

fila á

Revista científica de artes escénicas y audiovisuales

2021, Volumen 5
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: © Acuarela de Granadas, Pedro Cano, 2017

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-1135-2017

1ª Edición, diciembre 2021

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Nausicaä edición electrónica, s.l.

á fila

Dirección Comité científico:

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

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

Comité científico:

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

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

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

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

Dra. Nieves Pérez Abad. *Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.*

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.*

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

Observadores externos:

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

Marina Arespachaga Maroto. *Escuela Superior de Diseño de Madrid.*

Secretaría Comité científico:

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

| | |
|--|---|
| Presentación | 7 |
| <i>Sonia Murcia Molina y Mercedes Carrillo</i> | |

Artículos

| | |
|--|----|
| Ética, poder y fama | 11 |
| <i>Assumpta Serna</i> | |
| Mitología a prueba de bombas: ¡que vuelva Sarah Kane! Aproximación a la obra <i>El amor de Fedra</i> | 19 |
| <i>Nuria Clavero Urzaiz</i> | |
| <i>Herejes: una revisión desde la teoría feminista</i> | 27 |
| <i>Lucía Bafalliu Oliver, Carmen García Liza y Elena Mateo Galindo</i> | |

Ensayos

| | |
|---|----|
| Ángel Fernández Montesinos: el premio es no dejar de trabajar | 39 |
| <i>Antonio Castro Jiménez</i> | |

Textos teatrales

| | |
|--|----|
| <i>Fedra en el laberinto</i> . Versión a partir de la obra de Racine | 49 |
| <i>Fulgencio M. Lax</i> | |
| La calidad del cartóné libio | 69 |
| <i>Andrés Nortés</i> | |

Trabajos fin de estudios: junio de 2020-febrero de 2021

| | |
|--|----|
| TFE defendidos junio 2020 a febrero 2021 | 73 |
|--|----|

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

| | |
|--|----|
| Talleres de cuarto de interpretación | 89 |
| Cortometrajes de dirección | 93 |

Internacionalización, emprendimiento y acción socio cultural

| | |
|--|-----|
| Partes de un viaje | 99 |
| <i>Jorge Fullana</i> | |
| VIII centenario del nacimiento de Alfonso X 'el Sabio' (1221-2021) | 103 |
| <i>Pedro Pérez</i> | |
| Día Internacional de la eliminación de la Violencia contra la Mujer 2021 | 107 |
| Cartago21 | 109 |
| Festivales internacionales y nacionales 2021 | 111 |
| <i>Sonia Murcia Molina</i> | |
| Congresos internacionales y jornadas nacionales 2021 | 115 |
| <i>Sonia Murcia Molina</i> | |

Reseñas bibliográficas

| | |
|--|-----|
| <i>El sistema Stanislavski. Diccionario de términos. Versión, prólogo y anexos de Ángel Gutiérrez</i> | 123 |
| <i>Juan C. de Ibarra</i> | |
| Eduardo Viladés, <i>¿Y ahora qué?</i> , Valencia: Edictoràlia Teatre, 2020 | 125 |
| <i>Carlos Ferrer</i> | |
| <i>Matei Visniec, Migraaaantes o sobra gente en este puto barco o el salón de la alambrada</i> , Valencia: Universidad de Valencia, 2017 | 127 |
| <i>Carlos Ferrer</i> | |

Apéndice

| | |
|---|-----|
| Instrucciones para los colaboradores de la revista <i>fila á</i> para el volumen 6 (2022) | 129 |
| Instructions to collaborators of <i>fila á</i> magazine for issue no. 6 (2022) | 130 |

á

fila

Vol. 5, 7-8

Presentación

Sonia Murcia Molina

Directora Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Parece evidente que la normalidad plena aún está por llegar pero *Fila á* ha conseguido mantener el pulso en cada publicación, asumiendo el riesgo de la consolidación de nuestra revista y de su impacto efectivo en el medio socio-cultural y científico, que este año implementamos con el DOI (Digital Object Identifier) para aumentar la visibilidad y garantizar la propiedad intelectual de sus contenidos.

Nuestra visión tras el primer lustro se ve reforzada, confiamos que a través de su lectura aportemos nuestro compromiso a la transferencia del conocimiento, del legado de las enseñanzas artísticas en el futuro y en seguir contando con el favor de sus lectores.

Mercedes Carrillo

Jefa de estudios Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Llegamos al número cinco de una revista que continúa llenando sus páginas con colaboraciones de un ámbito escénico y artístico ampliamente variado. En nuestra sección de artículos nos podemos encontrar en este número con colaboraciones de actrices en formación y otras plenamente inmersas en el mundo profesional. Dentro de los ensayos contamos con la figura de un director de escena murciano con una amplia carrera profesional. Y en el apartado de textos teatrales publicamos la obra de teatro ya estrenada en los escenarios de un dramaturgo murciano de la casa.

Volvemos a contar con los resúmenes de los Trabajos fin de estudios del título de grado, defendidos en la ESAD de Murcia durante el pasado curso académico, muestra de la diversidad de temáticas dentro del mundo escénico que despiertan el interés de nuestros

nuevos actores y directores de escena que, año tras año, nos vuelven a sorprender gratamente. Los talleres de interpretación y los cortos de dirección son ya un clásico que nos anima a continuar trabajando y poniendo en valor con ellos, el germen de la escena contemporánea española. En esta misma línea enmarcamos el apartado de internacionalización, emprendimiento y acción socio cultural donde destacamos en cada número la contribución de la ESAD de Murcia al panorama social y profesional, tanto nacional como internacional con sus variadas contribuciones.

Llegaremos al final con las reseñas literarias que nos animan a continuar leyendo y las instrucciones para los colaboradores de la revista que nos invitan a seguir reflexionando y compartiendo experiencias profesionales desde variados ámbitos afines al arte escénico.

fila á

Artículos

á

fila

Vol. 5, 11-18

Ética, poder y fama

Assumpta Serna

Fundación First Team

ABPAU. Asociación de buenas prácticas

www.familiadecine.com

Resumen: Conmover a un espectador, generarle preguntas, y retener la experiencia en la memoria es el poder mayor que tenemos los creadores del cine y del teatro. Creando perspectiva a través de la narración, el espectador puede cambiar su punto de vista empatizando con experiencias radicalmente diferentes si están cimentadas en valores universales. Un actor experimentado y creador, permite al espectador reflejarse en un espejo, como el consejo que Hamlet da a los actores: "construye la obra como si fuera un espejo a la naturaleza". Trabajamos no solo para que el espectador pueda escuchar las palabras sino "leer" eficazmente los pensamientos y encontrarse reflejados en ellos. Y si cabe, cambiarlos a mejor.

La fama es un regalo, nunca un destino. No es un problema, puede ser a menudo una solución. Debemos preguntarnos si podemos usarla como poder, para el beneficio de muchos. Las personas que han sido acusadas en el movimiento #MeToo en nuestro sector han repercutido masivamente en la cultura popular. El mundo ha podido ver con claridad meridiana la extensión profunda e insidiosa del problema de nuestra sociedad "avanzada". En la familia, en el lugar de trabajo. No nos quedemos solo en el hecho de denunciarlo. Hoy, la mujer ideal tiene muchas más ventajas que las que hombres y mujeres lucharon por conseguir.

Para exigir diálogo entre cada colectivo y las instituciones jerárquicas y así ofrecer valores e ideales que puedan traducirse en cambios en actitudes, decisiones y responsabilidades. Eres libre ahora para luchar más que nunca para contribuir a lo que le falta a nuestra sociedad: Ética en todos los procesos y en el caso que nos ocupa, en el sector audiovisual y teatral.

Palabras clave: ética, abuso de poder, fama, *Me too*, Código de buenas prácticas, actor, actriz.

Abstract: To move an audience, to stimulate questions and to have the experience lodged in the memory are among the greatest things that film and theatre creatives can achieve.

By creating perspective through narrative, the viewer can change the way they see things by empathising with radically different experiences underpinned with universal values. An experienced actor and creator, does as Hamlet's advice to the players "hold, as it were the mirror up to nature". We work so that the viewer not only hears the words but can read the thoughts and find themselves reflected therein.

Fame is a gift, a tool, never a destiny. It is not a problem, it can be often be a solution. We must ask ourselves if we can use it as power, for the benefit of many. The people who have been accused in the #metoo movement in our sector have had a massive impact on popular culture. The world has been able to see with the clarity of a pilgrim the insidious profundity of the problem of our "advanced" society. In the family, in the workplace ... Let's not just report it. Today, the modern woman has many more opportunities, opportunities that women and men fought for. To demand reasoned dialogue between collectives and hierarchies and thus offer values and ideals that may be translated into changes in behaviours, decisions and accountability. You are free now to fight more than ever to contribute to society what it lacks: Ethics in all creative processes in the audiovisual or theatre.

Key words: ethics, abuse of power, fame, Me too, Code of good practices, actor, actress.

1. El cine y el teatro como poder de transformación

El cine, el teatro y el sector cultural, como escaparate del poder de la comunicación, tendrían que ser capaces de crear historias que sigan cuestionando actitudes personales de manera profunda y que produzcan un impacto relevante al espectador. Como creadores, es nuestro contrato con el público.

Desde Tespis¹, nuestra función como actores ha sido conmovir y entretener al espectador, generarle preguntas relevantes. Hemos ejercido el poder mayor que tenemos los creadores porque tanto en cine como en teatro, creamos perspectiva a través de la narración para que el espectador pueda cambiar su punto de vista empatizando con experiencias radicalmente diferentes si están cimentadas en valores universales.

Un actor experimentado y creador, permite al espectador reflejarse en un espejo, como el consejo que Hamlet da a los actores “construye la obra como si fuera un espejo de la naturaleza”. Trabajamos no solo para que el espectador pueda escuchar las palabras sino “leer” eficazmente los pensamientos y encontrarse reflejados en ellos. Y si cabe, cambiarlos a mejor.

El *buen poder* es el que da un conocimiento propio y de la situación que vivimos, es el que recibimos como transformador cuando nos sentimos movidos por una historia, cuando nos sentimos identificados, reflejados en nuestro contexto. Generalmente, la exploración de un tema será más relevante cuando, a través del espectáculo, podemos entender nuestras propias actitudes, situaciones y cambiarlas a mejor. El actor y la actriz, tienen como misión entender la naturaleza de cada acción y pensamiento y trasladar su humanidad a través de su propia observación e imaginación. Tienen la posibilidad de convertirse en expertos en lo que llamamos “el alma humana”. Un actor experimentado y creador, permite al espectador reflejarse en cualquier historia bien contada, sentirse interpelado y cuestionado en sus propias acciones dentro de un mundo inventado pero reconocible como si se tratara de un espejo.

Sólo nuestro trabajo nos permite entonces ser más humanos, siendo el puente entre el esfuerzo de todo un equipo y el espectador. Es un trabajo que, si se entiende como un servicio responsable, da al actor el po-

der para cambiar a mejor la vida de otros y su propia vida.

Pero nada tiene valor sin que el espectador complete la obra que hacemos. Trabajamos para que el espectador pueda “leer” más eficazmente los pensamientos del personaje que interpreta y hacerlos suyos. No debemos por tanto dogmatizar, sino sugerir para que el espectador complete el sentido de la obra audiovisual o teatral.

El *poder malo*, es el poder sin sentido ni beneficio emocional, es aquél que busca siempre acusar de la propia miseria a otro, generalmente un monstruo que causa miedo, un demonio que genera un contubernio, un contrario que identificamos para religar al grupo. Es un recurso fácil. Creo que, si queremos una sociedad adulta, tenemos la responsabilidad de ser más inteligentes y no caer en el viejo truco de acusar al malo ni pecar en el defecto de usar generalidades cuando hablamos de nosotros mismos.

2. El poder de la mujer

Pero yo propongo un reto: quiero hablar del poder que desarrolla *cualquier mujer que lucha por su ideal*. La mujer ideal que a todas nos gustaría ser, esa mujer ideal por la que lucho por ser como ella, la que quiero tener a mi lado, de la que me siento compañera. La mujer que se esfuerza por merecer adjetivos positivos, por querer ser inclusiva, inteligente y respetuosa, aquélla que genera respeto porque respeta a los demás. Y me gusta, creo que es necesario, inspirar a otras mujeres para que consigan encontrar sus objetivos, reflexionar sobre sus deseos y principios éticos para que puedan seguir su pasión y su sueño.

Me gusta aquella mujer que sabe donde no quiere ir, y que es libre cada día para buscar en su corazón el porqué hace lo que hace. Me gusta la que cree en su compañero/a, la que es romántica, la que se abre a los demás, la que sueña en grande y acepta sus limitaciones con humor y esperanza.

Me gusta la mujer que sabe escuchar, la que es coherente, la que es fiel a sí misma, la que no tiene miedo a decir que se equivoca, la que ama, la que busca peligrosamente, la que es curiosa, la que hace reflexionar a los demás a hacer las cosas cada día mejor. La que quiere dar sentido a su vida para servir a una comunidad, la que es fecunda en amor y en servicio a los demás.

¿No vale la pena luchar para ser una mujer ideal y comunicarlo a través de las obras que hacemos? ¿No es ése el sentido y el por qué hacemos lo que hacemos?

¹ Tespis, poeta griego (siglo VI antes de Cristo). Según Aristóteles fue el primer actor y creador de la tragedia, desterrado por Solón, tras una exitosa carrera dramática en Atenas. Fue obligado a recorrer los caminos en un carro, acompañado de un grupo de actores.

3. El poder de la fama de una actriz

Para tener poder no se necesita tener dinero. También el poder llega de las mujeres y hombres que tienen esa fama que adquieres como un regalo a tu constancia y a tu conocimiento, fruto de la genuina curiosidad por el otro. Cosechas esa fama sin darte cuenta, sin buscarla, solo siendo consecuente en las decisiones diarias, intentando ser transparente y honesta, sin miedo.

La fama es un regalo, nunca un destino. La fama no es siempre un problema, puede ser una solución. Si llega con la responsabilidad y el coraje de ejercer el poder para hacer cambios a mejor, debemos preguntarnos si podemos también hacer que la fama no sea solitaria, sino usarla, para el beneficio de muchos.

Porque ellos y ellas, actores, actrices, si llevan su carrera con honestidad y ética, tienen esa fama buena, ese prestigio de valor por el servicio que ofrecen de espejo a la sociedad que representan. Se convierten en líderes de opinión, en referencia para generaciones futuras.

¿Qué mayor éxito que el de la inteligencia de una vida bien vivida y el comprobar que ayudas a otros y otras a encontrar su camino o que conscientemente defiendes lo que te parece justo para ti, para tu familia, para el planeta? El público es muy sofisticado. Reconoce la autenticidad de la mentira y hoy, quizás más que nunca, aprecia los valores y principios como la honestidad, la transparencia, la humildad.

El actor y la actriz consiguen entonces, una especial conexión emocional con un público fiel que los acompaña, obteniendo sin proponérselo, una reputación, una fama a menudo callada de estridencias y alejada de modas, pero que genera beneficio emocional y valor afectivo. Es la fama que genera un diálogo fiel y regular con el público. No se mide por cantidad de fans, sino por calidad del mensaje que se emite. Esa fama es tranquila, sorprendente y emocionante.

Qué mejor ejemplo son las actrices que trabajan buscando un sentido a sus vidas y que teniendo un poder mediático, toman la responsabilidad para tratar de aportar dignidad en todo el proceso de su trabajo, para que sea creativo, innovador y relevante al público.

¡Qué placer cuando reconocemos el éxito como un instrumento de poder para cambiar el mundo a mejor! Cuando sentimos que tenemos: la oportunidad de crecer emocional e intelectualmente y la posibilidad de compartir en sociedad nuestras opiniones y deseos. ¡Qué privilegio cuando se nos ofrece inspirar a quienes nos rodean! Cuando encontramos que lo que hacemos tiene sentido, mientras inspiramos a otros a ser mejores. (Serna y Cleverdon, 2021)

Todos olvidarán lo que has dicho. Lo que has hecho. Pero nadie olvidará como les has hecho sentir.

4. Abusos de poder en el cine, en el teatro, en las escuelas de Interpretación

Las personas que han sido acusadas en el movimiento #MeToo han repercutido masivamente en la cultura popular y el mundo ha podido ver con claridad meridiana la extensión profunda del problema de nuestra sociedad "avanzada". Internet ha recogido testimonios de familias rotas por la violencia en tiempos de paz. Han saltado escándalos de abusos de padres a hijos, de tíos a sobrinos, de abusadores sacerdotes, de actores, de productores, de directores de cine. Escuchamos mentiras, observamos enfermedades...

