartagena, sin lugar a dudas, no puedes obviar decir todo lo que has aprendido de él simplemente por haber nacido y vivido en la misma ciudad que le vio nacer a él. Quizás por ello, y porque la mayoría de los acercamientos centran su atención en su segunda etapa en la que alcanzó la fama, me detendré en la primera, cuando pocos le conocían.

Quiero destacar también el final de esa primera etapa, la que le daría paso al Isidoro Máiquez por todos conocidos, pues estuvo marcada por un hecho, con el que se cumple en este artista ese dicho que dice, valga la redundancia, que “detrás de un gran hombre siempre hubo una gran mujer”. Realmente fue una mujer quien le abrió la puerta hacia la búsqueda del nuevo actor en el que se convirtió. Ella era una actriz bien situada artísticamente en su época y destacaba aún más por ser cantante y bailarina, ella fue ciertamente quien le introdujo en el círculo teatral de Madrid.

Nací en Cartagena y residí en la Calle Cuatro Santos durante años y posteriormente en la Calle San Francisco, he corrido y jugado, un sin fin de veces en la plaza San Francisco, plaza que rememora que antaño estuvo allí el convento de dicho santo y donde se encuentra actualmente la escultura de Isidoro Máiquez. De adolescente, tantas y tantas mañanas, bien temprano, cuando aún no había roto el día, daba los buenos días a tan ilustre figura, pues pasaba por delante de su imagen, acción inevitable ya que me pillaba de paso dicho

lugar para coger el autobús que me trasladaba a Murcia al emblemático Teatro Romea, en donde inicié mis estudios superiores de danza en el Conservatorio de Música y Escuela de Declamación. Fue en este lugar donde empecé mi primer contacto con estudiantes de música y de teatro.

Cada mañana, durante años, pensaba lo mismo, ¡Buenos días Isidoro, para Murcia voy a encontrarme con tus colegas! Nunca creí que aquellos pensamientos los reflejaría un día por escrito, pero en esta vida, incluso lo menos que puedes esperar a los años sale a relucir. Yo estudiaba danza, pero Isidoro, de algún modo, me hacía conectar con los actores, y ahí estaba yo una hora después con ellos, en ese maravilloso espacio en donde el arte confluía de forma espectacular. Era como si su alma, contenida en dicha estatua, quisiera decirme algo, curiosa sensación, pues con actores estoy en la actualidad todos los días, aunque enseñando danza, lo mío, algo en lo que también destacaba su esposa, conexiones de la vida.

Durante años, además, he investigado sobre danza de la misma época en la que vivió este actor, el siglo XVIII, pues me apasionó el estilo bolero cuando lo empecé a conocer con profundidad, estilo propio de ese momento, y de nuevo Máiquez aparecía en mi vida, pues estuvo también presente en mis investigaciones. La relación que había entre la danza y el teatro a mediados de ese siglo era muy estrecha, ya que convivían entre el pueblo más llano, en las calles y corrales de comedias, así como en los teatros, como en el Teatro del Príncipe y el de los Caños del Peral, lugar en don-

de precisamente adquiriría la fama este actor. Para más coincidencias, como se verá más adelante, Máiquez se casaría con una actriz que a la vez destacaba por ser cantante y bailarina.

Cartagena, realmente, se vanagloria de este actor, y su escultura, como he dicho anteriormente, luce desde antaño en la plaza de San Francisco o glorieta, como

popularmente también se le conoce. Esta obra escultórica se inauguró el 2 de mayo de 1927 cuando el alcalde entonces de la ciudad, D. Alfonso Torres López, asesinado posteriormente en la Guerra Civil, se la encargó al castellanense José Ortells, obra que realizó en bronce fundido, en los talleres de Mir y Ferrero de Madrid.



Fig. 1. Inauguración del monumento al actor Isidoro Máiquez. El alcalde, señor Torres, descubriendo el monumento. (Archivo General Región de Murcia. FOT_DIG-0000273)

Existe una expresión popular en Cartagena “Eres más duro que Máiquez”, que es empleada para designar a aquellos a los que resulta imposible convencer de algo. Se piensa que ese dicho hace alusión a la gran dureza de la escultura, aunque ciertos estudiosos, que van más allá de las tradiciones populares, alegan que se debe a lo que tuvo que soportar Máiquez cuando llegado de París despertó las envidias de sus compañeros de profesión, quienes lograron que el Rey lo desterrara para evitar que el cartagenero les hiciera sombra sobre las tablas. Este hecho ocasionó que el pueblo, como siempre ante las injusticias, se exaltara y dejara de acudir al teatro en su apoyo, querían verlo actuar, esto provocó que muchos actores pasaran hambre y finalmente el gremio tuvo que pedir al Rey que Isidoro volviera por el bien de la profesión.

No quiero dejar pasar los últimos acontecimientos en torno a ella, pues estos pasados años la propia escultura hacía aún más honor al dicho popular, marea da la tenían pues los diversos equipos consistoriales

que ha tenido la ciudad la llevaban de un sitio para otro por la plaza buscándole nuevos emplazamientos, pero nada, ahí está, “duro como el solo”, todo lo aguanta.

Otro cartagenero, Joaquín Belda, periodista e ilustre escritor que destacó sobre todo por su estilo jocoso, escribe sobre él a principios del siglo XX. Belda marchó tempranamente a Madrid para estudiar y llegó a escribir más de cien obras entre novelas cortas, cuentos, relatos y artículos en revistas y prensa. No es de extrañar que dedicara un libro al actor paisano, máxime si se piensa que siete años antes de la publicación de esta obra se había inaugurado su escultura en Cartagena, motivo suficiente para dedicarle un texto, pues era persona muy destacada en ese momento. Él pudo conocer bien la historia de Máiquez, y ya no solo por ser ambos oriundos de la misma ciudad, sino porque al dedicarse también al teatro, aunque no destacara demasiado en ello, se rodeó en la capital del ambiente teatral propicio para poder llevar a cabo sus investigaciones.



Fig. 2. Isidoro Máiquez en la plaza de San Francisco en Cartagena (Campillo Baños, Diego. 2018)

Fue en 1934 cuando se publicó *Máiquez, actor guerrillero y hombre de amor*, de Belda. Esta obra se difundió inserta en una serie titulada *Los hombres de nuestra raza*. En ella se puede observar que fue un gran luchador en torno a su trabajo de actor, pero también hombre que desprendiera amor y enamoradizo, a lo que le ayudaría su buena figura y presencia, es sabido, de hecho, que tuvo relaciones fuera de su matrimonio, como con su protectora, la Condesa de Osuna. El título de la obra define perfectamente a Isidoro, luchador, desde luego, pero su segunda cualidad, hombre de amor, también le ayudó mucho, pues fue una mujer, su esposa, quien le introdujo en el ambiente teatral madrileño, lo que le permitiría subir el escalón que tanto debía desear.

Anteriormente al cartagenero Belda, otros escritores habían contado la historia de Máiquez, como José de la Revilla en 1845, el que ya informa de que Isidoro Patrio Máiquez Rabay nació el 17 de marzo de 1768 y que pronto se interesó por el teatro, como lo hizo su padre, aunque este prefería que se dedicara a otro oficio, pero no fue así. También da cuenta de que Máiquez había actuado en diversos teatros, en Cartagena, Málaga, Valencia, Granada y otras ciudades de España, pero que no se observaba en él ninguna cualidad para tal arte, exceptuando su buena figura, que sí le ayudaba. Así decía Revilla:

Maiquez no tenía en su primera juventud ninguna cualidad artística que le hiciese recomendable, á excepción de su figura que era interesante y bella; por lo demás, carecía de acción; su voz era oscura; y como no tenía modelo que imitar, su juicio, falto de tacto fino y delicado que proporciona una educación esmerada, no podía descubrir el verdadero camino de la perfección.

Sin embargo de sus desventajas, como naturalmente se hallaba dotado de imaginación viva, penetrante, tenaz y vigorosa, se afanó incesantemente en buscar los medios de agradar á un público que en tantas ocasiones había herido su amor propio, dedicándose con el mayor ahinco á descubrir los fundamentos de un arte que, con serle familiar desde la cuna, le era no obstante muy desconocido (pp. 18-19).¹

Vicente Cepeda (2004), ya en el siglo XXI, manifiesta nuevamente que la familia Máiquez, el padre y sus hermanos José y Juan, ambos más jóvenes que Isidoro, tenían una compañía de teatro y que actuaron juntos en diversas ciudades de España, como en Granada, Valencia, Málaga y, por su puesto, Cartagena, pero la acogida

¹ Todas las citas textuales se conservarán en este artículo tal como los escribió su autor.

del público nunca fue muy buena, aunque especifica que realmente Isidoro intervenía en papeles secundarios por lo cual fue poco juzgado. Con ello parece que el autor no quiere dar por sentado que Isidoro Máiquez fuera un mal actor, sino que no pudo demostrar en esa primera etapa sus verdaderas cualidades.

Es posible que Máiquez creciera, como traslada Belda, en la Calle Cuatro Santos de Cartagena, más exactamente su casa parece que se situaba en el número 32, aunque actualmente no coincide ese número con el existente pues a lo largo de los años fueron cambiando la numeración de los edificios, por lo que no se sabe, a fecha de hoy, cuál fue ese emplazamiento ya que no existe ningún distintivo que marque cuál fue su casa. Dice sólo el autor que en la localización de ese lugar, en el momento en el que Belda escribe sobre Máiquez, se encontraba un solar.

La información sobre el lugar en donde nació Máiquez realmente me conmueve, de nuevo otro paralelismo con el actor. Durante años, como se mostró en el inicio de este artículo, viví en esa misma calle, en la calle en donde la familia Máiquez Rabay crió a sus hijos, y además en un edificio que construyeron en un solar que llevaba años sin edificar, el número se acercaba mucho al suyo, ¿podría ser acaso el mismo lugar en donde nació el actor? habría que seguir indagando en ello más exhaustivamente. Por otro lado, desde 1934, año en el que Belda da esa información, hasta 1973, año en el que empecé a vivir allí, hay casi cuarenta años y es demasiado tiempo para tener un solar sin construir, quizás todo una coincidencia. Persistiendo en mi idea, indagué en la numeración actual de la calle, y ahora puedo confirmar que, efectivamente, nuestras casas no coincidieron en el mismo lugar pero que su casa estuvo en frente de la mía, un poco más a la derecha o un poco más a la izquierda. Ahora pienso que desde mi balcón podría imaginarme a Isidoro Máiquez, de joven, asomado, mirando a la misma calle que yo miraba, la calle en donde nos criamos los dos.

Por otro lado, D. Manuel Ponce, escritor, periodista, actor y director de teatro actual, dice en *Máiquez, el actor maldito* (1995), que Máiquez probablemente nació en la calle de la Serreta a la altura de la calle San Vicente, cerca de la calle anterior, y muy cerca de donde, durante años, estuvo el Teatro Máiquez, el que, por cierto, estaba en mi ruta diaria cuando yo era estudiante de danza en Murcia, todas las mañanas pasaba por delante de él, aunque ya, convertido en cine.

El cine Máiquez, anteriormente Teatro, llevaba el nombre de Máiquez, según Ponce, pues se lo dedicaron a él, información que no coincide con lo que cuenta Belda en su obra, que dice que dicho teatro perteneció a su padre, del que heredó Isidoro su amor a la escena.

Por otro lado, Puig Campillo (1958) en *El actor Isidoro Máiquez* manifiesta que el Teatro Máiquez fue anteriormente el Teatro de San Vicente, construido en 1877 e inaugurado por la compañía de Antonio Vico el 13 de abril de 1878 pero posteriormente pasó a ser llamado Máiquez simplemente en honor al actor.

Máiquez padre, Isidoro Máiquez Tolosa, llegó a Cartagena en busca de trabajo. En aquella época la región de Murcia era una de las primeras regiones en España que producía seda, y ese fue el motivo, trabajar en la seda y compaginarlo, como haría, con el teatro. En esta ciudad conoció a la que sería su mujer, Josefa Rabay, hija de un genovés que residía en la ciudad, seguramente venido a esta ciudad por algún asunto relacionado con la mar. Isidoro y Josefa se casaron y tuvieron tres hijos los que, al igual que su padre, siguieron la afición de este, el teatro, y trabajaron juntos en ello, aunque sin conseguir muchos éxitos.

Se sabe por lo que nos cuenta José Luis Navarrete Casas (2013) en su artículo "Los grandes olvidados" que el padre de Máiquez pertenecía a diversos círculos teatrales en Cartagena, por un lado al grupo formado por varios interesados en ello en el barrio pesquero de Santa Lucía, y también a otro que se reunía justo detrás del Convento de las Carmelitas, convertido posteriormente en Colegio, escuela en donde estudié yo durante muchos años.

Sería esta misma ciudad que le brindó la posibilidad de actuar en el teatro, ayudado económicamente por su trabajo de cordonero de seda, la que le vio también caer en depresión a la muerte de su mujer, hecho que le hizo abandonar su trabajo, aunque no hizo igual con el teatro, con en el que siguió activamente.

Cuenta José de la Revilla que la familia Máiquez se trasladó a Madrid en 1791 y que fue cuando D. Manuel Martínez incorporó a Isidoro en su compañía que actuaba en el Teatro del Príncipe. Al principio ocupó el cargo de noveno galán, al año siguiente ascendió a séptimo galán y en el año 1793 subió al puesto de sobresaliente. Por otro lado, Antonio Puig Campillo (1958) expresa que al hacer Máiquez una sustitución de un actor en una compañía en Valencia, una actriz, Antonia Prado, la que destacaba ya no solo por la interpretación sino por el canto y el baile, se quedó prendada de él en cuanto le vio y pronto se casaron, en 1789. Por tanto, Isidoro contrajo matrimonio con Antonia dos años antes que se presentara en Madrid e ingresara en la compañía de D. Manuel Martínez para actuar en el Teatro del Príncipe.

En referencia a ello, nos dice también José Luis Navarrete Casas (2013) en "Los grandes olvidados" que muchas personas pensaron que Máiquez pudo casarse con Antonia Prado por interés, porque podría ayudarle

a alcanzar su sueño, introducirse en el verdadero ámbito teatral español. Sería entonces la Sra. Prado, quien le llevaría, ya pasados los veinte años, a Madrid, como expresa Belda (1934), pues decía que Máiquez empezó a introducirse en el ambiente teatral de Madrid pasados ya los veinte años de edad.

En el *Memorial Literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, correspondiente al mes de marzo de 1784 se puede ver que Antonia ya estaba introducida en el ambiente actoral de Madrid antes de conocer a Isidoro. En ese periódico se presentaba a los actores y actrices que se habían contratado para llevar a cabo diversas representaciones en el coliseo de la Cruz y del Príncipe, y entre estos aparece Antonia Prado, así dice:

TEATROS. El Sr. D. Joseph Antonio de Armona, Corregidor é Intendente de esta Villa, el Sr. Marqués de Hermosilla y D. Antonio María de Quijada, Regidores Comisarios de Comedias, con asistencia de otros Regidores y de D. Manuel de la Vega y Cosío Síndico Procurador General y Personero de Madrid, celebraron el día 1º de este mes Junta General para la elección de los Actores que han de representar en los Coliseos de la Cruz y del Príncipe desde el día 11 del mes próximo de Abril, hasta el día tercero de Carnestolendas del siguiente año de 1785; y formaron las siguientes Compañías. COMPAÑÍA DE MANUEL MARTINEZ para el Coliseo de la Cruz. Damas. 1ª María del Rosario Fernandez. 2ª Francisca Martines, Antonia Prado, *Sobresaliente de 1ª y 2ª*. (Nueva) (p. 104).

Por esta fecha, 1784, Isidoro contaba con diecisiete años recién cumplidos y Antonia con veinte, como se observa, ella ya trabajaba en los coliseos inserta en una compañía que estaba establecida en la capital e incluso ostentaba el cargo de Sobresaliente.

Cinco años pasarían para que Antonia e Isidoro contrajeran matrimonio, fue en 1789, siendo aún muy joven Isidoro, ella ya era bastante conocida en el sector, y dos años más tarde, en 1791, fue cuando Isidoro Máiquez entra a formar parte de la misma compañía que su mujer, la Compañía de Manuel Martínez. Para Máiquez sería una subida de estatus bastante importante pues la mayoría de actores malvivían correteando por los pueblos actuando en los corrales de comedias. En relación a todo esto expresa Puig Campillo (1958):

En 1791, reconciliado con su mujer, lo llevó ésta a la compañía del teatro del Príncipe donde ella trabajaba, y pronto llegó a ocupar el puesto de "sobresaliente" reducido a sustituir al primer galán, cuando éste no podía trabajar. Por esta época era Máiquez

poco expresivo, extremadamente frío y le designaban "galán de invierno, voz de cántaro"; logró luego verse aplaudido, especialmente actuando en los Sitios reales, pero no era más que, "el marido de la Prado" (p. 24).

Como se desprende del texto anterior, entre su matrimonio y 1791 tuvieron ya algunas desavenencias, pero lo que está claro es que Máiquez, ascendió a los coliseos gracias a una mujer, Antonia Prado.

Transmite José de la Revilla que marcharía Máiquez en 1794 a Granada pues no llegaba a encajar con sus compañeros en Madrid, él buscaba trabajar desde lo verdadero y conectar con el público, pensó Isidoro que si conseguía agradar en esa ciudad, a su regreso a Madrid le respetarían más, pero a su vuelta el público siguió actuando de igual manera que lo hiciera antes, así expresa:

Así, pues, sostuvo con heroica constancia una lucha desigual y tenaz con el público, sin que se pueda decir cuál fuese mas admirable, si la obstinación de los espectadores en no reconocer el mérito artístico de Isidoro, ó la superioridad y temple diamantino de su alma, para sobreponerse á los ultrajes que recibia en la escena y luchar á porfia contra el mal gusto de su tiempo, y vencerle y domeñarle (p. 25).

Un paso decisivo en su carrera sería cuando le introdujeron en la compañía que le posibilitaría actuar en los Sitios Reales. El mismo Isidoro dijo, como expresa Revilla en su obra, "La constancia y el tiempo todo lo vencen, y que los obstáculos opuestos á una innovación en sus principios, no impiden sea por fin admitida con aplauso, si tiene por apoyo la razón" (p. 26).

Sería en este ambiente donde pudo entablar amistad con altas esferas de la sociedad, los que le ayudarían a marchar a París para seguir aprendiendo teatro, pues estaba convencido de que el teatro era mucho más de lo que se mostraba en España. En relación a ello expresa la Real Academia de la Historia:

Conviene señalar que las acusaciones de frialdad y distanciamiento, de voz que transmitía poco, han de ser puestas entre paréntesis o al menos matizadas, pues tanto se trata de rumores, como que se producen en una época en que el mundo de la actuación estaba cambiando, aunque la mayoría de los cómicos y del público prefería aún una interpretación amanerada y gesticulante, que poco tenía que ver con lo que décadas más tarde acabaría triunfando: un tipo de declamación verosímil, cercana a las emociones y sentimientos del personaje.

En el círculo teatral de Madrid se oía hablar de diversos actores extranjeros como Talma, Kemble y Lafond, entre otros, y no dudó Isidoro en conseguir marchar hacia París. Vendió casi todas sus pertenencias para poder hacer su viaje, y con la protección de Godoy, que le concedió la regia licencia y una pensión, y la ayuda de los duques de Osuna partió el 7 de octubre de 1799. Una vez llegado allí pasó penurias, aunque su mujer le ayudaba enviándole dinero, finalmente pudo contactar con algunos españoles que se encontraban en dicho país, como D. José María de Carnerero, el que le ofreció su ayuda y así pudo conocer a los grandes actores de París, como Talma, Picard, Lafond, M. Mars, M. George, M. Duchesnois y Clauzel, de los que aprendió que la sencillez y naturalidad eran los puntos clave en la actuación, había que desechar la afectación pedante que se mostraba en Madrid. Además, ver a Talma en el papel de Hamlet le dejó totalmente impresionado, por lo que no dudó en aprender todo lo que pudo de ello, dice Puig Campillo (1958).

Todo el tiempo que aconteció desde que conociera a Antonia en 1789, hasta que se marcha a París en 1799, década en la que pasa de la veintena a los treinta años de edad, constituyó una etapa de gran lucha por ascender en el sector. Cabe recordar que todo ese tiempo Máiquez convive con Antonia Prado, quien tuvo que dejar en él indudablemente una huella.

La Sra. Prado era actriz, aunque su voz no era considerada como la más adecuada para la declamación, también cantaba y bailaba. Cabe recordar que en esta época la tonadilla escénica, en donde el canto y el baile eran imprescindibles, estaba totalmente de moda. La desenvoltura y gracia a la hora de moverse cantando y bailando cuando interpretaba eran sus mayores virtudes. En el Diario de Madrid, nº 218, del día 6 de agosto de 1790 dice:

Teatros. Hoy no hay Opera. En el de la calle del Príncipe por la Compañía de Martínez, se representa la Comedia intitulada: El Dichoso arrepentimiento, de música nueva, en dos actos, con una tonadilla, y un saynete por fin de fiesta, en el que canta una tirana la Sra. Antonia Prado (p. 4).

Respecto al baile, también se puede observar la capacidad de Antonia en el Diario de Madrid, nº 365, del 31 de diciembre de 1799, que expresa: "Teatros... finalizando toda la función con un sainete alusivo al tiempo, en el que baylarán el Zorongo la Señora Antonia Prado y el Señor Josef Gonzalez" (p. 4).

Parece ser que Antonia era natural de Cádiz y habría aprendido ese arte allí. En aquella época, esa ciudad era una de las pocas en las que se dejaba ver un poco el

flamenco, poco a poco este arte iba viendo la luz por toda Andalucía, aunque aún con gran dificultad, las leyes impuestas desde la capital por Carlos IV seguían insistiendo en su marginación. Algunas leyes iban directamente en contra de los gitanos y todas sus manifestaciones, como se puede comprobar en el tomo V, libro duodécimo, denominado "De los delitos y su penas y de los juicios criminales", exactamente en el título XVI, "De los gitanos, su vagancia y otros excesos", en donde establece:

Ley 1. D. Fernando y D^a Isabel en Medina del Campo por pragm. de 1499; y D. Carlos I. En Toledo año 525 pet. 58, y en Madrid año de 28 pet. 146, y año de 34 pet. 122. *Expulsion del Reyno de todos los egipcianos que anduvieren vagando sin aplicación á oficios conocidos...* Ley IV. D. Felipe III. En Belen de Portugal por céd. De 28 de Junio de 1619. *Expulsion de los gitanos que no se avecindaren en pueblos de mil vecinos arriba; y prohibicion de usar de su trage, nombre y lengua, y de tratar en compras y ventas de ganados...* Ley V. D. Felipe IV. Por pragmática de 8 de mayo de 1633. *Observancia de la ley precedente; y modo de proceder á la execucion de lo dispuesto en ella...* 2. Y para extirpar de todo punto el nombre de gitanos, mandamos, que no se lo llamen, ni se atreva ninguno á llamárselo, y que se tenga por injuria grave, y como tal sea castigada con demostracion; y que ni en danzas ni en otro acto alguno se permita accion ni representacion, trage ni nombre de gitanos; pena de dos años de destierro y de cincuenta mil maravedís par la nuestra Cámara, Juez y denunciador por iguales partes, contra qualquiera que contraviniere por la primera vez, y la segunda sea la pena doblada (pp. 357 – 359).

A pesar de ello, el pueblo, como siempre lo ha hecho, no acataba todas las normas, y por esta razón que el flamenco, que surgía de la idiosincrasia propia del pueblo gitano asentado en Andalucía desde siglos atrás, siguiera practicándose en zonas escondidas a la ley, como las propias cuevas y casas particulares de gitanos, tal y como era habitual en Cádiz.

Por otro lado la danza bolera, a mediados del siglo XVIII, era ya una realidad, en esta se fusionaba el baile popular junto con algunas maneras afrancesadas e incluso ya también ciertas influencias de Italia, pues llegaban las modas de dichos países, pero lo que es más importante, en Cádiz estas danzas boleras se fusionaban también con algunas características del flamenco, por la convivencia entre gitanos y andaluces. Todo ello hacía que las bailarinas andaluzas tuvieran una forma especial de bailar, su baile seducía al público, pues mostraban una elegancia que a la vez se unía a ciertos ras-

gos más pícaros propios de esa zona, como los escorzos del cuerpo, la mirada atrevida, los movimientos vigorosos de las faldas o el repiqueteo de las castañuelas, por lo que venían magníficamente a introducirse en la escena de la época, en las obras de teatro menor.

Esta es la época que vivió Máiquez antes de su marcha a París. No se puede olvidar que el actor antes de ser famoso fue “el marido de la Prado”, como dice Puig Campillo. Antonia fue quien le abrió las puertas al teatro de la capital, desde donde partiría hacia su gran objetivo, sin ella, probablemente, no hubiera tenido acceso a las altas esferas del teatro de España para poder ascender en su carrera.

Sin lugar a dudas, junto a su mujer y el ambiente teatral previo a su fama, vivió muy de cerca también el ambiente del baile. Sin Antonia, y sin esos ambientes en los que vivió, nunca hubiera sido quien llegó a ser, su idiosincrasia propia junto a todos sus procesos en la vida fue lo que hizo que llegara a ser quien fue. Algo que parece dejó presente en su reglamento de 1818 donde planteaba reformas para el teatro, pues expresa que se debían unir los intereses que ya se tenían en las compañías de verso con una de cantado y otra de baile.

Destacar también que tuvo que ser muy duro para Antonia Prado ver como al pasar el tiempo Isidoro Máiquez, su marido, triunfaba mientras ella, que fue quien lo introdujo en el mundo teatral de Madrid, caía en el declive. Ciertamente, Antonia no destacaba por su voz y el baile fue perfeccionándose por aquellos que se dedicaron a ello y prohibiéndose para aquellos actores o actrices que no lo dominaran pues las lesiones estaban a la orden del día. Así lo transmite Rodríguez Calderón (1807), “Afi la dije. Celebro, feñora, la ocañon de faver de mi señora Doña Clara ¿Há quedado perfectamente curada? ¡Ah Señor, me refpondió, fuè inevitable la cojera: quedó defectuofa – Quanto lo fiento; y como podrá ahora bailar?...” (p. 101).

Todo el ambiente que les rodeó causó el éxito de su marido y su declive, y no solo eso sino además el mal entendimiento entre ambos, ya que su matrimonio finalmente fracasó.

De este modo se puede dar por concluida esta primera etapa de Isidoro Máiquez, un periodo de su vida muy importante porque realmente fue el impulso hacia el nuevo actor que se convirtió posteriormente. Una etapa marcada por su afán en conseguir aquello que se propuso, una etapa en donde no se puede dejar pasar que todo lo que conflujo en ese momento de su vida le proporcionó lo que posteriormente fue. Una etapa en dónde cabe recordar la presencia de Antonia Prado.



Fig. 3. Ilustración de Isidoro Máiquez (Goya, 1807), primer actor del Teatro del Príncipe, en Revilla, José de la (1845).

Referencias bibliográficas

- Belda Carreras, Joaquín (1934). *Máiquez, actor guerrillero y hombre de amor*, en serie titulada *Los hombres de nuestra raza*. Madrid: talleres tipográficos “AF”.
- Carlos IV (1805). *Novísima Recopilación De Las Leyes De España* dividida en XII libros en que se reforma la recopilación publicada por el señor don Felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775: y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804. Madrid: imprenta real.
- Cepeda Celdrán, Vicente (2004), “Cartagena Histórica”, cuaderno Monográfico nº 9, febrero 2004. (Dtor: Ángel Márquez Delgado). Cartagena: Aglaya.
- Cotarello y Mori, Emilio (1902). (Joaquín Álvarez Barrientos). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (2009). Disponible en: <https://archive.org/details/isidoromaiquezye00cotauoft/page/10/mode/2up>
- Diccionario universal de Historia y de geografía* (1848). Madrid: D. Francisco de Paula Mellado. Tomo V. (pp. 56-57)
- Navarrete Casas, Jose Luis (7/11/2013). “Los grandes olvidados”. Recuperado de: https://www.facebook.com/groups/353681871338560/?post_id=1562349647138437
- Ponce Sánchez, Manuel (2006). “Máiquez el actor maldito” en *Tres actores y un escenario* (Coord. Más Legaz, Ángel). Murcia: ensayo (pp. 37-55).
- El Mubam explora a Isidoro Máiquez antes de su ‘visita’* (12-06-2019). *La Opinión de Murcia*. Recuperado de: <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2019/06/13/mubam-explora-isidoro-maiquez-visita/1029876.html>
- Prieto, Andrés (2001). *Teoría del Arte Dramático*. Madrid: Resad y Fundamentos.