Yo he sufrido abusos de poder. He visto a otras personas de mi profesión, ser abusadas en rodajes, en ensayos, en talleres. Incluso desde las escuelas oficiales, en las universidades, con maestros que por definición tienen la obligación de ser mejores. Esa es para mí, una falta ética enorme porque las escuelas, las universidades, los templos del saber, son responsables de actuar con ética irreprochable. Debemos exigirles, siempre, ser mejores.

Pero no nos quedemos solo en el hecho de denunciarlo. ¿Qué hacer con la información? Investiguemos más hondo. Tenemos que prevenir, porque no solo con leyes y con castigos se puede cambiar el mundo. Cada uno de nosotros tenemos el poder, con una actitud decidida y comprometida, de curar a las personas en positivo, aquéllas que muchas veces, por ignorancia, cometen a nuestro alrededor abusos graves de poder. ¿Y cómo? Creo que podemos empezar simplemente siendo firmes en nuestro NO. Que no quede nadie que ignore el poder que otorga el decir NO ante una situación confusa, éticamente reprochable.

Es la responsabilidad de las instituciones difundir códigos éticos, es responsabilidad del colectivo de actores, el elegir a sus maestros en sus talleres de formación, no para "conseguir trabajo de cualquier manera", porque "todo vale para conseguir trabajo". Es responsabilidad de las empresas cinematográficas y teatrales cumplir con esos principios éticos queridos por todos. Es derecho y responsabilidad de todos y cada uno de nosotros compartir comportamientos, actitudes y prácticas éticas.

Sentimos, olemos el peligro de lo insidioso y corrupto desde lejos porque afinamos nuestras antenas ante el instinto de supervivencia. Si caemos en la tentación de hacer lo contrario que nuestra intui-

ción recomienda, si pensamos que haciendo lo que nos proponíamos a conseguir un personaje, un puesto mejor, una promoción segura, más adeptos, más promoción, e internamente sentimos un conflicto de interés, un abuso de cualquier tipo, un sentido de injusticia y de impotencia, examinemos nuestras propias decisiones.

Si observamos que va siendo un patrón cuando elegimos repetidamente a personas tóxicas, si teniendo una ambición escogemos el camino más rápido, CUIDADO. Diciendo NO, no se pierde ese personaje, ese puesto mejor, esa promoción, porque nuestros adeptos tardarán más en llegar, pero serán más fieles. No seremos productos de moda, sino productos de un trabajo honrado.

Si has tenido una familia ética que te ha formado en principios, tienes una gran ventaja. Pero quizás te han enseñado a callar, a obedecer o a manipular y engañar. En nuestra profesión, tendremos oportunidades para decidir qué camino escogemos, estudiando las carreras de nuestros compañeros, leyendo entre líneas, hablando con ellos transparentemente. Es un deber aprender siempre de la experiencia de otros. Solo escuchando mucho podremos decidir cómo gestionar nuestra carrera con responsabilidad.

Es nuestra responsabilidad como jóvenes entender nuestro puesto en el mundo. Es responsabilidad de la mujer y el hombre maduros entender exactamente porque dijeron sí. Aceptar y confesar nuestra confusión en ese momento ayuda a no denunciar años después, sino a obrar mejor en consecuencia, porque habiendo dicho el infame *sí* entendemos que nosotros hemos sido parte del problema.

Como espectadores, debemos relativizar las denuncias hasta que no se pruebe el delito. Una denuncia falsa es un enorme retroceso y debería ser objeto de reprobación y censura social.

5. Elegir las personas con las que trabajas

Hay que estar convencida que como actriz puedo ejercer un área de influencia eligiendo cómo y con quién trabajo. No es trabajar de cualquier manera, y a cualquier precio, sino que en el momento de la incertidumbre y del error, hay que escoger lo que es más ético, lo que nos empodera: refugiarnos en nuestra honestidad.

Y ahora permitidme un sueño grande. Porque es con esas mujeres y también con esos hombres éticos, que me gustaría ejercer poder, un buen poder, que facilitara la innovación para que junt@s, pudiéramos encontrar criterios de calidad en el ejercicio de nuestra profesión.

Porque, ¿qué podemos aportar las mujeres en esta

nueva ola donde nos sentimos más protegidas, más hermanas, más escuchadas?... Esa mujer ideal de hoy tiene muchas más ventajas para poder organizar el sector teatral y audiovisual y contar su experiencia. Esa mujer ideal puede colaborar ahora más que nunca para aportar a la sociedad lo que le falta: Ética en todos los procesos de creación en el audiovisual o en el teatro. Debe trabajar respetando a los demás, manejando con soltura criterios éticos que ayuden a *definir la calidad en todo el proceso al hacer cine o teatro*, y sin miedo, debe aprender a decir NO.

En este proceso de reflexión después de cada experiencia abusiva durante el ejercicio de una profesión, he constatado la necesidad que hay en el sector creativo de mejorar nuestro oficio en diferentes frentes: Un estatuto que nos ampare, unas leyes que entiendan la naturaleza de nuestro trabajo, pero también la necesidad de reaccionar en privado, de colaborar, de escuchar, de buscar la excelencia en cada actividad. Porque he visto lo callados y calladas que nos quedamos cuando se trata de arreglar nuestra profesión y organizar nuestro colectivo. He visto muchas veces con orgullo, lo ruidosas que podemos llegar a ser cuando abanderamos injusticias de otros, cuando nos ponemos a arreglar con pasión la casa del vecino antes que la propia.

He visto silencio, mucho silencio, fruto de la frustración que origina el haber tirado la toalla, el pensar que nuestra vida profesional no podemos mejorarla, al experimentar continua y reiteradamente abusos de poder, conductas enfermas, lucha en solitario. Identifiquemos también a las mujeres calladas, porque a menudo *la que hace menos ruido es el mejor referente*.

6. Códigos éticos

¿No es nuestra responsabilidad tratar de ofrecer soluciones a conductas no éticas dentro de nuestra familia, de nuestros amigos, de nuestro grupo de trabajo, de nuestro sector cultural?

La lucha por la ética en todas nuestras relaciones, pero sobre todo en las de nuestra familia y nuestro trabajo, influye positivamente en la sociedad. Podemos, debemos, actuar en consecuencia. La ética responsabiliza a las mujeres, las enorgullece, las redondea, les da sentido y propósito.

Yo, por ejemplo, encontré el sentido como mujer y como actriz al redactar el *Código de buenas prácticas del actor en el audiovisual*² (CBPAA) conjuntamente con

2 Puedes leer el código en: <https://www.familiadecine.com/codigo-de-buenas-practicas/>

Instituciones del sector y con el equipo de Juristas de la Universidad Carlos III. Desde hace 15 años, el CBPAA lo han aprobado 50 instituciones, ha sido repartido a más de 5000 personas y lo han firmado 500 socios que componen la Asociación Internacional de la ética en cultura y en audiovisual (ABPAU), con el objetivo de promover las buenas prácticas en nuestro sector. Es poco, muy poco. ¡Queda tanto por hacer!³

Cuando reflexiono en mis últimos ideales, en los veinte o treinta años que me quedan de vida me gustaría:

- *aportar dignidad y profesionalidad en el ejercicio de mi profesión, trabajando con profesionales éticos*
- *fortalecer el tejido industrial ofreciendo productos al público de calidad*
- *generar confianza en espectadores que les guste invertir en nuestro sector cultural*

Porque entre todos y todas, hemos de sentir que el teatro, el cine y el audiovisual español, nuestra cultura, sirve al espectador. La calidad de un espectáculo se mide por el nivel de interacción con el espectador no sólo en la taquilla. Tenemos que conseguir un espacio de trabajo creativo, innovador, donde podamos definir la calidad, donde todos los colectivos se sientan responsables en hacerlo mejor. Donde la envidia y la corrupción no sea un deporte nacional, donde la mediocridad no sea recompensada. Donde la formación seria, sea contemplada como una necesidad para todo trabajador cultural y sobre todo en el teatro y en el cine, porque los actores tienen que aceptar el poder otorgado por la sociedad como referentes, si quieren cumplir con su función de comunicadores de la obra de todos.

Tenemos que estar seguros y seguras que nadie abusa de su poder, estableciendo mecanismos de prevención para que no pasen los casos de abuso denunciados por el movimiento #MeToo. Sobre todo, no privemos a los niños de su niñez, a los adolescentes de su ilusión. Estimulemos su potencial y ayudemos a crear una sociedad madura, transparente, para que no exista la confusión entre lo bueno y lo malo, entre lo que funciona y lo que no.

Porque hemos “quemado” la ilusión de mayores, de niños, de adolescentes, de personas con discapacidades, de actores y actrices dándoles éxito sin estar preparados, sin ninguna formación actoral. Recordemos a Marisol, a Joselito, a Pablo Calvo... Me pregunto qué será de los niños del programa Chef Junior o de los actores que llegan a programas de

reality, de tantos actores y actrices que llevan callados años.

El intrusismo es descorazonador ¿Sirve la formación académica a los actores para encontrar trabajo? ¿Por qué somos tan lentos en incorporar la especialidad en cine en nuestra formación actoral? ¿Puede el mercado sostener a más de 500 actores y actrices salidos de las escuelas oficiales de teatro cada año? ¿Qué método podemos implementar para hacer reconocer el esfuerzo de los que estudian y experimentan? La formación debería significar mejores puestos de trabajo. Exijamos una mejor educación en principios y valores en los puestos de trabajo para que nadie pueda explotar y abusar de su poder.

Orientemos sobre la manera de obrar cuando buscamos, cuando trabajamos y cuando comunicamos nuestro trabajo. Intentemos mejorar la relación entre profesionales, abogemos por una producción de excelencia, exijamos trabajar con garantías de seguridad y ética, para que la muerte accidental en rodajes, como el reciente caso del actor y productor Alec Baldwin, no puedan ocurrir. Busquemos una formación cimentada en valores y principios éticos, para que la manipulación y abusos psicológicos no se repitan.

No se puede olvidar que la imagen que se tiene de nuestro país en el exterior viene proporcionada, en numerosas ocasiones, a través de nuestro cine y TV y que la imagen más poderosa que impacta más en el público es, o debería ser, la sabiduría de nuestros referentes en el sector, de nuestras actrices y actores.

7. La ética en la profesión de actrices y actores

Los actores y actrices somos el colectivo más numeroso en las manifestaciones teatrales o cinematográficas. Los cambios se producen, sobretodo por la presión de un número de personas. Pongámonos de acuerdo, organicémonos. Porque:

“La ética es rentable”

“Si no somos éticos, un día vamos a tener que pagar por trabajar”

“Antes que la ley, luchemos por la ética”

“Defendamos la ética en el trabajo para conservar el trabajo”

“La ética existe no solo para protegernos de otros que podrían explotarnos, la ética existe para protegernos de nuestros colegas y de nosotros mismos”.

3 Puedes firmar el código en change.org: <http://chnng.it/cn5fB4Qw>



Figura 1. Assumpta Serna y Scott Cleverdon. Fuente: elaboración propia (2021).

¿Es el castigo un buen medio para la curación de las “enfermedades” de nuestro siglo? ¿Es el más eficaz? ¿Son sólo las leyes, las prisiones, las multas, el control, las inspecciones y sanciones las que ofrecen resultados positivos de cambio de actitudes o se prefiere pagar las multas, obviar el control y las inspecciones? ¿Son los tamaños reductivos las solas actividades preventivas útiles?

¿Cómo inspirar a las personas a ser mejores personas, aparte de intentar siempre serlo? ¿Es nuestra formación suficientemente personalizada y responsable para no ofrecer títulos a quien no se lo merece? La ética es el poder más eficiente para cambiar a mejor nuestra industria.

En este reciente uso de poder y de responsabilidad que hemos arañado las mujeres hoy, ¿podemos aportar nuestra experiencia y formación para ayudar a definir criterios de calidad en nuestro trabajo y difundir con nuestra propia actitud conceptos éticos? ¿Nos gustaría unir lo que nos gustaría ser con lo que realmente somos? ¿Queremos servir con dignidad para mejorar nuestro sector?

El diálogo de cada colectivo en nuestro sector cultural es necesario para ofrecer valores e ideales que se traduzcan en comportamientos, decisiones y responsabilidades. Los actores del audiovisual se están organizando en Códigos de buenas prácticas. Los actores de teatro necesitan un código ético internacional.

Nuestro grano de arena (mi marido, el actor y guionista Scott Cleverdon y yo misma) ha sido redactar el CBPAA con la ayuda de profesionales del sector. Ahora, durante la pandemia, hemos creado una comunidad de profesionales del teatro, del cine y de series: Familia de cine, organizados por un protocolo ético y por un funcionamiento transparente y motivador, de ayuda al

otro, para que nos sintamos orgullosos y motivados de pertenecer al sector.

Al fin y al cabo, los actores y actrices pertenecemos una profesión antigua. Hemos sido molestos a través de generaciones, pero nos hemos infiltrado y mejorado con nuestras técnicas de oratoria en las prácticas de abogados, maestros y empresarios y en nuestro caso, incluso de sacerdotes⁴. Con nuestras técnicas de trabajo corporal, los investigadores han podido demostrar científicamente, el cambio hormonal de nuestro estado de ánimo, practicado desde tiempos inmemoriales por los actores y actrices, enriqueciendo la labor de psicólogos y médicos⁵.

Hemos aportado a través de los guiones y las obras que hemos escogido, reflexión y entretenimiento al espectador. Difundamos las buenas prácticas que hemos aprendido, las que nos ayudan a saber elegir lo que queremos contar y con quién. Luchemos por una formación adecuada a nuestras necesidades de mercado. Ayudemos a nuestros actores a insertarse en el mercado de manera útil, eficaz, inspiradora, innovadora y creadora.

Reivindiquemos el derecho a la escucha de historias que contribuyen a crear industria en nuestro sector cultural, para hacerlo más sostenible, innovador y eficaz. Es en las nuevas generaciones y en las comunidades que empiezan a organizarse, donde vamos a encontrar la solución y la energía que necesitamos para lograr un cambio hacia buenas costumbres.

4 Véase la descripción de esta experiencia expuesta en Cleverdon, S., Serna A. y Sánchez, J.C. (2020): *Entre la espada y la pared. Claves para comunicar la Palabra en tiempos difíciles*. Editorial San Pablo.

5 Columbia University and Harvard University. Power posing: Brief non verbal displays affect neuroendocrine levels and risk tolerance. *Psychological Science*. Sagepub.com/journalsPermissions.nav <http://pss.sagepub.com>

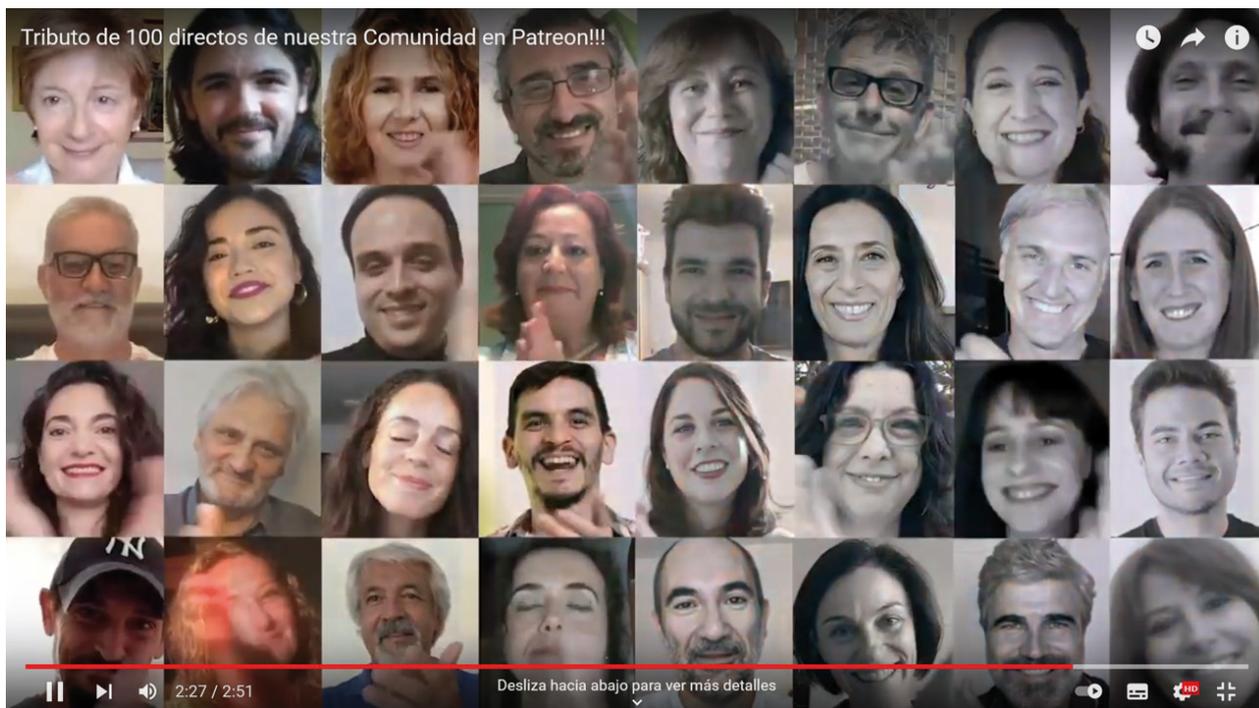


Figura 2. Imagen del video Tributo de 100 directos de nuestra comunidad en Patreon en Escuela de Assumpta Serna. Canal de You Tube.