- Puig Campillo, Antonio (1958). *El actor Isidoro Máiquez*. Murcia: Universidad, Cátedra Saavedra Fajardo de Literatura. (Fichero 06, Vol. 22). Recuperado de: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/14861>
- Revilla, José de la (1845). *Vida artística de la vida de Don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid: Imprenta de Don Miguel de Burgos.
- Rodríguez Calderón, Juan Jacinto (1807). *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*. Philadelphia: Zacharias Poulfon.

Otra información:

- Archivo de Cartagena. https://archivo.cartagena.es/cartagena_historica.asp
- Archivo General Región de Murcia. Archivoweb.carm.es. FOT_DIG-000027
- Campillo Baños, Diego. (22/02/2018). Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo?fbid=359572924177922&set=a.150230928445457>
- Catastro de Cartagena. C/Campos, nº2.
- Museo del Prado. www.museodelprado.es
- Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/>

fila á

Textos teatrales

á

filia

Vol. 4, 81-98

Como mil pedazos de vidrio que el dolor oscurece

Roberto Salgueiro

Premio "Rafael Dieste" 2015

(En escena una gran mesa que ocupa el centro de la estancia, que es llanura cenicienta sin paredes ni horizontes, y sobre la que están dispuestos los enseres de una cena que es de Navidad, con cubierto de odio, loza de miseria y copas que recogen lágrimas duras y lamentos ebrios. Un enorme puchero destaca en el medio de la mesa con un cucharón que asoma su mango levantando tímidamente la tapa, como un periscopio grasiento que acecha el peligro.

La familia está sentada, en actitud de espera, de la manera que seguidamente se expone. Frente al público, del otro lado de la mesa, las hijas. De derecha a izquierda de los espectadores, Greta Prudnikovas, que tiene por cuerpo un pellejo prendido a los huesos, cadáver en movimiento de cutis pálido y ojos que de hundidos son dos brillos en el fondo de un pozo. Ella se ahogó hace tiempo pero no lo sabe. Su cabeza, siempre quebradiza y de oscilación entrecortada, acaba en una melena breve de cobres retorcidos que la mamá le enseñó a domar trenzando con furia, y que ella adorna, coqueta, con una lazada de raso. Le sigue su hermana, Égle Prudnikovas, curva de figura cimbrada de tanto vomitar, alta y de hombros afilados, a quien le desapareció del rostro la mandíbula inferior a causa de meter el puño por la boca con el fin de provocarse la náusea. Sus manos, desmedidas, son abasto de nudillos y huesos enmarañados. Continúa la tercera hermana, Evelina Prudnikovas, de proporciones naturales y figura esbelta. Niña encantadora de cabellos blondos y labios de cereza, tiene dos mundos de azabache por ojos. Viste tutú blanco, bailarinas y medias a conjunto y engalana su cabello con

un ramillete de flores azules que se diría robado de algún lienzo de Degàs. En la cabecera derecha de la mesa, sentada oronda en su redondez repetida en cara, pechos, dedos y tripas, ella. La que las fue pariendo por aquella orden enunciada: Enrika Valaukaskas, la madre. Tiene por ojos dos globos terráqueos que le salen de las cuencas como dos planetas queriendo huir del infierno, que es apocalipsis lo que le cabalga en el pecho y devastación lo que la arrasa por dentro. Decidió pintarse de rojo las hebras enjugadas que tiene por labios ya que esa es una noche especial. Por último, entre Enrika Valaukaskas y su hija Greta un cuerpo inconmensurable parece esperar sin vida con los brazos descansando en su regazo y con la cabeza, minúsculo botón tan pálido como el resto del grabado expresionista, apoyada en el plato soperero. No muerto, que vive. Respira. Un breve retumbo intermitente moldeado de moco le alienta en el pecho. Es Aligamantas Prudnikovas, el único hijo varón y primogénito de la familia.

Un retardado y grave tic-tac recuerda el paso del tiempo, golpeando lento y resonando en el inmenso vacío del comedor. Enrika Valaukaskas, impaciente, está sentada en el borde de la silla, con las dos manos abiertas sobre la mesa. Las hijas también esperan, inquietas, expectantes. Enrika Valaukaskas golpea con el puño a Aligamantas Prudnikovas, que levanta la cabeza del plato.)

EVELINA.- (Se levanta imprevistamente y se dirige al público.) Me llamo Evelina. Evelina Prudnikovas. Y esta es mi familia. Égle, Greta y Aligamantas, mis hermanos. Y mi mamá, Enrika Valaukaskas.

Como todas las noches en Nochebuena mamá nos ordenó que nos lavásemos el pelo y que nos vistiésemos bien y estamos sentados a la mesa esperando por papá. Tenemos el corazón anudado a la garganta y un agujero con patas en el estómago que nos araña sin piedad mientras nos esforzamos en oír sus pasos subiendo las escaleras. Porque mamá dice que lo acaba de escuchar, aunque sabemos que no vendrá. Papá nunca viene en Nochebuena. Pero mamá siempre nos ordena estar listos por si acaso. Ella siempre dice que en esta vida nunca llega lo que uno quiere, pero que siempre hay que hacer como si las cosas fuesen a llegar algún día.

(Aparece en la llanura espectral Rimantas Prudnikovas, el castrón que abasteció de esperma el útero de Enrika Valaukaskas. Cuando aparece entre la bruma con su cuerpo de espaldas ciclópeas sus pupilas centellean en la oscuridad del comedor. Lleva la furia apretada entre los dientes y la rabia cogida en los puños. Entra, tambaleado por el vino, y pasa la mirada por encima de todos. Los cuerpos de las mujeres se tensan en un desasosiego inevitable y conocido. Enrika Valaukaskas esconde los labios rápidamente en un acto reflejo con el que quiere morder el miedo que nunca consigue sujetar. Y, aun así, espera con deseo algo que Rimantas Prudnikovas debería llevar oculto en esos puños de acero o, quizás, en los bolsillos de la chaqueta. Algo que ella busca con mirada inquisitiva y emocionada.

Y hablan todos de la manera que a seguir se relata y se dicen estas cosas mientras sus pechos respiran como si estuviesen en un lienzo de Otto Dix. A excepción de Evelina Prudnikovas, que es luz para ver como en día de verano, aunque triste como Ofelia prerrafaelita.)

RIMANTAS.- ¿Esas miradas de qué son?... ¿Y esas bocas torcidas que tenéis estampadas en la cara para qué? ¡¿No hay educación en esta maldita casa?! ...Hostiaenputa, ¿no se saluda cuando hay gente delante?!

(Las tres hijas se levantan como resortes y las sigue el hermano varón, un tanto confuso. Los hijos, mirando hacia al público comienzan a presentarse.)

GRETA.- Greta Prudnikovas, es un placer.

ÉGLE.- Égle Prudnikovas, para servir.

EVELINA.- Evelina Prudnikovas, encantada.

ALIGAMANTAS.- Aligamantas Prudnikovas, feliz Navidad.

(Permanecen de pie los hijos esperando una orden del padre, que observa a su mujer.)

RIMANTAS.- ¿...Y tú, qué?

ENRIKA.- *(Expectante)* ¿Me traes algo?

RIMANTAS.- ¿No se saluda cuando un hombre llega a su casa?

ENRIKA.- *(Defraudada porque Rimantas no le trajo lo que esperaba. Lloriqueando)* ...Llevamos esperando por ti una hora, como todos los años.

RIMANTAS.- ¿Te parece que esa es la respuesta que quiero escuchar?

ENRIKA.- Me parece que no, Rimantas Prudnikovas.

RIMANTAS.- ¿Y así es como pretendes educar a las putillas de tus hijas?

ENRIKA.- *(Sonriendo, ilusionada)* ¿Putillas...? ¿Eso quiere decir que yo soy más puta que ellas?

RIMANTAS.- ¿...La más puta? *(se echa a reír y se dirige hacia ella)* ...Una vaca sebácea sin leche en las tetas, Enrika Valaukaskas. *(La coge por el cuello.)* Un vientre podrido lleno de grasa. Tocino sin carne, rancio y apestoso.

ENRIKA.- Rimantas, esta es una noche especial... *(Rimantas aprieta un poco más.)* Estamos la familia entera... para una vez que vienes. Y también hice el cocido como te gusta... crudo.

(Rimantas deja de apretar. Parece que la oferta culinaria calma su furia, o algo en la conciencia. La suelta y, tambaleándose, llega a la otra cabecera de la mesa.)

EVELINA.- Él es Rimantas Prudnikovas, mi papá.

RIMANTAS.- *(Al público.)* Salí como todas las tardes a tomar unos vinos a la taberna de Olegas Filautas. Él nunca cierra, hasta abría en Nochebuena. Pero cuando dieron las nueve echó la persiana y dijo que todo el mundo para su casa. Así que pagué lo que debía, me puse la chaqueta y me tuve que marchar sin aliviarme, y eso es lo que más me carga, porque he regresado a mi casa con la sangre hirviendo *(se derrumba en la silla)*. Y aquí estoy. *(Las hijas y Aligamantas se sientan también)*. En esta puta casa con mi familia a punto de cenar. *(A Enrika)* Enrika, lléname el plato. ¡Vengo con hambre!

(Enrika, muy solícita y dejando que los labios le sonrían, levanta la tapa del puchero y agarra el cucharón.)

ENRIKA.- Evelina, acércame el plato de tu padre.

EVELINA.- *(Al público)* Yo me quedo inmobilizada ante la idea de acercar mi mano a papá. Es como cuando hago el *arabesque* en las clases de ballet:

debo observar un riguroso equilibrio que aquí, en mi casa, es imposible de mantener.

ENRIKA.- ¡Maldita zorra presumida!

EVELINA.- *(Tiembla del susto. Al público)* Yo quiero desvanecerme. Pero nunca lo consigo.

ENRIKA.- ¿Te crees que eres especial por ir a esa mierda de ballet? Yo a tus años también bailaba pero me quitaron muy pronto los pájaros de los pies.

EVELINA.- *(Al público.)* Y, en mi casa, lo más parecido a desvanecerse es no hablar.

ENRIKA.- ¡Acércame el plato de tu padre o voy a hacer que te arrepientas toda tu puta vida!

GRETA.- Hostias, mamá. Aquí todos cogemos los platos y servimos la comida. ¡Dile a esa zorra que le sirva a papá!

ENRIKA.- *(Le da a Greta una bofetada en la boca.)* ¡A tu padre le sirvo yo, bicha! Tú cállate que ya me tienes hasta las narices. *(A Evelina.)* ¡Evelina, te dije que me acercaras el plato de tu padre!

(Evelina, de luceros asustados, aprovecha una distracción del padre para cogerle el plato soperero.)

ALIGAMANTAS.- *(Mientras la madre sirve verdura en el plato de Rimantas.)* Mamá... mamá... Yo quiero la carne roja.

GRETA.- La carne roja siempre te toca a ti.

ÉGLE.- La carne roja se queda entre los dientes, yo no la quiero.

ALIGAMANTAS.- *(En voz baja.)* La carne roja para mí, mamá.

GRETA.- Mamá, ¿por qué le das siempre a él la carne roja?

ENRIKA.- ¿Os queréis callar? Vais a molestar a vuestro padre.

GRETA.- ¡Papá!

RIMANTAS.- *(Con la mirada perdida en el abismo del plato.)* ...¿Qué?

GRETA.- ¿A que tú quieres la carne roja? ¿Verdad que la quieres tú?

ENRIKA.- *(Al público.)* Y yo espero asustada a si mi marido levantará la mirada del plato para responder. Porque cuando Rimantas Prudnikovas alza en silencio sus ojos de fuego incendiados, viene el arrebató. Entonces Greta repite exactamente con la misma entonación...

GRETA.- *(Al público.)* ...que si quiere la carne roja.

ENRIKA.- Y él contesta

RIMANTAS.- ¡Échale vino a tu padre!

ENRIKA.- *(Al público.)* Y yo no quiero que beba más porque después las noches son interminables cuando me monta.

ALIGAMANTAS.- *(Al tiempo que Greta le sirve vino al padre. En voz baja.)* Mamá, la carne roja para mí.

(Enrika trincha un enorme pedazo de carne roja como la sangre, que pinga en su dura crudeza, y la echa en el plato de Rimantas.)

ENRIKA.- *(Le ofrece el plato a Evelina.)* Pónselo a tu padre. *(Evelina no se atreve a cogerlo.)* ¿Quieres cogerlo, hostia, que no aguanto con la artrosis de los dedos?!

(Pero cuando Evelina acerca la mano, Greta coge el plato y se lo pone al padre para disgusto de Enrika, mientras Aligamantas sujeta el brazo de la madre.)

ALIGAMANTAS.- Pero mamá, mamá...

ENRIKA.- *(Cautelosa.)* Joder, a ti te gusta el espinazo, Aligamantas Prudnikovas.

ALIGAMANTAS.- *(Levantando la voz.)* ¡Pero yo no quiero el espinazo!

(De repente, Rimantas Prudnikovas tira de un manotazo el plato al suelo, que cae por el lado de la mesa de frente al público.)

RIMANTAS.- ¡¡Me cago en Dios!!

LAS TRES HIJAS AL MISMO TIEMPO.- Y a nosotras se nos encoge el corazón.

ENRIKA.- Y a mí las tripas, porque el corazón me lo arranqué de niña.

RIMANTAS.- ¡A ese hijo tuyo lo tienes malcriado!

ENRIKA.- *(Lloriqueando.)* La carne roja es para ti, Rimantas Prudnikovas. *(Arrodillándose para recoger la comida.)*

EVELINA.- Y mientras mamá recoge la comida hay un latido que martillea con furia el aire, como anunciándose un estruendo inminente.

RIMANTAS.- ¡Habría estado mejor tirado en la puerta de la taberna de Olegas Filautas!

ENRIKA.- *(Recogiendo la comida del suelo.)* Aquella no es tu casa. Este es tu hogar.

RIMANTAS.- ¿Un hogar? *(Echa una carcajada.)* Esto es una pocilga, hostia. Mira como tienes la casa. Y como educas a tus hijos. Una mierda de casa y una mierda de familia.

ENRIKA.- Hoy no, Rimantas. Hoy es un día especial.

RIMANTAS.- Me importa una mierda tu Nochebuena.

ALIGAMANTAS.- *(Temeroso curioseando en el puchero.)* ...¿Queda carne roja?

EVELINA.- Y entonces se desata la tormenta.

RIMANTAS.- *(Yendo hacia a él.)* ¡¿Qué cojones es lo

que no te entra en esa cabeza de guisante que tienes, hostiaenputa?!

ALIGAMANTAS.- *(Asustado.)* Yo sólo quiero un poco de carne roja.

EVELINA.- Y a mamá se le cuartejan los ojos *(Enrika se lamenta arrodillada en el suelo.)*

RIMANTAS.- Sabes muy bien que la carne roja en esta casa sólo la como yo... ¿no es así?

(Aligamantas se encoge de hombros ignorando la respuesta que todos conocen en casa. Rimantas Prudnikovas lo mira fijamente y le revienta una bofetada que le hace perder el equilibrio y caer encima de la mesa.)

ENRIKA.- Y comienza el espectáculo. *(Mientras ella habla desde el suelo, el padre le da una descomunal paliza al hijo.)* Rimantas Prudnikovas le escribe al hijo de mis entrañas un compendio de felicidad y amor con letras rubís y puntos de zafiros. Le explica con caricias granadas el amor de un padre y le rubrica en las mejillas una declaración purpúrea de afecto paternal, que mi niño bebe como sediento de amor y necesitado de estima.

RIMANTAS.- La próxima vez te clavaré en el culo el respeto que se le debe a un padre. ¿Escuchaste bien, cabeza de guisante? Te joderé tan vivo que no te quedarán ganas de cagar en toda tu vida. Dime si entiendes lo que te estoy diciendo... ¡Dímelo, hostia!

ALIGAMANTAS.- *(Llorando.)* Lo entiendo, señor... Lo entiendo.

RIMANTAS.- *(Lo suelta y regresa a su silla.)* Entonces hagamos por una vez como que en esta casa somos una familia normal que cena tranquilamente.

ENRIKA.- *(Mientras recoge.)* Y acabo de recoger la comida y dejo el plato en la mesa y limpio la carne roja con el trapo. Porque la vida continúa.

(Se sientan.)

ALIGAMANTAS.- *(Balbuceando.)* Mamá... Mamá...

ENRIKA.- Mi pequeño *(secándole la sangre con una servilleta).* No es nada, esto se pasa...

ALIGAMANTAS.- Mamá...

ENRIKA.- No fue nada... ¿Quieres que te ponga...?

RIMANTAS.- *(Interrumpiéndola.)* ¡Enrika! *(se lleva el tenedor a la boca mientras Enrika espera. Masticando.)* No lo sobes tanto que lo estás amariconando. El día que tenga una mujer delante no va a saber qué hacer.

ENRIKA.- *(Observando a Rimantas.)* ...Sólo es un poco de cariño, Rimantas Prudnikovas.

RIMANTAS.- El cariño está bien para los animales.

¿Acaso crees que mi hijo es un perro? *(Empuja su vaso sobre la mesa hasta Evelina.)*

ENRIKA.- *(A Evelina, entre dientes.)* Sírvete a tu padre.

RIMANTAS.- El cariño acaba con el orgullo de un hombre. Y no quiero que mi hijo se pase la vida lamiéndole los pies a la gente.

GRETA.- *(Se adelanta y coge rápido la jarra del vino.)* La tía Rasa era muy cariñosa con su perro, hasta que se murió. Ahora está siempre seria.

RIMANTAS.- *(Fijándose en como Greta le sirve el vino en el vaso.)* ...Ya.

ÉGLE.- *(Mientras come con la mano pequeños trozos de comida.)* Será porque en el mismo accidente se murió también el tío.

(Se hace un silencio espeso como el engrudo. Y revienta una sonora e inacabable carcajada de Rimantas que Greta imita sin saber por qué. Égle continúa comiendo hocicada en el plato y Evelina los observa asustada y sorprendida, mientras Aligamantas tiene la cabeza echada hacia atrás, en el respaldo de la silla, con los brazos caídos y la mirada perdida, exhausto del apaleo.)

ENRIKA.- Esa está amargada por otras cosas.

RIMANTAS.- No tiene un hombre que la llene, por eso tiene la cara torcida.

ENRIKA.- ...¿Está buena la carne, Rimantas Prudnikovas?

RIMANTAS.- *(Masticando.)* Sí. Está buena, hostia.

(Enrika suspira recobrando la calma. Coge su vaso y lo golpea con el cuchillo.)

ENRIKA.- A ver, a ver... esta noche es muy especial. *(Mirando a Rimantas con una evidente segunda intención.)* Y no sólo porque sea Nochebuena. Así que vamos a hacer un chin chin.

RIMANTAS.- Bah...

GRETA.- ¿Puedo brindar con vino?

ENRIKA.- No.

GRETA.- ¡Putá mierda, mamá! ¡Con agua trae mala suerte!

ENRIKA.- ¡Tus hermanas brindan con agua!

GRETA.- ¡Pues por mí como si se mueren!

ENRIKA.- ¡No vas a beber vino, zorra! *(Se miran retadoras.)*

RIMANTAS.- ...¿Y por qué no?

(Enrika, asombrada con la intervención de Rimantas, apenas masculla.)

ENRIKA.- Pero si es una niña...

RIMANTAS.- Pues alguna vez tendrá que ser una mujer.

(Y Greta, radiante y decidida por el apoyo del padre, llena su vaso de vino al tiempo que le lanza a la madre una mirada desafiante.)

ENRIKA.- (Al público.) Y siento como las palabras de mi marido le llenan a mi hija el vientre de mariposas. Y le revolotean allí dentro como en un cielo limpio sobre un campo de trigo.

GRETA.- ¡A brindar!

ENRIKA.- Pero sé que el útero le tornará en erial, en una tierra baldía donde el viento levantará el polvo y dejará a la vista un pedregal que le aplastará los ovarios en un dolor interminable.

GRETA.- ¡Evelina, coge el vaso! De pie, de pie todos... Como en las películas americanas!

(Evelina se levanta y coge el vaso asustada mientras Égle sigue comiendo sobre el plato y Aligamantas continúa recostado en la silla hacia atrás con la mirada perdida. Y ante la sorpresa de Enrika, que está sentada, Rimantas se levanta de la silla y alza el vaso de vino.)

RIMANTAS.- ...Chin, chin.

GRETA.- No. Así no, papá...

RIMANTAS.- (A Enrika.) ¡Levanta, hostia!

(Enrika, asustada, se levanta.)

GRETA.- (Tirándole brutalmente de la oreja a Égle.) ¡Levántate, coño! (Égle deja escapar un aullido.) ... Unas palabras, papá. Ahora unas palabras, como en las películas americanas.

(Por un instante se quedan todos callados, sin saber qué decir. Entonces Enrika se decide a hablar, levantando el vaso.)

ENRIKA.- (Cómplice con Rimantas.) Vosotras no sabéis que vuestro padre antes, en este día, siempre me regalaba una bolsita de fruta confitada. Y yo le cocinaba un bizcocho de zanahoria y le colocaba los cachitos de fruta por encima haciendo una figura.

(Silencio.)

GRETA.- Joder, ¿y eso qué tiene de especial, mamá?

RIMANTAS.- Habla tú, Greta Prudnikovas.

ENRIKA.- Pero era yo la que estaba diciendo unas palabras...

RIMANTAS.- Pues ahora que las diga Greta.

ENRIKA.- Y ella dice esto, alzando el vaso de vino como el trofeo que siempre deseó:

(Enrika dice el texto, triste, mientras Greta mueve los labios, feliz, exactamente al mismo tiempo.)

“La vida es como una caja de dulces, nunca sabes cuál te va a tocar. A mí me tocó esta familia, que es mi caja de bombones. Los hay de licor y otros de chocolate negro y también los hay de praliné. La caja entera compone una rica fábula en la que todos nos podemos reconocer. Dios bendiga los alimentos de esta mesa que vamos a comer. Amén.”

(Enrika continúa hablando, pero ahora ella sola.)

Y Greta levanta el cáliz con la sangre que beberá, mientras adivino en los ojos de Rimantas Prudnikovas cómo le empieza a hervir la suya.

(Todos beben.)

GRETA.- (Exultante al acabar el vino.) “¡Quiero el cuento de hadas!”

ÉGLE.- “Lo malo es siempre más fácil de creer.”

(Greta se desinfla y mira a Égle.)

GRETA.- ¿Qué coño dices?

ÉGLE.- ¿Pero tú te crees que eres Julia Roberts?

GRETA.- ¡Cállate, puta Égle!

ÉGLE.- (Bajando la voz.) Claro, como ahora tienes un Richard Gere...

GRETA.- ¡Feliz Nochebuena, zorra! (Le tira a Égle el vino de su vaso. Rimantas se cae en la silla riéndose.)

RIMANTAS.- ¿Ves, Enrika, el genio que sacó la Greta?

ÉGLE.- ¡Mira cómo me has puesto!

GRETA.- ¿Ah, sí? Pues espera que vas a ver cómo te voy a poner.

(Greta agarra a Égle de la melena, le tira con fuerza y finalmente acaba metiéndole la cabeza en el puchero, donde intenta ahogarla. Rimantas no para de reír a carcajadas.)

ENRIKA.- ¡Rimantas Prudnikovas, haz algo! ¡Haz algo, hostia, que la va a ahogar! (Como Rimantas se sigue riendo, Enrika coge el cucharón que estaba en la mesa. Amenazante.) ¡Greta! ¡Greta, suelta a tu hermana! ¡Que la sueltes, puta! ¡Para!!

(Y Enrika le golpea feroz el brazo a Greta con el cucharón. La hija grita de dolor y suelta a Égle, que saca la cabeza del puchero casi ahogada, tosiendo y con el pelo lleno de cocido, pringado de caldo y verdura.)

RIMANTAS.- Y yo que pensaba que esta cena iba a ser un putito aburrimiento...

ENRIKA.- ¡Mirad cómo pusisteis la mesa, hostias! ¡Es el mantel de las fiestas!

GRETA.- (*Rugiendo*) ¡Me cago en Dios, mamá! ¡Me jodiste el brazo! ¡No puedo abrir la mano!!

ENRIKA.- ¡Pues usa la izquierda, que te llega de sobra!

ÉGLE.- ...pero es con la derecha con la que le hace las pajas a Pulkaininkas ¡Por eso está cabreada!

(*Llega un silencio de trueno, una pausa precipitada de miradas huidizas que se quiebra cuando Aligamantas se despierta precipitadamente incorporándose en su asiento y observando a su alrededor como si tratara de reconocer en qué lugar está.*)

ENRIKA.- ¿...Cómo que le haces pajas a Pulkaininkas?

RIMANTAS.- ¿Quién es Pulkaininkas?

ALIGAMANTAS.- (*Sin darse cuenta de lo que ocurre*) Trabaja conmigo en el supermercado. Como reponedor.

ENRIKA.- (*A Greta*) ¿Cuándo vas al supermercado andas con ese?!

ALIGAMANTAS.- (*Inocente*) Se mete con él en el almacén de los productos lácteos.

ENRIKA.- Y como estoy prendida de furia quiero saber más y le exijo que me dé cuentas. Pero observo de reojo a Rimantas y comprendo que esta discusión le está gustando de manera especial. No me detiene y deja que le pregunte a la niña: (*a Greta*) ¿desde cuándo vas con Pulkaininkas al almacén?! Dime, ¿te obliga él a que le hagas las pajas?! ¿Sólo le hiciste eso?! (*Al público*) Y me doy cuenta, por los chispazos de los ojos de mi marido, de que ya es demasiado tarde porque no conseguí atar esas preguntas a mi boca.

RIMANTAS.- (*Con una sonrisa que le brota entre las palabras*) Contéstale a tu madre.

ALIGAMANTAS.- A veces se echan más de media hora donde los desnatados.

RIMANTAS.- ¿Le hiciste a Pulkaininkas algo más?

(*Greta está aterrorizada.*)

RIMANTAS.- ¿Con las manos o con la boca? Y que no se te ocurra mentirme...

ENRIKA.- Esa es la frase terrible, *queno se te ocurra mentirme*. La más temible de todas porque Rimantas es como Dios: tiene ojos en todas partes y todo lo sabe. Y en casa sabemos lo que ocurre cuando mentimos.

ÉGLE.- (*Sin levantar los ojos del plato*) Oh, claro que

le hace algo más... Le abre las piernas para que Pulkaininkas se hunda en ella y para que se pierda en su vientre. A veces ni ella misma lo encuentra y por eso tardan en salir del almacén. Yo los vi una vez que fui a comprarle el coñac a papá.

ENRIKA.- (*Se echa a llorar, incrédula, masticando las palabras con odio*) ¿...Mi hija, mi propia hija...!

EVELINA.- (*Observando que Greta es incapaz de articular una palabra*) ...Es amor. No tiene nada de malo.

(*Todos se quedan desconcertados ante la intervención de Evelina.*)

RIMANTAS.- ¿...Amor?

ENRIKA.- ¡¿Amor?! ¡¿Pero tú estás tonta, niña?! ¡¿Amor?! ¡¿Tú sabes lo que es el amor?! ¡¿Eh?! ¡¿Lo sabes?!

ALIGAMANTAS.- Cómo va a saber lo que es el amor, mamá...

EVELINA.- Pues es cuando dos personas se quieren.

ENRIKA.- ¡Yo quiero a tu padre y nunca me fui a follar con él a un almacén! ¡Eso no es amor!!