Y a las mujeres: sintámonos empoderadas y ejerzamos el poder de ser mejores sin miedo, convencidas que podemos elegir siempre a las personas éticas en nuestro trabajo y así tener el poder de ofrecer historias relevantes al espectador.

Bibliografía y referencias

Dana R. Carney, Amy J.C. Cuddy, Andy J. Yap Power Posing: Brief Non-verbal Displays Affect Neuroendocrine Levels and Risk Tolerance

Columbia University and Harvard University. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/0956797610383437>
 Escuela Assumpta Serna. Canal de You Tube. Tributo de 100 directos, de nuestro Comunidad en Patreon! (Video) Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=odhd-l6s-5E>
 Serna A., Sánchez, J.C. Cleverdon, S., (2020). *Entre la espada y la pared. Claves para comunicar la Palabra en tiempos difíciles*. Editorial San Pablo.
 Serna, A. y Cleverdon, S. (2021). La ciencia del actor (Pendiente de publicación). Fuente: elaboración propia.

á

filia

Vol. 5, 19-26

Mitología a prueba de bombas: ¡que vuelva Sarah Kane!

Aproximación a la obra *El amor de Fedra*

Nuria Clavero Urzaiz

Profesora de Secundaria y Graduada en Arte Dramático

Resumen: Este artículo recoge un análisis de la obra *El amor de Fedra* de Sarah Kane como ejemplo de reinención de las mitologías clásicas a través del teatro contemporáneo. Kane, con su particular visión violenta y profunda del teatro, utiliza el mito como instrumento potencial para el desvelamiento de la realidad social de su época, obligando al público a enfrentar los males endémicos que como humanos perpetuamos. A través de la selección del título, de los personajes degradados, de las relaciones amorosas tóxicas, de la decadencia política, del derramamiento de sangre, de la violencia sexual, del poder y de las actitudes más perversas, Kane nos muestra la realidad, conmoviendo y atravesando emocionalmente al público.

Palabras clave: Sarah Kane, Fedra, mitologías, crueldad.

Abstract: This article includes an analysis of the play *Phaedra's Love* by Sarah Kane as an example of the reinvention of classical mythologies through contemporary drama. Kane, with her particular violent and profound vision of her theatre, uses myth as a potential instrument for the unveiling of the social reality of her time, forcing the audience to confront the endemic evils that we perpetuate as human beings. Through title selection, degraded characters, toxic relationships, political decadence, bloodshed, sexual violence, power, and the most wicked attitudes, Kane shows us reality that is, emotionally moving and provoking of the audience.

Keywords: Sarah Kane, Phaedra, Mythologies, Cruelty.

En la repetición radica también la transgresión, puesto que en el proceso se abren espacios para subvertir precisamente la norma que debe seguirse.

Judith Butler

Cuando la (ir)realidad no sólo se mete en tu casa, sino que te encierra en ella, una siente ganas irremediables de *verdad*, de llegar a lo honesto a través de la carne y la poesía. De esto sabía mucho Sarah Kane, quien consiguió traspasar los límites espaciales y emocionales del panorama teatral del momento. En la actualidad, entre anestésicas varias, fases hipocondríacas y *fake news*, el teatro sin tapujos vuelve a ser un salvavidas. Se hacen necesarios los golpes directos y el dolor abierto para romper las pantallas con el cuerpo. Durante el 2021, las imágenes del Mediterráneo, Palestina, o Colombia parecen ser ficción ante los ojos privilegiados de quienes nos hemos convertido en sofá inerte durante la pandemia. Resulta curioso que "lo teatral" siga teniendo una fuerte connotación peyorativa en una sociedad "hiper-teatralizada" (Puchades, 2005, p.16). Sin embargo, frente a la teatralización de la actualidad, es el teatro, precisamente, el que puede confrontarnos con la realidad de forma crítica y así actuar como revulsivo, antídoto o veneno. Ese virus *artaudiano* no puede contagiarnos a través del cristal audiovisual ya que necesitamos saborear la sangre, oler la angustia y que el sudor nos salpique (en) la sorpresa. Bucear, como Kane, en la problemática social desde la crudeza y lo violento; desde la poesía y la transgresión; desde el trauma y la compasión. Es también preciso habilitar todos los espacios que posibiliten esa comunión purgante entre personas en presente. Por eso, frente a la espera de lo colectivo, una sólo vuelve y revuelve entre sus filias para rescatar a mujeres como Kane, que supo cómo escupir en el público toda la belleza del dolor y que seguro, hoy día, sabría cómo resquebrajar las pantallas de todos nuestros dispositivos. Sin negar la utilidad de los medios tecnológicos, sigue siendo pertinente atravesar cristales paralizantes y, para ello, poner siempre el cuerpo y asumir los riesgos. En definitiva, salir heridas en/de un teatro que vuelva a gritarnos o a susurrarnos *delante de la cara*. Un teatro que nos dispare su poder catártico sin posibilidad de esquivar las balas, que sustituya la *anestesia* general por una *sinestesia* rizomática reveladora.

¿Por qué (re)volver sobre la mitología?

La utilización de diversas mitologías dentro de la literatura y del teatro contemporáneos es una práctica

frecuente y una fuente inagotable de problemáticas comunes inherentes al ser humano. Entendemos el mito desde su carácter narrativo y universal protagonizado por deidades. Sin embargo, el significado y el uso de la mitología han cambiado a lo largo de la historia. Desde las alegorías antiguas, cargadas de moralismo y religión, a la mitología de época romántica con una visión más simbólica (Meletinski, 2001, pp. 25-26). Desde el mito como un saber primitivo, analizado en términos antropológicos y etnográficos, hasta su drástica evolución y asociación a ideologías políticas del siglo XX. Sin olvidar sus recientes connotaciones negativas: "desilusión, mentira, propaganda falsa, creencia popular, fe, convención, [...] expresión [...] dogmática de costumbres y usos sociales" (Meletinski, 2001, p. 27). Estas últimas acepciones junto con su función unificadora y el innegable uso de arquetipos que reducen y limitan la realidad diversa, hacen del mito una auténtica bomba de destrucción (e imposición) masiva. Sin embargo, la mitología puede también polemizar y denunciar esas normatividades asfixiantes y quebrantar las reglas. A pesar de su carácter repetitivo, tanto el mito como el teatro poseen el potencial del juego, de la crítica y de la invención, pudiendo posibilitar a los espectadores nuevos imaginarios colectivos. Por tanto, se torna imprescindible no minusvalorar la potencia del mito ya que, como bien expone Karen Armstrong (2005), no es simplemente una falacia o una narración de una calidad inferior, sino que "un mito es cierto porque es eficaz, no porque (necesariamente) proporcione una información objetiva" (pp.16-20). Y en este sentido, Kane lleva a cabo su tarea de forma eficiente, desvelando muchos de esos tentáculos que se nos incrustan por medio de las costumbres de toda una sociedad, y que a la vez castigan a todo aquel que las rechaza o las incumple.

Como nos muestra Kane en *El amor de Fedra*, nuestras mitologías contemporáneas vienen marcadas por la carencia de dioses o por la lucha entre humanos que creen en ellos; por el capitalismo generador constante de desigualdades; por doctrinas corporales; por roles machistas y formas de amar poco igualitarias; por la impunidad de la monarquía y de la clase dirigente; y por los medios de comunicación que nos intentan anestesiar frente a las dolencias ajenas y el desastre. Todas estas "mitologías" desbordantes son precisamente con las cuales convivimos y, dados los tiempos convulsos actuales, es tiempo de forzar rebeliones desde distintos ámbitos que propongan nuevas identificaciones y posibilidades de concebir la vida, el mundo y nuestras relaciones. Por ello, si la necesidad humana de mitologías, dioses, figuras, fábulas, rituales, leyendas, famosos e ídolos es innegable, al menos construyamos otras mitologías divergentes y transformadoras. Se trata de huir

del destino marcado y transgredir códigos para convertirnos en los dioses y diosas de nuestras propias vidas. Si modificamos valores y referentes y los inscribimos en nuevas mitologías, estaremos influyendo y escribiendo a modo de palimpsesto en el espacio obsoleto que los héroes de antaño siguen ocupando. En lugar de volver repetidamente sobre la espera de una Penélope complaciente, es urgente evidenciar, de forma extrema, el sufrimiento que generan los patrones sociales y/o narrar sin descanso su libertad y agenciamiento. Devolvamos la sangre y el dolor a la escena para que disminuyan en las calles y poder recuperar así la empatía perdida. Volvamos a Sarah Kane.

Sarah Kane y el *In-Yer-Face theatre*

A lo largo de la década de los noventa, en diversas ciudades de Reino Unido, comienzan a representarse obras de carácter experimental de la mano de jóvenes dramaturgos que se desligan del teatro convencional que les precedía. Estos autores recogen la tradición alternativa que venía dándose desde finales de los años sesenta y generan una nueva corriente escénica cargada de violencias diversificadas. Esta revolución teatral se denominó *In-Yer-Face theatre*. El término fue acuñado por Aleks Sierz para aglutinar a esta joven generación teatral en la que destacaron nombres como Mark Ravenhill o Anthony Neilson. El denominador común es la exposición del público a situaciones, imágenes o lenguajes que rebasan lo socialmente aceptado. Además, cargan contra la moral de la época, la desigualdad social y el *thatcheris mode* finales de siglo. Sus propuestas son extremas a través del lenguaje directo, la sexualidad, la agresividad, la violencia explícita y lo grotesco. Todos tienen en común esa apertura de la cloaca para sacar a la luz lo que la sociedad se negaba a ver. De esta manera, se genera una crítica implacable y una relación entre el público y la escena en la que se nos fuerza a *ser atravesados* por la acción de forma abrupta. Nos obliga a dejar a un lado nuestro espacio personal para hacer hueco, forzosamente, a las emociones intensas que se producen en escena.

Entre todos estos autores, destaca la dramaturga Sarah Kane (Essex, Inglaterra 1971 - Londres 1999). A pesar de que su trayectoria teatral no es muy extensa, conviene valorar su bagaje y apreciar el cambio paradigmático que supone su irrupción en el panorama teatral inglés. Durante sus estudios de Arte Dramático en la Universidad de Bristol, pronto despunta como una gran promesa del teatro experimental. En 1995 estrena *Blasted (Reventados/Devastados)*, su primera obra de teatro, la cual provoca una reacción de rechazo y controversia en público y crítica. En ella, se entremezclan

de forma violenta los roles de víctima y opresor, el abuso y la irrupción de la guerra. Esta obra rompe con el teatro convencional y marca el comienzo de toda una generación artística en Gran Bretaña. Justo un año después, en 1996, se estrena en Londres *Phaedra's Love (El amor de Fedra)*. Posteriormente, Kane transgrede todavía más los límites y crea *Cleansed (Purificados)*, atestada de violencia, perversión, tortura, totalitarismo y dolor extremo tanto en las imágenes como en los diálogos y el espacio. En *Crave (Ansia)*, ya no hay contexto ni linealidad pero sí cuatro voces sin nombre envueltas en una poética oscura marcada por la pedofilia, la drogadicción, el suicidio, la violación y el incesto. La última obra es *Psychosis 4.8 (Psicosis 4.8)*, su texto más complejo e inclasificable, fruto de sus experiencias en psiquiátricos. Su último grito de búsqueda de emociones suprasensibles y certeras. Sin localización ni acotaciones, con un lenguaje poético entretreído, difícil de digerir, fue estrenada póstumamente ya que, en 1999, Sarah Kane decide quitarse la vida tras sufrir durante años una profunda depresión.

El amor de Fedra

El mito de Fedra ha generado múltiples versiones de autores como Racine, Unamuno o Eugene O'Neill hasta obras más actuales como las de Salvador Espriu, Domingo Miras, Tony Harrison, Juan Mayorga, Raúl Hernández Garrido, Lourdes Ortiz, o la reciente propuesta de Fulgencio Martínez Lax. Todas ellas beben en mayor o menor medida del *Hipólito* de Eurípides, la versión más antigua que se conserva, y algunas también de la *Fedra* de Séneca¹, como es el caso de la obra de Kane.

Dado su carácter rupturista, puede resultar curiosa la inclusión de un mito en sus creaciones. La propia Sarah Kane no tenía especial inclinación por reinterpretar una obra de los antiguos clásicos. Sin embargo, en esta pieza, Kane consigue aunar influencias y referencias mitológicas con su propio estilo personal. De hecho, es ella quien dirige su estreno, desencantada con la dirección de su obra anterior. Fue el Gate Theatre el que le propuso hacer una adaptación de una obra clásica por lo que *El amor de Fedra* nace como un encargo. Con todo, no por ser un pedido expreso de una adaptación Kane perdió su singularidad. Su concepción del mito está

1 A su vez, se han desarrollado creaciones con otros formatos como la ópera de Henze, la de Rameau o la de Pizzetti; la pieza coreográfica de Martha Graham o la *Fedra* flamenca de Miguel Narros; la poesía en el soliloquio dramático de Yannis Ritsos; la versión cristiana de Halma Angélico o películas como la española de Manuel Mur Oti o el *film* de Jules Dassin junto con incontables propuestas pictóricas sobre el mito a lo largo de los siglos.

repleta de violencia, crueldad y excesos, obligando al público a experimentar aquello a lo cual estaba siendo expuesto. El mito de Fedra deja de ser narrado para ser vivido, huyendo de la simple provocación, aunque en ocasiones el público no supiese cómo digerirlo.

En esta obra, nos encontramos ante una adaptación libre, ejemplo de reescritura teatral mitológica contra la dolencia social contemporánea que adormece, disgrega e individualiza. Kane escogió a conciencia la obra de Séneca como base e inspiración para la suya propia (Saunders, 2000, p. 71). Esta decisión es de destacada importancia ya que las tragedias de Séneca, con su indudable influencia en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII, suponen un cambio radical en la representación de lo sangriento. Séneca instauró un tipo de teatro de venganza y muerte por medio de recursos cruentos como asesinatos explícitos, acciones violentas, sacrificios y demás torturas (Bregazzi, 1999, p. 49). Sin embargo, a pesar de ser Séneca el estandarte clásico de la violencia, también se dan grandes diferencias con este. Los personajes que en Séneca aparecen contrapuestos bajo la dicotomía de masculino/femenino o casto/lascivo, en Kane se difuminan y dejan de existir delimitaciones morales. Los personajes aquí no están tan alejados los unos de los otros, y la patología, la crueldad y el individualismo han destruido cualquier virtud que previamente vertebraba las versiones del mito. También cabe destacar que la autora define esta obra como su “comedia”, frente a la tragedia clásica, haciendo uso de un característico humor negro, siguiendo la estela de S. Beckett. De hecho, la sátira en ambos autores sirve para exponer situaciones conflictivas y así, desmenuzar la condición humana desde el pesimismo. Ambos tienen en común la oscuridad y a veces una cierta claustrofobia en sus espacios escénicos, ayudando a enfatizar el existencialismo de sus obras.

El amor de Fedra se ambienta en un palacio real británico en época contemporánea. En él, Fedra se “enamora” obsesivamente de Hipólito, el hijo de su marido Teseo, el cual está ausente. Sin embargo, Hipólito ya no se presenta como un joven casto y puro, sino que es la materialización del “consumista ideal”, siempre rodeado de ropa sucia, comida basura y videojuegos. Incapaz de amar, su única relación con el mundo real es el sexo que mantiene con hombres y mujeres a quienes, acto seguido, desprecia. Pero Fedra, convencida de poder “salvar” a su amado hijastro, acaba confesándole que lo ama. Así pues, el día del cumpleaños de Hipólito, Fedra le “regala” una felación ansiando recibir de él un cambio de actitud por tal entrega. Sin embargo, encuentra en él un cruel rechazo y ella, incapaz de encajar la situación, se suicida no sin antes expandir el rumor de que Hipólito la ha violado. Estrofa, hija de Fedra, en-

ganchada también a Hipólito, defiende su inocencia y pretende salvarlo. Del mismo modo, el sacerdote prefiere salvaguardar el honor de la monarquía y el orden establecido a cambio de ocultar la violación a través del perdón divino. Pero Hipólito, el cual posee un único valor -la sinceridad, y no la castidad-, prefiere acatar su destino y vivir la emoción que finalmente la vida, o más bien la muerte, tiene para él. Cuando Teseo vuelve y encuentra a todo su reino clamando justicia por su esposa y pidiendo la cabeza de su hijo, es él mismo quien termina con la situación. Mientras Teseo se une a los gritos de la plebe congregada, Estrofa es la única que defiende a Hipólito y, por ello, Teseo la viola y la mata frente al pueblo sin mostrar su verdadera identidad. Al darse cuenta, Teseo se quita la vida en plena angustia por la culpabilidad. Mientras los cuerpos yacen muertos, un buitre desciende para acabar de devorar a Hipólito quien, por primera vez, se siente vivo y lamenta no haber tenido más momentos como ese.

En esta versión, Kane expone, en primer lugar, a la clase dirigente. Este grupo hegemónico, fácilmente reconocible y siempre dispuesto a todo con tal de perpetuar su poder, encarna aquí la degradación humana y su inutilidad para el bien de la sociedad que “gobierna”. Hipólito, estandarte degradado de las clases regias y políticas prefiere perder su reino a cambio de un poco de “emoción”, anulando cualquier redención posible, ya que no posee dignidad ni honor que perder².

Por otro lado, Kane nos abre los ojos ante los males del “amor romántico” y nos enfrenta a los sistemas de opresión y de dominio contra las mujeres. Fedra cumple a la perfección con las expectativas sociales, con lo que Despentes llama “el sistema de mascaradas obligatorias” (2007, p. 120), excepto en su deseo incontenible por su joven hijastro, lo cual supone romper con su fidelidad hacia un marido desaparecido que seguramente no guarde los mismos votos. Si bien su pasión podría representar una liberación frente a su matrimonio infeliz con Teseo y frente a la religión que condena a la mujer adúltera, Fedra lleva al extremo sus sentimientos, pierde su individualidad, convirtiéndose ella misma en su propia cárcel y perdiendo cualquier ápice de rebelión contra su opresión. Por tanto, en este proceso iden-

2 Cabe destacar que la mayor parte de la crítica británica equiparó *El amor de Fedra* con la situación de la monarquía británica inglesa de los años 90, sobre todo en referencia al matrimonio de Diana de Gales y Carlos de Inglaterra. Como señala Graham Saunders (2002), “la obra, escrita antes de la muerte de la princesa Diana, se vuelve inquietantemente resonante cuando la muerte de Fedra eleva a la reina a un estatus icónico” por lo que la propia Kane resulta una visionaria al mostrar la histeria colectiva que después se produjo con la muerte real de Lady Di.

titario, su deseo por Hipólito frente a la institución del matrimonio no supone un cuestionamiento consciente de las relaciones de poder que subyacen, sino una obsesión por un hombre todavía peor que su propio marido: el único hombre que tiene a su alcance.

Por consiguiente, Fedra representa tanto el rol de la mujer que acata su destino, enclaustrada en un matrimonio ausente como el de la mujer fuera de sí que vuelve a atarse obsesivamente a otro hombre bajo la excusa de “un incontrolable ardor”. Estas dos actitudes son caras de la misma moneda en una sociedad que no permite otras formas de amar y en donde la propia independencia de la mujer como sujeto (sin necesidad de emparejarse a un hombre) es inconcebible. De hecho, Kane, ya desde el comienzo, deja claro el lugar de Fedra en el propio título de la obra. Ya no es *Fedra* (como en Séneca) la protagonista, sino *El amor de Fedra*, que alude tanto a la propia obsesión que siente por su hijastro (predomina la obsesión frente al sujeto > pérdida de identidad) como al personaje de Hipólito directamente (genitivo sajón: *Phaedra's Love* > Hipólito), quedando Fedra en un segundo plano y eliminando así cualquier referencia a esta como sujeto activo, individual e inalienable.

Su ceguera ante la situación viene marcada por la constante imposición de unas convenciones sociales que eliminan la idiosincrasia y dificultan el cuestionamiento del sistema en el que vive, aunque las opresiones sean evidentes y la atraviesen. Por ello, cuestionar el mito del amor romántico desde el ámbito artístico significa denunciar las desigualdades que genera, y supone un acto de pronunciamiento y de rebelión. Como defiende Preciado, “resulta urgente confrontarse con nuestras identidades sexuales como efectos traumáticos de un violento sistema bio-político de género y sexual y elaborar nuevos mitos para interpretar el daño psico-político y osar la transformación” (2008, p.265). En su caso, Kane, en lugar de ofrecer nuevas alternativas, opta por llevarlo al extremo y mostrar sus consecuencias. Por ello, fuerza la degradación de Fedra a través del rechazo de su hijastro, del peso de su marido ausente y de sus propios actos tóxicos, dependientes y dañinos. Su “amor” se manifiesta como una explosión orgánico-cultural irrefrenable y su creciente frustración provoca que su sumisión sea cada vez mayor y el sentido de su vida disminuya. Lamentablemente, esta imposibilidad de existir como sujeto independiente se hace también evidente a través del personaje de su hija Estrofa, la cual, siendo más joven, sigue los pasos de su madre de una forma, si cabe, más alienante. Estrofa parece rechazar y criticar a Hipólito inicialmente, pero descubrimos que esa actitud es producto del despecho, ya que ella tuvo relaciones con Hipólito (y con Teseo)

anteriormente. De hecho, cuando la vida de Hipólito pelagra, es ella la única que lo defiende y lo quiere salvar.

En cuanto al espacio, el palacio real es tanto espacio doméstico interior como cárcel reguladora hacia el exterior. El hogar es el núcleo principal donde se siguen ejerciendo la mayoría de las violencias. Es pues “una extensión del cuerpo femenino, y de las instituciones matrimoniales y sexuales como regímenes de encierro y disciplina” (Butler, 2002, p.9). De esta forma, en la obra, el palacio supone un lugar de significación importante que genera desplazamiento en Fedra. Sin embargo, este espacio no nos informa tan sólo del estatus de Fedra o de la soledad física y psicológica del personaje, sino que nos revela las responsabilidades que implica su posición. Fedra, a pesar de estar encerrada, encarna también un ejemplo exterior para el pueblo y cualquier anomalía en su comportamiento supondría el debilitamiento de la institución monárquica frente a la opinión pública. Su condición de reina la oprime y obliga a mantener una actitud ejemplarizante lo cual agudiza su cautiverio personal. De hecho, Teseo, a pesar de ser el rey ausente, sigue imponiendo su papel patriarcal en la moral del resto de personajes. Esto puede verse al principio de la obra, cuando Fedra se muestra en su rol de mujer obediente y madrastra preocupada frente a las preguntas indiscretas del doctor, negando sentir ningún tipo de atracción por Hipólito. Sin embargo, frente a su hijastro, Fedra niega los lazos de sangre y pide a Hipólito que no la llame ‘madre’, a lo que este responde con burlas. Esta contradicción con su estatus de madrastra muestra, por un lado, su atracción hacia Hipólito y un intento continuo de reafirmarse como mujer (y potencial amante) y, por otro, esconde también el temor social y la responsabilidad moral como monarca y como mujer. Ella vive en un matrimonio inexistente en cuanto a los beneficios pero impasible en su sentido del deber. La hipocresía del matrimonio impone, sobre todo a la mujer, un comportamiento inamovible en relación a su fidelidad, obligaciones y apariencias. Frente al posible adulterio de Fedra, aparecen todos los sistemas de poder que aún hoy intentan controlar el cuerpo y pensamiento de las mujeres. Estos están personificados a través del doctor (la Ciencia), el sacerdote (la Iglesia) y Teseo (el Pater-Estado). Kane aún de forma muy solvente estos tres pilares patriarcales y, además, en la primera representación de la obra en 1996, estos tres personajes fueron representados por un mismo actor: Andrew Maud. Este hecho, en mi opinión intencionado, dilucida eficazmente estos tres ejes de opresión que hoy en día siguen estando vigentes: la doble moral cristiana del matrimonio; la medicina que delimita los cuerpos y las mentes; y el patriarcado más normativo

encarnado en el hombre, en la figura paterna (ausente), en el Estado y en la monarquía. Por ello, bajo esta vigilancia externa e interna, Fedra no posee la habitación para sí que defendía Virginia Woolf, sino que vive en un lujoso y amplio espacio carente de amistades y con la imposibilidad de expresar sus anhelos. En definitiva, su identidad va definiéndose única y exclusivamente a través del "amor" obsesivo, el deseo y sus ansias de ser correspondida. Además, la relación entre madre e hija es inexistente y no se generan lazos entre ellas que consigan sacarla de su sumisión frente a Hipólito. A pesar de haber cierta intención de ayuda de Estrofa hacia su madre, la competencia desleal por conseguir a Hipólito parece predominar sobre una verdadera intención de ayudarse como mujeres o como familia. Por tanto, resulta evidente la crítica de Kane pues, mientras que, en versiones anteriores del mito, Fedra confesaba su amor a una nodriza, en este caso se lo cuenta a su hija, a la que nunca cuida, pero no como un acto de confianza sino de competición, dentro de una familia disfuncional, y forzada por la propia soledad del espacio. Ambas mujeres pertenecen a la misma familia y es precisamente la institución familiar la que "regula, estabiliza y normaliza las relaciones" (Trigo, 1997, pp. 39-40). Por ello, este es un claro ejemplo de cómo el patriarcado nos enfrenta para evitar las alianzas entre mujeres e invisibilizar el poder colectivo que tenemos para enfrentarnos contra la lógica patriarcal.

Por su parte, el matrimonio aparece contrapuesto al "amor romántico" ya que supone un contrato, un intercambio explícito de bienes a cambio de poseer a la mujer. De hecho, no se nos da apenas información sobre el matrimonio entre Fedra y Teseo y es la propia Fedra la que dice no recordar por qué se casó con él. El modelo que nos viene impuesto, las expectativas y la visión que tenemos del amor, de los vínculos relacionales y del matrimonio no son innatas, sino un producto sociocultural. Frente a esta supuesta falta de amor de un matrimonio no escogido con Teseo, se nos presenta el "hechizo" del enamoramiento. Este consiste en el extremo opuesto, igualmente dañino, en donde Fedra sigue supeditada al hombre. Bajo estos cánones, la mujer sólo se siente completa e inscrita en la sociedad si ama y es correspondida mientras que el hombre se enfrenta a la relación amorosa desde una posición de autoridad y como persona previamente habilitada en sociedad. Esta situación sigue prevaleciendo en muchos sentidos hoy en día a pesar de los avances que se han obtenido gracias al feminismo. Sin embargo, la pluralidad familiar y la diversidad sexual actuales no han modificado apenas nuestras expectativas amorosas. Estas se sitúan siempre al borde de la ficción defendiendo un ideal del amor en donde la pareja (mucho mejor en matrimonio)

es el centro del sentimiento, del placer y de la vida. Consecuentemente, estos códigos continúan calando en el imaginario colectivo y produciendo conductas que resultan nocivas, sobre todo para las mujeres. El amor romántico sigue teniendo "un papel vertebrador" en la vida y, por ello, la ruptura o el hecho de no encontrarlo suponen "un fracaso absoluto" (Sampedro, 2006, p.54).

Si bien la obra podría suponer un mero ejemplo más de estos roles dicotómicos, tanto Fedra como Hipólito suponen un paso más allá y muestran lo enfermizo de esta interiorización de roles sociales diferenciadores. Este modelo canónico que se nos impone como amor verdadero se muestra en Kane como una crítica feroz a través de las obsesiones, ansiedades y dependencias. Kane hace evidente la patología de estas conductas utilizando además un deseo irrefrenable no por el Ideal amoroso de "hombre" sino por un despojo físico y aburrido encarnado en Hipólito que nada tiene que ver con el "perfecto caballero". Este ya no se presenta como el joven de las tragedias clásicas, guerrero atractivo, representación de la contención frente a la perversidad femenina. Kane propone un Hipólito indeseable e hiper consumista, dejando a un lado el pudor y el decoro de anteriores Hipólitos y elaborando un personaje propio de nuestra era neoliberal. Sin embargo, su rol masculino sigue manteniendo el poder simbólico y violento del "macho". La oscuridad del lugar, su encerramiento, su carácter antisocial, su actitud infantil y caprichosa, los restos de basura, comida o juguetes y sus propios gestos son ejemplos claros del hiperconsumismo que rige su vida. Tan pronto como consume necesita expeler y, de ahí, que estornude y recoja calcetines sucios para limpiarse como una expulsión que el propio cuerpo hace ante tal autodestrucción e insatisfacción. Usa y tira tanto productos como personas, mostrando la degradación y la bajeza de la institución monárquica. Finalmente, la contención sexual de anteriores versiones está aquí desbordada y dinamitada por el exceso sexual consumista. Sin embargo, Hipólito parece poseer una única virtud entre tanto despropósito: la sinceridad. La propia Kane dice de él que desea "la verdad brutal sobre halagos y retórica vacía, incluso cuando esa verdad puede ser dañina para los demás" (Saunders, 2002, p. 76). En este sentido, encontramos cierta rebelión en los actos de Hipólito frente a su padre y frente a la Iglesia. Esta última, encarnada en el sacerdote, trata de que Hipólito se confiese para redimirlo de su pecado. Sin embargo, Hipólito rebate todo lo que el párroco le argumenta para persuadirlo y, desde su situación de poder y obviando sus responsabilidades de perpetuación de una moralidad hipócrita, se muestra radicalmente contrario al sacerdote y cuestiona las intenciones del cura al preguntarle "¿Qué te preocupa más, la destrucción

de mi alma o el final de mi familia? (Kane, 2001, p. 95). El sacerdote está dispuesto a aceptar que Hipólito violó a su madrastra si éste lo niega y se confiesa. De esta forma, aunque el mal estuviera hecho, la religión podría salvarlo y no sería juzgado. Sin embargo, Hipólito prefiere ser tratado como uno más. Él mismo sentencia: "Que se joda Dios. Que se joda la monarquía. [...] No puedo pecar contra un Dios en el que no creo" (p.95) negando así tanto el poder del Padre-Estado como la propia religión, estamento fundamental para la perpetuación de la monarquía y viceversa. Finalmente, es tal la mentira en la que se ampara la Iglesia que Hipólito consigue defender su verdad y además imponer su poder frente al sacerdote quien, finalmente, acaba realizándole una felación tras la discusión.