RIMANTAS.- (*Bebiendo, a Greta*) ¿Tú lo amas?

GRETA.- ...Yo no amo a Pulkaininkas.

ÉGLE.- ¡Joder, claro que lo ama! Se lo oí decir aquella vez que los descubrí. Le dijo que lo amaba profundamente y que sentía en el pecho un vacío insoportable cuando se marchaba del supermercado y lo dejaba allí trabajando. Que cuando no estaba con él se acordaba de su olor y de la fuerza de sus manos recorriéndola. Y de su voz, acariciándole el cuello. Y se lo dijo tajante, "te amo, Pulkaininkas", cuando la arremetida definitiva.

RIMANTAS.- ¿Y él que te dice?

(*Greta contesta a su padre. Ella moverá los labios, con emoción, pero será Enrika quien hable. Dirá el texto a la fuerza, como no queriendo oírlo, tapándose los oídos.*)

ENRIKA.- (*Moviendo los labios Greta*)

"Que nunca sintió algo así. Que cuando está entre sus brazos y siente sus manos enredarse en su pelo todo es un instante donde ella es el centro de la vida. No hay nada. El tiempo se detiene. Y el viento se para. Que las voces se quedan mudas y el mundo se calla para que ella y él puedan entrelazar sus corazones en silencio."

GRETA.- (*Continúa la narración, avergonzada, mientras Enrika mueve los labios siguiendo el texto, pero con una expresión de rabia voraz en su rostro*)

Que me ama. Que hasta conocerme su vida era una confusa sensación de inercia y que los días eran todos tan parecidos que no le importaba dema-

siado cuántos le restaban por vivir. Que se estre-
mece cuando estoy a su lado, y que le conmueven
mis ojos cuando detengo mi mirada en la suya.

RIMANTAS.- (*Golpeando la mesa con el puño*) ¡¿Pero
qué te dice cuando se corre?!

ÉGLE.- Nada, papá. El capullo no le dice nada.

ENRIKA.- (*Le da un puñetazo en el pecho a Aligaman-
tas*) ¡¿Y tú, imbécil, cómo no me lo contaste?!

ALIGAMANTAS.- Son las cosas de Greta, mamá. ¡Yo
no quería meterme en líos! ¡Yo no quiero meter-
me en líos, señor!

GRETA.- (*Llorando*) ...Pero yo no lo amo.

(*Rimantas coge el vaso y apura lo que le queda de vino.
Después agarra la jarra y llena el vaso hasta rebosar. To-
dos están atentos a lo que hace, en silencio, prevenidos.*)

RIMANTAS.- (*Bebe*) ¿...Y te gusta lo que te hace?

ÉGLE.- Por supuesto... le encanta. En el rostro se le
dibuja una felicidad desconocida. Y por entre los
gemidos se le escapan volando mariposas de co-
lores. Y cuando entreabre los párpados se le aso-
man en los ojos amaneceres de primavera.

RIMANTAS.- (*A Greta*) Cuéntamelo tú. Con tus pala-
bras.

GRETA.- Yo no sé lo que me pasa cuando me toca.

ENRIKA.- Puta hostia, ya te había explicado que
tenías que desconfiar de todos los hombres. Tú
eres tonta y mujer. Los hombres lo saben y por
eso vienen a por nosotras. Como las moscas a la
mierda.

RIMANTAS.- ¿Cuando te toca te pasa algo en el coño?

ENRIKA.- Y yo no quiero que le diga que se le despe-
reza como una flor en la alborada y que el vientre
le arde como un verano.

RIMANTAS.- ¡Me cago en Dios! ¡¿Te pasa algo en el
coño?!

GRETA.- (*Llorando avergonzada*) ...Creo que sí, señor

(*Rimantas aparta a Evelina y a Égle para acercarse a Greta
por su espalda, y la coge por el cuello desde detrás.*)

RIMANTAS.- Pues ahora me lo vas a contar todo.
Pero despacio, sin prisas. ...Venga.

GRETA.- ...Creo que me gusta cuando me toca.

RIMANTAS.- ¿Dónde te toca, dime?

GRETA.- Me coge de las manos y me las besa.

RIMANTAS.- Sigue.

GRETA.- Me gusta sentir su aliento cálido acarician-
do mis dedos. Y cuando hunde su boca en las pal-
mas de mis manos me parece que el corazón se
me va a parar.

RIMANTAS.- ¿Y qué más te toca?

GRETA.- Le gusta besarme los lóbulos de las orejas
y arrullarme con su nariz por detrás de ellas. Y
después baja por mi cuello oliéndome y siento
que respira acompasado. Y el calor de su jadeo es
como si me adormeciese.

RIMANTAS.- (*Apretándole la garganta*) ¿Y después
qué?

GRETA.- ...No lo sé, estoy confundida.

RIMANTAS.- ¿No te soba las tetas?

GRETA.- Sí, señor.

RIMANTAS.- ¿Y?

GRETA.- Los pezones se me ponen duros como la
piedra y los pechos me parece que me van a re-
ventar.

RIMANTAS.- ¿Y el coño? (*la asfixia y ella se queja*)

GRETA.- ...es como si llegase el estío y hubiera que
segar la hierba.

RIMANTAS.- ¿Y pasó él la guadaña?

GRETA.- Era un colmillo de acero que silbaba en el
viento cada vez que bajaba con fuerza para cor-
tar el trigo. (*Rimantas sigue apretándole el cuello*)
Como una media luna de hierro bruñido, como
una sonrisa afilada que tiraba la mies con su en-
canto.

RIMANTAS.- ¿Y dejó limpio el prado?

GRETA.- No. Apenas tiró unas brazadas que no da-
rían para hacer dos manojos.

RIMANTAS.- ¿Con una guadaña nueva? ¿Brillando
arrogante al sol?

GRETA.- Sí, señor. Se paró enseguida y tiró la guada-
ña encima del trigo.

RIMANTAS.- ¿Y tú que hiciste?

GRETA.- (*Llorando*) ...Nada, señor.

RIMANTAS.- ¡¿Qué hiciste, hostias?!

GRETA.- Me eché a llorar...

(*Rimantas se queda perplejo y dolorido. Deja libre a Greta
y la empuja contra la mesa. Todos, en silencio y asustados
pero sin sorpresa que los angustie, observan la escena. Ri-
mantas regresa a su silla y se sienta.*)

RIMANTAS.- ...Se echó a llorar (*se llena el vaso de
vino*). ¿Escuchaste, Enrika Valaukaskas? Se echó
a llorar (*se bebe el vaso entero*). ¡Sentaos, hostian-
diós, que estamos cenando!

(*Todos obedecen.*)

ENRIKA.- (*Forzando normalidad*) Aligamantas, hijo,
¿quieres más espinazo?

RIMANTAS.- (*A Enrika, sin mirala*) Eso es lo que les en-
señas a tus hijas: (masticando un bocado mientras
los demás observan en silencio) a que sean unas

lloronas como tú. *(Al público)* Y yo, que una cólera me centellea por dentro y me abrasa la garganta, reconozco la furia que me arde en la verga y que se quiere soltar. Estoy jodido. Los huevos se me pusieron como piedras. Y siento que llega como una ceguera ese arrebató que me hierve la sangre y que desea estallar. *(A Enrika, golpeando la mesa)* ¡A que sean unas lloronas como tú!

ENRIKA.- *(Justificándose)* ...Yo a mis hijas les enseño a vivir con decencia y a no revolcarse en los almacenes de los supermercados. *(A Greta)* ¡A no revolcarse en los almacenes de los supermercados!

RIMANTAS.- *(Mientras come, gesticulando con el cuchillo)* Vais a joder bien a los hombres. Sí, vosotras dos. Le vais a arruinar la vida a cuanto hombre se os acerque, si todo lo que os ha enseñado vuestra madre es esa mierda que sabe Greta.

ENRIKA.- *(A Greta)* Apuraste demasiado, Greta Prudnikovas. Y a los hombres hay que hacerles esperar, cuanto más mejor. Eres una niña y quisiste ser una mujer. Y te han jodido bien porque ahora ningún hombre te va a querer.

EVELINA.- Pero Pulkaininkas ya la quiere. ¿Para qué va a necesitar Greta que la quieran más hombres?

ENRIKA.- ¡Porque las mujeres tenemos que estar siempre en el mercado, estúpida!

RIMANTAS.- *(Al público)* Sí, me arde la furia y sé que no voy a poder apagarla como quisiera porque el alcohol ya me ablandó la dureza. Entonces busco aliviarme hurgando donde más duele, echar la sal en la herida y después hincar las uñas en la carne y desgarrarla. Y por eso le pregunto a mi hijo: *(a Aligamantas)* ¿y tú, pasmón... te follaste ya a alguna tía?

ENRIKA.- *(Sorprendida)* ...Si es un niño.

RIMANTAS.- ¿Te machacaste algún coño del supermercado?

ENRIKA.- Déjalo tranquilo...

ALIGAMANTAS.- *(Temeroso)* Señor... yo...

RIMANTAS.- Seguro que reventaste ya a alguna cajera. Las cajeras son muy putas. Parece que están tranquilamente sentadas en sus taburetes tecleando números en la caja registradora. Pero realmente están echando cuentas de las veces que les gustaría que se las follasen.

ENRIKA.- ¡Ninguna cajera ha tocado a mi hijo! ¡Ninguna! Díselo tú, Aligamantas. Dile que nunca has estado con ninguna cajera, ni con ninguna reponedora, ni con la mujer de la carnicería...

ALIGAMANTAS.- Mamá, la señora de la carnicería es una vieja.

ENRIKA.- ¡Pero tiene chocho! *(Reaccionando)* Joder, no habrás estado con ella... ¿Has estado con ella?!

ALIGAMANTAS.- *(Abrazándose a la cintura de su madre)* No, mamá. No he estado nunca con ella.

RIMANTAS.- ¿Ni con Ania Simonis?

ALIGAMANTAS.- No. Ni con ninguna de las cajeras. Yo sólo te quiero a ti, mamá.

ENRIKA.-... Nunca me hablaste de Ania Simonis *(levantando la tapa del puchero)*

RIMANTAS.- *(Riéndose, a Enrika)* ¿Y qué te va a contar?

Si estás todo el puto día encima del chaval. Pasa tanto tiempo pegado a tus espaldas que ya no sabe si forma parte de tu culo. ¡Déjalo crecer!

ENRIKA.- *(Llorando)* ¡Mira en qué has convertido la cena de Nochebuena, Rimantas Prudnikovas! ¡Éramos tan felices y era una cena tan bonita y vas tú y lo mandas todo a tomar por el culo, como siempre!

(El tiempo decide detenerse y del frío se congela el silencio. La imagen de la cena se queda capturada como en un grabado de Kokoscha. Cada una de las intervenciones siguientes serán dichas en tiempo real, mientras que los demás personajes se moverán a una interminable cámara lenta.)

ENRIKA.- *(Coge el cucharón)* Entonces se hace un silencio espeso, pegajoso, como la grasa del coci-do. Me siento desnuda, como si un ventarrón me arrancase de repente la ropa, y tengo la incómoda sensación de que todos me están mirando. Me quedo así, apesada en este instante con el cucharón en la mano, retenida en el tiempo sin atreverme a levantar los ojos. Nunca me había enfrentado de esta manera a Rimantas Prudnikovas. Jamás había tenido el valor de revolverme con esta fuerza y comprendo que me estoy internando en un paisaje extraño por el que no sé cómo avanzar.

EVELINA.- *(Echando el pecho contra la mesa y apoyándose con las manos en ella)* ¿Por qué Greta insiste en que no quiere a Pulkaininkas? Yo sé que ella lo ama, se lo vi en los ojos cuando hablaba de él. Y también sé que cuando papá la coge por detrás los ojos se le ponen en negro, y sé que lo de papá no es amor. Porque el amor debe ser algo así como cuando bailo y dejo que la música me eleve y parece que el cuerpo no pesa y ves todo desde arriba. Como cuando hago el *fouetté en tournant* y puedo girar mil veces, veloz, sin perder el equilibrio. Sólo que en el amor lo haces con alguien que te respira con las manos besando tu cintura. El amor no puede ser la mejilla de Égle contra la mesa ni el borde de la mesa contra su espalda, porque eso duele y después ya todo se te derrumba.

ÉGLE.- *(Cortando furiosa la carne del espinazo)* Pulkaininkas es un cretino con ínfulas de grandeza. Se da muchos aires cuando ordena con precisión milimétrica los cartones de leche pasteurizada, exactamente a la misma altura en cada uno de sus estantes y sin que sobresalgan de la balda ni un solo milímetro: la desnatada, la entera, la de calcio rico en isoflavonas... Y cuando está en la sección de perfumería presume de elegancia y de *savoir faire* al distribuir los champús anticaspas y los dentífricos dentales. El muy presuntuoso, si me ve por allí, se me acerca con modales de dandi para aconsejarme si es mejor este desodorante o este otro. ...Y entonces me coge el pelo con afectación, lo examina al tacto mientras yo espero callada con el corazón que parece que me va a salir por la boca y va y me aconseja que cuando sea mayor no use tinturas con amoníaco, que resecan el cabello! ¡Y que debería aplicarme un aceite después de lavarlo!

GRETA.- *(Revolviendo la comida del plato con el tenedor)* Yo no amo a Pulkaininkas. Cómo podría hacerlo, si me están cincelandando el corazón en un fragmento de granito...

ALIGAMANTAS.- *(Sacando con la mano un trozo de comida de la boca)* A mí se me ha quitado el hambre con el miedo. Ahora ni siquiera pienso en el melocotón con almíbar que mamá tiene en la nevera, ni en el turrón de chocolate. Es como si el espinazo que he cenado se me liase con la verdura en el estómago y se formase una masa compacta imposible de digerir. Y no me atrevo a levantar la cabeza porque tengo miedo de que papá me siga preguntando. Es más fácil contestarle a mamá.

RIMANTAS.- *(Al público)* Y me divierte ver cómo se va acercando, la manera en que demoro el momento que va a estallar. Me encanta sentir el dominio de lo que está ocurriendo. Supongo que Dios sentirá algo así. Entonces doy un paso más. *(A Enrika)* Deja que el chico se tire a Ania Simonis. ¿No ves que lo está deseando?

ENRIKA.- ¿Pero quién cojones es esa puta?!

RIMANTAS.- La chica de la frutería.

ENRIKA.- ¿La chica...? *(A Aligamantas)* ¿Pero la frutería no la atendía también la vieja de la carnicería?

ÉGLE.- Ahora pusieron una frutería más grande. Tiene frutas tropicales de esas: papayas, chirimoyas y también algún aguacate hay.

ENRIKA.- ¿Así que Ania Simonis...? *(Le da una colleja a Aligamantas)* ¡Mírame cuando te hablo!

RIMANTAS.- Le da vergüenza. Ja, ja ja...

ENRIKA.- *(Vuelve a golpear a Aligamantas, que se que-*

ja) ¡¿Tienes algo con ella?! *(Lo agarra por el pelo y le obliga a mirarla)* Maldito cabrón, ¡¿la tocaste?!

ALIGAMANTAS.- No, mamá. No la toqué, no la toqué... ¡Te lo juro! ¡No la he tocado nunca!

ENRIKA.- *(Lo suelta. A Rimantas, sobrada y satisfecha)* ¿Lo ves?

RIMANTAS.- *(Mientras parte con la mano un cacho de pan y lo moja en su plato)* Pero te la meneas pensando en ella, ¿no?

(Aligamantas, sobrepasado, no consigue responder a pesar de que busca palabras.)

ENRIKA.- *(A Rimantas)* ¡Él sólo piensa en mí!

RIMANTAS.- *(Violento, clavándole la mirada al hijo)* ¡¿Te pajeas o no?!

(Aligamantas, avergonzado y rendido, asiente. Enrika, sorprendida y afectada, se marea y pierde el equilibrio. Se apoya en el respaldo de la silla y consigue sentarse, desconcertada.)

RIMANTAS.- *(Comiendo)* ¿Y cuando te la pelas en qué piensas? ¿En sus tetas o en su culo?

ALIGAMANTAS.- *(Al público)* Yo pienso en el olor a manzana de Ania Simonis cuando pasa a mi lado. En sus labios de fresa cuando me llama para que la ayude a mover las cajas de los kiwis, y en sus ojos como grosellas negras cuando me mira desde los estantes de la fruta de importación.

RIMANTAS.- ¿Se te pone muy dura?

ÉGLE.- *(Al público)* ¡Por el amor de Cristo! Estoy con la cena en la boca y tengo que escuchar estas cosas. *(A Enrika)* ¿Podemos comer ya el melocotón en almíbar?

ENRIKA.- Pero mi hijo es incapaz...

ÉGLE.- No, mamá. Es capaz. Y con dos manos.

ENRIKA.- Si apenas...

ÉGLE.- De apenas nada, mamá. Se le pone enorme.

ENRIKA.- ¿Pero qué estás diciendo, Égle Prudnikovas?!

ÉGLE.- *(Al público)* ¿Hay algo más asqueroso que pillar a tu hermano en el baño?

GRETA.- *(Se echa a reír históricamente)* Ja, ja, ja. ¿Con Ania Simonis?

ÉGLE.- No, él solo. *(Enrika se lamenta)*

GRETA.- ¡Pero si Ania Simonis no levanta un palmo del suelo! *(Aligamantas la mira)* Y tiene sarro en los dientes. ¡La tipa apesta que tira para atrás!

ALIGAMANTAS.- *(Al público)* ...Huele a manzanas.

GRETA.- *(Tratando de convencer a todos)* ¡Le atufa el aliento! ¡Tiene toda la boca podrida!

RIMANTAS.- *(Mientras mira a Enrika)* Pero tiene dos

tetas como dos pomelos y con eso llega. ¿Verdad, hijo?

GRETA.- Es nauseabunda. La gente sólo va a la frutería después de la una para evitar que Ania Simonis les dé los buenos días. Con esa sonrisa incrustada en la boca que deja al aire su dentadura carcomida.

ALIGAMANTAS.- *(Al público)* Y como estoy acostumbrado a enmudecer como un cobarde y, lo que es peor, a ni siquiera tener ganas de decir nada, la impotencia me anuda la garganta tan fuerte que el silencio me empieza a pitar en los oídos mientras ellos siguen insultando a Ania Simonis. Sus voces estridentes y sus rostros deformados se dibujan ante mí como un lienzo irremediable en el que ocupó un lugar previamente designado y de donde sé que nunca podré desaparecer. Entonces, cuando comprendo que me hice ilusiones equivocadas con Ania Simonis y asumo que no soy más que un mierda que ni siquiera tiene el valor de taparse los oídos para no escuchar lo que no quiere oír, en ese instante de aceptación el corazón se me revuelve en el pecho y siento que el aire me comienza a faltar y me caigo sobre la mesa intentando desabrocharme la camisa. *(Todos lo miran)*

ENRIKA.- Jódete, Aligamantas Prudnikovas. Por mentirme.

(A Rimantas le da un ataque de risa mientras Égle y Greta siguen comiendo indiferentes a lo que le ocurre a Aligamantas.)

EVELINA.- ¡Si él no te ha mentado, mamá...! *(Abandona su silla para ayudar a su hermano)*

ENRIKA.- *(Lloriqueando)* ¡Claro que sí me ha mentado! ¡Claro que sí! ¡Me acaba de decir que sólo me quería a mí, a mí! ...Y resulta que mientras me decía eso estaba pensando en cubrir a esa puerca de Ania Simonis.

EVELINA.- ¡Por favor! ¡Haced algo! ¡Aligamantas está mal!

(Aligamantas rompe los botones de la camisa en un intento desesperado de conseguir respirar, mientras Evelina trata de acercársele pero sin conseguirlo porque él no deja de bracear.)

EVELINA.- ¡Ayudadme! ¡Mamá, por favor...!

ENRIKA.- ¡Qué se joda! Total ya se fue al carajo la cena de Nochebuena y encima me quedé sin sorpresa...

(Aligamantas deja escapar un último aliento que le queda en el pecho y sin aire en los pulmones cae de bruces en la mesa. Cada uno sigue a lo suyo, menos Evelina, que tímidamente posa la mano en la espalda de Aligamantas. De manera inesperada el hermano se mueve y, al fin, levanta la cabeza.)

RIMANTAS.- *(Limpiándose los dientes con un palillo)* Es lo que tiene los cobardes..., Siempre sobreviven.

(Evelina ayuda al hermano a sentarse en la silla y trata de recomponerle la camisa y le da un vaso de agua. Nadie habla, es silencio. Entonces Enrika se echa a llorar con una amargura tan atroz que conmueve a Evelina. Greta cierra con fuerza los ojos y Rimantas y Égle observan a Enrika, que no deja de llorar desconsoladamente. En ese momento llaman a la puerta. Todos se quedan sorprendidos, sin saber cómo reaccionar. Enrika se traga el llanto. Y vuelven a golpear la puerta, esta vez con más fuerza.)

RIMANTAS.- ¡A ver, hostia! ¿Es que no hay nadie en esta puta casa que abra la puerta?

(Evelina sale corriendo. Ahora Rimantas mira a Enrika con ojos de espadas y ella, que lo descubre, se va calmando y, recomponiéndose, acaba por levantarse de la silla y coge el cazo de la pota y le pregunta temerosa a Rimantas, con una expresión de marioneta desvincijada:)

ENRIKA.- ¿...Quieres más, cariño?

(Entra Evelina, asustada. Se queda muda delante de todos, que la miran esperando.)

EVELINA.- ...Es Pulkaininkas.

(Y a Greta, con el semblante demudado, se le nublan los ojos. Égle, inquieta, deja de comer.)

RIMANTAS.- Tiene valor, el cabrón... ¿Y qué más?

EVELINA.- Que quiere que salga Greta.

RIMANTAS.- *(En un ataque de furia, cogiendo el cuchillo)* ¿Pero ese hijo de puta a qué viene? ¿A qué viene, Greta Prudnikovas?

GRETA.- No lo sé, papá.

RIMANTAS.- ¡¿A qué viene?!

EVELINA.- Papá...

RIMANTAS.- A levantarme el ganado, a eso viene el muy hijo de puta. ¡Hostiaendios!

ENRIKA.- *(A Greta, suplicando)* No destroces esta familia, hija. No acabes con nosotros.

(Entra Pulkaininkas.)

PULKAININKAS.- ...Greta. *(Greta le tuerce la cara)*

ÉGLE.- Hola, Pulkaininkas.

RIMANTAS.- *(Observándolo mientras se vuelve a sentar)* Así que tú eres el reponedor.

(Pulkaininkas, nervioso, dirige su mirada a Rimantas.)

PULKAININKAS.- ...León Pulkaininkas, señor.

RIMANTAS.- *(Al público)* A mí me revienta que, a pesar de que el miedo le hace agua la voz, el cretino no me aparta la mirada.

PULKAININKAS.- ...Greta.

ÉGLE.- *(Ofreciéndole su silla a Pulkaininkas)* Ten, Pulkaininkas, siéntate aquí...

RIMANTAS.- Así que tú eres el reponedor.

(Pulkaininkas, nervioso, dirige su mirada a Rimantas.)

PULKAININKAS.- ...León Pulkaininkas, señor.

RIMANTAS.- Oh, vaya. *(Deja el cuchillo en la mesa)* León. Como Tolstoi. Dime, Pulkaininkas, ¿eres cristiano como él? ¿Has venido a celebrar la Nochebuena con esta familia?

PULKAININKAS.- ...Señor, yo amo a su hija.

RIMANTAS.- ¿A cuál de ellas? Porque tengo tres. *(Antes de que Pulkaininkas llegue a hablar)* A la más puta, claro. Siempre es más fácil amar a la más puta, es la que menos problemas da. Y a fin de cuentas también es lo que buscamos en las mujeres, ¿eh, Pulkaininkas? Que nos expriman los huevos y que no nos rompan la cabeza. Otros lo llaman amor. ¿Tú cómo prefieres llamarlo, León Pulkaininkas?

PULKAININKAS.- ...Yo lo llamo amor, señor. Pero no a eso que usted dice. El amor es otra cosa.

RIMANTAS.- ¡Ja! ¡Otra cosa! *(Se ríe a carcajadas)* ...

Pero hay que reconocer algo: amar a una puta no tiene mérito, Pulkaininkas. No hay esfuerzo, ni paciencia, ni frustración. Amar a una puta es llegar y besar el santo. Porque, al final, Pulkaininkas, ¿qué es lo que cuenta? *(Silencio. Rimantas mira a Pulkaininkas esperando una respuesta que no llega)*

...Siéntate, Pulkaininkas. Siéntate. *(Pulkaininkas se sienta.)* ¿Tú sabes por qué sigo casado con Enrika Valaukaskas? ¿Sabes por qué? *(Lo agarra con fuerza por la nuca, haciéndole daño y arrastrándolo hacia él para hablarle al oído)* ...Porque cuando bebo hasta mamarme y subo tropezando las escaleras de mi casa y abro la puerta después de pelearme con la cerradura y al fin entro en mi casa, mi mujer me está esperando abierta de piernas para que la monte. Y yo me acuesto y la monto hasta hartarme. Ella hunde la cara en la almohada y no

dice nada. Está como muerta. Y lo hace porque sabe que a mí me gusta correrme así, sin tener que abrir la boca. Entonces, cuando acabo con lo mío y me desplomo en el colchón, boca a arriba, Enrika Valaukaskas se limpia con las sábanas y me deja tranquilo y se echa a dormir. ¿Comprendes lo que trato de decirte, Pulkaininkas? *(Le aprieta el cuello)*. Ella se limpia con las sábanas y me deja en paz *(le aprieta más el cuello y León se queja)*. ¿Cuánto tiempo crees que la iba a aguantar si cada vez que me la follase tuviese que darle explicaciones? ¿Eh?

PULKAININKAS.- Si usted la ama, no tiene que darle ninguna explicación, señor.

RIMANTAS.- *(Manteniendo la presión en el cuello de Pulkaininkas)* ¿Ah, no?

PULKAININKAS.- No, señor. Si ama a su mujer, no es necesario que le explique por qué desea estar con ella.

RIMANTAS.- Ja!... ¿Tú sabes qué es lo que destruye las relaciones, León Pulkaininkas? Las explicaciones. ¿Y sabes qué es lo que quiere una mujer después de que se la follen? Explicaciones. Besos en las orejas, caricias en el pelo, palabras susurradas, y quedarse así hasta que el sueño las venza.

PULKAININKAS.- Eso no son explicaciones, señor.

RIMANTAS.- Y tú qué sabrás, si eres un crío.

PULKAININKAS.- A los hombres también nos gusta que nos besen.

RIMANTAS.- ¿Ah, sí? ¿Te gusta que mi hija Greta Prudnikovas te bese después de montarla? *(Lo suelta y Pulkaininkas se duele, pero no deja la silla)* ¿...Y crees que eres un hombre porque te la follaste una vez? Escúchame bien, León Pulkaininkas. Para ser un hombre te tiene que salir callo en la polla.

PULKAININKAS.- *(Se levanta de la silla, decidido)* ¡Señor, no quiero escuchar más!

RIMANTAS.- Y tú qué vas a saber lo que quieres... ¿Sabes realmente lo que quiere un hombre? *(Coge nuevamente el cuchillo. Gesticulando con él y apoyándose en la mesa con la otra mano)* Que lo dejen en paz. Y por eso Enrika Valaukaskas y un servidor somos un matrimonio feliz. Pero resulta que ahora vas y llegas tú y entras en mi casa y pretendes arrebatarle un cacho de esa felicidad que he construido con tanto esfuerzo.

PULKAININKAS.- Señor, yo vine a su casa porque tengo algo importante que decirle a Greta.

RIMANTAS.- ¡Pues díselo y acabemos ya! *(lo anima con el cuchillo)*

PULKAININKAS.- *(A Greta)* ¿...Podemos salir un momento?

ÉGLE.- ¿... Por qué?

ENRIKA.- ¡Lo que le tengas que decir puedes hacerlo aquí delante!