En cuanto al suicidio de Fedra, Kane abre un sinfín de posibilidades. Podemos entender su decisión con una venganza hacia el rechazo de Hipólito, a pesar de que Hipólito lo considera "un acto de amor" hacia su persona, "un acto que finalmente proporciona una liberación de su propio tormento. La muerte de Fedra es paradójicamente la salvación de Hipólito" (Saunders, 2020, p. 77). Por su parte, Pierre Grimal (2002) sostiene que Fedra se suicida para "recuperar su dignidad" (p. 44) mientras que otras perspectivas consideran que es una inmolación sacrificial para sembrar el bien colectivo posterior. Por otro lado, podemos entender que para Fedra quizás no cabe otra solución y el suicidio es su única vía de liberación, su única posibilidad de agenciamiento. Es la primera y última vez que su cuerpo será instrumento de expresión individual. Su pone la única rebelión posible para definirse como sujeto capaz de tomar decisiones sobre su destino asfixiante. Su sola existencia es la única pertenencia que le queda. En definitiva, Fedra descubre "la trama fantasmática en la que está apresada su subjetividad y su corporalidad" (Frías Oncina, 2005, p. 106) y la única salida que considera factible para "modificar sus vínculos con el mundo" es el suicidio. Además, es importante el hecho de que Fedra haga pública su violación respondiendo quizás a una búsqueda de justicia. Finalmente, en relación a la violencia explícita, encontramos también la violación de Estrofa y, en general, la utilización del sexo como agresión, junto con los actos de violencia extrema del final de la obra. En la mayoría de las versiones del mito, el catalizador que hace que la acción dramática se desarrolle es precisamente la fuerza de la pasión sexual. El sexo, por exceso o por defecto, rige la creación y desarrollo de todos los personajes. Sin embargo, Kane contrapone la falta de sexo de Fedra frente al consumo sexual exacerbado de Hipólito. Fedra, casada joven y quizás por obligación con Teseo, no parece conocer una sexualidad compartida igualitaria y

placentera. Este derecho le fue hurtado desde el primer momento ya que, una vez casada, Teseo se marchó, no sin antes tener relaciones sexuales con la hija de esta. Desde esa carencia, Fedra le realiza una felación como acto de "amor" y regalo que simboliza su entrega física. Sin embargo, para Hipólito, una vez ha eyaculado, le sirve de mofa e incluso de agresión al confesarle que se ha acostado también con su hija e incluso le espeta que tiene gonorrea. Tras la muerte de Fedra, la masa enfurecida se preocupa entonces, y no antes, de la situación de desagravio vivida por esta. De la misma forma, Teseo vuelve a casa y mimetiza con todo su reino al pedir la cabeza de su propio hijo. El padre de la familia retorna, cuando la desestructuración es mayúscula, y propone solucionar la situación por la única vía que conoce: la violencia. Su virilidad cuestionada por su propio hijo le obliga a reafirmarla. En este caso, Teseo no se enfurece con Fedra por haberle traicionado, sino que reacciona frente a su hijo, con la voluntad de recuperar su poder. Paradójicamente, y para agravar más la situación, Teseo viola y mata a Estrofa, siendo justamente la misma forma de actuar que él está juzgando en su hijo. Teseo no tiene ningún reparo en mostrar su agresividad y asesinar a la joven ante todo el pueblo como ejemplo de su fuerza y poder masculinos, sin saber, por otro lado, que se trata de la hija de su mujer. Sin embargo, su desconocimiento no justifica su acto. Su reacción encierra un alto grado de hipocresía ya que ni él ni quienes le rodean intentan detener la situación, a pesar de tratarse de una violación idéntica a la que critican. Es significativo también que el final de Estrofa sea precisamente la violación del Padre, encarnando ella así una versión todavía más perversa que la de su madre. Este acto de Teseo, en lugar de dar fin al conflicto, engendra una concatenación de actos violentos ya que, al percatarse de la identidad de su hijastra, se quita también la vida, no sin antes herir gravemente a Hipólito y reconocer a viva voz la falta de afecto hacia su hijo. Posteriormente, Teseo pide perdón a Dios, buscando la salvación que Hipólito negó anteriormente frente al sacerdote, y se corta el cuello esperando ser perdonado. He aquí la gran diferencia entre el padre y el hijo. Mientras que Teseo vive de la hipocresía religiosa y de las falsas apariencias, Hipólito se mantiene firme hasta el fin defendiendo su verdad, aunque no le redima. Finalmente, Hipólito disfruta, emocionado por primera vez, del momento intenso previo a su muerte mientras un buitre devora sus entrañas. Desangrándose frente a los cadáveres de su familia y consciente de su final, Hipólito exclama la famosa frase: "Si hubiera habido más momentos como este". Estas imágenes de crueldad extrema generan la catarsis final que el espectador se ve obligado a vivenciar. El hecho de que nin-

gún personaje se salve responde a la representación de la muerte como un igualador social que baña, con el ritual de la sangre, las tablas del escenario y de nuestras propias vidas. Esta forma de morir (*modus moriendi*) es, tanto para Kane como para Séneca, “el medio último de reconciliación y unión” (Giannopoulou, 2010, pp.65-66). El ritual sangriento que castiga a todos por igual consigue unir a una familia que sólo encuentra afinidad en el derramamiento de esa sangre que no consiguió unirlos en vida. Kane utiliza las fuerzas desestabilizadoras del sexo y la muerte como el medio más potente para atacar a la sociedad del momento, y rompiendo, a su vez, con los límites de la escena teatral. De hecho, las dificultades de representación de este final han dejado distintas propuestas de ese *shock* de estrangulamientos, buitres, brutalidad y genitales volando en escena. Kane no sólo recupera de Séneca la virulencia y crueldad de los actos dentro del argumento de la obra, sino que, como resalta Clara Wallace (2010), toma prestada su visión trágica de un mundo desintegrado y lo transfiere al contexto contemporáneo británico y universal (p.66). Gracias a Kane y a su particular forma de encararnos a una realidad cruel, somos atravesados y sacudidos dentro y fuera de nuestros cuerpos. De esta forma, en una sociedad impasible ante la desgracia ajena, podemos hacernos conscientes del dolor diario del mundo. Como destaca Matamala (2019), “Kane es capaz de mostrar mundos invisibles y llegar a lo más profundo. Su teatro es la experiencia del mundo, la experiencia del otro y la experiencia del yo” (p.33) y, por ello, tras el horror y la violencia, existe un halo de esperanza en esta forma de concebir las artes escénicas ya que, en

definitiva, Kane abogó por la revitalización del teatro y por el despertar de una conciencia social a través de las impresiones directas en la sensibilidad del público.

Bibliografía

- Amstrong, K. (2005). *Breve historia del mito*. Barcelona: Salamandra.
- Bregazzi, J. (1999). *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza Editorial.
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Trad. B. Preciado. Barcelona: Melusina UHF.
- Frías Oncina, I. (2005). Cuerpo y condición de amor. Las huellas corporales de la experiencia y del dolor. En Corral, N. (coord.) *Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Giannopoulou, Z. (2010). Staging power: the Politics of Sex and Death in Seneca’s Phaedra and Kane’s Phaedra’s Love. En de Vos, L., y Saunders, G. (eds.), *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester University Press.
- Grimal, P. (2002). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Kane, S. (2001). *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Books.
- Matamala, M. E. (2019) Prólogo. En Kane, S. *Obras completas*. Madrid: Continta Me Tienes, pp.9-36.
- Meletinski, E. M. (2001). *El mito*. Madrid: Ediciones Akal.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Puchades, X. (2005). *Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentario sobre Teatro y Sociedad en la España actual*. *Revista Stichomythia*, 3.
- Sampedro, P. (2006). El amor-pasión. En Asociación de mujeres Adréi (coord.) *Ampliando horizontes feministas*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Saunders, G. (2002). *‘Love me or Kill me’ Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Trigo, G. (1997). La familia, los valores y la sexualidad humana. *Revista Atenea*, XVII, 1 y 2, pp. 39-40.

á

filia

Vol. 5, 27-36

Herejes: una revisión desde la teoría feminista

Lucía Bafalliu Oliver

Alumna ESAD Murcia

Carmen García Liza

Alumna ESAD Murcia

Elena Mateo Galindo

Graduada en Sociología UGR y alumna ESAD Murcia

Resumen: El presente artículo explora las relaciones entre las bases del teatro de creación y el teatro físico con una perspectiva de género sociohistórica. Usamos la teoría feminista, y en especial la obra de Federici (2004) tanto como prisma, para profundizar en el contexto medieval regido por el poder feudal y de la Iglesia, responsables de la represión a los grupos herejes (simbólica y físicamente); así como de base metodológica para analizar las relaciones de poder entre sexos. Por ello, se centra en los estudios de *herejías de mujeres*, y sus periodos de represión (caza de brujas) que supusieron el precedente para que la “acumulación primitiva” hacia el capitalismo supusiera una opresión doble para las mujeres (división sexual del trabajo). Así, dicho estudio viaja de la teoría a la praxis escénica. Primero, se analiza la producción global del hecho teatral, con hincapié en las jerarquías del poder y en los vínculos entre creadoras, insertas dentro de un sistema económico y patriarcal. Segundo, se realiza una revisión del trabajo de creación *Herejes* (2021), como comunión entre las bases colaborativas de esta modalidad teatral, y las narrativas profeministas, que propone.

Palabras clave: herejía, feminismo, jerarquías de poder, patriarcado, creación colaborativa, teatro físico.

Abstract: This article explores the relationship between the foundations of creative theater and physical theater with a sociohistorical gender perspective. We use feminist theory, and especially the work of Federici (2004): both as a prism, to delve into the medieval context governed by feudal and church power, responsible for the repression of heretical groups (symbolically and physically); as well as a methodology to analyze power relations between the sexes. In this paper we focus on the studies of women’s heresies, and specific periods of repression (witch hunts) that were the precedence for the “original accumulation” towards capitalism which supposes a double oppression for women (sexual division of labor). Consequently, this study explores the subject from theory to stage praxis. First, it analyzes the global production of theatrical fact, with emphasis on the hierarchies of power and the links between creators, as a part of an economic system, that is also patriarchal. Second, a subsequent theoretical review of the creative work *Herejes* (2021) is carried out, as a connection between the collaborative bases of this theatrical modality, and the proto-feminist narratives that it proposes. In conclusion, this work, after analyzing inequalities in theatrical processes and taking into account the patriarchal mediation, constitutes a contribution to the critical theatrical proposals that advocate for a more collaborative, democratic and egalitarian way of understanding theatrical fact.

Key words: heresy, feminism, power hierarchies, patriarchy, physical theatre, collaborative creation.

Introducción

El presente artículo se divide en dos campos de análisis: 1) La contextualización sociohistórica de la mujer en el medievo, analizando las dinámicas de opresión sobre ella: particularmente el movimiento hereje y la caza de brujas; y 2) La relación de la perspectiva feminista en las bases conceptuales del teatro físico y de creación, a partir de una revisión del montaje teatral *Herejes* (2021). Siendo este análisis una continuación al *Working Progress* que supone esta pieza teatral, abriendo la perspectiva hacia un enfoque feminista de su simbología y las dinámicas del desarrollo de la creación.

1. La mujer en la Edad Media: movimientos protofeministas

En Europa durante la Edad Media, el patriarcado –a través de los valores cristianos– consideró legítimo que, a la mitad de sus fieles –las mujeres–, se les privara del uso de los espacios públicos (Arauz, 2019); prohibiendo que pudiesen hacerse oír: “guarden las mujeres silencio en la iglesia, pues no les está permitido hablar. Que estén sumisas, como lo establece la ley. Si quieren saber algo, que se lo pregunten en casa a sus esposos”. (La Biblia (NVI), (I Corintios, 14: 34-35). No obstante, las mujeres a lo largo de la historia, haciendo frente a las normas que las oprimían, han escrito y mucho, en una forma de reivindicar su lugar en el mundo. Así, la historia de las mujeres, que suele quedar olvidada en muchos manuales de historia, se ha caracterizado por una herejía constante para reivindicar sus derechos y vivir en igualdad, proceso que continúa en la actualidad.

Aunque los orígenes del movimiento feminista se suelen situar en la Revolución Francesa¹, anteriormente existe una historia de mujeres olvidadas que lucharon por eliminar los dogmas que las subyugaban. Este es el análisis de los movimientos heréticos de mujeres, su relación con los fundamentos del teatro de creación, y su aplicación como teoría crítica para analizar la obra *Herejes*. Pieza teatral realizada dentro del Taller de 3º curso de Interpretación en el itinerario de creación.

1.1. Herejía y brujería

Federicci (2004) establece en *Calibán y la bruja* que los movimientos heréticos supusieron el intento consciente,

y por tanto político, de autogestión comunal. Así, la herejía se concibe como la “teología de la liberación”, cuya base principal era el cuestionamiento al clero y al poder feudal. Consecuentemente, la Iglesia criminalizó la herejía para diezmar las formas de insubordinación sociopolítica maquillando los intereses de su opresión. Muestra de la influencia de dicha tergiversación histórica la encontramos todavía en nuestro imaginario que relaciona la herejía y las sectas con las acusaciones religiosas (zoofilia, rituales orgiásticos, sacrificios de niños, canibalismo, etc.). Asimismo, los movimientos herejes, y en particular los de las mujeres (brujas), no se pueden interpretar como actos de heroísmo; son los actos de rebelión, contra la dominación socioeconómica, política y cultural, que forman parte de aquella historia silenciada por la herencia religiosa – dentro del imaginario occidental –.

Pero, ¿quiénes son las brujas? Desde la perspectiva histórica (Acosta y González, 2018; 2019), enfatizan que el término bruja fue una justificación ideológica y política para oprimir a las mujeres que desafiaban las normas patriarcales que las oprimían. La identificación clásica de las brujas como seres malvados, fue utilizada desde el poder para ejercer una violencia sistemática contra el cuerpo y la vida de muchas mujeres, teniendo el punto culminante en la caza de brujas durante el final de la Edad Media. Gracias a la teoría feminista se ha podido reconstruir el rol histórico que supusieron aquellas brujas, destacando su reconceptualización en tres ámbitos de estudio: 1) académico o científico², resaltando el ámbito historiográfico feminista que reivindica las vivencias silenciadas de la herejía de las mujeres, que englobadas como brujas³ representan la disconformidad patriarcal en diferentes momentos históricos⁴; 2) sociopolítico, pues analiza las reivindicaciones de las brujas – dentro de los movimientos sociales – y las reclama como un ejemplo de opresión histórica; y 3) cultural, pues adquiere una dimensión “performativa” dentro del área de la creación, el arte y la cultura. Por ejemplo, la representación de las brujas como malvadas sigue siendo una caracterización sexista, misógina y simplista, y como apunta Paredes (2011) se mantiene como una narrativa mayoritaria en el teatro⁵, cine y literatura.

1 Sostiene Valcárcel (2008) “el feminismo es el hijo no querido de la Ilustración” (p. 20) pues las ideas de igualdad fueron apropiadas por la Primera Ola que según esta autora surgen con *La igualdad de los dos sexos* de Poullain de la Barre en 1673 y culminan con la *Vindicación* de Wollstonecraft en 1792.

2 A través de las perspectivas humanistas y de las ciencias sociales, con gran relevancia en el plano historiográfico, filosófico, sociológico y antropológico.

3 Que a su vez forman un grupo heterogéneo de mujeres, pues representa a prostitutas, yerbateras, intelectuales, ateas, lideresas, etc. (Acosta y González, 2018; 2019).

4 Aunque en el presente ensayo, nos vamos a centrar en la caza de brujas en la transición del feudalismo al capitalismo.

5 Así, es importante destacar que, en el capitalismo se produce un proceso de infantilización legal de las mujeres, y así, el castigo de la insubordinación feme-



Figura 1. Momento de la puesta en escena de *Herejes*. Fuente: ESAD Murcia (2021).

Estos tres prismas⁶ en los que analizamos la figura de las brujas también son campos de batalla simbólica en el sentido que conviven las narrativas patriarcales con las feministas. Este ensayo, aunando el plano cultural y el académico, supone un análisis posterior de *Herejes* a través de la desestigmatización de la herejía de mujeres (las brujas), humanizando así su figura.

2. *Herejes*: teatro físico y de creación, con perspectiva de género

Herejes nace como un proceso de creación colectiva llevada a cabo durante el taller de 3º curso de Interpretación itinerario de creación de ESAD Murcia. Desde un principio, esta pieza se fue desarrollando a partir del

método del *Not Knowing*⁷ de D'Souza y Renner (2015) y fue trabajada desde un paradigma asociativo⁸, -donde cada uno de los elementos dramáticos (cuerpo, voz, espacio, iluminación, etc.) están dotados de independencia⁹-. El objetivo de la pieza, que apareció de forma progresiva, fue generar una atmósfera ritual, lo que casaba con las máximas del paradigma teatral elegido: hacer al espectador partícipe de la obra, al asociar e interpretar libremente los elementos escénicos, y construir activamente su propia experiencia.

nina al poder patriarcal fue mitificado en multitud de obras teatrales, añadiendo a la bruja y la puta, otra villana: la esposa desobediente (Federici, 2004).

6 Pese a que el prisma científico y cultural también tiene una dimensión política, siguiendo la máxima de Kate Millet de que "lo personal es político" (en tanto y cuanto, representa una forma de entender la simbología femenina y de comprender las relaciones entre hombres y mujeres); diferenciamos la filosofía política del activismo en términos de organización política.

7 Por lo que se considera una pieza teatral de *Work in progress*, no un proyecto terminado.

8 El paradigma asociativo se caracteriza por tener una metodología collage, donde se "presentan acciones y/o imágenes relacionadas con un tema, un motivo o un concepto y articuladas a través de variaciones subjetivas de dicho tema insertas en una red conceptual más amplia" (Pividal, 2014, p. 174).