PULKAININKAS.- (*Temeroso pero decidido*) Greta, el otro día cuando estaba reponiendo las conservas de pimientos y te dije que no quería volver a verte, pues no era cierto. Porque lo que más quiero en esta vida es verte todos los días y a todas horas, y no quiero separarme de ti. Cuando estoy trabajando no hago más que mirar a la puerta del supermercado para ver si te veo entrar y no deseo otra cosa que vengas para acercarme a ti, y oír tu voz, y sentir tus manos. Te dije que no quería volver a verte porque estaba enfadado contigo... Porque el día anterior no quisiste darme un beso cuando nos cruzamos en el pasillo de los productos lácteos. Pasaste a mi lado y ni siquiera me miraste cuando me acerqué a ti para besarte. No lo entendí. Y sigo sin entenderlo. Pero no es cierto que no quiera volver a verte. (*Silencio. Pulkaininkas espera una palabra de Greta, que no dice nada*) Greta... Yo te quiero.

RIMANTAS.- ¿Ah, sí? ¿La quieres?

PULKAININKAS.- Sí, señor. La quiero.

RIMANTAS.- ¿Pero la quieres o la amas?

PULKAININKAS.- (*Confuso*) ¿Y cuál es la diferencia?

RIMANTAS.- Pues que se quiere con el corazón y se ama con la polla. Yo, por ejemplo, estoy completamente enamorado de mi mujer, pero no la quiero.

PULKAININKAS.- Y por eso ella hunde su cara en la almohada...

RIMANTAS.- Ella sabe lo que me gusta. Y en el amor saber lo que le gusta al otro es muy importante.

PULKAININKAS.- ¿Y usted cree que eso satisface a su esposa?

RIMANTAS.- Qué sabrás tú de lo que le satisface o no a una mujer. A ellas les gusta que las miren, les encanta sentirse observadas. Y a los hombres nos gusta mirar y demorarnos en el placer que la vista nos da. Yo sé que la que está ahí abajo, aunque no le vea el careto, es ella. Y ella sabe que a mí me pone la verga como un toro cuando la oigo llorar. Y para eso no necesito mirarla a la cara: porque para amar no es necesario ver, ¿entiendes? Así que entonces, Pulkaininkas, dime de una vez si quieres o amas a mi hija, para saber de qué estamos hablando.

EVELINA.- Entonces en el comedor se hace un silencio tan grande que podemos oír a los nigerianos vendiendo en la calle los gorros de Papá Noel. Y también el zumbido del congelador, que lleva funcionando al máximo toda la noche. Y

retumban nuestros corazones palpitando al mismo tiempo mientras esperamos la respuesta de Pulkaininkas. Entonces él respira hondo y dice:

PULKAININKAS.- Las dos cosas, señor.

EVELINA.- Y papá observa a Pulkaininkas como meditando lo que va a hacer con él.

RIMANTAS.- ¿...Así que la quieres con tu corazón inocente y la amas con tu picha de crío...?

EVELINA.- Y Pulkaininkas le contesta con decisión que

PULKAININKAS.- Cuando veo a su hija, señor, al fondo del pasillo donde estoy trabajando deseo con todas mis fuerzas que se acerque a buscar algo en los estantes que estoy ordenando. Y si lo hace y la veo avanzar hacia mí me parece que el corazón me va a explotar, como cuando cae un cartón de leche al suelo y revienta. Así que desvío la mirada, contengo la respiración y siento como los latidos de mi corazón me golpean los tímpanos avisándome "aquí viene", "aquí viene". Y cuando vuelvo a alzar la cabeza y la descubro a mi lado estirando el brazo para coger un bote de leche condensada o un paquete de gelatina Royal y me llega el perfume de su cabello, en ese momento lo que deseo es aproximar mi nariz a su nuca mientras ella se esfuerza en alcanzar los paquetes de azúcar, que le quedan altos, o quizás no y finge que es así para que yo me acerque por detrás y me deleite con la fragancia de su cuello. Señor, yo no estoy muy seguro de lo que es el amor. Pero me imagino que debe ser algo así como que cuando la mujer que te hace poner el estómago en un puño va al supermercado y estira los brazos para alcanzar algo con la idea de que tú te aproximes para olerle el cabello. Y deja que te quedes allí un momento, como si no hubiera clientes esquivándonos con el carro de la compra. Y sientes que su perfume te embriaga el pensamiento, que el corazón se te reblandece y que la emoción te aturde los sentidos porque no importa que un cliente te pregunte obstinado que dónde está la pasta integral, ni tampoco que la encargada te diga que ya está bien de pasmar. Y sólo por ese mínimo instante en el que te pusiste de puntillas para llegarle al cabello, deseas que toda tu vida sea siempre así. Caminar de puntillas a su lado.

(*Silencio de miradas.*)

ENRIKA.- ¿Eso quiere decir que los que no trabajamos en los supermercados no somos capaces de amar?!

EVELINA.- Entonces, sin que nadie lo pudiese ima-

ginar, mamá se pone fuera de sí, literalmente, porque vomita cada una de las palabras que va pronunciando.

ENRIKA.- ¡¿Toda esa poesía es para qué?! ¡¿Al final no acabará todo en el mismo lugar: en el coño de mi Greta?! ¡¿No es que, después de tanta lindura, querrás hincarle a mi pequeña las metáforas por el culo?! ¡Y que, finalmente, cuando te laves la boca, le chuparás a mi niña hasta la última gota y que de ella sólo quedará un revoltijo de huesos que sólo el pellejo le mantendrá unidos? ¿Que harás de ella un lamento sin suspiro, un campo yermo para parir cadáveres?

PULKAININKAS.- Señora, su hija Greta ya es una mujer.

ENRIKA.- ¡Ja! *(Da un manotazo en la mesa)* ¡Una mujer! ¿Oyes lo que dice, Rimantas? *Una mujer.* ¡Dice que mi Greta es *una mujer!* Claro, es una mujer porque cuando le metiste la polla le hiciste daño y empapó de atardeceres las sábanas. ¡Ja! *(Vuelve a golpear la mesa, pero esta vez con el puño)* ¡Ja!! Porque le dolió, sí. Imbécil, duele mucho más cuando tienes que abrir el coño para echar a los hijos fuera! ¿Acaso tienes la verga tan grande como la cabeza de alguno de mis hijos? ¿Tú sabes lo que es sentir como esa criatura que flotaba en tu útero se estampa contra tu vientre cuando rompes aguas? ¿Y sabes qué? Cuando tienes toda esa mole pesada entre las piernas partiéndote por dentro, embistiéndote desde las entrañas para abrirte y te das cuenta de que para que ese suplicio acabe de una vez vas a tener que pasar por otro aún mucho peor, entonces maldices como nunca y piensas que *para que me metería en esto* y juras por lo más sagrado que *nunca más te la meterá.* Entonces es cuando se te abre así, ¿ves? *(hace un gesto con las manos)* así de grande y la cabeza de ese hijo se va haciendo sitio por tus partes como si fuese una broca que te va taladrando. Y encima tienes que tener el pico cerrado. Porque si gritas, porque si tan sólo suspiras, te lamentas, te quejas por la bajo, sólo por vencerte un poco, la cabeza del niño se te queda atascada y tienes que empujar otra vez, y otra, y otra, y así hasta que por fin lo echas. Sacas un hijo veinte veces más grande que la polla que te metieron. ¡Y eso sí que duele, gilipollas! ¡Así que no vengas a mi casa el día de Nochebuena y en el medio de la cena a decirme en los morros que mi Greta ya es una mujer porque le metiste tu pito de crío en su cajita sin pelos! Eso no es nada. Porque para ser una mujer tienes que sufrir mucho más, tienes que desear no haber nacido, ¿comprendes? Porque es

tanto el dolor que te llega a avasallar y tanto el padecimiento que te flagela que hasta te duele respirar y entonces deseas no estar viva. Y si a pesar de desearlo aún sigues agonizando entonces te arrancas el corazón! *(Agarra a Greta del pelo y la arrastra con furia hacia ella. Le rompe la camisa y le deja al descubierto el pecho izquierdo)* ¡Cógelo el pecho! ¡¡Cógelo el pecho!! *(Pulkaininkas, asustado, acerca temeroso la mano al seno desnudo de Greta. Enrika lo apresa de la muñeca y le arrastra la mano hasta el pecho de la hija)* ¡Cógelo!! ¿...Qué sientes?!

(Silencio.)

PULKAININKAS.- ...Su corazón.

ENRIKA.- ¿Lo ves? Todavía es una niña. ...Yo me lo arranqué hace ya muchos años y maceré en golpes. A esta la tenemos a medio criar y no la vamos a soltar hasta que tenga el cuero bien curtido. ¿Y sabes por qué? Porque si la soltamos antes de tiempo puede dar con un cualquiera que le destroce la vida y acabe con ella. Y eso no lo quiero yo para una hija que parí. No quiero darles la vida para que después deshagan la suya porque pensaban que las cosas podían ser como les gustase, cuando no es así, porque las cosas siempre caen del revés.

PULKAININKAS.- ¿Pero qué es lo que le enseña a su hija?

ENRIKA.- ¡A desconfiar! A no fiarse de nadie porque la vida es demasiado puta como para andar por ahí con el culo al aire. Después llegan los lamentos, las lágrimas anudadas en sogas y, finalmente, la miseria.

PULKAININKAS.- Ese es un riesgo que corremos todos, yo también.

ENRIKA.- Pero tú eres un hombre y es muy diferente.

PULKAININKAS.- ¿Por qué?

ENRIKA.- Porque por muy mal que te vaya, por muy terrible que pueda ser tu vida y atroz tu pesar, los hombres sólo tenéis un agujero para que os jodan, y nosotras dos. Por esa razón las mujeres siempre llevamos la peor parte. No nos podemos fiar de nadie.

PULKAININKAS.- Pero su hija confía en mí.

ENRIKA.- ¡Por Dios Santo! ¿Estás seguro? ¿Confía tanto en ti como para qué? ¿Cómo para saber que si te culpa de su fracaso tú aceptarás callado su reproche? ¿Tanto como para estar segura de que si un día te reclama lo que no tienes se lo vayas a dar?!

PULKAININKAS.- ¡Ella confía en mí!

ENRIKA.- ¡Ah, sí? ¿Te la ha dicho?

(Silencio.)

ENRIKA.- ¡¿Te lo ha dicho?!

PULKAININKAS.- (A Greta) Greta, dile a tu madre que confías en mí. Díselo, por favor.

EVELINA.- Y todos esperamos atentos la respuesta.

GRETA.- ...Pulkaininkas. ...Yo confío en mi familia.

PULKAININKAS.- Pero Greta... En el supermercado tú me querías.

GRETA.- Pero esto es la vida.

PULKAININKAS.- Entonces, ¿todo lo que me decías?

GRETA.- ...No sé.

PULKAININKAS.- Tú me quieres.

GRETA.- No lo sé, Pulkaininkas.

PULKAININKAS.- Claro que lo sabes.

GRETA.- ¿Y cómo voy a saberlo? ¡¿Cómo voy a saber algo, así, joder?! ¡¿Cómo lo va a saber nadie?!

(Greta se sienta desfallecida.)

PULKAININKAS.- ...Pero Greta.

GRETA.- Cállate... (le hace un gesto despectivo con la mano indicándole que se retire.)

ÉGLE.- (Con un nudo en la garganta) ...Pulkaininkas, es mejor que te marches.

PULKAININKAS.- (A Greta) ¿Y qué hay de tus besos?

GRETA.- Eran besos. ¿No te gustaban? ¿Qué creías? ¿Qué nos estábamos cosiendo con ellos?

ÉGLE.- (Con los ojos llenos de lágrimas) ¡¿Podemos tomar ya el melocotón en almíbar, por favor?!

(Pulkaininkas, abatido y desconcertado, se abrocha el abrigo e inicia la salida del páramo.)

RIMANTAS.- (A Pulkaininkas) Por lo menos sé un hombre y guarda un poco de dignidad. No pongas esa cara de pena. Si te crees que gimoteando vas a conseguir que una mujer se te abra de piernas es que leíste demasiado a Tolstoi.

(Pulkaininkas se marcha.)

RIMANTAS.- Cuando un hombre no sabe defenderse es mejor que desaparezca. Porque ya no es un hombre.

(Silencio.)

ENRIKA.- ...Comamos ya el melocotón.

ÉGLE.- (Llorando) Sí, mierda. Si no, esto no va a parecer la cena de Nochebuena.

RIMANTAS.- ¡Enrika Valaukaskas! (Le hace un gesto con la mano para que se detenga) ...Deja el me-

locotón. Para esta noche traje un postre especial. (Todos están sorprendidos y expectantes) ...Greta, busca en mis bolsillos. (Insiste con un cierto aire de cariño) ¡Venga, busca!

ENRIKA.- (Sonriendo con ojos tristes) Como cuando era pequeña...

RIMANTAS.- Busca, busca sin miedo. (Sonriendo) ...¿Qué? ¿Qué encuentras?

(Ante la sorpresa de todos Greta Prudnikovas saca una bolsa de plástico llena.)

GRETA.- ¡La puta! Es... ¡es fruta confitada!

ENRIKA.- Ay... ¡qué detalle! ¡Qué detalle, Rimantas!

ÉGLE.- (Secándose las lágrimas) ...Hostia, hacía años que no la comíamos.

ENRIKA.- Porque es un artículo de lujo, imbécil. A ver si sabes apreciar lo que tu padre hace por ti.

EVELINA.- (Al público) Y Greta se abraza a papá y no lo suelta, y lo llena de besos, y papá le aprieta el culo como muestra de cariño. (Greta grita de dolor y Enrika se echa a reír)

GRETA.- Es la Navidad más bonita de mi vida.

ÉGLE.- Reparte y deja de hablar, hostia.

EVELINA.- (Al público) Entonces yo pregunto si voy a por platos limpios (pregunta) ¿Voy a por platos limpios? (Rimantas y Enrika se echan a reír) Y ellos se echan a reír y me van a decir:

ENRIKA.- (Al público) Que la eche en estos platos, que para qué carajo vamos a manchar otros.

EVELINA.- Y entonces Greta mete la mano en la bolsa y saca a puñados trocitos confitados de limón de Sumatra, naranja ácida, pera de Cantón, piña de La Habana y los va dejando en los platos. Primero sirve a papá, después se echa en el suyo, después me echa a mí, luego a Égle y como no llega al otro extremo de la mesa le pasa la bolsa a Aligamantas y le dice:

GRETA.- Sigue sirviendo tú, hostia.

EVELINA.- Y mamá le pone el plato en la cara a Aligamantas para que le sirva...

ENRIKA.- ¡Sírveme! ¡Sírveme!

EVELINA.- Y Aligamantas le sirve un puñado de fruta confitada. Pero mamá le insiste que quiere...

ENRIKA.- ¡Más, joder! ¡Quiero más!

EVELINA.- Y como apenas queda nada en la bolsa Aligamantas rebusca en ella y en el último puñado que le sirve a mamá va algo que ella descubre sorprendida entre la fruta, algo que le cambia el rostro y que la hace estremecerse de alegría.

ENRIKA.- (Emocionada) ¡...Rimantas!

EVELINA.- Y papá, con un cacho de naranja confitada entre los dientes, mira para ella.

ENRIKA.- ¡Te acordaste...!

EVELINA.- Dice ella.

RIMANTAS.- ¿De qué?

EVELINA.- Pregunta él.

ENRIKA.- (*Riendo nerviosa*) Ja, ja, ja... ¿De qué?

EVELINA.- Y mamá coge algo entre la fruta confitada y deja caer el plato en la mesa.

ENRIKA.- ¡De nuestro aniversario...!

EVELINA.- Grita mamá exultante enseñándonos un anillo que nos pasa a todos por las narices demasiado rápido como para apreciarlo.

ENRIKA.- ¡Oh, Dios! Es la primera jodida vez que te acuerdas en veinticinco años.

EVELINA.- Y papá, sin saber qué decir, rompe a reír mientras mamá continúa hablando excitada y todos empezamos a pensar que realmente esta es una Navidad diferente.

ENRIKA.- Como coincidía con la Nochebuena pues yo siempre pensaba que era por eso. ...Aunque tampoco vinieras a cenar y no celebrásemos nunca ninguna de las dos cosas.

EVELINA.- Y no deja de hablar mientras intenta ponerse el anillo.

ENRIKA.- Pero cuando te sentí subir las escaleras y les grité a los niños que se sentasen corriendo a la mesa, que esta vez sí, que esta noche venía papá a cenar, pues fue como si tuviese un palpito.

EVELINA.- Y mamá, emocionada, se coge con tanta fuerza el pecho izquierdo que parece que se lo quiere arrancar.

ENRIKA.- Y pensé: éste se va a acordar. ¡Y te acordaste!

EVELINA.- Pero entonces pasa algo.

ENRIKA.- Hostia.

EVELINA.- Surge un problema.

ENRIKA.- Hay un problema.

EVELINA.- Dice ella.

RIMANTAS.- ¿Cuál?

EVELINA.- Pregunta él.

ENRIKA.- Me cago en la puta, ¡no me entra en ningún dedo...! (*deja el anillo encima de la mesa*)

EVELINA.- Y como mamá se da cuenta de que el tono que empleó no era muy cariñoso y no quiere estropear el ambiente, corrige y añade sonriendo, con gesto pícaro...

ENRIKA.- Ya te olvidaste del tamaño de mi mano... Como hace tanto tiempo que no te toco, ¿eh?

EVELINA.- Y papá se vuelve a reír con tanta fuerza que a todos nos sorprende. Menos a mamá, que está decidida a zambullirse en los recuerdos y a compartir con nosotros su pedida de mano.

ENRIKA.- Era por San Juan. Habíamos bajado de la siega con los carros llenos y la aldea entera olía

a hierba seca. Y esa noche después de asearnos, cuando los mozos estábamos de fiesta en la era de Üdra Povilaytite bajo el cielo picoteado de estrellas, Rimantas Prudnikovas me agarró por el cuello y me arrastró hasta la cuadra de su casa. Y allí me puso contra el muro. Y me dijo unas cosas y luego me hizo otras que una madre no debe contarle a sus hijos. Y justo seis meses después nos casamos: el día de Nochebuena.

EVELINA.- Pero mientras mamá naufraga en su pasado, Aligamantas coge el anillo de la mesa y, con la lengua trabándosele, asegura sorprendido que

ALIGAMANTAS.- ... es el anillo de Ania Simonis.

EVELINA.- Y mamá enmudece. Y regresa.

(*Enrika se muerde los labios, y si pudiera, los ojos.*)

ALIGAMANTAS.- ¡Es el anillo de Ania Simonis...!

EVELINA.- Insiste Aligamantas y mamá le suelta...

ENRIKA.- Que no me lo voy a comer, joder.

EVELINA.- Que...

ENRIKA.- No es un anillo confitado.

EVELINA.- Y que...

ENRIKA.- ¡Qué coño pinta aquí!

EVELINA.- Mirando a papá con una furia de córneas carmesís.

(*Rimantas se ríe como loco, en un crescendo final que lo hace atragantarse.*)

EVELINA.- Y papá rompe a reír, pero tanto tanto y tan fuerte tan fuerte como nunca antes lo habíamos escuchado en casa. Y es como si nos contagiase, porque se nos dibuja a todos una sonrisa irrepresible en la boca. Menos a mamá, que no deja de mirar a papá toda seria. Y tampoco a Aligamantas, que no deja de mirar el anillo con el semblante oscurecido. Y como un exabrupto final que no sabemos cómo entender va papá, apenas con alienato, y dice, como explicándolo todo:

RIMANTAS.- Joder, le cayó dentro de la bolsa...

EVELINA.- Y repite, porque no acabamos de entender:

RIMANTAS.- ¡Joder, le cayó dentro de la bolsa...!

EVELINA.- Y mamá abre la caza.

ENRIKA.- ¡¿A quién le cayó dentro de la bolsa?!

EVELINA.- Y comienza a disparar.

ENRIKA.- ¡¿Por qué le cayó dentro de la bolsa?! ¡¿Qué quiere decir que le cayó dentro de la bolsa?!

EVELINA.- Y papá se traga la risa que le quedaba en la boca.

RIMANTAS.- ¡Porque me hacía daño, hostiaenputa!

ENRIKA.- ¿Cómo que te hacía daño?! ¡¿Dónde te hacía daño?!

EVELINA.- Y papá escupe con sangre entre los dientes...

RIMANTAS.- En la polla, joder, me hacía daño en la polla, así que le dije que se sacase el puto anillo porque me iba a dejar la verga en carne viva. ¡Y la muy retrasada va y lo deja dentro de la bolsa!

ENRIKA.- ¡¿Pero quién?!

RIMANTAS.- ¡Ania Simonis, hostia!

EVELINA.- Y el silencio se estampa contra la mesa. Y se derrama sobre los platos.

(Silencio.)

ENRIKA.- Pero entonces... ¿esa chica te pela la polla?

EVELINA.- Y papá le contesta, como desnudando de la boca su brutalidad natural.

RIMANTAS.- Me la pela, sí. Desde hace tiempo.

ENRIKA.- ¿...Por qué?

EVELINA.- Y papá baja la mirada.

ENRIKA.- ¿Pero por qué?!

EVELINA.- Y papá contesta:

RIMANTAS.- Porque tus manos están viejas. La artrosis las ha ido deformando y tienes la piel áspera y consumida. Cuando tú me la pelas es como si la muerte me apresase por la polla. Y cuando me corro en tus manos es como si la muerte me exprimiese el alma. ...Cuando Ania Simonis me masturba siento sus dedos firmes y seguros agarrando mi verga y disfruto de la tersura de su mano. Cuando tira de mí es como si me arrastrase a donde está ella, a su juventud, a un mundo que me quedó muy atrás y que ella me puede recuperar del lugar de la memoria donde me quedó enterrado.

(Silencio.)

ALIGAMANTAS.- Pero papá...

EVELINA.- Interviene Aligamantas, con la voz entrecortada, confundido.

ALIGAMANTAS.- ...yo amo a Ania Simonis.

RIMANTAS.- Amar a alguien no te garantiza que seas tú la única persona con la que sueña. Ni siquiera la única con quien se acueste.

ENRIKA.- Entonces... no te acordaste de nuestro aniversario. Como siempre.

EVELINA.- Dice mamá, abatida, y se sienta.

ENRIKA.- Entonces no te acordaste de nuestro aniversario. Como siempre...

EVELINA.- Y dice papá:

RIMANTAS.- No, joder. Y hasta hoy parece que no te molestó mucho.

ENRIKA.- ...¿Me vas a dejar por esa cría?

EVELINA.- Papá entonces entorna los ojos, como si se estuviese mirando por dentro.

RIMANTAS.- Si pudiera, sí. Pero tengo el alma zurcida con mis pasos, así que de qué me iba a valer... No volveré a tener veinte años, como cuando podía romper a las mujeres por dentro. Ahora tengo que conformarme con pagarles a las putas de Olegas Filautas. O con engañar a las retrasadas cuando son lo bastante estúpidas. Y eso me hace sentir, por un instante, que aún sigo vivo.

EVELINA.- Y va Aligamantas y golpea con todas sus fuerzas la mesa.

ALIGAMANTAS.- ¡No hables así! ¡No-hables-así!!

EVELINA.- Y papá lo mira sorprendido porque Aligamantas nunca se había puesto de esa manera.

ALIGAMANTAS.- ¡Eres un cabrón! ¿Cómo puede alguien tener tanta maldad metida en el cuerpo?

RIMANTAS.- Venía en el sebo que me cubría cuando mi madre me parió.

ALIGAMANTAS.- ¡No! ¡Nadie nace tan retorcido!

RIMANTAS.- Yo sí. Fue en aquella puta placenta donde me convertí en un ser perverso. Junto con cada uno de mis miembros y cada uno de mis órganos también se fue formando mi crueldad. En aquella placenta que después echaron a los perros porque venía tan podrida cuando la matrona la sacó que no se aguantaba en la habitación de tanto como apestaba.

ALIGAMANTAS.- ¡Pero la abuela Zukauskas era muy buena!

RIMANTAS.- Dulce y cariñosa. Me cubría de besos todo el día y por la noche me arrullaba con cantares. Pero para ser un puto cabrón no hay que buscar explicaciones. Ni tampoco excusas. Cuando una mujer se abre de piernas para parir es como si jugase a los dados: nunca sabe qué le va a salir. Y a mi madre le tocó parirme a mí. La vileza no es un mérito, es un don con el que se nace.

ALIGAMANTAS.- ¡Ania Simonis sentía algo por mí...! Siempre que me veía llegar con el carrito esperaba al lado de las sandías para ayudarme a cargar las cajas. Y se me acercaba para que la rozase con el brazo cuando yo las levantaba.

RIMANTAS.- ¿Y crees que ahora no siente nada por ti?

ALIGAMANTAS.- Te aprovechaste de su ingenuidad y la confundiste.

RIMANTAS.- ¿Crees que porque me hizo unas pajas no sigues siendo el amor de su vida? (Silencio. Aligamantas lo mira desconcertado) ...Está enamorada de ti, imbécil. ¿Qué nombre crees que pronunciaba cuando estaba conmigo en el almacén?

ALIGAMANTAS.- ...No entiendo.

RIMANTAS.- Si te sirve de consuelo se revolvió cuanto pudo, pero ella es poca cosa y yo la tenía bien sujeta por el cuello y no la dejaba respirar. Gimoteaba mientras le agarraba las manos. Yo le decía "llora, llora, pero bajito" porque la verga se me incendiaba al oírla lamentarse. Me gusta que las mujeres se resistan. Y cuando le rompí la bata del trabajo fue cuando ella empezó a pronunciar tu nombre, como cuando una niña asustada llama a su padre, mientras me dejaba ver sus braguitas blancas y como le temblaba el cuerpo. Y entonces comencé. Y mientras la devastaba sentía cómo se iba fracturando por dentro, ¿sabes?, como cuando el parabrisas de un coche se rompe en mil pedazos. Y yo era feliz.

EVELINA.- Entonces Aligamantas coge el cuchillo y le grita a papá:

ALIGAMANTAS.- ¡Cállate, cabrón!

RIMANTAS.- Yo era feliz al sentir cómo ella se agrietaba por dentro en mil pedazos de vidrio. Y disfrutaba viendo cómo resbalaban por ellos sus lágrimas cristalinas, que el dolor le iba oscureciendo al deslizarse.

EVELINA.- Y Aligamantas se echa a papá.

ALIGAMANTAS.- ¡¡Cállate!!

EVELINA.- Y le pone el cuchillo en la garganta.

RIMANTAS.- Yo era feliz porque sabía que sus lágrimas no volverían a brotar de sus ojos puras y límpidas. Y aquellas, últimas y definitivas, eran para mí como el agua de un manantial que yo exprimía con mis manos.

EVELINA.- Y Aligamantas empuja el cuchillo y siente la resistencia de la piel del cuello y cómo, finalmente, la hoja corta la dermis y se hunde tímidamente en la garganta de papá.

RIMANTAS.- *(Ahogándose lentamente en la sangre que le comienza a encharcar la garganta)* ...¿Sabes lo placentero que resulta hacer mal a alguien? ¿Y sabes por qué? Porque es muy fácil. Como hundir el cuchillo en la garganta de un hombre. Como rajar el vientre de una mujer. O partirla el corazón.

EVELINA.- Y mientras observamos atónitos como Aligamantas le hunde el cuchillo en la garganta, papá continúa hablando.

RIMANTAS.- Y eso te hace sentir poderoso porque tienes la posibilidad de controlar la vida. Cuando le haces daño a alguien piensas que eso te podría pasar ti. Y no es así. Y de repente es una sensación maravillosa de felicidad. ...Podría estar pasándote a ti, ¿ves? ...Y no es así.

EVELINA.- Y Aligamantas, llorando de rabia y con el corazón arrebatado, acaba por hundirle el cuchillo a papá. ...Y después le corta el cuello como cuando abres un melón.

(Aligamantas coge la cabeza del padre.)

...O como cuando rebanas un bolla de pan, cogiéndole la cabeza con fuerza.

(Aligamantas le corta todo el cuello de un tajo y Rimantas cae encima de la mesa.)

ALIGAMANTAS.- ...Ella tenía el corazón azulado de tan limpio que era.