9 Cada uno los elementos de la expresión escénica se vuelven independientes y libres, pues no se explican el uno del otro (Kantor, 1957 -citado en Esteve y Enrile, 2014-). En el teatro de creación todos los elementos dramáticos gozan de autonomía propia, pues el texto ya no es el elemento estructurador alrededor del cual giran todos los demás elementos.

2.1. Contextualización de la creación colectiva

Se entiende por teatro de creación colectiva un “espectáculo que no está firmado por una única persona [...] sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral.” (Pavis, 1998, p.100). Su aportación principal es la modificación de los vínculos entre las creadoras, apostando por roles consensuados¹⁰ y horizontales (Musitano, 2009). Queremos apuntar que, pese a que el término autorreferencial de dicha modalidad se ha instalado como “colectivo”, creemos que es más propio denominarlo “colaborativo”, puesto que todo el teatro es colectivo (es decir, se realiza entre muchas personas), y lo que destaca de esta variante es la desjerarquización creadora (es un teatro que se construye entre varias personas en igualdad). De esta forma, resaltamos dos características esenciales en todo proceso de creación colaborativa (CC), relacionándolas con el taller de *Herejes* y a través de una perspectiva feminista:

- 1) Coparticipación: como hemos dicho, la CC se basa en la revisión de las estructuras de poder en la producción teatral. Esto entra en sintonía con la crítica que realiza Federici (2004) al sistema capitalista; pues ambas buscan remodelar las relaciones jerárquicas al considerar que limitan: la libertad (dentro del sistema capitalista) y la creatividad (dentro del hecho teatral). Considerándolas por tanto antidemocráticas pues merman el sentido de comunidad. Asimismo, tanto el análisis de Federici como los principios de la CC - desde una perspectiva de género -, concuerdan en la reprobación a las formas de producción, que insertas dentro del sistema capitalista, impone elementos como la competitividad y las relaciones de poder, y que convergen en sintonía con los postulados patriarcales. Por ende, ambas revisiones desaprueban la estructura verticalista para deslegitimar tales desigualdades, destacando en la teoría teatral figuras que argumentan que dicho planteamiento creativo impide el libre desarrollo de actores y actrices, llegando incluso a considerar que es contrario al arte (Artaud, 1996). Así en *El teatro y su doble*, vuelve la vista a comunidades que, en sus actos performativos, siguen manteniendo en ellos el carácter ritual que debe ser inherente al hecho teatral. Artaud (1996) contrario a los temas que se presentan en la escena actual como banalidad y cotidianeidad característicos

de un individualismo superfluo, que no ahonda en las fuerzas universales que atraviesan al ser humano conjuntamente. El teatro se ve, entonces, despojado de su carácter colaborativo, que es un elemento imprescindible para la existencia de la experiencia catártica comunal que caracteriza a formas teatrales-rituales de otras épocas y comunidades. El teatro de CC busca la comunión entre las componentes del grupo, y entre éstas y el público, creando una experiencia sensorial que busca rescatar la idea de *mover el espíritu*¹¹, más allá de formas artísticas demasiado racionales o psicológicas.

Desde una perspectiva de género, no podemos obviar que las formas de relación jerárquicas y patriarcales destierran a la mujer a un segundo plano y esto es incongruente en términos de igualdad. Históricamente la ilegalización del pensamiento heterodoxo se ha legitimado a través de infundir el miedo a las brujas. En esta caza, las mujeres fueron despojadas, no solo de una conexión con sus cuerpos (mediante su expulsión en profesiones como la medicina), sino también de sus vínculos personales, como la criminalización a la sororidad. Federici (2004) nos relata cómo se produjo, durante la Edad Media, la tergiversación en el imaginario social de la figura de la bruja: pasando de concebirla en comunidad¹² a presentarla como una mujer solitaria y que actúa en la marginalidad¹³.

- 2) Creatividad: entendida como la capacidad de producir, en este caso, una pieza teatral. Pavis (1998) expone como razón sociológica de la aparición de la CC la búsqueda de la creatividad del individuo (dentro de un colectivo), para superar la tiranía del autor o del director de escena, que han tendido a concentrar todos los poderes creadores – limitando la capacidad de decisión y autonomía de actores y actrices. Siguiendo la línea de Federici, la coerción afectaría a las mujeres por partida doble, puesto que están subyugadas tanto por el patriarcado como por los sistemas de producción del hecho teatral (insertos tanto dentro del sistema capitalista). Relacionando esta tesis, profundizamos en los dos tipos de opresión a las mujeres, y en cómo estos afectan de manera específica en

10 Las creadoras en la CC no tienen por qué intervenir como actantes en la representación.

11 Sin un significado exclusivamente religioso, sino a nivel de experiencia extra-cotidiana, en tanto que elevada.

12 Los aquelarres eran reuniones en las que se realizaban sacrificios, ritos y hechizos.

13 Como consecuencia del creciente individualismo que se va propagando en la sociedad capitalista.



Figura 2. Momento de la puesta en escena de *Herejes*. Fuente: ESAD Murcia (2021).

el ámbito del arte y el teatro. Primero, dentro del hecho teatral la alienación¹⁴ se produce, tanto en hombres como en mujeres al expropiarlos de su capacidad creadora y, por tanto, negarles su participación consciente en la obra, pasando a ser meros ejecutores de esta¹⁵. Segundo, la opresión de ser mujer dentro del patriarcado, ha afectado dentro del plano artístico: a) a la colectividad entre mujeres, socializando sus vínculos a través de la *mediación patriarcal*, a partir de la envidia y la competencia (Aguilar, Noel y Reyes, 2018); b) limitando su creatividad bajo marcos de feminidad sexista y estereotipada; c) eliminando la posibilidad de que las mujeres hablen de otros temas; d) juzgando su capacidad creativa, entendiendo los “temas de mujeres” como menos importantes o superfluos; entre otros.

En relación con el proceso de *Herejes*, se adoptaron metodologías que potenciaban la creatividad colaborativa - dentro de la elaboración de la pieza -. En otras palabras, se expandía la libertad creadora de las artistas al introducir ejercicios que retroalimentaban las inspiraciones individuales, como por ejemplo la elaboración de textos basados en textos de compañeros.

Así, creemos que la teoría de la CC, y específicamente la creación de *Herejes*, tiene mucha relación con la identificación colectiva de las mujeres, y la hermandad de sus propias vivencias, realidades y luchas ante sus opresiones sociales; pues se eliminan las desigualdades jerárquicas en esta modalidad teatral - no sólo capitalistas si no también patriarcales-. Esto además fomenta las dinámicas creativas y potencia los vínculos y el aprendizaje entre mujeres¹⁶; abogando por la *sororidad* en la globalidad del proceso de creación teatral (vínculos y narrativas). Así, la sororidad en el teatro supone por un lado una alianza entre mujeres de manera

14 Siguiendo la teoría de la alienación de Marx, esta supondría despojar al proletario de la capacidad de control de los medios de producción, siendo considerado una máquina más en la producción.

15 “El teatro de creación colectiva [...] reacciona frente a la división del trabajo, la especialización y la tecnificación del teatro, fenómeno evidente desde que los empresarios teatrales disponen de todos los modernos medios de expresión escénica y recurren a «obreros especializados» más que a artistas polivalentes.” (Pavis, 1998, p.100)

16 Relaciones que han sido eliminadas de la socialización femenina a través de patrones de competencia, influidas y potenciadas en el sistema capitalista. Existe amplia investigación sobre estos vínculos, como en el campo cultural, que indaga en la experiencia corpórea femenina de los cuerpos (de bloqueo, negación, desconocimiento, etc.) abriendo nuevos campos de mediación fuera de las lógicas patriarcales.

que confluyen sus saberes y vivencias, aprendiendo las unas de las otras, eliminando las relaciones sexistas de competencia entre mujeres (por el hecho de serlo); y a su vez, desmontando las relaciones misóginas de los hombres hacia las mujeres. En conclusión, se aboga por la autonomía, la alianza entre mujeres y el fin de las desigualdades por sexos, creando un espacio en el que poder desarrollarse personal, social y artísticamente de manera satisfactoria (López y Lezama, 2015).

2.2. Métodos de trabajo en *Herejes*

En *Herejes* los vínculos de creatividad y comunidad propios de la CC fueron además potenciados con otras dinámicas de trabajo y metodologías de creación teatral que, aunque no son exclusivas del teatro de creación, guardan relación con esta modalidad y, según nuestra revisión, con la perspectiva de género. Describimos a continuación estas metodologías:

a) *Not knowing*

Este neologismo inglés se refiere a una tendencia de enfocar el trabajo fundada en el no saber, el aprendizaje mediante el error, y el abrazo a la incertidumbre D'Souza y Renner (2015). Su aplicación en nuestro proceso de creación consistió en aportar materiales¹⁷ al lugar de trabajo y realizar improvisaciones que servían como motor para la futura creación. Es decir, funcionaban como posible punto de partida para construir y acumular inspiraciones, pero sin esperar un resultado concreto de la interacción del grupo con ellos, y teniendo en cuenta que a medida que se fuera desarrollando la creación podrían ser desechadas o modificadas esas ideas tentativas.

b) *Lenguaje físico*

Al no existir un consenso en el corpus teórico teatral, en torno a cómo entender el teatro físico, nosotras proponemos una definición a través de diferentes autores y nuestra experiencia durante el proceso de *Herejes*. Así, el teatro físico parte de rescatar al cuerpo de la otredad a la que ha sido desterrado, entendiendo el cuerpo como motor de la creación y del hecho teatral; desde una dimensión que tiene en cuenta la relación del cuerpo con otros elementos escénicos: "el yo (cuerpo-mente), el otro, el objeto y el espacio". (Esteve, 2021, p. 9). Todo englobado en rescatar la

consciencia corporal a través de una percepción sensorial, es decir, trabajar la interpretación (voz, palabra, emociones, etc.) sin olvidar la presencia del cuerpo en ese proceso - lo que denominamos fisicalizar -. El teatro físico busca romper con el binomio cuerpo-mente¹⁸ que las concibe como dos unidades jerarquizadas, en tanto que el cuerpo es una máquina que obedece a la mente.

Posteriormente del proceso de creación, queremos hacer una analogía entre la *teoría del teatro físico*, como un rescate y reivindicación de la unión cuerpo-mente; y las *reivindicaciones protofeministas herejes*, que lucharon por el control y dominio del sus cuerpos y mentes, ambos campos de batalla donde el patriarcado, aún en la actualidad, sigue ejerciendo la violencia contra las mujeres¹⁹ (VCM). Todo ello a través de la revisión, que a continuación se presenta, de la dramaturgia textual a través de dos de los conceptos claves que sustentan la tesis de *Herejes*.

2.3. La mujer dentro de *Herejes*

Consecuentemente, para el análisis de *Herejes* hemos seleccionado algunos fragmentos de dicha dramaturgia textual²⁰, y los hemos relacionado -desde una perspectiva de género- con el cuerpo y culpa; que, junto a otras temáticas interrelacionadas - como el dogma, la rebelión o el dolor -, vertebraron el mensaje de la pieza.

A. Cuerpo. A partir del trabajo de improvisaciones con materiales y la escritura automática, surgieron inconscientemente temáticas relacionadas con la mujer, donde el cuerpo es percibido y sentido como un lugar incómodo. Y aunque a priori parezca incongruente, como bien explica Federici "para muchas mujeres el cuerpo puede ser tanto una fuente de identidad como una prisión" (p.30). Una justificación de ello, es que el cuerpo ha sido un campo de violencia patriarcal y clave para comprender las raíces del dominio masculino; y es por eso que el análisis de la sexualidad, maternidad y procreación, son elementos centra-

17 Con materiales entendemos elementos materiales, sensoriales o abstractos, que pueden servir como provocación a fin de crear, basar e inspirar una pieza artística. Los ejemplos pueden ser desde el acto de exprimir una naranja hasta una canción.

18 Ligado al pensamiento de Descartes por el cual durante la Modernidad se comienza a concebir el mundo bajo leyes mecanicistas.

19 Nacer mujer en cualquier sociedad ha conllevado a una opresión específica, y pese que dependiendo del lugar y el contexto existen diferencias, se puede hablar en términos generales de unos patrones y mecanismos universales en la VCM.

20 Pues resulta complicado analizar aquí el canto, la gestualidad, el movimiento y coreografías que conforma la dramaturgia escénica. Se puede visualizar la grabación en



Figura 3. Momento de la puesta en escena de Herejes. Fuente: ESAD Murcia (2021).

les en la teoría feminista y guardan relación con las bases de re(encontrarse) con el propio cuerpo (teatro físico). Una reconciliación, reconocimiento y autopercepción consciente que experimentamos tras las diferentes representaciones. Por otro lado, *Herejes*, se inspira en el contexto histórico de la “transición²¹” del feudalismo al capitalismo. “Fue en el cuerpo de la mujer donde la humanidad aprendió a oprimir” (Mendoza, 2010, p. 11) y la caza de brujas, fue el periodo de genocidio de mujeres, actualmente denominado feminicidio, en el que las denuncias por “el control de sus cuerpos y su sexualidad, (...) se tradujo en la persecución, tortura y muerte de millones de mujeres acusadas de brujería”. (Acosta y González, 2018, p.8). Además, esta etapa posee “un acuerdo generalizado de que (...) sirvió para allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo”. (Federici, 2004, p.26): el capitalismo.

A continuación, vamos a analizar algunos fragmentos de los textos de la obra en los que se trata el cuerpo de la mujer:

*No quiero amamantar nunca un dolor,
que mi carne no albergue nunca otra carne,
¿y si no me pertenezco? ¿y si este cuerpo no es mío?
Y de una piel ¿cómo se sale?*

En este fragmento se muestra el deseo de no traer al mundo otros cuerpos, viéndolos como lugares donde se acumula el dolor. Esto se puede relacionar con la *doble división sexual* de la mujer, que señala Federici durante el inicio del capitalismo, en el sentido de ser máquinas insertas en un sistema de explotación económica, al mismo tiempo que en uno patriarcal. La mecanización del cuerpo proletario tuvo peores consecuencias para las mujeres: una doble *división sexual* del trabajo. Esta consistía en una mistificación de la función reproductiva de las mujeres, como un recurso “natural”; al mismo tiempo que, la exclusión de las mujeres del trabajo asalariado, las subordinó en relación de dependencia con los hombres. Además, se desprende del texto la idea del cuerpo como propiedad, pertenencia y como lugar de existencia. Una visión del cuerpo

21 Federici (2004) es crítica con el término transición, pues argumenta que el origen de la sociedad capitalista no fue un proceso progresivo, natural y lineal; y, pese a las limitaciones, concuerda en el término que Marx utiliza para denominar ese cambio, “acumulación originaria”.

como cárcel de la que se quiere escapar, pues es tratado como una máquina natural de crianza. Esta imposición legitimada como “natural” por las pautas sociales que controlan o destinan los cuerpos de las mujeres a un fin, entre ellos el reproductivo.

Dejad de entregar vuestra carne al mundo.

¿Dónde estás? Mientras encorvadas nos miramos el agujero del vientre

En dicha línea temática, esta frase trata la obligación, simbólica y material, de la capacidad reproductiva. Una explotación a mujeres todavía universal, encontrando ejemplos actuales como: los vientres de alquiler, la prostitución, la mutilación genital femenina, la pornografía, la sexualización del cuerpo, la maternidad obligatoria, entre otras; entendiéndolos como mecanismos de opresión que demuestran la permanencia de una división sexual (Puleo, 2005; De Miguel, 2015). De esta manera, el cuerpo femenino se convierte en un lugar donde ejercer violencia, pues “la conquista del cuerpo femenino sigue siendo una precondition para la acumulación de trabajo y riqueza, tal y como lo demuestra la inversión institucional en el desarrollo de nuevas tecnologías reproductivas que, más que nunca, reducen a las mujeres a meros vientres”. (Federici, 2004, p. 31). Además, el cuerpo de la mujer y sus capacidades biológicas han sido esenciales para justificar la construcción de la identidad femenina (género)²², mecanismo utilizado para “adoctrinar” a través de un deber ser. Esto lo relacionamos tentativamente con la jerarquización del cuerpo-mente, pues el cuerpo es un lugar insignificante y siempre que la mente lo consienta no existe una defensa de la violencia.

B. Culpa. La Inquisición a partir del siglo XV, radicaliza la persecución de los movimientos heréticos, erigiéndose como entidad político-religiosa de control de masas. Su proceder fue la condena de la herejía; su fin suprimirla. Uno de los mecanismos que la caracterizan es una política del terror, por medio de condenas públicas, que muchas veces terminaban en la pena de muerte, acusaciones y torturas, que infundieron un miedo que una vez socializado es convertido en sensación de culpabilidad (Federici, 2004). El pensamiento de las mujeres también fue objeto de control social, donde especialmente el Estado y la Iglesia tomaron una legitimación de dicha violencia coercitiva.