EVELINA.- Y deja caer el cuchillo en la mesa *(cae el cuchillo)*.

(Silencio donde resuena una gotera solitaria, como la de un grifo abierto.)

EVELINA.- ...Nosotras tres, asustadas, observamos cómo la sangre de papá gotea en el suelo.

(Silencio de papá con los ojos en blanco.)

EVELINA.- Y en medio del repiqueteo de la gotera, como si quisiese ocultar ese ruido con el sonido de su voz, rencorosa y arrogante, mamá dice llorando, sentada a la mesa y sosteniendo la cabeza con la mano:

ENRIKA.- ...Joder, puso todo como un cerdo.

(Silencio.)

EVELINA.- Y observo cómo los dedos de mamá, deformados, desaparecen entre su pelo revuelto como si quisiesen esconderse avergonzados. La oigo respirar y comprendo que la angustia le atrapa el pecho. La contemplo abatida. Como una bailarina agotada de sostenerse toda la vida en puntillas. Entonces veo cómo los labios le comienzan a temblar. Y cómo por la comisura le asoman los años vividos, que se entrelazan para dibujarle en la boca una derrota absoluta. En ese momento papá deja de sangrar. Y el silencio se abre ante mí como un precipicio al que me asomo. Y veo allí, por primera vez, la verdad: que las personas se arrancan el corazón porque sin él no necesitan nada. Y viven así porque ni siquiera precisan respirar. Como los muertos.

Trabajos fin de estudios: junio de 2019-febrero de 2020

El Manual de TFE del curso 2018-19 introdujo novedades basándose en acuerdos tomados por todas las Escuelas de España en septiembre de 2018. Se considera que el TFE debe ser preferiblemente de tipo práctico, claramente encauzado a la demostración empírica de la adquisición de las competencias específicas de la especialidad y la titulación del alumno (perfil profesional propio de cada especialidad).

Se puede afirmar que se está afianzando la tendencia, ya observada en el curso pasado, de incremento de los TFE de modalidad performativa. De los 34 defendidos en junio de 2019, 13 TFE (correspondientes a un 38,23% del total), con 22 alumnos implicados (64,70% del total de alumnos presentados), han presentado la exposición de materiales artísticos. De éstos, el 92% tiene un carácter performativo con un predominio claro del campo artístico-escénico (departamentos de Interpretación, Voz y Lenguaje y Cuerpo). De los TFE de los otros 12 alumnos que no presentaron materiales artísticos (35,30%), 7 están adscritos al departamento de Es-

critura y Ciencias Teatrales que, en general, ha tutorizado el 22,05% de los TFE defendidos en la convocatoria de junio de 2019.

La tendencia hacia la investigación de modalidad performativa se observa también en los TFE defendidos en el período septiembre 2019, siendo 5 de esta modalidad (Dptos. de Voz, Interpretación, Movimiento y Plástica teatral) y 3 de la modalidad documental (Dptos. de Dirección e Interpretación). En la convocatoria de febrero 2020 son 7 los presentados en la modalidad performativa (Dptos. Interpretación, Plástica) y 2 en las modalidades documental e historiográfica (Dptos. de Dirección y Plástica teatral).

Los resúmenes que aquí se presentan muestran la variedad de temas y el músculo de la actividad investigadora en nuestro centro, con el compromiso reiterado de aumentar la visibilidad de la misma a través de la implementación de un sistema de repositorio y publicación de los trabajos completos de nuestro alumnado.

Junio 2019

1. ALEMÁN CABAÑERO, MARINA: Análisis interpretativo estilístico de *La casa de Bernarda Alba*, el musical.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Departamento de Voz y Lenguaje, Análisis y composición del texto y el personaje. Tutores: Luis Ahumada, Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: *La casa de Bernarda Alba* es una de las obras de teatro más conocidas mundialmente. De ella han derivado toda clase de representaciones; desde las más fieles a la original hasta otras formas como ballets, óperas, espectáculos flamencos, etc. En la era del musical americano y bajo la necesidad de buscar otras maneras de hacer revivir a los clásicos en el escenario, Michael John LaChiusa crea *Bernarda Alba*, un musical perteneciente al Off-Broadway que nace de la obra de Federico García Lorca. Este trabajo estudia la figura del autor granadino y su poética para establecer una relación con el musical americano. A través de un análisis estilístico de la dramaturgia del texto, se pretende descubrir cuánto hay de Lorca en LaChiusa y cuáles son las modificaciones que han traído al libreto americano devuelta a la raíz española. Se observará así la capacidad actoral para hacer llegar al público el universo lorquiano mediante escenas habladas, bailadas y cantadas.

TFE defendidos junio 2019 a febrero 2020

2. BASTIÁN OLIVARES, DEBORAH ELISA: Los directores de escena murcianos del cambio de milenio (2000-2010).

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Historia de las Artes del Espectáculo. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: La dirección de escena, en la actualidad, supone el liderazgo de la mayoría de los proyectos teatrales, por eso es una figura clave en la dinamización de las Artes escénicas en cualquier ámbito. Nosotros hemos elegido la geografía de la Región de Murcia y un determinado periodo cronológico: La primera década del tercer milenio. El estudio parcial de la historia de un sector cultural tan importante como es el teatral, viene a detallar el panorama escénico, en este caso el de la dirección de escena, y contribuir a la veracidad de la historia general del teatro, ya sea en el ámbito nacional como internacional. Conjuguar la geografía, con la historia y la cronología es un reto que, junto a la inmediatez de los datos ofrecidos, nos presenta una realidad de las Artes Escénicas de la Región cuyo valor documental es importante para describir los valores artísticos de los directores estudiados que conforman una parte importante del sector regional de las Artes escénicas.

3. CARRILLO CONTRERAS, ALBA: *El diario de Magdalena: Propuesta de ejercicios de composición del personaje a partir de los conceptos de empatía, teoría de la mente y neuronas espejo.*

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutoras: Eva Torres, M^a Dolores Galindo.

RESUMEN: Este trabajo presenta una propuesta de composición de un personaje a partir de un ejemplo práctico: el proceso de creación del personaje de Magdalena, llevado a cabo durante el período de ensayos de *La casa de Bernarda Alba, el musical*. La búsqueda de la identificación como técnica de interpretación nos conduce a realizar una revisión bibliográfica sobre el concepto de personaje y los constructos de *empatía*, *Teoría de la Mente* y *neuronas espejo*. En segundo lugar, se proponen cuatro ejercicios relacionados con el análisis del personaje y el texto dramático, que guardan relación directa con los tres procesos mentales y motores investigados y desembocan en el desarrollo de un quinto ejercicio: el diario del personaje. La creación del Diario de Magdalena dota a este estudio de un doble carácter performativo y autoetnográfico, ya que se escribe paralelamente al proceso de ensayos y se enmarca dentro de la actividad performativa de representar al personaje en la obra musical. Los resultados muestran la eficacia de los ejercicios propuestos y subrayan que el conocimiento de los constructos estudiados e implicados en la labor del actor le aporta beneficios y ayuda a la comprensión de su trabajo interpretativo.

4. DÍAZ GÓMEZ, SONIA: *The Lion King and Chicago versus El Rey León y Chicago.*

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Historiográfico. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: El propósito de este trabajo final de estudios en el ámbito de las Artes Escénicas, es el de acercarnos a las características más significativas del musical contemporáneo americanos y observar cómo llegan a España. Para ello abordaremos el trabajo desde dos musicales de éxito, como son Chicago y El Rey León, rastreando los aspectos generales que los caracterizan, a partir de los datos que nos proporciona un análisis descriptivo.

5. EBANA MBA, YEDRA ECO: *Conversando con mi ablación.*

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Dramaturgia y Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutor: Francisco García Vicente.

RESUMEN: *Conversando con mi ablación / Tratando con mi maltrato* es un proyecto que surge a partir de la obra *MATAR o la fuerza del amor es mucho, pero la del odio es incalculable*, creación colectiva que supuso nuestro trabajo interpretativo de fin de carrera. La dramaturgia es muy completa y se centra en la relación psicóloga-paciente, entre las que se produce una fuerte conexión desde la primera consulta. Aparentemente son dos mujeres muy distintas, con culturas diferentes y situaciones alejadas. Sin embargo, se sienten afectadas por la misma sociedad machista que les rodea, ya sea en occidente o en Sudáfrica. Para hacer la dramaturgia nos hemos informado de las diferentes culturas de nuestros personajes, en las que reina el patriarcado como base de las mismas. Muchas de las prácticas que se han realizado y que en la mayoría de los casos se siguen haciendo, son aberraciones que atentan contra la integridad de la mujer, tanto física como psicológica.

6. FERNÁNDEZ MORA, LAURA: *La técnica del kárate y su aplicación al entrenamiento actoral.*

Departamento de Cuerpo, Movimiento, comunicación y cuerpo escénico. Tutores: Francisco Maciá y Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: El presente estudio trata de abarcar los puntos en común y de influencia mutua e interdependencia entre Artes Marciales y Teatro. Para ello me he servido de la lectura de textos de ambas disciplinas, en especial de los grandes renovadores del lenguaje escénico del siglo XX: Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y Yoshi Oida. También he aprovechado mi experiencia y conocimientos como actriz, alumna de interpretación actoral y karateka. He querido plantear una investigación que bucee en los principios conceptuales, y en los hechos fundacionales y ejes vertebradores de ambas disciplinas para defender la tesis de su complementariedad y que sustentan de igual manera las dos disciplinas: las artes marciales y las artes escénicas. Mi objetivo, pues, ha sido tratar de aunar el pensamiento que sirve de núcleo y esencia a las dos y observar cómo se manifiesta en ambas. Al mismo tiempo he querido dejar testimonio de ello a través de un ejercicio performativo que ilustra la tesis que defiende.

7. FRANCO GARCÍA, MARÍA TERESA: Adela en LaChiusa: Proceso de creación del personaje.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y proceso de creación del personaje. Tutoras: Eva Torres, M^a Dolores Galindo.

RESUMEN: En este trabajo se describe el proceso de creación del personaje de Adela en *La Casa de Bernarda Alba, el musical*, a partir de un estudio sobre la obra original de Federico García Lorca y el musical de Michael John LaChiusa. La metodología empleada es diversa: documental, autoetnográfica, creativa y deductiva. Durante el proceso de construcción del personaje se ha seguido un riguroso sistema de documentación de los ensayos, que aparece reflejado en el trabajo como una memoria dividida por sesiones, ordenadas según las fases del montaje de la obra musical. Además, se han realizado diversos análisis del personaje musical, fundamentados en un estilo realista de la interpretación, y se ha estudiado la simbología lorquiana como factor determinante en la actuación. De esta manera, los resultados permiten hacer un seguimiento de todo el proceso interdisciplinar, desde la dramaturgia textual y musical hasta el canto, el espacio escénico, el vestuario, la puesta en escena y la interpretación en el musical. Este trabajo puede tener implicaciones pedagógicas y servir como ejemplo del proceso creativo de una obra de teatro musical.

8. GAMBÍN GARCÍA, CELIA: El Belting: variedades y límites sonoros.

Departamento de Voz y Lenguaje, La voz teatral: Géneros, estilos, mitos y arquetipos. Tutores: Carmen Acosta, Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: El canto es una de los instrumentos más difíciles de controlar, y para ello, es necesario tener un buen manejo y control del mismo. Si no lo utilizamos bien, podríamos no conseguir los objetivos propuestos, e incluso, podríamos sufrir daños irreversibles. La voz es un instrumento muy sensible, y requiere de especial atención; sobre todo, cuando es utilizada de forma constante (cantantes, profesores, etc.). En este proyecto vamos a hablar de la técnica del *Belting* y sus variaciones y limitaciones sonoras; además de profundizar en sus características. La idea es mostrar que el *Belting* supone un elemento fundamental sobre todo en el ámbito artístico (cantantes, actores) y por tanto conviene saber manejar la técnica correctamente y sobre todo, de manera cómoda. Para ello indagaremos en algunas formas que se puede combinar con el *Belting* conven-

cional, de manera que obtengamos una mayor riqueza vocal, y otros puntos de vista artísticos que ofrecer.

9. GONZÁLEZ MARÍN, VALERIA: Demos un paseo: Una instalación performativa sobre el mundo líquido.

Departamento de Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutores: Esperanza Viladés, Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: El siguiente trabajo presenta la investigación y realización de una acción performativa en base a la "sociedad líquida" definida y desarrollada por el sociólogo Zygmunt Bauman. Esta Nueva Era digital, de consumo y absoluta libertad, se presenta atractiva y con amplios abanicos de posibilidades, tanto, que llega a ser abrumadora, y detrás de una falsa felicidad desbordante, agónica. En el presente trabajo se escogen los elementos más llamativos de una generación entregada al narcisismo como son el consumo, el desinterés, el exceso del "yo" o el abuso de la tecnología, para generar una reflexión en el espectador mediante una instalación performativa. Así, los espectadores recorrerán un espacio dividido en tres secciones y un epílogo en el que podrán observar tanto objetos como la presencia de performers, ambos con la misma importancia e integrados en todo el conjunto del espacio, con los que se pretende generar suficientes estímulos en la audiencia que ayuden a la comprensión y reflexión de la Nueva Era.

10. GUZMÁN ESCRIBÁ, GUILLERMO CARLOS: El estilo absurdo aplicado al teatro musical.

Departamento de Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutor: Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: El siguiente documento es una memoria que recoge el proceso de creación de una representación, en el que tres estudiantes de interpretación, especialidad de musical, vamos a crear una escena de teatro musical con elementos del estilo teatral conocido como Teatro del absurdo. Para ello, leeremos algunas de las obras más representativas de dicho estilo, estudiaremos sus comienzos, a los autores que definieron el movimiento, extraeremos características, conceptos y conclusiones, y las aplicaremos a nuestras competencias, para crear una obra musical del teatro del absurdo de un acto, de una duración máxima de treinta minutos. Este trabajo recoge tanto las motivaciones a título personal como los precedentes para la elaboración de este trabajo, un breve repaso a los orígenes del estilo del absurdo, junto a los referentes más importantes del

movimiento, y el proceso de elaboración de la obra: el trabajo grupal sobre cada elemento que compone la pieza: escenografía, adaptación de canciones y texto, y mi trabajo personal sobre el personaje y sobre su acción en escena.

11. GUZMÁN PÉREZ, PABLO: El Realismo Mágico en Alejandro Casona: hacia el personaje del Diablo.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Teoría teatral. Tutora: Sofía Eiroa.

RESUMEN: Este trabajo consta de dos partes. La primera, una investigación acerca del teatro de Alejandro Casona y su relación con la corriente literaria latinoamericana del Realismo Mágico. Para ello, primeramente se estudia a fondo el autor, biografía incluida, haciendo hincapié en las características de su teatro. A continuación, se repasa el concepto de Realismo Mágico y sus características, y se establece una comparativa entre el autor y la corriente, analizando los puntos en común. Para dicha relación, se tiene en cuenta el estilo de Casona, el contexto geográfico del exilio del autor, y la época en la que esto ocurre. La segunda parte del trabajo es performativa. Consiste en la selección de un personaje de Alejandro Casona, el del Diablo, y su uso para la creación de un monólogo. Primero se estudia este personaje, que forma parte de los elementos "mágicos" de Casona analizados, se justifica la elección, y se procede a la creación del monólogo. Para ello, se sigue de modelo el estilo del autor y las características de su teatro, pero con cambios y con nuevas aportaciones.

12. LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL MAR: Juego dramático, dramatización y teatro en el aula de educación infantil.

Departamento de Voz y Lenguaje, Acción pedagógica: pedagogía teatral. Tutores: Aurelio Rodríguez, Fuensanta Carrillo, Pilar Mercader.

RESUMEN: Mi trabajo fin de estudios consiste en integrar el teatro, la música y la danza dentro del aula de educación infantil. Con ello quiero averiguar los beneficios que aporta la práctica del teatro en el contexto educativo de la infancia, y construir un proyecto de trabajo para el aula en el que se entremezclen estas materias artísticas del teatro musical. Mi estudio se centra en trabajar el teatro musical ligado a la pedagogía. Para realizar este trabajo, me centraré en un contexto concreto: el aula de Educación Infantil. La actividad final será la realización y puesta en escena de una pequeña obra teatral en clase donde participen los alumnos como intérpretes. La temporalización del proyecto

práctico será 5 semanas. La motivación para realizar este trabajo es la importancia de llevar a la práctica desde la infancia las materias artísticas, en concreto el teatro, ya que habitualmente estas materias no se trabajan lo suficiente, y son esenciales para el desarrollo cognitivo, emocional, psicológico y social del alumnado. De esta forma, con el proyecto se dará a conocer desde la primera infancia a los niños y niñas el teatro y el juego dramático, aspectos marginados en los currículos educativos hoy en día.

13. MARTÍNEZ MIRETE, ELEKA: Demos un paseo: Una instalación performativa sobre el mundo líquido.

Departamento de Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutores: Esperanza Viladés, Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: En este trabajo se muestra el desarrollo de un proceso creativo y colaborativo a partir de la investigación del concepto de modernidad líquida acuñado por el filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman. El objetivo es manifestar y dar a conocer las características de la sociedad del momento tales como el consumo excesivo, el desinterés, la intolerancia al aburrimiento, el abuso de la tecnología, y el concepto de posthumanismo derivado de esta última; y provocar una reflexión en el público mediante una acción performativa, en la que tanto los materiales expuestos como la presencia del *performer* poseen la misma importancia ante la mirada del espectador. Así, el espacio se divide en tres secciones que incluyen un vertedero, una Gran Vía, y una zona posthumana; y, por último, un epílogo. De este modo, los transeúntes podrán *dar un paseo* y transitar por las diferentes zonas, explorándolas a través de un recorrido a modo de instalación performativa.

14. MARTÍNEZ MUÑOZ, NATALIA: Interacción del modelo carnavalesco en la Región de Murcia.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Historia de las Artes del Espectáculo. Tutora: Cristina I. Pina.

RESUMEN: En este trabajo se estudian las características de las diferentes fiestas carnavalescas de la Región de Murcia. Comenzamos dando un repaso a su historia, contextualizando y describiendo etimológicamente la palabra y sus sinónimos más utilizados por los grandes autores literarios. Tras analizar su contenido lingüístico, pasaremos a conocer su folklore, su conexión con la religión y con otras fiestas importantes de la región como es el Entierro de la Sardina. En el siguiente punto a tratar se define el carnaval en su faceta más especta-

cular. Para ello analizaremos el carnaval más famoso de la región, es decir, el carnaval de Águilas. También analizamos el carnaval de Cartagena, puesto que es uno de los municipios más importantes y conocidos de la región. Y en cuanto a los carnavales del municipio de Murcia, tratamos Cabezo de Torres por su antigüedad, Llano de Brujas, por ser uno de los más destacados; y Puente Tocinos, por afinidad. Durante el trabajo se utiliza una metodología documental, pero para este último, el carnaval de Puente Tocinos, se utiliza una metodología etnográfica. Ya que se trata por afinidad, hay posibilidades de tratar con sus directivos personalmente.

15. MONTES LLAMOSAS, AARÓN: Aproximación a las neurociencias desde el punto de vista actoral.

Departamento de Voz y Lenguaje, Teatro y neurociencias. Tutora: Carmen Acosta.

RESUMEN: En este trabajo desarrollo cuestiones que relacionan el trabajo y la formación del actor con los descubrimientos de las neurociencias. Partiendo de procesos decisivos en el arte dramático como son la imitación, la empatía, las emociones, la imaginación, el aprendizaje motor y la concentración, interrogo a las neurociencias en busca tanto de una mayor comprensión de las mismas, como de posibles aplicaciones a la formación actoral. Abordo someramente cuestiones relacionadas con el público, el papel de la música o la escenografía. Por último, dedico unos párrafos al controvertido tema del talento.

16. MUÑOZ ROMÁN, INÉS: La deconstrucción del género a partir de la interpretación de *Hamlet Machine* de Heiner Müller.

Departamento de Interpretación, Análisis y composición del texto y el personaje. Tutor: Francisco García Vicente.

RESUMEN: Este es un trabajo de investigación de carácter etnoperformativo en el que se pretende investigar sobre las cuestiones de género y su aplicación práctica en el proceso de creación del personaje de Hamlet a partir de la versión *Hamlet Machine* de Heiner Müller. Para ello dividiremos el trabajo en tres fases: en la primera se recogerá un estudio y valoración sobre Heiner Müller y *Hamlet Machine*, que abarcará la vida de dicho autor, el contexto histórico en el que la obra fue creada, otras puestas en escena realizadas por distintos creadores a lo largo del tiempo, el personaje de Hamlet en textos de otros autores y terminará hablando de la figura de la mujer en el texto de Müller. La segunda fase, trata sobre cuestiones de género y precedentes teatrales en

donde los actores y actrices hayan interpretado personajes diferentes a su género. La tercera parte, será un análisis del proceso de creación de mi personaje. Desde una perspectiva más personal se analizarán las distintas etapas del proceso en la búsqueda e investigación de Hamlet. Para finalizar el proyecto se llevará a cabo un cuarto apartado donde se expongan las conclusiones y el balance del proceso.

17. PAMIES MARTÍNEZ, ORIOL: ¿Rabia? Un proceso de investigación y experimentación.

Departamento de Voz y Lenguaje. Tutores: Aurelio Rodríguez, Ana Fernández.

RESUMEN: *¿Rabia?* es un proceso de investigación y experimentación a partir de la expresión artística de la rabia. Ocho actores y dos tutores participan de este proyecto que se lleva a cabo desde noviembre de 2018 hasta junio de 2019 en la ESAD de Murcia. Este proyecto plantea la investigación de la rabia a partir del estudio de su etimología, el concepto psicológico de la ira, y el virus de la rabia. Posteriormente se desarrolla una experimentación artística sobre la rabia inspirada por *El sacrificio como acto poético* de Angélica Liddell, y se construye una performance que será mostrada al público el 17 de junio de 2019.

18. PEREÑIGUEZ MARTÍNEZ, FERNANDO JAVIER: El estilo del Absurdo aplicado al teatro musical.

Departamento de Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutora: Karen Matute.

RESUMEN: El propósito del presente Trabajo de Fin de Estudios consiste en la exposición de una memoria que refleja el proceso de creación y musicalización de una obra de teatro musical en un acto, titulada *El punto Jé*, enmarcada en el estilo del teatro del absurdo y realizada en su conjunto por los alumnos Fernando Pereñíguez, Judith Pérez y Guillermo Guzmán, tratando cada uno de ellos su experiencia personal durante el proceso y, finalmente, su encarnación del personaje. El objetivo es conocer las diferentes fases del proceso creador, utilizando diferentes formas metodológicas, desde la documental hasta la realización práctica, basando ésta en el método de creación colectiva, sumado a la improvisación como vía para llegar a una creación dramaturgica, analizando las características del teatro del absurdo y aplicándolas para lograr este proceso performativo en el que se plasmen los conocimientos adquiridos. Se completa el trabajo con unas conclusiones previas a la representación.

19. PÉREZ NOTARIO, JUDITH: El estilo del Absurdo aplicado al teatro musical.

Departamento de Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutora: Josefa Ortuño.

RESUMEN: Este trabajo fin de estudios, adscrito a la modalidad performativa, desarrolla la idea de crear una obra de teatro musical en un acto, desde la perspectiva del teatro del absurdo. En él, a través de una creación colectiva, se realiza la adaptación dramática y musical de un texto original, y la creación de los personajes, dando paso a una puesta en escena. Todo ello se presenta tras un rastreo bibliográfico previo, donde se estudia el origen, la definición y las diversas modalidades del teatro musical, así como las características y los autores más representativos del teatro del absurdo, con el fin de desarrollar de una manera más exacta y clara el trabajo práctico del presente proyecto, el cual se consuma con su posterior representación. Al término de este trabajo, se concluye que es posible crear una obra musical dotándola de las características que corresponden al teatro del absurdo, produciendo un resultado artístico considerable. Por lo tanto, se corrobora la hipótesis fundada a lo largo del mismo.

20. PÉREZ PÉREZ, M^a JOSÉ: Bernarda: El personaje.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutor: Vicente Rodado.

RESUMEN: El presente trabajo trata sobre el proceso creativo de la construcción del personaje, concretamente de Bernarda Alba. Se inicia con un apartado referido al hecho interpretativo donde trato de plasmar mi concepción al respecto, para continuar con los aspectos referentes a la composición del personaje, tanto física como psicológicamente; la dramaturgia de las escenas seleccionadas, los aspectos socioculturales de la obra para concluir con el proceso creativo donde se abordan los recursos, herramientas y técnicas interpretativas. Para ello me he basado principalmente en las teorías propuestas por los grandes maestros del hecho interpretativo como son Konstantín Stanislavski y Michael Chejov. Todo ello posteriormente reflejado en el proceso creativo donde plasmo los pasos que he seguido para llevar a cabo la composición del personaje de Bernarda. Finalizando con una breve conclusión, en la que explico los logros y dificultades que he encontrado, los objetivos que he logrado alcanzar y los que han quedado en proceso.

21. PÉREZ SÁNCHEZ, LIDIA: Dramaturgas olvidadas de la Generación del 27: Concha Méndez.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Historia y teoría de la literatura dramática. Tutor: Luis Ahumada.

RESUMEN: Con este trabajo se pretende reivindicar una de las figuras femeninas más relevantes de la llamada Generación del 27, Concha Méndez (1898-1986). A través del presente estudio se quiere difundir la participación de la mujer dentro de la cultura española durante los años de la República. En él se recopilan los datos más significativos de la vida y obra de Concha Méndez a través de los cuales se pretende rescatar a la autora del olvido. La escritora constituyó un modelo de mujer moderna y progresista que luchó contra los arquetipos sociales que se le imponían y utilizó la escritura como medio de vida consiguiendo, a través de ésta, lo que más deseaba; emanciparse y sentirse una mujer libre. Concha Méndez fue poeta, dramaturga e impresora entre muchas otras cosas. Su labor como escritora vanguardista, su afición al deporte, al cine, a viajar sola y a las nuevas tecnologías, su trabajo como impresora y su lucha por conseguir posicionarse entre los intelectuales de la época a pesar de los impedimentos sociales y familiares, la convierten en una de las personalidades femeninas más destacadas de la Edad de Plata.

22. PÉREZ SUÁREZ, IRENE: A oscuras: Creación de una obra de teatro inmersivo.

Departamento de Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutor: Francisco Alberola.

RESUMEN: A través de la investigación del teatro inmersivo y de su forma de relacionarse con el público he creado una obra basada en la historia de amor entre dos chicas. Se trata de una investigación sobre "mí en mi entorno". Lo importante de este proyecto es cómo al espectador le afecta mi voz y mi cuerpo. Estos se encontrarán por todo el espacio, recibirán de diferentes formas la voz (cantada, hablada, gritada...) así como el uso del cuerpo por parte de los actores (lucha corporal, baile o simplemente andando por el escenario).

23. PIÑERO GUIRAO, AMPARO: Metáforas de la Pedagogía tradicional en la técnica vocal: su traducción científica. Estudio basado en el elenco de *La casa de Bernarda Alba, el musical*.

Departamento de Voz y Lenguaje, Canto y técnica vocal cantada. Tutora: Rosa Martínez.

RESUMEN: Dentro de la interpretación musical, existe controversia en cuanto al modo de adaptar la fonología de una manera fisiológica a la actuación. Para ello, debe considerarse fundamental el conocimiento que sobre la fisiología del aparato fonador tengan los intérpretes (actores-cantantes). En este sentido, existen numerosas creencias basadas en metáforas respecto al uso de la voz, no siempre bien comprendidas y explicadas desde un punto de vista científico. No obstante, en el entrenamiento vocal se acepta que el conocimiento por parte de los actores-cantantes de la base científica de estas metáforas supone una ventaja a la hora de la interpretación. El presente proyecto trata de analizar las principales metáforas utilizadas sobre la aplicación de la voz en una representación concreta (*La Casa de Bernarda Alba, el musical*), explicarlas y establecer unas pautas de calentamiento y entrenamiento de la voz, aplicable a cada los actores que componen el elenco de esta obra, de forma individualizada, con la finalidad de facilitar su interpretación. De la misma manera, las dificultades vocales identificadas por los actores-cantantes han podido ser subsanadas mediante la anterior metodología.