En general, las mujeres sufrieron una limitación del libre desarrollo de su personalidad, se les impusieron unos roles que acabarían evolucionando en la feminidad contemporánea. Y es que la caza de brujas también dejó grandes secuelas en la psique de las mujeres, pues dejó un vacío y eliminó los saberes femeninos, principalmente relativos a la esfera de la reproducción, la sexualidad y el cuidado; sus relaciones de cooperación, y las bases culturales que habían sentado su poder en la Europa precapitalista (Federici, 2004; Acosta y González, 2018). No podemos olvidar que estos mecanismos de opresión²³ venían reproducidos a través de una socialización punitiva con una tradición religiosa, que especialmente para las mujeres estaba basada en el pecado, la culpa y el castigo.

Estos sometimientos se alimentaban a través de la socialización de las mujeres en el pecado a la desobediencia del sistema que las subyugaba. El patriarcado, para mantener su poder, utilizó la culpa como aparato para frenar la desobediencia de las mujeres. Así, el pecado era aquello que generaba un cargo de conciencia en la mujer y la mantenía en un estado opresivo, llevando a algunas mujeres a la sumisión y a otras a querer huir, pero en ambos casos, sintiendo el cuerpo como un lugar incómodo del que querer escapar, porque es donde se ejerce la violencia. Esta culpa por ser mujer es herencia de una cultura patriarcal sustentada por el cristianismo, que buscaba crear mujeres dóciles cuyo cuerpo quedaba reducido a la esfera de lo privado, pero al mismo tiempo estaba controlado por el Estado, la Iglesia y los hombres.

El mundo pertenece a los hombres grandes

La culpa no se puede entender sin analizar las relaciones jerárquicas, que, para elevar al hombre a un nivel socio-político superior, necesitan relegar a la mujer a una categoría inferior. En esta frase se encarna una de las verdades más crueles de nuestro sistema social. La jerarquía de la figura del hombre, cuanto más grande y más poderoso, se legitima por un sistema patriarcal-capitalista, donde los hombres y el dinero mueven el mundo.

22 A través de la categorización jerárquica de las facultades humanas.

23 Así, mientras que con las brujas se culpó a las mujeres de su naturaleza rebelde, salvajes y sin capacidad de autocontrol; el patriarcado revirtió el canon a la identidad feminidad moderna (la esposa pasiva y asexual), bajo la moralidad superior de las mujeres y la naturalización de tales comportamientos (Federici, 2004).



Figura 4. Momento de la puesta en escena de *Herejes*. Fuente: ESAD Murcia (2021).

La piel cae y el espíritu no asciende

El dualismo cartesiano que establece una relación dicotómica entre materia y forma, supeditando la primera a la segunda, configura la realidad de los cuerpos determinados a morir e imperfectos. Federici (2004) señala que ciencia y religión conviven en una primera etapa del racionalismo y una vez instaurada la ciencia, como única forma válida de conocimiento, la religión queda relegada a un plano inferior ya que el conocimiento científico es más válido que las creencias espirituales. La frase anteriormente citada cobraría sentido en este contexto; ya que refleja cómo la pérdida de la espiritualidad nos convierte en materia únicamente corpórea y, por tanto, caduca. Así, la espiritualidad de las mujeres se ve condicionada por una doble preocupación, ya que entre sus atributos más valorados se encuentra el de la belleza, estando el cuerpo destinado a envejecer. Un ideal y deseo que no afecta en la misma medida a los hombres, e incluso puede ser contrario - a mayor edad mayor atractivo.

Además, esto entra en relación con una de las interpretaciones de la teoría fenomenológica feminista expuesta por Sáenz (2014) la cual señala que las mujeres,

como consecuencia del sexismo, conciben sus cuerpos como representaciones desde la mirada ajena y objetivada. Es decir, la socialización derivada del tratamiento del cuerpo femenino en el imaginario patriarcal, produce una autopercepción de las mujeres como objetos, dejando de considerarse sujetos.

Desde nuestro análisis, esta coerción que se inició en la fase herética, ha transformado sus herramientas en la actualidad; y además de minusvalorar la espiritualidad de las mujeres, se instaura en un falso poder del cuerpo. Pues este centra la importancia sólo en la forma, e incluso se recurre a una deshumanización del mismo en contra de su propia comodidad física.

Lo relevante es que esta segmentación del cuerpo femenino es motivada desde su propio deseo, lo que explica dos cosas: a) las luchas internas; y, b) su permanencia, puesto que las opresiones no son violentas sino aceptadas y deseadas, al ver una relación causal entre la belleza (desde el ideal masculino) y felicidad. Actualmente además existen corrientes que, incluso dentro del feminismo, promocionan aprovechar el "capital sexual de las mujeres" como un acto de autorrealización y empoderamiento, siendo para nosotras una metamorfosis de las estructuras patriarcales que legitiman la sexualización desde el mito de la libre elección femenina (De Miguel, 2015).

La clave de este análisis es su relación con el proceso de CC de *Herejes*, pues desde el paradigma asociativo, los principios del teatro físico, las metodologías *Not Knowing* y *Work in progres* se generaron diversos temas a partir de escrituras inconscientes que manifestaban una incomodidad de las creadoras sobre sus cuerpos. Así, este artículo permite una posible continuación a esa simbología que, interpretadas desde la teoría feminista, sustentan, justifican y pueden explicar las causas de tales experiencias. Conformando todo ello, un posible nuevo punto de partida para generar, si se deseara, la reedición de la pieza teatral.

Conclusiones

La creación y el análisis de *Herejes* emerge del rescate del cuerpo como motor esencial de la producción escénica. Además, el análisis en torno a la simbología de la culpa y el cuerpo de la mujer supone la comunión final entre las máximas de la CC, el lenguaje físico y la teoría feminista.

Este trabajo, tras analizar las desigualdades en los procesos teatrales, teniendo en cuenta la mediación patriarcal, constituye una aportación a las propuestas teatrales críticas que abogan por una forma más colaborativa, democrática e igualitaria de entender el hecho teatral.

Por último, queremos destacar que este artículo sur-



Figura 4. Momento de la puesta en escena de *Herejes*. Fuente: ESAD Murcia (2021).

ge del análisis posterior al proceso de creación colaborativo del taller de 3º curso del itinerario de creación, y queremos dejar constancia de que nuestro estudio y conclusiones, son independientes del objetivo del taller - generado dentro del marco institucional de la ESAD-, estrenado en junio de 2021.

Posteriormente se representó en el Festival Teatro y Palomitas (ESAD) y los certámenes CreaMurcia y EstrenArte en septiembre 2021. Este artículo se basa en la documentación y análisis de la obra, pero subrayamos su independencia del marco lectivo, y de las demás creadoras, siendo posible su desavenencia con nuestra visión.

Referencias

Acosta Isaza V., y González Calle D. M. (2019). Las brujas como subjetividad política y reivindicación feminista. *Revista Trabajo Social*, (24-25), 63-83. Recuperado a de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338520>

- Acosta Isaza, V., y González Calle, D. M. (2018). *Retornando al aque-larre: una mirada a la praxis feminista a través de la figura de la bruja: Caso Red Colombiana de Mujeres por los Derechos Sexuales y Reproductivos*. (Trabajo fin de grado). Universidad de Antioquia, Medellín. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10495/15639>
- Arauz Mercado, D. (2019). Voces de escritoras y reformadoras en la Europa de los siglos XV y XVI. *Intus-legere: historia*, 13(1), 212-243. Recuperado de: <https://doi.org/10.15691/%x>
- Artaud, A. (1996). *El teatro y su doble*. (Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Madrid: Edhasa.
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección*. Ediciones Cátedra.
- D'Souza, S. y Renner, D. (2015) *Not Knowing: El arte de transformar la incertidumbre en una oportunidad*. Editorial Lid.
- Esteve Franco, C. (2021). *Teatro de creación, Género Teatral*. Murcia: ESAD, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Recuperado de: <https://www.esadmurcia.es/interpretacion/>
- Esteve Franco, C. y Enrile, J. P. (2014). *Proceso de creación, 3º curso del itinerario de creación*. Murcia: ESAD, Escuela Superior de Arte Dramático. Comunicación personal.
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gutiérrez Aguilar, R., Sosa, M. N., y Reyes, I. (2018). El entre mujeres como negación de las formas de interdependencia impuestas por el patriarcado capitalista y colonial. *Reflexiones en torno a la violencia y la mediación patriarcal. Heterotopías*, 1(1). Recuperado a partir de <https://bit.ly/3rfrdkG>
- López, A. E. G., y Lezama, P. V. (2015, septiembre). La sororidad, concepto clave del feminismo. En G. Carpintero (presidente), *II Congreso internacional de Transformación educativa. Libro 6*. Consejo de Transformación educativa, Tlaxcala. Recuperado de: <http://transformacion-educativa.com/2do-congreso/ponencias/Eje-4/L1-87.html>
- Mendoza, B. (2010). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, 1, 19-36. <https://bit.ly/3r1vbNo>
- Musitano, A. (2009). Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas. *Fondo documental virtual teatro, política y universidad*, en Córdoba (1965-1975) <https://bit.ly/2UQyprj>
- Paredes Marcos, V. (2011). *La brujería en el tiempo y en los discursos plásticos del siglo XX: denuncia, recurrencia y resiliencia de los estereotipos de género en el cine*. (TFM, Universidad de Salamanca). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/99292>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Jaume Melendres (trad.). Barcelona: Paidós.
- Pividal, A. A. (2014). La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, (10), 165-204. <https://bit.ly/3hFfxV0>
- Sáenz, M. D. C. L. (2014). Fenomenología y feminismo. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (63), 45-63. Recuperado de: https://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=1yF1XR8AAAAJ&citation_for_view=1yF1XR8AAAAJ:pyW8ca7W8N0C
- Valcárcel, A. (2008). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Feminismos.

fila á

Ensayos

á

fila

Vol. 5, 39-46

Ángel Fernández Montesinos: el premio es no dejar de trabajar

Antonio Castro Jiménez

*Director de la revista Artescénicas.
Academia de las Artes Escénicas de España*

Resumen: Recorrido por la carrera de uno de los decanos de la dirección escénica, el murciano Ángel Fernández Montesinos. Desde sus comienzos en el teatro universitario de Murcia hasta *Barrio de las Letras*, el último montaje que ha dirigido, Fernández Montesinos ha cultivado casi todos los géneros escénicos, con preferencia por los musicales, sean revistas o zarzuelas. Para este sencillo análisis del conjunto de su obra, he contado con opiniones directas del protagonista con las que ilustrar los distintos apartados en los que he agrupado sus montajes.

Palabras clave: Musicales, comedia, actrices, Siglo de Oro, Director, Murcia.

Abstract: A retrospective of the career of one of the Dean's of Stage Direction, Murcia native Ángel Fernández Montesinos. From his beginnings in Murcia's University Theater to the last production he has directed, 'Barrio de las Letras', Fernández Montesinos has directed almost all the stage genres, with a preference for musicals, especially comedy or zarzuelas. For this analysis of his work, I have reached out to the man himself. His viewpoints help illustrate each section in which his productions have been grouped for this article.

Keywords: Musicals, comedy, actresses, 'Golden Age', Director, Murcia.

“Ángel Fernández Montesinos nació frente al Romea de Murcia y cada vez que se asomaba al balcón veía el edificio del teatro; siempre lo miraba...”

El teatro que he vivido
Edición de Ángel Martínez Roger

No tardó mucho aquel niño que se asomaba a la fachada del teatro para ver descargar los decorados, en meterse dentro de él. Fernández Montesinos, cuya familia nada tenía que ver con la escena, ha vivido en los teatros y, a sus 91 años, si no lo sigue haciendo es porque no le encargan proyectos. Cabeza e ideas, tiene. Además de una memoria prodigiosa que le permite recitar de corrido todos los repartos de los espectáculos que ha dirigido y, casi, de los que ha visto. En esta etapa de su vida puede reflexionar sobre su carrera, sus logros y sus asignaturas pendientes.

1. La piel de nuestros dientes

Teatro Guerra.-Porca
El jueves 27 de Marzo de 1958 a las 7,30 en punto de la tarde
PRESENTACION
por vez primera en esta Ciudad, de la galardonada Compañía del
Teatro Español Universitario de Murcia
con la magistral interpretación de la obra en tres actos, original del Escritor Norteamericano,
THORNTON WILDER
en versión española de Antonio de Cabo, titulada:
"La piel de nuestros dientes"
Premio **PULITZER** y Premio a la Obra mas original y atrevida del año.

REPARTO

| | |
|--|------------------------|
| Sabina | Olga Calleja |
| Maggie | M.ª del Prado Escobar |
| Gladys | Carl Sánchez Herrera |
| Caliope | Ana Morenilla |
| Terpsicore | Carmen P. Quiles |
| Melpomene | Elvira Sánchez Herrera |
| George Antropo | Miguel Herrero |
| Henry | Ramón Marín |
| Spinoza | C. Albacete |
| Platón | Rufo Martínez |
| Aristóteles | Paco España |
| Locutor | Joaquín Alix |
| Negro | Tito García |
| Adivino | Gasper Otálora |
| Congresistas, Mamut y Dinossorio, Refugiados, Biblia, Croupiers, Vendedor globos, Explicador | JULIO NAVARRO |

Escenografía y Figurines, **CEFERINO**. Regidores: Méndez Espino y Sarrión.
Apuntador, Chéncho Arias.
Secretaría Dirección, Tere Soubriet. Ayudantes de Dirección, Francisco J. Flores Arroyuelo y Ramón Ramos Morales.

DIRECCION Y MONTAJE
ANGEL FERNANDEZ MONTESINOS

PRECIO DE LAS LOCALIDADES.—Plata con 6 entradas 90 ptas.—Butaca de patio 15 id.—Delantera y palcos de Anfiteatro 10 id.—Anfiteatro 7 id.—General 4.

VENTA DE LOCALIDADES.—En la Secretaría Especial del Ayuntamiento hasta los dos de la tarde del día de la representación.

Figura 1. Programa de La piel de nuestros dientes. Fuente: Programa de mano (1958)

Los aficionados murcianos tenían la costumbre de esperar ante el Romea la salida del público de la primera función. Les preguntaban la opinión y, si era buena, compraban entrada para la sesión de noche. Ángel se pegaba a aquellos espectadores para escuchar sus comentarios mientras esperaba la salida de los artistas. En 1958, después de que su maestro Alberto González Vergel emprendiera rumbos teatrales más ambiciosos, Fernández Montesinos logró poner en pie, con el teatro universitario, *La piel de nuestros dientes*, un drama entonces difícil de Thornton Wilder. Como apenas tenían medios técnicos, apañaron unos reflectores y focos con grandes botes de tomate, a los que ponían papeles de colores. Aquel fue el inicio de una carrera que le permitió salir de su ciudad a presentar los montajes universitarios en Madrid o en el teatro Reggio de Parma. No pasó inadvertido su talento por lo que recibió encargos del Pequeño Teatro Dido: *El libro del Buen Amor* (Doña Endrina) y *La viuda valenciana*, estrenadas ambas en 1960:

“*El libro del Buen amor* no fue el primer encargo. Me llamó Josefina Sánchez Pedreño para proponerme montar *La torre de los sueños*, una obra de dos personajes escrita por Ricardo López Aranda. Mi orgullo se resintió porque me ofrecían dos actores cuando venía de hacer una función con treinta personajes. Así que, temerariamente, le respondí que no aceptaba. Ligeramente mosqueada Josefina replicó: ¿Y qué quieres hacer? Ni corto ni perezoso le dije: *El libro del Buen Amor*. Y aceptaron. Lo estrenamos el 31 de mayo de 1960”.

Después hizo *La viuda valenciana*, en la que trabajó por primera vez con Carmen Bernardos. Inmediatamente después coincidieron en *El sistema Ribadier* y cuando, en 1961, la Bernardos montó compañía, encargó a Ángel la dirección de *Culpables*, su primera incursión en el teatro de suspense.

El joven Ángel con apenas 25 años se instaló en Madrid, en un colegio mayor de la Ciudad Universitaria, que le correspondía como parte del premio conseguido con *La piel de nuestros dientes*. Ya no ha abandonado esta ciudad, salvo para cumplir compromisos nacionales o internacionales, como el que le llevó al teatro Nacional de Caracas con la compañía lírica Isaac Albéniz, en 1977, o a Cuba a principio de los años noventa.