24. ROS GARCÍA, MAGDALENA: La danza como metodología en la Educación Infantil.

Departamento de Cuerpo, Danza: Pedagogía. Tutora: Elvira Carrión.

RESUMEN: El propósito de este trabajo es plantear en el ámbito educativo, concretamente en la Educación Infantil, la danza como metodología en la enseñanza.

El estudio realizado parte de una metodología cualitativa, principalmente analítica, comparativa y deductiva llegando a la conclusión de que el juego, el movimiento y la expresión corporal, conceptos integrados dentro de la danza, son medios importantes para llevar a cabo el desarrollo de las personas, ya que ponen en práctica simultáneamente las capacidades mentales y físicas. La danza, dentro del currículo educativo en infantil, no es tratada como área con entidad propia, se pretende justificar su valor didáctico como método de enseñanza-aprendizaje. Primeramente, se ha realizado un análisis de las aportaciones que hace la danza en los estudios de Arte Dramático y su presencia

en Educación Infantil, para posteriormente estudiar lo que diversas personalidades opinan acerca de la danza educativa y así poder aplicarla en el segundo ciclo de Educación Infantil. Para su mejor comprensión, se presentan unas actividades donde se observa cómo los alumnos/as aprenderían contenidos en base a las tres áreas de Educación Infantil. Finalmente, se llega a la conclusión de que esta propuesta podría ponerse en práctica y de que resultaría un método de enseñanza-aprendizaje innovador, donde se llegaría a motivar al alumnado de una forma idónea.

25. RUBIO SÁNCHEZ, JOSEFA NAYARA: Los besos traen los hilos. Proceso de creación dramática.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Teoría teatral. Tutora: Sofía Eiroa.

RESUMEN: El trabajo consta de la investigación y reflexión de los procesos empleados para la creación dramática de un texto, basado en la historia de amor que inspiró algunos poemas del autor Pedro Salinas, a Katherine Whitmore, su musa incuestionable. Este le envió cientos de cartas, correspondencia que ella publicó poco antes de su muerte. Salinas era un hombre casado desde 1915 con Margarita Bonmati, que intentó suicidarse cuando se enteró de la relación de su marido con Katherine. Fue así como Katherine W. decidió dar fin a la aventura que se extendió de 1932 a 1945, para casarse finalmente con otro hombre. La dramaturgia cuenta la historia que inspiró al autor, desde la visión de los distintos personajes y a través del lenguaje utilizado por Salinas en sus poemas y epístolas. Los versos seleccionados pertenecen al poemario *La voz a ti debida* y la correspondencia que dará voz a los personajes aparecerá detallada en la bibliografía, siendo las epístolas utilizadas las escritas por Pedro Salinas y Katherine Whitmore a su buen amigo común Jorge Guillén, así como cartas enviadas por Salinas a su mujer Margarita Bonmati.

26. RUIZ PÉREZ, CLARA: Interpretación de un texto dramático en verso ante la cámara.

Departamento de Interpretación, La actuación en relación con los medios, géneros y estilos. Tutor: José Antonio Sánchez.

RESUMEN: Con este Trabajo Fin de Estudios (TFE) se ha tratado de experimentar los distintos procesos técnicos y artísticos a los que se enfrenta el intérprete en la tarea de preparación e interpretación de un texto dramático versificado en el medio audiovisual. Su memoria tiene

como fin la explicación de las distintas fases recorridas para llevarlo a cabo. Comienza esta con una fase previa de documentación acerca del tema y del trabajo del intérprete en el entorno y con el lenguaje propuestos, que sirve de apoyo para la descripción y el desarrollo de la fase práctica del proyecto: el proceso de ensayos, fundamentado en los postulados de la Técnica Meisner, y rodaje de un fragmento del clásico lopesco *El castigo sin venganza*. El documento concluye con las reflexiones extraídas tras la finalización del trabajo.

27. SÁNCHEZ ROSA, ELSA: *Mamá helicóptero: un proyecto creativo*.

Departamento de Cuerpo, Danza: Historia, Pedagogía y composición. Tutores: Sonia Murcia, Francisco Alberola.

RESUMEN: El proyecto performativo *Mamá helicóptero nace* del taller final de curso del itinerario de Creación, que parte de un proceso colaborativo de investigación del personaje de Liríope de la obra *Narcis so loved*, una interpretación del mito de Narciso Llevado a la contemporaneidad. El proceso creativo tiene el punto de partida en el tema de la maternidad desde el análisis del concepto actual mamá helicóptero, cuyo objetivo principal construir una visión diferente y alejada del estereotipo de la maternidad. En este documento se realiza un estudio del marco conceptual sobre representación a través de los diferentes lenguajes artísticos a lo largo de la historia. La propuesta performativa reúne diferentes recursos y herramientas físicas e interpretativas, que conforman la pieza final de danza teatro. La finalidad última de la obra es mostrar que a partir del lenguaje teatral, como el arte de ser otro, se logra construir relaciones de empatía y confianza con el espectador, que permitan involucrar en la idea representada.

28. SÁNCHEZ SANTACREU, ADRIÁN: *La voz de Bernarda: Perspectiva vocal y montaje de los números cantados en La casa de Bernarda Alba, el musical*.

Departamento de Voz y Lenguaje, Canto y técnica vocal cantada. Tutor: Pedro Pérez.

RESUMEN: Las intervenciones cantadas son, en teatro musical, uno de los elementos más característicos del género. Compositores y libretistas utilizan las canciones no sólo para que el público conozca los sentimientos de los personajes, sino también como medio para que la acción avance y así proporcionar al espectador una mejor comprensión del argumento. Los actores deben dominar la técnica del canto para que su interpretación esté a la altura del mensaje que deben transmitir

las canciones. Tras descubrir la existencia del musical *Bernarda Alba* de Michael John LaChiusa, basado en la obra de Federico García Lorca, decidí centrar mi investigación en la partitura de esta pieza, y más concretamente en las melodías cantadas. El objetivo de este trabajo performativo es comprobar si he adquirido como alumno los conocimientos necesarios para supervisar y guiar el trabajo relacionado con el canto que conlleva una producción musical, y si seré capaz de transmitirlo a los miembros que forman el reparto. Para ello, realizaré un análisis interpretativo y técnico tanto de las partituras como de la grabación de la versión original del musical, y posteriormente me encargaré de montar los números cantados (solos y coros) incluidos en nuestro proyecto, asumiendo el papel de director musical.

29. SÁNCHEZ VARGAS, BÁRBARA: *Proceso de creación de un espectáculo familiar de teatro visual y de objetos*.

Departamento de Plástica Teatral, Departamento de Interpretación, El espacio escénico y escenográfico y sus procesos creativos, Actuación y contemporaneidad. Tutores: Luis Manuel Soriano, Concha Esteve.

RESUMEN: El presente trabajo, recoge los procedimientos llevados a cabo para la creación de una pieza de teatro visual y de objetos. Para ello hemos investigado con los elementos escénicos, mediante sesiones de laboratorio. La pieza está dirigida a un público familiar y presenta como temática central la muerte. La línea estilística de trabajo se desarrolla en un plano evocador, cercana al teatro asociativo. La metodología utilizada es colaborativa, colectiva, cualitativa y deductiva.

30. SANTOS CARBARBAYEN, ESTELA: *Creación de un espectáculo familiar de teatro visual y de objetos*.

Departamento de Plástica Teatral, Departamento de Interpretación, El espacio escénico y escenográfico y sus procesos creativos, Actuación y contemporaneidad. Tutores: Luis Manuel Soriano, Concha Esteve.

RESUMEN: La presente investigación aborda la creación de un espectáculo de teatro visual y de objetos dirigida a un público familiar. En ella se plantean cuestiones dramáticas que buscan una interconexión entre los elementos que la conforman, sin limitarse únicamente a la dramaturgia textual. Herramientas sonoras, lumínicas y objetuales cobran un gran peso en la pieza. Además, hay una profundización en la dramaturgia de imágenes, relacionada directamente con el teatro visual. Nos apoyamos la metodología del teatro de creación, y por ende trabajamos desde lo colectivo y la interrelación

de los sistemas de significación escénica. La estética abstracta propuesta parte de la oscuridad, basándose en el uso de luces fluorescentes y otros recursos lumínicos para lograr un mayor campo de imaginación desde la perspectiva del público. El tema elegido para este espectáculo es el duelo en el niño, acercando esta cuestión al ámbito familiar desde el uso del teatro como herramienta social y comunicativa.

31. VILLAGORDO PÉREZ, MARTA: Lo que no dice el texto: Análisis dramático-musical de *Bernarda Alba*, el musical de LaChiusa.

Departamento de Voz y Lenguaje, Música y canto. Tutor: Pedro Pérez.

RESUMEN: Federico García Lorca es un dramaturgo y poeta español del primer tercio del s. XX mundialmente conocido por su obra dramática. Michael John LaChiusa es un reconocido compositor de teatro musical y libretista estadounidense de finales del s. XX, principios del s. XXI. Ambos están conectados por una mujer: Bernarda Alba. En 2006 se estrenaba en *Off-Broadway* una obra de teatro musical americano basada en este drama español de 1936. Este trabajo se centra en el análisis dramático-musical de las intervenciones musicales cantadas de *Bernarda Alba*, el musical de LaChiusa, que forman parte de nuestro montaje, incluyendo un marco teórico con información sobre ambos autores y una memoria que recogerá, día a día, el proceso de ensayos de nuestro proyecto. Todo ello con el fin de descubrir qué elementos incorpora la música al sublime texto de Lorca y cómo todo ello afecta a nuestra pequeña aportación a las más de ocho décadas de historia de Bernarda y sus hijas.

32. YÉBENES MOLINA, TATIANA: Ritual y dolor en la performance extremista.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Historia de las artes del espectáculo. Tutora: María Martínez.

RESUMEN: Debido al desarrollo social, político y tecnológico, el teatro se ha desarrollado hacia una intención comercial que atraiga a la mayor cantidad de público posible, pero a su vez ha ido perdiendo el sentido primitivo con el que se creó en un principio. Este trabajo pretende encontrar ese sentido extraviado a través de las artes performativas. Se establece una gran diferencia entre la performance y el teatro tradicional, ya que se desarrollan en ramas muy diferentes, pero este hecho no puede negar el origen común de ambas corrientes que es el ritual. A través de esta investigación

descubrimos el uso del dolor, un poderoso elemento de apoyo que ayuda al espectador a entender la necesidad de una catarsis, que contribuye a crear una atmósfera indispensable para el desarrollo del ritual, y que constituye una protesta en sí mismo. En resumen, pretendo ilustrar la búsqueda y el significado último del dolor a través de diferentes performers, que lo utilizan como forma de expresión, la mayoría de las veces con una intención autobiográfica y como forma de sanación personal.

Septiembre 2019

33. BARCELÓ ALFOCEA, ANA: Claudia Castellucci: Aplicación de su metodología pedagógica y creativa a la puesta en escena.

Departamento de Dirección Escénica, La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: *Claudia Castellucci: aplicación de su metodología pedagógica y creativa a la puesta en escena* es un Trabajo Fin de Estudios dedicado a la figura de Claudia Castellucci en particular y a la investigación, desarrollo y análisis de su teoría como pedagoga y creadora aplicada al hecho escénico en general. De este modo, el trabajo queda dividido en tres partes: la primera es una semblanza sobre la figura de Claudia Castellucci que abarca desde su formación hasta el desarrollo de la ScuolaCònia y el Istituto di Ricerca di Arte Applicata. La segunda parte es dedicada a Claudia Castellucci como pedagoga. En ésta, se desarrollará en mayor medida la ScuolaCònia y serán analizadas algunas teorías en las que se basa, tales como *lo sfondoo* lo sublime y también algunos conceptos clave de su poética como la *mitopioesis*, la *écfrasis*, la *eremio* la *psicologia della durata*. Finalmente, la última parte es enfocada a Claudia Castellucci como creadora. Esta parte también se basa en una escuela, pero su metodología de trabajo así como sus objetivos son muy distintos. El Istituto di Ricerca di Arte Applicata está enfocado al trabajo de ritmo. De este modo, este concepto es desarrollado en este epígrafe, junto con la descripción y el análisis del resultado del curso impartido por Claudia en dicha escuela. En definitiva, este trabajo pretende ahondar sobre una figura prácticamente invisible en el panorama escénico español, aportando nueva información al ámbito de la investigación teatral y desempolvando la relación entre filosofía y teatro, tan olvidada en los últimos años.

34. BORDONADO GARCÍA, FRANCISCO JOSÉ: El doblaje de animación a través de una experiencia performativa.

Departamento de Voz y Lenguaje, La voz teatral. Tutores: Antonio Varona, Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: El objetivo de este Trabajo de Fin de Estudios es entender la técnica interpretativa del doblaje, en concreto el doblaje de animación, valiéndome desde una experiencia performativa como doblar escenas de la película animada *Canta*, y experimentando el protagonismo que la voz adquiere para realizar este tipo de interpretación; aunque necesite del cuerpo y de elementos técnicos. Este trabajo está sustentado sobre una base documental, tanto histórica como a partir de la experiencia de actores, directores y productores del mundo del doblaje, y todo ello ha sido posteriormente puesto en práctica, documentado la experiencia recibida durante el proceso de doblaje y ensayo con los personajes; tener la experiencia de realizar un doblaje de animación, intentando aproximarme todo lo posible a un trabajo profesional de este ámbito, ha sido la prioridad desde un principio, sin olvidar nunca de dónde procede este tipo de interpretación.

35. GIRONA LÓPEZ, PAULA: Nina Rosario: el proceso creativo.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Karen Matute.

RESUMEN: En este trabajo realizo un análisis sobre mi proceso de creación y composición del personaje de Nina Rosario en el musical *In The Heights*, compuesto por Lin-Manuel Miranda, habiéndolo representado en febrero de 2018, durante el taller de 4º de Interpretación en el Musical de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, en adelante ESAD. Para ello, me centro en las etapas del proceso, partiendo de la técnica interpretativa del Sistema de Konstantin Stanislavski y de Sanford Meisner y sus elementos psicofísicos como las circunstancias dadas, el objetivo, las circunstancias imaginarias y el sí mágico. También trato aspectos que no había trabajado anteriormente como los recursos vocales para la construcción del personaje y la canción como evocación de situación y del estado anímico y el *leitmotiv*.

36. GONZÁLEZ RAMÍREZ, YANIRA: El danzar de los sentimientos.

Departamento de Cuerpo, Danza: Historia, Pedagogía y composición. Tutora: Amparo Estellés.

RESUMEN: El proyecto performativo *El danzar de los sentimientos*, es un trabajo de monólogo coreográfico, nace de una cuestión esencial en la actualidad, como es la de adquirir y conocer tu identidad propia e individual, en un mundo tan efímero como es el existente en el que vivimos. El proceso creativo tiene el punto de partida en el tema del mundo del ballet, cómo nuestro personaje, la bailarina, tiene que sobrevivir fuera de su zona de confort conocida y enfrentarse a una sociedad compleja y transitoria, en la que su peor enemigo, ella misma, tendrá que armarse de valor para superar sus peores obstáculos. La finalidad última de la obra es dar una visión crítica, a partir de experiencias personales, de cómo se construye el mundo social de la danza y de la necesidad de un cambio de forma de vida radical, en un momento social breve y fugaz, en el que las emociones y sentimientos serán el hilo conductor de la obra

37. MARÍN SÁNCHEZ, ANA MARÍA: El teatro épico y el efecto de distanciamiento. Departamento de Interpretación, Teoría e historia de la interpretación. Tutor: Vicente Rodado.

RESUMEN: El presente trabajo es de carácter documental. Hace un recorrido analizando los tipos de teatro necesarios para poder entender de manera clara el teatro épico de Brecht y posteriormente el efecto distanciamiento. Parte del teatro realista, ya que, este es el punto común que une a los dos maestros de los que hablo: Stanislavski y Brecht. Brecht toma como referencia a Stanislavski, por ello es importante indagar primero en el teatro vivencial y sus características, para posteriormente ver ese cambio de conceptos que van de la mano de Brecht. Se analiza el teatro épico de Brecht y, al igual como en el teatro vivencial, se investigan sus características: su modelo interpretativo, el tipo de actor y personaje. De esta manera las ideas se van estructurando y aclarando para poder hablar del distanciamiento. Una vez llegado a este punto, se examina este efecto: la interpretación y sus elementos claves. El trabajo termina con un caso práctico basado en *Ansiolet-X*, mi montaje final de carrera. Aquí se consigue ejemplificar lo que teóricamente se explica en los puntos anteriores.

38. MATEOS PACHECO, ISABEL: David Bowie como actor y creador de personajes.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación de personajes. Tutora: Josefa Ortuño.

RESUMEN: Este Trabajo de Fin de Estudios está centrado en la figura del artista David Bowie, más concretamente en su faceta de actor y creador de personajes. Bowie se formó como interprete y realizó una carrera profesional como actor, además de llevar a los escenarios de sus conciertos múltiples personajes que han pasado a formar parte fundamental de la cultura popular. Esta investigación se trata de una recopilación de hechos biográficos e históricos de la vida del artista que nos ayuda a entender como el teatro y las artes escénicas han influido de forma notable en su obra y en su carrera. El estudio tiene tres objetivos: definir y contextualizar la figura del artista, describir su relación con el teatro y la interpretación y corroborar la influencia que ha tenido el teatro en su obra. Las conclusiones a las que se ha llegado al realizar este estudio han sido las siguientes: Bowie ha tenido una relación estrecha con el teatro y la interpretación, ya que ha recibido formación en este aspecto y ha ejercido como actor. También se ha observado que el teatro ha ejercido una gran influencia en el artista que se ha manifestado en los personajes que ha creado en su obra musical y en su último trabajo, siendo este una obra de teatro musical. Por lo tanto el éxito que ha cultivado este artista ha sido gracias a esta multidisciplinariedad y a la influencia ejercida por las artes escénicas.

39. MOLINA SOLANO, CARLOS SANTIAGO: Deconstruyendo a Hamlet, ensamblando la máquina. Creación de una propuesta de indumentaria y caracterización a partir de *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller.

Departamento de Plástica Teatral, La indumentaria, el maquillaje y sus procesos creativos. Tutora: Ana Dolores Penalva.

RESUMEN: Este trabajo final de estudios de carácter performativo, aborda la plástica escénica en el teatro desde la perspectiva del director de escena, centrándose en la indumentaria y la caracterización por ser elementos visuales de vital importancia para el espectador que se enfrenta ante un espectáculo que desconoce. Una concisa revisión bibliográfica y audiovisual, forman parte del estímulo que contribuirá a generar los diseños: estos se crearán en función de lo que inspire el texto (*Die Hamletmaschine* de Heiner Müller) y la contemporaneización de este, teniendo cuenta

el contexto y la necesidad que presente la puesta en escena. Para ello se atenderá a las características de los personajes y de los actores además de: los momentos a representar, la funcionalidad, comodidad, teatralidad, la investigación y aplicación de nuevos materiales para construir el vestuario. La idea es conseguir al igual Müller: deconstruir un clásico para generar una nueva versión más cercana al público, más enfocada a explorar otros lenguajes, otras posibilidades y con todo esto ensamblar las máquinas que representaran esta historia en escena. Referentes claves para este proyecto son los diseñadores David Delfín, JeanPaul Gaultier y la peculiar estética del director Robert Wilson; entre otros creadores contemporáneos.

40. PÉREZ SOLER, ILUMINADA: El actor y la investigación performativa en Educación Secundaria: Una experiencia de aprendizaje humanista a través del Teatro Aplicado.

Departamento de Interpretación, Teatro y Pedagogía. Tutoras: Josefa Ortuño, Esperanza Viladés.

RESUMEN: Los tiempos y espacios existentes en el marco de la Educación Secundaria Obligatoria en relación al teatro condicionan la práctica artística del actor en este contexto, tanto en su intervención educativa como en su perspectiva investigadora. La Presente investigación tiene como finalidad demostrar que el Teatro Aplicado es una herramienta de innovación docente implementable en el currículum académico reglado que permite la mejora en el nivel de competencias de los alumnos de Educación Secundaria. Utilizando una metodología de investigación performativa, este trabajo explora nuevas formas de intervención docente a través de la figura del artista-pedagogo en el espacio curricular de la actividad complementaria, dirigiendo su intervención a 87 alumnos de Lengua Castellana y Literatura de 4º ESO de dos institutos de Educación Secundaria de Murcia. A partir del proceso de trabajo realizado y los resultados obtenidos, concluimos que la práctica teatral influye considerablemente en el aprendizaje significativo del público adolescente, quedando legitimadas las competencias educativas e investigadoras del actor en la educación formal, donde institucionalmente y en pleno siglo XXI, el actor como profesional educativo sigue siendo un *cuerpo excluido* en la educación reglada de nuestro país.

Febrero 2020

41. GOMARIZ MIRALLES, VANESA: Estudio y desarrollo de un personaje víctima de violencia de género.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutores: Aurelio Rodríguez, Juan Guillén.

RESUMEN: La violencia de género constituye uno de los problemas de discriminación a la mujer más importantes de nuestra sociedad. Este símbolo de desigualdad traspasa fronteras y se manifiesta en la mayor parte de los países del mundo, dirigiéndose sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo. Los agresores consideran a sus víctimas carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión. En este trabajo de fin de estudios se ha profundizado, mediante la autoetnografía y el análisis del papel de un personaje víctima de la violencia de género, sobre la obra *Mi vida gira alrededor de quinientos metros*, de Inmaculada Alvear. Como parte central del trabajo, se ha analizado la obra al completo para estudiar el comportamiento del personaje, describiendo sus conductas y reacciones ante determinadas situaciones. Así mismo, se ha desarrollado el trabajo performativo sobre el personaje víctima de la violencia de género, identificando las expresiones corporales, sonoras, orales y emocionales para su interpretación. Finalmente, se acompaña el trabajo del proceso de ensayos y de su correspondiente memoria, aplicando las técnicas identificadas en una representación actuarial.

42. HIDALGO GARCÍA, MIREIA: El espacio escenográfico en el teatro relacional.

Departamento de Plástica Teatral, El espacio escénico y escenográfico y sus procesos creativos. Tutor: Luis Manuel Soriano.

RESUMEN: El propósito de este Trabajo Final de Estudios se muestra un estudio de investigación sobre el espacio escenográfico en el Teatro Relacional y su proceso creativo. El objetivo es crear un dispositivo experiencial en el que el espectador participe, elaborando sus propias conclusiones. El espacio se va a ambientar en una fábrica y el espectador tendrá que realizar el tipo de trabajo que le sea asignado, posteriormente, se le mostrarán testimonios reales de trabajadores de fábricas.

43. MARÍN GUILLÉN, ANDREA: *El resto es electricidad*. Proceso de dramaturgia, dirección e interpretación utilizando el Método como herramienta actuarial.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Eva Torres.

RESUMEN: El presente Trabajo Fin de Estudios enmarcado dentro de la investigación performativa, trata sobre el proceso de adaptación, dirección e interpretación del texto *El resto es electricidad* de Leticia Sala. Esto parte de la necesidad de crear un espectáculo que más adelante pueda mover por salas nacionales y tener un material que me sirva para no partir de cero en cuanto acabe mis estudios en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Este espectáculo está creado a partir de ejercicios del Método de Lee Strasberg y de todos los conocimientos adquiridos en las diversas asignaturas que he recibido a lo largo de mi paso por la ESAD. Asimismo, hago un recorrido por la historia del Método, cómo se llegó a crear y de su legado. El resultado final es una pieza de unos 20 minutos donde los ejercicios nos han ayudado como entrenamiento actuarial. Todo esto está recogido en una memoria donde explico el proceso de creación del espectáculo.

44. MÁRQUEZ PACHECO, GABRIEL: Aporofobia en el Teatro Documento.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales, Dramaturgia. Teatro e integración social. Tutor: Luis Ahumada.

RESUMEN: El trabajo consta de la investigación y reflexión de los procesos empleados para la creación dramática de un texto, dividiendo este proceso en dos partes. La primera, una investigación acerca del Teatro Documento y su carácter social. Para ello, primeramente se ha investigado a los autores y teóricos de este estilo teatral, y las obras de teatro más importantes y conocidas. A continuación, se ha realizado otra investigación de la mendicidad en Murcia, teniendo como base la aporofobia. La segunda parte del trabajo es la performativa. En la cual, basándome sobre todo en una serie de entrevistas a mendigos y las anteriores investigaciones ya nombradas, he escrito un texto dramático, intentando representar en un monólogo cómo se vive en las calles. Y para finalizar, he realizado una justificación de la dramaturgia y una reflexión de mi proceso creativo. Con vistas a mostrarlo en una performance o lectura dramatizada como fin del trabajo.

45. NORTES TORNEL, MARÍA DEL MAR: Natalia Millán: Documentación de su trayectoria artística para llegar a su técnica interpretativa.

Departamento de Interpretación, Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Eva Torres.

RESUMEN: Natalia Millán es una actriz madrileña polifacética y con una gran versatilidad que ha desarrollado su trabajo en diferentes medios artísticos como el teatro, el cine y la televisión. Este trabajo de investigación recoge la biografía artística y la formación recibida, además de la extensa trayectoria profesional que ha desarrollado a lo largo de más de treinta y cinco años. Su elevado nivel de exigencia junto al talento y su esfuerzo por dominar diferentes disciplinas como la interpretación, el canto y la danza tienen como resultado que Natalia Millán se haya convertido en una de las mejores actrices españolas del momento. Esta investigación tiene como objetivo aportar los datos pertinentes que posibiliten el conocimiento sobre la carrera profesional, el contexto histórico y social que marca su nacimiento como actriz y evolución artística, su biografía y, por último, realizar un análisis detallado de su técnica interpretativa. Este trabajo también destaca aquellos profesionales que han marcado y enriquecido la trayectoria profesional de Natalia Millán como compañeros, directores y profesores que coincidieron en alguna etapa de su vida y que, generosamente, han querido colaborar en esta investigación aportando sus testimonios.

46. ROMÁN MARTÍNEZ, ALBA: La interpretación en el Cosplay.

Departamento de Cuerpo. Tutor: Francisco Maciá.

RESUMEN: El presente documento tiene como objetivo principal crear a través del *cosplay* una propuesta performativa teatral. La metodología empleada es autoetnográfica. Se compone principalmente de dos bloques, una primera parte documental: donde se explica en qué consiste el *cosplay*, sus orígenes, los diferentes tipos que existen, las habilidades que acarrea, etc. Y una segunda parte que contiene la memoria del proceso creativo. Esta investigación trata de recopilar toda la documentación oficial que se ha encontrado del *cosplay* desde sus inicios hasta la actualidad, y además de dar visibilidad y luchar contra el estigma social, consiguiera resolver diferentes cuestiones, tales como: ¿En qué consiste realmente hacer *cosplay*?, ¿El *cosplay* se puede considerar arte? ¿Se puede vivir de ser cosplayer? ¿La interpretación en el *cosplay* es importante?

47. TOMÁS PÉREZ, JOAQUÍN JESÚS: Paco Azorín y Tosca. La dirección de escena en la ópera contemporánea.

Departamento de Dirección Escénica, La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: *Paco Azorín y Tosca. La dirección de escena en la ópera contemporánea* es un Trabajo Fin de Estudios que se enmarca dentro de la investigación sobre lo específico de la dirección escénica del género de teatro musical que más repercusiones ha tenido en la historia de la puesta en escena: la ópera. A través de la figura de Paco Azorín, director y escenógrafo español, y de su montaje *Tosca* veremos cuáles son las características de la dirección dentro de este género, realizando en primer lugar una semblanza sobre Azorín, para después hacer un pequeño recorrido por *La Tosca*, de Sardou a Puccini, y terminando con la unión de ambos objetos de estudio, con el fin de descubrir cómo Azorín lleva a escena la ópera pucciniana.

48. VARGAS MARIN, ANDREA: La construcción del espacio para el teatro relacional.

Departamento de Plástica Teatral, El espacio escénico y escenográfico y sus procesos creativos. Tutor: Luis Manuel Soriano.

RESUMEN: En este Trabajo Final de Estudios se muestra la investigación sobre el espacio en el Teatro Relacional. También se recoge el proceso creativo de un dispositivo relacional, ambientado en una fábrica, con el fin de que sea participativo y se reflexione a través de la experiencia.

49. VILLAR GARCÍA, ERIKA: Zoneout. Creación de una obra teatral mediante un proceso de recuperación.

Departamento de Interpretación, Teatro y terapia. Tutor: Cesar Oliva.

RESUMEN: *ZoneOut* es un proceso de creación de una obra escénica escrita utilizando un proceso de recuperación de un neurinoma del acústico. Se trata de una memoria de trabajo del proceso de elaboración escrito en el que cada pieza de la obra pertenece a un momento de la recuperación. Con este documento pretendo compartir el hecho de cómo las artes escénicas me ayudaron en la rehabilitación de la enfermedad y en cómo ese proceso de enfermedad ha contribuido a poder crear una obra escénica. Con ello quiero concluir que arte y terapia pueden estar más unidas de lo que pensamos y posicionar a las artes escénicas en un escalón más y dar a conocer la importancia que pueden llegar a tener.

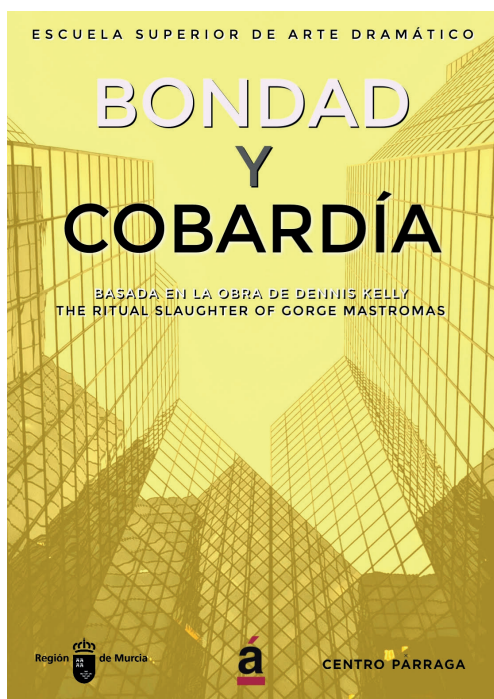
fila á

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Recogemos aquí las puestas en escena que fueron representadas al finalizar el primer cuatrimestre del curso 2019/2020 como resultado de los Talleres integrados de Cuarto de Interpretación. También se recogen los cor-

tometrajés 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.

Talleres de cuarto de Interpretación



Autor: Dennis Kelly

Dramaturgia: Sofía Eiroa

Director: César Oliva Bernal

Curso y especialidad: Interpretación 4ªA

Bondad y cobardía

Profesores implicados en el taller: Paco Alberola, Sofía Eiroa, César Oliva Bernal, Ana Dolors Penalva, Aurelio Rodríguez, Susana Ruiz, Luisma Soriano

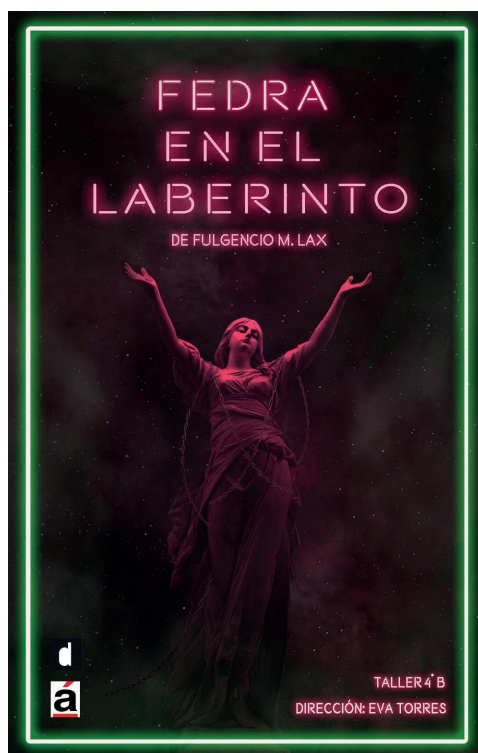
Fecha lugar de estreno: 5 de febrero de 2020, Centro Párraga

Duración de la obra: 100 min.

Sinopsis: *Bondad y cobardía* cuenta el viaje de Jorge Más desde la tierna inocencia de sus primeros años hacia la ambición y el poder más despiadados que caracterizan al hombre adulto en el que se convierte. A través de esta irresistible ascensión del protagonista, asistimos también a una crítica feroz del mundo capitalista que nos rodea y que convierte a los seres humanos en depredadores de sus semejantes.

Reparto: Javier Balibrea, David Berbel, Álvaro Cañaveiras, Raquel Catasús, Ana García, Alejandro Pernas, Marta Ríos, Salvador Soto





Autor: Fulgencio M. Lax

Directora: Eva Torres

Curso y especialidad: 4ºB, Interpretación

Profesores implicados en el taller: Fulgencio M. Lax, Paco Macià, Ana Dolors Penalva, Luisa Soriano, Aurelio Rodríguez, Eva Torres, Leandro Martínez-Romero

Fecha de estreno: 28 de enero de 2020 Teatro de la ESAD

Duración de la obra: 90 minutos

Sinopsis: *Fedra en el laberinto* es una lectura contemporánea del mito de Fedra, desnudando la obra de su concepto de personaje y situando la trama en un universo dramático coral, recorrido por la trata de personas, la violencia de género y la esclavitud sexual.

Todas las Fedras, todas las Aricias, las Ismene, las Panope y las Enones del mundo aparecen sumergidas en un laberinto del que no encuentran la salida porque para ellas no existe. Centrifugan su existencia en el escabroso mundo de los *nightclubs* y se hunden, cada vez más, en un oscuro pozo de angustia y desesperación. Al otro lado de la cuerda están Teseo, un proxeneta que solo ve en ellas una caja registradora; Terámenes se alza como un despiadado hombre de confianza que

Fedra en el laberinto

no duda en utilizar la violencia más extrema con el fin de mantenerlas a todas sumidas en el miedo para que sean más rentables. Al final de esta cadena está Hipólito, el único rayo de esperanza que podría salvarnos a todos de la oscura esclavitud a la que están sometidas estas mujeres, pero le vence la cobardía y decide seguir los pasos de su padre.

La tragedia está servida, los sueños han desaparecido, apenas se escucha un latido y, en el laberinto, solo hay oscuridad, tristeza y silencio. Mucho silencio.

Fulgencio M. Lax

Reparto:

Panope: Elena S Ruso

Terámenes: Alfredo Lara

Hipólito: Rubén Ortiz

Aricia: Laura Soler

Ismene: Cristina S Sarabia

Fedra: Noemí Martínez

Enone: Maribel Pintado

Teseo: Sergio Gil

Equipo técnico y artístico:

Coordinadora del taller: Eva Torres

Dramaturgia: Fulgencio M. Lax

Diseño de iluminación: Zabu Medina y Fran García

Ayudante de iluminación: Marina C. Maçià

Asesor de iluminación y espacio escénico: Luisa Soriano

Espacio sonoro: Leandro Martínez-Romero

Diseño de vestuario: Ana Dolors Penalva

Coreografías, cuerpo y movimiento: Paco Maçià

Voz y asesor de acentos: Aurelio Rodríguez

Diseño de escenografía: Escuela Superior de Diseño de la Región de Murcia. Consuelo Pérez, Abel M. Aroca, Irene Lucas, David Miralles, Lorena Gómez, Eva P. de Lucas y Lola Mtnz Lacárcel

Diseño de cartel: Ana Córdoba

Producción: Escuela Superior de Arte Dramático de la Región de Murcia

Agradecimientos: Javier González Soler, coordinador del Centro Cultural de Santiago y Zairaiche de Murcia.





Autor: Creación colectiva.

Director: Pantxi Covés

Curso y especialidad: 4º de Creación

Profesores implicados en el taller: Tirso Gómez, Ana Belén Casas, Paco Maciá, Ana Dolores Penalva, Luisma Soriano y Concha Esteve.

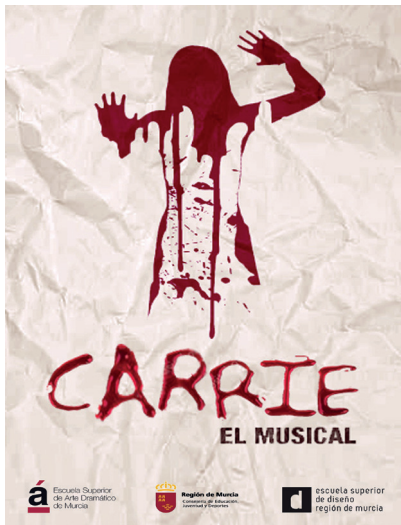
Real Fake

Fecha y lugar de estreno: 25 y 26 de febrero

Duración de la obra: 50 minutos

Idea de partida y/o breve sinopsis: Nos construimos y nos construyen ficciones. Pero hay cosas que nos unen y nos vuelven tan reales como lo que está pasando ahora mismo, ¿verdad? O ¿hacia dónde estás mirando que no sabes qué está pasando ahora mismo? *Real Fake* es el resultado de un proceso de creación colaborativa en el que nuestra adolescencia ha sido el punto de partida.

Reparto: Sergi de Lara, Esther Toledo, Sandra Roma, Zoe L. Samper, Irene Forner, Paula Lloret y Guillermo Carrasco.



Carrie (Adaptación musical de la novela de terror de Stephen King)

Breve sinopsis: El acoso que sufre una joven adolescente durante toda su vida escolar, la opresión que vive en casa debido al fanatismo religioso de su sobreprotectora madre, y el paulatino descubrimiento de sus extraños poderes psíquicos, dan pie a las tramas que se entremezclan en esta historia de amor, de sueños y de venganza que alterna vibrantes ritmos de pop-rock con el hermoso lirismo de sus pasajes melódicos.

Reparto:

Margaret White: Clara López / Ana Isabel Esteban

Carrie White: Rebeca Costa

Sue Snell: Alma Lledó / Marina Guerola / Alba Rebaque

Tommy Ross: David García

Chris Hargensen: Karla Bottcher / Laura Orts

Billy Nolan: Ismael Pelegrín

Sta. Gardner: Ainhoa Fernández

Sr. Stephen: José Luis Bancalero

Norma: Laura Orts / Karla Bottcher

Frida: Marina Guerola / Alba Rebaque

Helen: Alma Lledó

Sophie: Clara López y Ana Isabel Esteban

George: David Moya

Autor: Música: Michael Gore. Letras: Dean Pitchford. Libreto: Lawrence D. Cohen

Director: José Antonio Sánchez

Curso y especialidad: 4ºE Interpretación

Profesores implicados en el taller: José Antonio Sánchez, Empar Estellés, Ana Fernández, Ana Belén Casas, Ana Dolores Penalva, Juan Guillén y Luisma Soriano

Stokes: Roberto Hernández
 Freddy: Adrián García
 Roy: Alfonso Durán

Sonido: Luis Ferrer
 Iluminación: Olafur Gudrunarson y Tomás J. Soto
 Cartel: Ainhoa Fernández

Con la colaboración de la Escuela Superior de Diseño y el Conservatorio Superior de Música de Murcia

Enlace al vídeo de la función completa: <https://youtu.be/i-0vtZJdYg4>

Dirección musical y piano: Fran Orta
 Teclado 2º: Alicia Juan
 Guitarra: Marco A. Laborda
 Bajo: Arturo Ortiz
 Violoncello: Carmen Ortega
 Batería: Victor G. Caro



Autor: Música y letra de Stephen Sondheim. Libreto de James Lapine

Profesores implicados: Karen Matute, Carlota Ruiz, Antonio Varona, Rosa Martínez, Elvira Carrión, Ana Dolores Penalva, Juan Guillén y Luisma Soriano

Ficha técnica:

Dirección escénica: Karen Matute
 Dirección musical: Carlota Ruiz
 Dirección de orquesta: Lorena Escolar

Escenografía: Escuela Superior de Diseño.

Reparto:

Cristina Ruiz: Niña (narradora)
 Nacho Escudero-Muñoz: Panadero
 Maribel Sicilia: Panadera
 Alicia Blasco: Bruja
 Cristina Mas: Cenicienta/Rapunzel/Florinda/Abuelita
 Rosana Hernández: Cenicienta/Rapunzel/Florinda/

Dentro del bosque

Abuelita
 Patricia Miñano: Caperucita Roja
 Eugenia Guirao: Jack
 Marla Senerio: Madre de Jack
 Adrián Maciá: Príncipe de Cenicienta
 Abel Alcázar: Príncipe de Rapunzel/ Lobo
 Ainhoa Fernández: Madrastra
 Esther Carrillo: Lucinda

Músicos:

Piano: Carlota Ruiz
 Percusión: Antonio Oliven
 Flauta: Mercedes Zapirain
 Clarinete 1: Alicia María Vallejos
 Clarinete 2: Ángela Fuster
 Trompeta: Andrés Sánchez
 Trompa: Kevin Acedo
 Sintetizador: Alicia Juan
 Piccolo: Miriam Garrido
 Saxo 1: Olga García
 Saxo 2: Carlos Collado

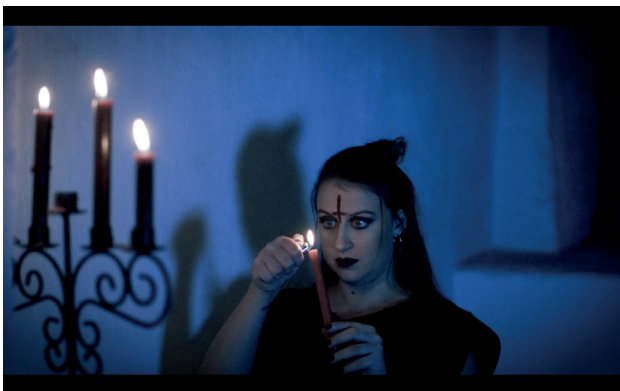
Escenografía: María Dolores Murcia, María Márquez, Darío López

Con la colaboración de los alumnos de 1º

Enlace al vídeo de la función completa: <https://youtu.be/9op8YaPtWtC>



Cortometrajes de Dirección



El Norte de África

Dirección y guión: Nuria Martínez Sánchez.

Duración del corto: 00:09:15 minutos.

Reparto: Noemí Martínez Hernández y Antonio David Moya García.

Breve sinopsis: África es una chica joven que sufre un engaño amoroso de su ex pareja, Norte. Ella lo pasa tan mal en esta ruptura que decide vengarse él de una manera un tanto peculiar, con rituales de vudú, torturas e incluso un interrogatorio para averiguar el motivo del por qué le fue infiel.



De Nuevo

Dirección y guión: David Valverde Peñalver.

Duración: 6:13 min.

Sinopsis: Después de un largo tiempo Jose, un chico de unos treinta años vuelve a Murcia para celebrar su aniversario con su pareja, desde la estación de autobuses va hablando con ella, haciendo caso a sus indicaciones puesto que Jose no tiene buen sentido de la orientación, sin embargo tiene buena memoria y comienza a ubicarse después de ver ciertos lugares y estableci-

mientos que le recuerdan citas anteriores con su pareja. Esta pareja tiene mucha complicidad, están hechos el uno para el otro, no dejan de hablar y recordar viejos tiempos, hasta que llegan a su destino donde se encuentran después de tanto tiempo.

Reparto: J.J. Ros, Maria Cascales Castaño, Maria José Galvez, Pantxi.



Dirección y guión: Cristina de La Vega

Duración: 10:17

Sinopsis: Detrás de cada receta familiar, encontramos una historia. La paella reúne a las familias en una mesa y alrededor de ésta se cuentan historias. Los mayores

Operador de cámara: Dionisio Romero.

Montaje: David Valverde y Dionisio Romero.

Producción: Samuel Hurtado, Nuria Martínez, Maria José Galvez, Pantxi.

Levante

guardan los recuerdos del pasado y sólo ellos deciden qué trasciende. Un domingo de paella en el levante español, Aurora, la abuela, echa en falta un ingrediente de su receta. Este ingrediente es la historia de la familia, que arrugada como una ñora, es revivida a través de la fragilidad de una mente afectada no sólo por la enfermedad sino por la duda de contársela a su nieta.

Reparto:

Aurora Mercedes Imbernón como Aurora

Alba Vera como Cristina

Rita María Flores como Manuela

José Ramón López como Faustino

Diego Javier Bravo como Abel

Zoe Pérez como Aurora (niña)

David Valverde como Soldado 1

Yunes Demnati como Soldado 2

Óleo



Óleo

Escrita y dirigida: Samuel Hurtado Almela.

Duración: 7 minutos.

Sinopsis: Sara vuelve a su hogar, felizmente, después de una larga temporada alejada de su madre y su hermana. Tan solo le basta traspasar la puerta de su casa para sentirse una extraña. Quizás necesita enfrentarse de nuevo a su familia para recordar los motivos de su huida.

Reparto: Nicol Cerdá Royuela, Sara Agustí Moyá y Lola Escribano Alemán.



Press-Ente "Crono"

Un cortometraje de: Younes Demnati.

Duración: 10.44

Sinopsis: Una llamada interrumpe un acto íntimo marcado por un accidente entre dos jóvenes; José de 20 años y María de 19 años, José atiende la llamada y le informan que su padre está ingresado por un cáncer de pulmón terminal. Jose explota y culpa a su padre por autolesionarse y no pensar en las responsabilidades que tiene como padre y decide tomar el mismo camino para borrarse del mapa. María intenta detenerlo pero éste se marcha de casa.

Una vez en su estudio de pintura, se enfrenta al cuadro de Saturno devorando a sus hijos, un cuadro de la colección de las pinturas negras de Goya. Mientras, empieza a fumar y autolesionarse hasta perder el conocimiento. María consigue rastrear dónde está y decide llamar a la ambulancia para intentar salvarle si no es demasiado tarde.

Reparto: J. Miguel Blanco y Marina Reche.

Stop

Guión y dirección: María José Gálvez.

Duración: 9,18 minutos.

Sinopsis: Algo se detiene en la vida de Elena y su familia, hasta que alguien decide seguir adelante.

Reparto: Carmen Agud, Ana Vargas, Samuel Asensio, Pepe Piñana.

fila á

**Internacionalización,
emprendimiento y acción
socio cultural**

Brook. El viaje inolvidable

Reseña de la actuación homenaje a Peter Brook
Oviedo 16 de octubre de 2019

Dolores Galindo

«El teatro permite que el público comparta una vida y que esas experiencias ajenas puedan conmover y hacer que la vida tenga sentido»¹

En abril de 2019 el Jurado del Premio Princesa de Asturias de las Artes otorgaba a Peter Brook (1925) este galardón. En el acta², leída por el presidente del jurado Miguel Zugaza, se destaca que Brook ha sido “maestro de generaciones y está considerado el mejor director teatral del siglo XX, es uno de los grandes renovadores de las artes escénicas” con montajes de “alto compromiso estético y social”, como fueron en su día ‘Marat-Sade’ y ‘Mahabharata’ que ha abierto nuevos horizontes a la dramaturgia contemporánea, al contribuir de manera decisiva al intercambio de conocimientos entre culturas tan distintas como las de Europa, África y Asia. Brook continúa emocionando de forma intensa a través de puestas en escena de gran pureza y simplicidad, fiel a su concepto de espacio vacío”.

La noticia alegró a todo el sector de las artes escénicas y de la cultura, porque premiar a Brook es premiar al teatro como manifestación artística, y supone el



Imagen 1: Brook rodeado de alumnos tras el homenaje. Fuente: FPA tomada de La voz de Asturias.

reconocimiento a un hombre profundamente comprometido con la esencia de lo humano, un creador e investigador incansable, que a sus 94 años continúa trabajando en el Têâtre des Bouffes du Nord, sede del *Centre International de Créations Théâtrales*.



Imagen 2: Peter Brook junto a su hijo Simón en su entrada al homenaje. Fuente: La voz de Asturias

1 Reacción (15-10-2019) Peter Brook califica el Brexit como “el más estúpido y triste error político de los últimos años” *La voz de Asturias*. Recuperado de: <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2019/10/15/peter-brook-califica-brexit-estupido-triste-error-politico-ultimos-anos/00031571157577807923645.htm>

2 La lectura del acta está disponible en <https://www.fpa.es/multimedia-es/videos/fallo-del-jurado-del-premio-princesa-de-asturias-de-las-artes-2019.html>

La Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias, ya había colaborado con la Fundación Princesa de Asturias cuando el premio fue concedido a la actriz y directora Nuria Espert. Aquella experiencia había sido muy gratificante y en esta ocasión Joaquín Amores, director de ESAD Asturias, invitó a todas las escuelas de España a participar en el homenaje y encuentro, que unos días antes de recibir el premio, habría de tener lugar en la antigua Fábrica de armas La Vega de Oviedo.

Esta reseña tiene por objetivo recordar aquella experiencia inolvidable para el grupo de profesores y alumnos que viajamos a Asturias para presentar *Ophelia's scene* y describir de forma breve algunos de los principios que guiaron el desarrollo de su escenificación.

Trabajo previo

Tomando como *leitmotiv* un recorrido antropológico sobre el ser humano, basándose en la clasificación que hace el propio Brook³ sobre el teatro sagrado, tosco e inmediato y partiendo de las principales formaciones que se imparten en las Escuelas de Arte Dramático de España: gestual, musical, texto, dirección y dramaturgia habría de organizarse un espectáculo original. La cita en octubre de 2019, a nuestro centro le correspondería montar una escena de teatro musical.

El profesor de Dirección escénica Javier Mateo comenta así el origen de la propuesta: "Las condiciones eran difíciles: disponíamos de poco más de 3 minutos para representarlo, porque compartíamos escena con el resto de escuelas de España; nos pedían que descartáramos escenificar alguna escena que él hubiera montado, teníamos que hacerlo en la especialidad de musical, que la música y el texto no generara derechos de autor y, por nuestra parte, contar también con un número limitado de actores, para no elevar nuestro presupuesto. Contacté con el profesor de piano Leandro Martínez, con el que hacía tiempo quería trabajar. Él me propuso contar con Pedro Pérez en el área de canto, que nos dio la solución, pues tenía una composición propia de una escena de *Hamlet* de William Shakespeare, en el que Ophelia muestra su locura y dolor tras la muerte de su padre, Polonio. Una composición preciosa que tenía la duración justa".



Imagen 3: Sandra Roma, Jose M. Blanco y Miguel Jiménez.

Fuente: Javier Carrión. AGM La Verdad Murcia.

Por su parte Pedro Pérez, profesor de Canto, explica como concibió la escena musical: "En la obra, Shakespeare indica que algunos versos son cantados; sin embargo, no se conserva ninguna composición relacionada con la obra que se haya interpretado. Ninguna partitura. Esto despertó mi interés desde el primer momento. El texto de la obra es una adaptación de la escena original (Acto IV). Aunque Ophelia no sea uno de los personajes más presentes en *Hamlet*, se hace inolvidable para el espectador gracias a momentos como este. La expulsión de Hamlet de Dinamarca y la muerte de Polonio son como una doble liberación para el personaje. La locura le otorga a Ophelia independencia para decir y hacer a su antojo. Ophelia domina la escena por completo. Tanto su entrada como la salida son muy teatrales. En ella se ha producido una completa transformación desde su última aparición en la obra, y no vuelve a salir a escena durante bastante tiempo. Es por esto que el efecto de su aparición es impactante".

Javier Mateo explica cómo se definió el reparto de personajes: "Cuando oí la partitura pensé en Sandra Roma, una alumna destacada de 4º musical, que conocía bien por trabajar con alumnos de dirección y que tenía el perfil perfecto para Ophelia. Luego pensé que sería bueno que estuviera acompañada por dos alum-

3 Brook, Peter (1968/2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

nos más, y que fueran del resto de las especialidades de Interpretación que se imparten en nuestra escuela (texto y creación). Los elegidos, tras consultar con varios profesores, fueron Miguel Jiménez y José Miguel Blanco, que ofrecían un contraste perfecto a la idea que iríamos desarrollando”.



Imagen 4: Sandra Roma y Miguel Jiménez. Fuente: Javier Carrión. AGM. La Verdad Murcia.

Desarrollar una idea escénica

Pedro Pérez había escrito la canción en 2017, una partitura sencilla para que la interpretación brillase sobre las dificultades técnicas: “En cierto sentido, el estado de Ophelia marca la tensión y la culpa que ha infectado la atmósfera de la corte. Los fragmentos en los que canta son un tributo fúnebre en el que se dan cita alucinaciones y fantasías llenas de sensualidad. Como si, al haber tenido que guardar silencio tanto tiempo durante la obra, ahora exorcizara su imaginación mediante una voz desconocida en ella, pero rotunda. Para dotar al personaje de mayor libertad decidí escribir algunos versos imitando una suerte de *cantillatio* eclesiástica. Como contraste, otros versos poseen una métrica concreta, estableciendo una diferenciación similar a la de recitativo y aria”.

Javier Mateo explica el desarrollo de la propuesta: “aunque la escena pertenecía a una obra que Brook había montado, teníamos que darle una solución narrativa distinta. A partir de lo que el texto de la canción contaba concebí la idea de que, a través de un abandono sentimental, como el que sufre el personaje de Ophelia, nos preguntamos: ¿cuál es el amor que más nos conviene? ¿El pasional que te hace vibrar, a pesar del sufrimiento que pueda generar, o el que te proporciona un remanso de equilibrio y calma? Para ajustar la idea le pedí a Pedro que hiciera sutiles modificaciones musicales y textuales que pronto solucionó”.



Imagen 5: Sandra Roma, Miguel Jiménez (ESAD Murcia) Mario Villar y Martín González (ESAD Asturias) Haizea Ancín y Malena Boer (ESAD Málaga). Fuente: Elaboración propia.

Experiencias compartidas

Javier Mateo suma colaboradores al proyecto: “comenzamos a trabajar la idea, con la ayuda inestimable de Sonia Murcia en la dirección coreográfica. Poco a poco vimos la posibilidad de tener un coro reducido que tendríamos que remontar en Asturias con la ayuda de los alumnos de allí. Y también surgió la idea de intercalar en la coreografía momentos audiovisuales, para lo cual pedimos la colaboración de Jorge Fullana, que también se ocupó del diseño de iluminación. Leandro Martínez, además de interpretar al piano la partitura, desarrolló el espacio sonoro creando los efectos que sugeríamos para dar la atmósfera al montaje (tormenta, lluvia, llamadas de teléfono móvil, etc.). Dolores Galindo se hizo cargo del vestuario y Pedro Pérez además del asesoramiento vocal, interpretó el acompañamiento de flauta. De esta forma, en sesiones puntuales, concebimos el montaje que estuvo esbozado para presentarlo en el Acto de apertura del curso académico 2019-2020⁴ en el Teatro de la ESAD de Murcia⁵”.

Unidad

En octubre de 2019, unos días de la entrega del Premio nos encontramos en el imponente espacio que alberga la ESAD de Gijón, alumnos y profesores de Galicia, Baleares, Canarias, Córdoba, Sevilla y Cáceres, a nuestro montaje se sumarían dos alumnas de la ESAD de Málaga y dos alumnos de Gijón para participar como coro.

4 Ophelia's scene Acto de apertura del curso académico 2019-2020. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=w4sRXhr1IMw&ab_channel=EsadMurcia.

5 F.C. (8-10-2019) La Escuela de Arte Dramático potenciará sus propios programas de postgrado en *La Verdad* Disponible en <https://www.laverdad.es/murcia/escuela-arte-dramatico-potenciara-propios-programas-postgrado-20191008211113-ga.html>



Imagen 6: Brook rodeado de profesores y alumnos participantes en el homenaje. Fuente: elaboración propia.

Los profesores de Interpretación de la ESAD de Asturias, Paco Pardo⁶ y Carmen Sandoval, fueron los encargados de encajar todas las piezas trabajadas de forma independiente en cada Escuela, crear las transiciones, dar unidad y sentido a todo el proyecto.

Comenzamos los ensayos. Ante nuestros ojos se apreciaban las claves teatrales expresadas por Brook en sus libros y en sus creaciones escénicas. Como si de una gramática se tratara, los actores y directores de todo el mundo compartimos un lenguaje común gracias al maestro británico. Se podía apreciar el valor de la presencia escénica de los actores, la sencillez de los principios elementales y básicos que conforman la esencia de la comunicación teatral: corporeidad, imaginación, juego, generosidad, entrega e incertidumbre.

El día de la actuación ante Peter Brook, ya en la Fábrica de armas de Oviedo, una corriente invisible de amor y gratitud hilvanó la creación de todas las escuelas. Así lo recuerda Pedro Pérez: “gracias al homenaje a Peter Brook organizado en torno a su Premio Princesa de As-

turias 2019 tuve la oportunidad de visitar aquella partitura. Sin duda, lo mejor de esa experiencia fue poder compartir un proceso creativo con mis compañeros; donde la música servía de hilo conductor no solo para la voz, sino también para el movimiento y la imagen. La voz de Ophelia se alzó rotunda, recorriendo la sala como un cometa y regalándonos una luz renovada que, espero, conmoviese al maestro Brook tanto como a nosotros”.



Imagen 7: Sandra Roma y Miguel Jiménez, Ophelia's Scene. Fuente: Javier Carrión. AGM. La Verdad Murcia.

⁶ Francisco Pardo se inicia en el Teatro en la Universidad de Almería participando como actor en el montaje “Abre el ojo” de Rojas Zorrilla dirigida Javier Mateo. Titulado Superior de Arte Dramático en la especialidad de Interpretación en la ESAD de Murcia, desarrolla desde hace diez años su tarea pedagógica como profesor de Interpretación en la ESAD de Asturias. En 2016 inicia la colaboración con la Fundación Princesa de Asturias y dirige “Espertacular” un montaje homenaje a la actriz Nuria Espert, colaboración que continúa con el homenaje a Brook en 2019 y en 2020 con la dirección de la lectura dramatizada “La belleza del marido” de Anne Carson, Premio de las Letras 2020, junto a Aitana Sánchez-Gijón y José Luis García Pérez.

Miguel Jiménez, expresa así su recuerdo: “una de las experiencias más grandes que me ha regalado el teatro es sin duda el encuentro con Peter Brook en los Premios Princesa de Asturias. Fueron días de reunión y aprendizaje. El viaje en sí fue inolvidable: el lugar, el ambiente,

los ensayos, la formación⁷ y un largo etcétera de sensaciones que nos acompañaron; pero, sobre todo, la suerte de compartir la experiencia con mis compañeros, los profesores, y la gente maravillosa que conocimos allí. La conexión de cuerpos de distinta procedencia uni-

dos con el único propósito de disfrutar de nuestro arte, de compartir el placer. Es lo que hizo de este viaje una aventura mágica, y ahora permanente. Es este, el acto de comunión, el principal motivo por el que amo el teatro”.



Imagen 8: Actores y profesores de las ESAD participantes rodean a Peter Brook tras la representación. Fuente: elaboración propia.

Y Javier Mateo rememora: “durante la representación estuve muy cerca de Brook y tuve la sensación de que su atención estuvo especialmente concentrada, sin necesidad de ningún traductor, puesto que finalmente fuimos los únicos que representamos en la lengua de Shakespeare. Tras la representación nos quedará el recuerdo de Brook uniéndose a todos nosotros, haciendo piña y repitiendo insistentemente la palabra “unidad”, y también la imagen de su hijo Simon⁸ y de su nuera en la grada, llorando de emoción. Emoción que todos disfrutamos, compartimos de cerca y que particularmente

constituye uno de los momentos culminantes de mi recorrido teatral”⁹.

Apunta Leandro Martínez como lo más destacable de la experiencia el trabajo de cooperación artística y el amor por el teatro: “para mí fue un privilegio formar parte de un equipo creativo, en el que no había profesores ni alumnos, sino apasionados del teatro que contribuían, cada uno con lo mejor de sí mismos, para honrar al maestro Brook con la unidad y el agradecimiento como mantra durante todo el proceso”.

7 Dos lecciones magistrales de los actores Antonio Gil y César Sarachu interpretados en varios montajes de Peter Brook. Y el encuentro de Brook con el público moderado por Antonio Gil en el Teatro Valdés de Avilés.

8 Simon Brook es un director de cine británico, principalmente de documentales. En concreto tiene dos dedicados a su padre: *Brook por Brook*, que acompaña al DVD del montaje de *Hamlet*, y *Tightrope* (El funambulista), donde se muestra la esencia del trabajo del actor y la metodología que usa Peter Brook durante los ensayos. Disponible en <https://vimeo.com/97447458>.

9 Se puede ver la representación completa en: https://www.youtube.com/playlist?list=PL-CRTU8T0QePimsDwHm5s_zkmXL14TBb

Enlace prensa: <https://www.lavozdeasturias.es/album/asturias/2019/10/16/homenaje-peter-brook-oviedo/01101571250218079610566.htm>.



Imagen 9: alumnos de Asturias y Málaga participaron en Ophelia's Scene. Fuente: elaboración propia.

Las crónicas¹⁰ de esa jornada fueron unánimes: emoción, respeto y gratitud hacia el maestro, la confluencia de tantos jóvenes iniciándose en un arte ancestral y eterno junto a la figura frágil y a un tiempo imponente de sabiduría teatral que es Peter Brook.

«El teatro trata de la vida. Éste es el único punto de partida y no hay ninguna otra cosa que sea verdaderamente fundamental»¹¹.

10 Paneque, E. (Peter Brook, sin palabras en *El Comercio* Disponible en <https://www.elcomercio.es/premios-princesa/artes/peter-brook-fabrica-armas-oviedo-premios-princesa-asturias-20191016184256-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.elcomercio.es%2Fpremios-princesa%2Fartes%2Fpeter-brook-fabrica-armas-oviedo-premios-princesa-asturias-20191016184256-nt.html>

Redacción. Estudiantes de artes escénicas dejan sin palabras a Peter Brook en *La Vanguardia* Disponible en <https://www.lavanguardia.com/vida/20191016/471028534196/estudiantes-de-artes-escenicas-dejan-sin-palabras-a-peter-brook.html>

Facebook. Fundación Princesa de Asturias. Ovación a Peter Brook. Disponible en <https://el-gr.facebook.com/fpa/videos/ovaci%C3%B3n-a-peter-brook-premio-princesa-de-asturias-de-las-artes-2019/1256953014500668/>

11 Guiter, G. (15/10/2019). Brook y el reto de no aburrir a Shakespeare en *La voz de Asturias* Disponible en <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2019/10/14/brook-reto-aburrir-shakespeare/00031571073342006148117.htm>

Ophelia's Scene

Letra: Escena IV *Hamlet*. W. Shakespeare

Música: Pedro Pérez

Interpretación: Sandra Roma, José M. Blanco y Miguel Jiménez.

Coro:

Ana Ro Botbol, Daniel V. Carrillo, Marina Reche y Gloria Vindel (ESAD Murcia)

Mario Villar y Martín González (ESAD Asturias)

Haizea Ancín y Malena Boer (ESAD Málaga)

Movimiento: Sonia Murcia.

Vestuario: Dolores Galindo.

Piano: Leandro Martínez.

Flauta: Pedro Pérez.

Iluminación y audiovisuales: Jorge Fullana.

Dirección escénica: Javier Mateo.



Premio Azahar de Honor 2019 Escuela Superior de Arte Dramático

Raquel Jiménez Marín

El 15 de octubre tuvo lugar la Gala de los Premios Azahar 2019 otorgados por la asociación MurciaEscena. En dicha gala, en la que fueron premiados varios profesores y muchos antiguos alumnos, tuvimos el honor de recoger en nombre de nuestro centro el Premio Honorífico concedido a la Escuela Superior de Arte Dramático. Un premio que supuso el reconocimiento de los profesionales de la región al trabajo que durante tantos años ha venido realizando la ESAD; un trabajo dedicado no sólo a la formación teatral sino también a la difusión y apoyo a la cultura en general y a nuestra

profesión en particular. Fue un acto muy emotivo y aún más satisfactorio puesto que, tal y como manifesté esa noche, fue un poco como suele ser el Gordo del Sorteo de Navidad, esto es, un premio muy, muy repartido ya que supuso no solo el reconocimiento al profesorado y alumnado de la ESAD, los de entonces y los de ahora, sino también a tantos y tantos profesionales, aficionados, amigos del teatro que en algún momento de sus vidas, de sus trayectorias, han estado vinculados a esta Escuela, han formado parte de ella, se han sentido y se sienten parte de esta casa. ¡Este premio va por todos!



Imagen 1. Los antiguos alumnos de ESADMurcia fueron mayoría a la hora de recoger galardones: Verónica Bermúdez mejor actriz protagonista por "Extinción", Luis Martínez Arasa Mejor actor protagonista por "Enrique IV", los mejores actores de reparto son también de esta producción: Rocío Bernal y David García Coll. El premio a la mejor música original Jesús García Galerea por "El gato con Botas", que también recogió el Premio al mejor espectáculo de teatro musical junto a Oscar Molina, ambos son gestores de Jo Producciones. El premio para el mejor diseño de producción fue para "Enrique IV" recogido por José Bote de Teatro de la "Entrega". "La luna en el jardín" de Teatro Silfo fue reconocido como Mejor espectáculo infantil y como Mejor espectáculo de teatro cuya directora es Sara Saéz quien recogió ambos premios junto a otros compañeros. Fuente: Murciaescena Fotografía: La verdad.



Imagen 2: Los profesores César Oliva, Jorge Fullana, Ana Dolores Penalva, Raquel Jiménez con Juan Angel Serrano Masegoso, exdirector jubilado y Oscar Molina Presidente de Murciaescena junto a las profesoras Sofía Eiroa, M^a Encarna Illán y Eva Torres posan con el Premio Honorífico Azahar 2019 por el centenario de las Enseñanzas de arte dramático en la Región de Murcia, y más de 40 años de trayectoria como Escuela Superior. Fuente: Murciaescena. Fotografía: Botella E. AGM_La verdad.

á

fila

Vol. 4, 135-140

Festival Internacional de Teatro Joven De Murcia (FESTUM)

Nieves Pérez Abad
Sonia Murcia Molina

Codirectoras FESTUM



El Festival Internacional Teatro Joven Murcia FESTUM¹, articulado conjuntamente por la Escuela Superior de Arte y el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia se presentó el 11 de marzo del 2020 en la Sala de Convalecencia de la Universidad de Murcia como espacio de encuentro e intercambio del teatro joven, especialmente el desarrollado en las Escuelas Superiores de Arte Dramático, Universidades y otros centros de formación². En el mismo día de su presentación tuvo que comunicarse el aplazamiento de la I Edición del Festival tras las medidas adoptadas por el Consejo Interterritorial del Sistema Nacional de Salud en España para frenar la propagación del coronavirus.

En la esperanza que la prevención y la responsabilidad nos ayudarán a sumar esfuerzos en la contención sanitaria, se cerraron las puertas de este campus internacional de la cultura con la esperanza de reabrirlo en un próximo futuro.

En estas líneas se resumió la visión, misión y valores del Festival:

FESTUM es un festival que dará cabida a representaciones teatrales, talleres, conferencias y otras actividades paralelas con el teatro joven como protagonista. El festival conectará con la ciudadanía de la ciudad y la Región de Murcia, ofreciendo un espacio dinámico e internacional de creación joven,

un lugar de encuentro para las diferentes culturas y propuestas artísticas, así como para la investigación en torno al teatro. Responde a las inquietudes y a la vocación internacional de las dos entidades organizadoras: la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia y el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia. Cada una de ellas tiene un perfil propio: la primera es referente de la formación en Enseñanzas Artísticas Superiores de Arte Dramático; la segunda acoge y fomenta la actividad teatral en el marco de la Universidad de Murcia. De carácter bienal, la primera edición tendrá lugar el próximo año 2020, del 23 al 27 de marzo (Día Mundial del Teatro), con sedes principales en el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia y la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. El Festival se extenderá a otros espacios de la ciudad: lugares emblemáticos, como el Teatro Circo o el Teatro Romea; característicos de la vida universitaria, como el Centro Social Universitario; o cercanos a la ciudadanía, como las calles del centro urbano. Un verdadero espacio de encuentro internacional que viene a enriquecer el panorama de festivales de la Región, siendo el primero de teatro joven en la misma, con sede en una ciudad que cuenta con una Escuela Superior de Arte Dramático y un Aula de Teatro universitario, ambas de larga tradición.

1 <https://esadfestum.wordpress.com/que-es-festum/>

2 <https://esadfestum.wordpress.com/formacion/>

I Festival Internacional de Teatro Joven de Murcia

Del 24 al 27 marzo de 2020



Imagen original: Álvaro Peña.



I Festival Internacional de Teatro Joven de Murcia

Del 23 al 27 marzo de 2020

ACTIVIDADES DE FORMACIÓN

Lunes 23

09:00-9:45 **Workshop: Mindfulness**, D. Juan Guillén Riquelme. Aula 4.1. ESAD

10:00-11:30 **Ponencia: Versión y adaptación de un texto dramático. Proceso de creación de Fedra en el laberinto**, D. Fulgencio M. Lax. Aula 4.3. ESAD

17:00-18:30 **Ponencia: El Mito de Maíquez**, Dña. Cristina Pina. Bicentenario Isidoro Maíquez. Aula 4.3. ESAD

Martes 24

09:00-9:45 **Workshop: Mindfulness**, D. Juan Guillén Riquelme. Aula 4.1. ESAD

10:30-12:00 **Ponencia: Isidoro Maíquez y la renovación de los repertorios teatrales**, Dña. Sofía Eiroa. Bicentenario Isidoro Maíquez. Aula 4.3. ESAD

12:30 **Presentación II Edición del libro Sistema K. S. Stanislavski Diccionario de términos**, a cargo del maestro de actores y director de escena D. Ángel Gutiérrez. Teatro ESAD

Miércoles 25

09:00-9:45 **Workshop: Mindfulness**, D. Juan Guillén Riquelme. Aula 4.1. ESAD

09:00-12:00 **Masterclass: Entrenamiento actoral avanzado**, Dña. Cristina Alcázar. Aula 0.1. ESAD

11:00-13:30 **Masterclass: Diálogo entre Pintura y Teatro: Encuentros con el pintor D. Pedro Cano**. Pabellón 1, Antiguo Cuartel de Artillería.

12:30-13:30 **Ponencia: Proceso de creación de En invierno no hace tiempo para ir a la playa pero tú insististe en ir y hacer un pic-nic**. Por una visión escenocentrista del trabajo actoral. D. Roberto Salgueiro. Aula 4.3. ESAD

16:00-17:30 **Ponencia: Maíquez, Latorre, Romea, Catalina y Guerrero: cinco caras en la historia de la declamación en España**, D. Fulgencio Martínez Lax. Bicentenario Isidoro Maíquez. Aula 4.3. ESAD

16:00-17:30 **Workshop: Writing for short film**. D. Ali Elayan. Aula 3.6. ESAD

Jueves 26

09:00-09:45 **Workshop: Mindfulness**, D. Juan Guillén Riquelme. Aula 4.1. ESAD

10:00-11:30 **Ponencia: Isidoro Maíquez y Andrés Prieto: de la voz en la escena al arte dramático**. D. Antonio Varona. Bicentenario Isidoro Maíquez. Aula 4.3. ESAD

10:00-11:30 **Workshop: Writing for short film**. D. Ali Elayan. Aula 3.6. ESAD

12:00-14:00 **Masterclass Dña. Noui Zineb: Intercultural context and the success of communication relationships** (Contexto intercultural y éxito de las relaciones de comunicación). Aula 4.3. ESAD

Viernes 27

09:00-12:00 **Conferencia: El teatro Nô de Japón en su entorno político, cultural, religioso y artístico**, D. Julián Herrero. Aula 0.1. ESAD

10:00-12:00 **Mesa redonda: Teatro joven hoy: planeamientos, experiencias y encuentros de formación y creación**. Ponentes: D. Roberto Salgueiro, D. Alberto Rizzo, D. Leopoldo García y D. Ali Elayan. Moderador: D. César Oliva. Salón de Grados de la Facultad de Derecho, Campus de la Merced, Universidad de Murcia.

14:30-16:30 **Lunch en el patio de la ESAD** (Colabora la Escuela de Hostelería y Turismo de Murcia "La Flota")

Sábado 28

10:00 **Visita de los grupos al Teatro Romano de Cartagena**.

Organizan:



Patrocinan:

Programación cancelada.



I Festival Internacional de Teatro Joven de Murcia

Del 23 al 27 marzo de 2020

REPRESENTACIONES

Lunes 23

12:00 OFFestum: *Locas*, escrita y dirigida por José Pascual Abellán. Teatro ESAD.

19:00 OFFestum: *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga, dirigida por Oriol Pamiés. Aula 4.3. ESAD

20:00 OFFestum: *Palabras encadenadas* de Jordi Garcerán, dirigida por Oli Ketill. Aula 4.3. ESAD

18:00 Espectáculo FESTUM: *En invierno no hace tiempo para ir a la playa pero tú insististe en ir y hacer un picnic*, autor y director Roberto Salgueiro. Universidad de Santiago de Compostela (España). Teatro ESAD.

20:00 Espectáculo FESTUM: *El año de Ricardo* de Angélica Lidell, dirigida por Cruz Hernández. Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia (España). Teatro ESAD.

Martes 24

10:30 Espacio abierto. Aula 0.1 ESAD.

18:00 OFFestum: *Antígona*. Dirigida por Yunes Demnati. Teatro ESAD.

13.30 OFFestum: *Esadencorto*. Teatro ESAD.

19:00 Pasacalles desde la ESAD (Plaza de los Apóstoles) hasta el Teatro Circo Murcia.

20:00 Espectáculo inaugural: *La Comedia de los errores* de William Shakespeare, dirigida por David García Coll. Aula de Teatro de la UMU con la colaboración de la Coral Universitaria. Teatro Circo Murcia.

Viernes 27

12:30 Espectáculo FESTUM: *Je suis la vieille anthropophage*. Creación y dirección Nicolas Bedin, Elina Martínez, Quentin Perriard, Louane Viallon y Mathilde Wind. Sorbonne Nouvelle University (Francia). Aulario ESAD.

13:30 OFFestum: *Bondad y cobardía* (Introducción), dirigida por César Oliva Bernal. Teatro ESAD.

17:00 OFFestum: *Dentro del bosque* (1er Acto), dirigida por Karen Matute. Teatro ESAD.

19:00 Acto de clausura. Teatro Romea.
- Escena de *Carrie*, dirigida por José Antonio Sánchez.
- Lectura del Manifiesto del Día Mundial del Teatro.
- Proyección del documental sobre FESTUM y Entrega de premios FESTUM y certificados a los participantes.

Jueves 26

17:00 OFFestum: *Los sacos de carne*, escrita y dirigida por Daniel V. Carrillo. Aula 4.3. ESAD

21:00 Espectáculo de clausura: *Fedra en el laberinto* de Fulgencio M. Lax, dirigida por Eva Torres. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Teatro Romea.

Organizan:    

Colaboran:           

Patrocinan:           

Programación cancelada.

Festival de Argentina *Nodo Hackear la Danza*

Jorge Fullana Fuentes

Profesor de Espacio Escénico ESAD Murcia



La obra *Diferencias*, codirigida por Jorge Fullana y Sonia Murcia, interpretada por Guillermo Carrasco y Zoe L. Samper, participó en el Festival Internacional de Argentina: 'Hackear' la danza: el 'glitch' como posibilidad creativa, un encuentro para las artes del movimiento desde una perspectiva convergente, para el que busca obras pensadas para la digitalidad.

Este ciclo, dirigido por Felicitas Ledesma Briozzo, invitó a explorar el concepto de *Glitch* como pretexto para habilitar nuevas posibilidades creativas en el universo digital. Articulando la exploración del movimiento con otras narrativas posibles, ampliando las perspectivas y campos de acción apropiándose de nuevas herramientas compositivas. Promoviendo el diálogo y el intercambio entre los diferentes campos disciplina-

rios y abriendo nuevos interrogantes a modo de prisma dispersivo, descomponiendo ideas y multiplicando sus posibilidades.

La transposición de conceptos entre las disciplinas, así como el trabajo colaborativo y la hibridez de las creaciones artísticas, están cada vez más presentes en nuestros días. Abordar los procesos creativos y de investigación desde criterios innovadores y transmediales amplía el campo de acción de nuestras enseñanzas en el ámbito internacional.

Estreno del Festival: 4 de diciembre

Web: www.nodocultural.art/#/convocatoria

<https://www.danza.es/actualidad/hackear-la-danza-el-glitch-como-posibilidad-creativa/>



Sinopsis

Diferencias es un montaje que combina el movimiento con el video digital para hablar de lo que nos une y cómo, por definición, nos separa de lo que no son iguales a nosotros, convirtiéndonos en seres irreconocibles. Una pareja destinada al amor se ve dividida por una cultura distinta, una nación distinta, un grupo o una empresa distinta. La cultura, las naciones, los grupos o las empresas agrupan a personajes para conseguir fines más grandes que uno mismo. Esa misma agrupación genera diferencias con otros conjuntos. Aquello que nos une, inmediatamente nos separa del que ya no

es de nuestro grupo. Volver o cambiar es complicado. En muchas ocasiones la cultura, la nación o el entorno nos programa de una manera que hace imposible su reversión. Desaprender es complicado y siempre deja añoranza de lo que una vez fue.

A través de dos bailarines y un proyector de video el espectáculo se sumerge en nuevas formas narrativas en las que la tecnología es parte esencial de la representación y de la creación. Un diálogo de igual a igual entre el movimiento y la videoescena donde uno no existe sin el otro. Una búsqueda de usos diversos de la proyección de video digital a nivel expresivo, emotivo y narrativo.



fila á

Reseña bibliográfica

Entre aquí y allá (Lo que dura un paseo)

Victoria Szpunberg,
 en *Victoria Szpunberg 2004-2018*, Tarragona: Arola, 2019

Carlos Ferrer

Academia de Artes Escénicas de España

Hija de activista y poeta exiliado de la dictadura argentina y nieta de refugiados, formada como bailarina, Victoria Szpunberg (Buenos Aires, 1973) es una profesora y dramaturga afincada en Barcelona desde 1977 que ha recopilado catorce piezas de su producción dramática en el libro *Victoria Szpunberg 2004-2018* (Arola, 2019), el cual abarca desde *Esthetic paradise* (2004) hasta *Entre aquí y allá* (*Lo que dura un paseo*), reescrita en 2018, y cuenta con un sugerente prólogo de Albert Pijuan, para quien “el choque entre la banalidad y la densidad es un contrapunto siempre presente”. La ética, el desarraigo, la subordinación, la dependencia, la incomunicación, la soledad son algunas de las constantes de su obra sin olvidar las agradecidas pinceladas de humor, además de la influencia de Calderón de la Barca y Valle-Inclán. Szpunberg, admiradora de *Lejos* de Caryl Churchill y de la labor de los argentinos Mauricio Cartún y Federico León, así como del valenciano Paco Zarzoso, es autora de obras como *Boys don't cry*, *Vis a vis*, la trilogía *La fragilidad de la memoria* y el monodrama *Balena blava*, entre otras piezas.

Entre aquí y allá (*Lo que dura un paseo*) obtuvo un accésit en el Premio María Teresa León 1998 de la Asociación de Directores de Escena (ADE), estuvo seleccionada para la Residencia Internacional del Royal Court Theatre en 2000 y fue el primer paso de una trayectoria ya consolidada, como lo demuestra el Premio Max en 2013, y en constante crecimiento, como lo corrobora *Amor mundi*, última obra estrenada pero no incluida en el volumen, donde una modélica docente al borde de la jubilación se enfrenta a un problema de corte moral y

a sus dudas tras una actuación en un caso violento, una pieza sobre la escisión entre los menores y los adultos.

Entre aquí y allá (*Lo que dura un paseo*) está conformada por ocho escenas dispares y protagonizada por seis personajes: Ella, impaciente e infeliz pareja de Él, egocéntrico guionista estancado creador de los personajes de Antonio, de pobreza espiritual y doble vida, y de la indecisa Berta, además del Sr. X, vendedor de pisos involucrado en un accidente, y Rol. Los personajes de la ficción, que ha escrito Él, intentan variar su destino y alterar el futuro, forzar un mundo alternativo por imprevisto, dominar la situación e imponer la supervivencia por encima de las circunstancias. El desconcierto, el absurdo, la desubicación constante, la disipada identidad conformada por una frágil memoria que no puede obviar la indeterminación que la caracteriza, huellas, heridas, fragilidad, vida y reflexión sobre la identidad, porque como ha sostenido la autora, “el teatro es un lugar para abrir otras miradas, porque puede abrir lugares para la poesía o la reflexión y no tan solo para la trama, como ocurre en las series de televisión. A mí no me interesa hacer teatro de trama o argumento. Me interesan otros recursos que pueden aportar emoción o pensamiento”. No estamos, por lo tanto, ante un teatro meramente confesional o testimonial, sino ante un teatro con hueso y tuétano que recrea con acierto los ritmos de la oralidad, que busca descifrar lo que nos rodea y que pretende que el lector conecte con lo inespereado y pase de preguntarse qué pasará o cómo acabará a que está pasando.

fila á

Apéndice

Instrucciones para los colaboradores de la revista *fila á* para el volumen 5 (2021)

Periodicidad de la revista: Anual.

Fechas de recepción de propuestas por parte de los colaboradores: hasta el 31 de mayo de 2021.

Comunicación de propuestas aceptadas: del 15 al 30 de junio de 2021.

Correo al que se envían las propuestas: revistafilaa@esadmurcia.es

Temática del próximo número: Investigación e innovación educativa en las Enseñanzas Artísticas Superiores. Reconversión del ámbito escénico tras la pandemia. Mujer y artes escénicas.

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 (Turnitin). Los artículos tendrán una extensión mínima de 12 páginas, con 30 líneas por página y 70 caracteres por línea. Constarán de resumen en castellano (máximo 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 (Turnitin).

Instructions to collaborators of *fila á* magazine for issue no. 5 (2021)

Periodicity: The magazine comes out once a year.

Deadline for the submission of collaborators' proposals: until 31st May 2021.

Communication of proposals accepted: from 15th to 30th June 2021.

Proposals must be sent to this email address:
revistafilaa@esadmurcia.es

Subject matter of next issue: Research and educational innovation in Higher Art Studies. Reconversion of the stage environment following the pandemic. Woman and the performing arts.

Assessment system: Acceptance shall require the positive opinion of two experts (external assessors); the identity of both the author and the assessor shall remain anonymous during the whole assessment process. The result of this blind peer review shall be acceptance, qualified acceptance or non-acceptance. In the case of qualified acceptance, the paper shall be returned to its author for its adaptation according to the suggestions made by assessors. Once that the relevant corrections have been carried out within the established deadline, the paper shall be returned to the magazine and the assessment process shall be resumed.

Personal data to be provided together with proposals: Name and surname, institution of origin.

Characteristics of paper proposals: Papers must be unpublished; this shall be verified by submitting them to plagiarism detection control (Turnitin). They shall have, at least, 12 pages with 30 lines per page and 70 characters per line. They must include an abstract in Spanish (maximum 240 words), an abstract in English, keywords in Spanish (4-6 words) and in English. Papers may not have more than 15 pages including graphics, footers and bibliography. They shall be sent in editable Word format (.doc or .docx), fonts Arial or Times New Roman, size 12 and line spacing 1.5. Images, graphics and/or tables, if any, must appear in the Word file of the corresponding paper in such location as the author/authors may deem appropriate, duly referenced. Furthermore, these images, tables and/or graphics must be provided in separate .jpg files with a resolution of 150 dpi for their subsequent inclusion in the final layout (carried out by the magazine). In-text citation rules and bibliographic references must abide by the APA standard, 6th edition. (Rules in PDF).

Characteristics of theatre text proposals: The text must be unpublished; this shall be verified by submitting it to plagiarism detection control (Turnitin).