Figura 2. Ángel Fernández Montesinos junto a Antonio Castro Jiménez. Fuente: Castro, A. (2008)

De un teatro casi artesanal y, por supuesto, totalmente aficionado, pasó al profesional de la mano de Alfonso Paso y la empresa del teatro Lara: *Aurelia y sus hombres*, 1961. El joven director creyó que, al texto del prolífico dramaturgo, le iría bien un recorte. Ante el reparo de exponérselo directamente, optó por hablar con Conrado Blanco, el empresario. Este le animó a comentar a Paso sus ideas y se encontró con que las aceptó a la primera. El corte se hizo. Habían transcurrido solamente tres años desde su primera dirección. Durante sus cinco primeros años en Madrid firmó 32 montajes.

2. Comedias y vodeviles

A Alfonso Paso debió gustarle el trabajo de dirección de Ángel porque en los dos años siguientes al estreno de *Aurelia y sus hombres* le confió otras cinco comedias. Seguramente porque Montesinos era capaz de poner en escena las obras con la misma rapidez con que Paso las escribía. Parece lógico que los productores privados no confiaran inicialmente grandes presupuestos a un novato. Las comedias intrascendentes, los vodeviles, eran las más populares entre el público. Y en ellas se especializó nuestro protagonista. Tal vez no intencionadamente, sino a consecuencia de los encargos que iba recibiendo. Cuando ya tuvo una carrera consolidada siguió entregado a este género ligero, que no fácil. ¿Qué necesitan, según Montesinos, una buena comedia, un buen vodevil?:

“Un argumento más o menos divertido; equívocos y darles a las historias un aire de verdad para que el público crea que todo aquello que está viendo, y que es imposible que ocurra realmente, es verosímil en un escenario. En el teatro de *boulevard*, o en el de

misterio, que también he hecho, es muy importante la situación. Yo me he defendido en todos los espectáculos porque sabía lo que iba a contar: la historia que habían escrito los autores, no la mía. Y con una técnica de cara a la producción: que al levantarse el telón pareciera que habíamos gastado un millón, cuando solo había costado medio”.

Uno de los maestros del género vodevilesco entre los siglos XIX y XX fue el francés Georges Feydeau. Continuator del estilo de Labiche o Hennequin, creó media docena de farsas y vodeviles, algunas todavía en repertorio. En España fue relativamente popular y representado en la segunda década del siglo XX, pero después cayó prácticamente en el olvido. Fernández Montesinos lo rescató en su segundo trabajo profesional: *El sistema Ribadier*, 1960. Creo que esta comedia no ha vuelto a representarse desde entonces.

Un texto del anónimo traductor en el programa de mano del teatro Infanta Beatriz, señala:

Feydeau es un autor que vuelve ahora a estar de moda en todo el mundo, interpretándolo las más ilustres compañías. En Francia, figura en el repertorio de los teatros nacionales y Jean-Louis Barrault, montó *Ocúpate de Amelia* detrás de un título de Kafka.¹

Más habitual es ver en nuestros escenarios *Ocúpate de Amelia* y *Con la pulga (o mosca) tras la oreja*. Cada vez será menos frecuente porque estas obras requieren un montaje escénico bastante complicado y, sobre todo, unos repartos extensos. La empresa privada no está ahora para esos gastos y los teatros públicos españoles difícilmente se decantarán por un vodevil y francés. *Ocúpate de Amelia*, 1961, fue el segundo Feydeau que dirigió Montesinos con un reparto apabullante en el que estaban, entre otros, Amparo Soler Leal, Irene Gutiérrez Caba, José Luis Pellicena o Enriqueta Carballeira. *Con la mosca en la oreja*, la dirigiría un cuarto de siglo más tarde, con producción de Juanjo Seoane. Hasta la Reina doña Sofía asistió al estreno en el madrileño teatro Albéniz el 30 de noviembre de 1988.

Tras los dos primeros montajes de Fernández Montesinos, los directores José María Morera y Luis Escobar, también se interesaron por el autor francés.

A lo largo de todos estos años Montesinos ha sido relativamente fiel a los escritores franceses: Gerard Lauzier, Marc Camoletti, Pierre Bruno... Les ha sido infiel con el británico Ray Cooney (auténtico rey del

1 Programa de mano de *El sistema Ribadier*. Teatro Infanta Beatriz, 1960.

género tras *¡Sé infiel y no mires con quién!*) en, al menos, tres ocasiones: *Dos igual a uno*, 1985; *Batas blancas no ofenden*, 1989 y *Demasiado para una noche*, 1992.



Figura 3. La casa de los siete balcones. Fuente: Castro, A. (2004)

Tal vez por esta insistencia en géneros cómicos, su relación con los autores españoles del siglo XX no fue tan frecuente como cabría de esperar. No podemos dejar de reseñar que sí ha estrenado, o reestrenado, algunas obras de Jaime Salom, Pemán, Jorge Llopis, López Rubio, Ricardo López Aranda o Antonio Gala. Y mucho menor ha sido el interés por los humoristas españoles de ese siglo, Arniches, Jardiel, Muñoz Seca o Mihura.

Maestro de la zarzuela, los musicales de factura española, la comedia de boulevard o el vodevil, en los más de 140 montajes que ha dirigido, se echan en falta títulos del gran repertorio nacional o internacional. En su lista no aparecen ni un *Hamlet*, ni *Fuenteovejuna* o un Molière. ¿Por qué esa carencia? Lo cuenta Ángel Fernández Montesinos:

“Yo empiezo con Thornton Wilder, Lope de Vega (*La viuda valenciana*) o el Arcipreste de Hita (*El libro del buen amor*). Pero, a partir de ese momento, empiezan a llamarme para montajes comerciales. Yo he trabajado casi siempre con la empresa privada. He sido un director de escenarios, no de despachos oficiales. Los productores querían hacer buenos espectáculos, que permanecieran temporada en Madrid y salieran con largas giras. Yo montaba comedias sin problemas, con una buena factura que aparentaba ser más cara de lo que era, y entré en esa dinámica. Y tampoco me llamaron para proyectos de otra envergadura dramática”.

Como reseñamos más adelante, su contacto con el teatro clásico, con la Compañía Nacional, no se produciría hasta avanzado el siglo XXI y no con un texto áureo, sino contemporáneo.

3. Los musicales

Durante su infancia, la radio era el único medio de comunicación no escrito, que llegaba a todos los rincones del país. En las décadas de los treinta y los cuarenta del pasado siglo la programación estaba férreamente controlada y los mayores atractivos eran los seriales y la música. Dada la situación en España, los temas que se radiaban preferentemente eran los populares, las coplas y las zarzuelas. Ángel creció con ellas y aprendió el repertorio. A esta afición se sumó otra por las modas escénicas: la Revista. Fueron las décadas de reinado de Celia Gámez, la primera en el escalafón revisteril, pero no la única. Estos espectáculos, convenientemente vigilados por la censura, aportaban un poco de color en aquella terrible posguerra. Proporcionaban un espejismo de alegría gracias a las plumas, las lentejuelas, la pasarela y la imprescindible escalera de la apoteosis final. Para un niño, y para un adolescente, aquellos cartelones multicolores y las fotografías de señoras ligeramente ataviadas como nunca salían las actrices serias, debían ser fascinantes. Fernández Montesinos también se sintió hipnotizado por la Revista y, entre sus propósitos teatrales, estaba montar espectáculos musicales.

La oportunidad le llegó casi inmediatamente después de profesionalizarse. El maestro Manuel Moreno Buendía era murciano, como Ángel, y solo dos años más joven. Al comenzar la década de los sesenta todavía no era el gran compositor de zarzuela o ballet en que se convirtió. Elder Barber (Elda Perla Barbero) era una cantante argentina que había aterrizado en España en 1958 haciéndose rápidamente popular en la música ligera. Moreno y Elder, que ya habían contraído matrimonio, idearon un musical para la presentación de la cantante en teatro. Se tituló *Carolina* y se estrenó en el teatro Maravillas el 13 de abril de 1963. No ha pasado a la historia de los musicales patrios y Elder Barber acabaría retirándose antes de que terminara esa década.

En 1963 la Gámez estaba ya cercana a los 60 años y su estrella declinaba. Eso no fue obstáculo para que decidiera dar un paso adelante en los musicales y pasarse a la opereta. Le hicieron a su medida *¡Buenos días, amor!*, estrenada en La Zarzuela el 6 de diciembre de 1963. Fernández Montesinos fue el director de escena. Enrique Llovet ni lo citó en su crítica de ABC. Pero los responsables del teatro sí debieron apreciar su trabajo porque, cuenta Montesinos:

“Estando en Canarias haciendo temporada de comedias con Carlos Ballesteros y Aurora Redondo, me llamaron del teatro de La Zarzuela. En realidad, llamaron a diez directores para ofrecerles títulos. Yo dije que sí enseguida y me adjudicaron *La Calesera*,

la única que nadie había elegido. Para mí fue un título estupendo, porque en esa zarzuela está el mejor Alonso con una de las mejores historias del género. Llegaba al teatro con todo sabido, texto, música, dramaturgia, cambios de decorados. Hasta el punto de que al comenzar a ensayar el pasodoble con el ballet le indiqué a Alberto Lorca, el coreógrafo, unas posiciones de los bailarines distintas a las que él había pensado. Me hizo caso y cuando ensayamos ya con orquesta, coro, decorado... vio el resultado y exclamó: ¡Pero qué niño más listo!”

La Calesera, estrenada el 26 de febrero de 1965, fue el primero de los montajes zarzueleros en ese teatro dirigido por Fernández Montesinos. No debió hacerlo mal porque en los años siguientes estrenaría otros nueve títulos, algunos desconocidos como *El joven piloto*, 1968 o *Maravilla*, 1969. Lo habitual era que Ángel tuviera simultáneamente en cartel cuatro o cinco espectáculos por año. Aclaro que entonces los montajes de éxito se eternizaban en las carteleras, por lo que daba tiempo a que el director estrenara uno antes de que el anterior se hubiera caído de cartel.

Sin olvidarnos de otros espectáculos, como los montados para Paquita Rico, la vertiente musical de Ángel está marcada por dos títulos: *¡Por la calle de Alcalá!*, y *¡Mamá, quiero ser artista!* El primero, gestado con socio y amigo Juan José Arteché en 1983, era una antología con los mejores números de la revista española. Ya en 1969 había hecho un primer intento, en colaboración con Arozamena, con *Tiovivo madrileño*, una antología sobre los comienzos del género chico y la revista.

Por la calle de Alcalá estuvo servido estelarmente por Esperanza Roy y Francisco Valladares. La puesta en escena fue extraordinariamente lujosa y el éxito, apoteósico. Se eternizó en las carteleras y hasta fue trasplantado a México. Resistió el terrible incendio que se declaró en los sótanos del teatro Alcázar, donde se representaba. Ante el cierre obligado se trasladaron al Calderón, donde siguió el éxito. Cuatro años más tarde, estrenaron la segunda parte. Del Paralelo barcelonés lo llamaron para que repitiera la fórmula en *Volver al ayer*, 1984. Entretanto, en 1986, Concha Velasco había producido el mayor éxito musical de su carrera: *¡Mamá, quiero ser artista!* Montesinos, Arteché, Aresu y Algueró crearon algo más que una revista: un musical español. La canción que daba título al espectáculo se incorporó al repertorio popular como lo había hecho el *¡Gracias por venir!* de Lina Morgan.

El director de escena aún montaría otros dos espectáculos de creación propia y de carácter antológico: *Antología del bolero*, 1993 (estrenada en Cuba) y *Estamos en el aire*, 1999, un nostálgico recorrido por la historia

de aquel medio que le abrió la mente a la música. Todavía en 2005 se arriesgó a llevar al musical la magnífica comedia de Mihura, *Maribel y la extraña familia*. La comedia se seguirá representando...

Gracias a esta experiencia musical, la televisión lo llamó en 1996 para realizar algunos programas. Pero su actividad en este medio ha sido muy escasa.

4. Las divas

Hasta ahora he sacado a relucir grandes divas de la escena como Carmen Bernardos, la Gámez, Concha Velasco o Esperanza Roy. Creo que Montesinos ha trabajado con las estrellas más destacadas de cada época. Ha repetido con muchas de ellas, por lo que debe poseer la clave para entenderse bien con ellas. A Mary Carrillo la dirigió por primera vez en el año 1961: *Aurelia y sus hombres*. Todavía no era la gran señora de la escena en que se fue convirtiendo. Pero era una primera actriz con mucho carácter. Diez años después Montesinos le proporcionó uno de sus grandes éxitos: *La mamma*, 1970. Y todavía trabajarían juntos en *Coqueluche*, 1977 y en *Los buenos días perdidos*, 1991. Lola Membrives sí que era una de las grandes el año 1961 cuando, a las órdenes de Ángel, protagonizó *Cuando tú me necesites*. Doña Lola tenía entonces 75 años y era una leyenda viva a ambos lados del Atlántico. A lo largo de su carrera, este director tuvo a sus órdenes a muchas de las estrellas rutilantes que, a su prestigio, unían un carácter difícil: Paquita Rico, Analía Gadé, Conchita Montes, Amparo Soler Leal o la rutilante Roy. ¿Cómo hacía Fernández Montesinos para congeniar con tantas divas de la escena?

“Yo intentaba demostrarles que mis propuestas les iban muy bien a sus características. Además, las trataba con mucho cariño. Con el actor tienes que ser un poco psicólogo, médico, diplomático... A una señora mayor, a una actriz veterana, no la puedes tratar como a un figurante. En el momento que sienten cierto mimo y cariño se relajan. Además, que tenía profunda admiración por todas. Piensa que siendo niño las había visto desde el paraíso del Romea. Cuando me tocaba trabajar con ellas, era un sueño cumplido para mí. Pongo un ejemplo. *Los Vieneses* se presentaron en Murcia el año 1941, con Franz Joham al frente. Los vi con 11 años. En 1994 me llaman para hacer en Barcelona *Volver al ayer*, un montaje sobre la historia del Paralelo. Y pedí contratar a Franz Joham. Había pasado medio siglo y aquel niño dirigía ahora a la estrella. Cuando se lo conté, se quedó mudo de la emoción. ¿Qué le iba a decir? Pues, haga usted lo que hacía siempre en el escenario”.



Figura 4. Fernández Montesinos junto a Concha Velasco. Fuente: Castro, A. (2008)

5. Actores fieles

A lo largo de toda su carrera Fernández Montesinos ha mantenido una encomiable fidelidad a muchos de los actores que le acompañaron en sus principios. Francisco Valladares, Emiliano Redondo, Manuel Andrés... estuvieron ya en *El libro del buen amor* y después figurarían intermitentemente en los repartos hasta que fueron desapareciendo. Con Valladares mantuvo una intensa amistad y ambos se beneficiaron de ella aprovechando ese conocimiento. Montesinos no dudó en confiar a Valladares el protagonista masculino de su

antología *Por la calle de Alcalá*. Sabía que Paco cantaba muy bien y tenía una extraordinaria vis cómica. Después, junto a Concha Velasco, harían *¡Mamá quiero ser artista!* Y es que la Velasco es otra de las actrices que se pusieron en manos de Fernández Montesinos tras el éxito de *Por la calle de Alcalá*, para intentar modernizar el musical español. Concha ya había sido dirigida por Ángel el año 1979 en *Filomena Marturano*. 28 años más tarde remontarían esta obra con ella como protagonista, teniendo la actriz entonces una edad más ajustada a la del personaje que en la primera versión.



Figura 5. Fernández Montesinos junto a Paco Valladares. Fuente: Castro, A. (2008)

Seguramente Emiliano Redondo, con participación en veinte montajes, fue el actor que más trabajó con este director entre 1960 (*Doña Endrina*) y 2007 (*Mi hijo y yo*). Manuel Andrés aparece en ocho montajes.

Además de las grandes damas de la escena, que he citado, ha repetido con actrices de solvencia siempre que ha podido. María Garralón ha trabajado, al menos, en cinco montajes. La gran Irene Gutiérrez Caba también participó en cinco montajes de este director. Beatriz Carvajal y Alicia Hermida se incluyen entre las 'repetidoras'. Los desaparecidos Pepa Rosado y Rafael Castejón, así como sus hijos Jesús y Rafael, fueron habituales en las producciones humorísticas y de zarzuela.

¿Por qué esa fidelidad hacia los mismos actores? ¿Comodidad de director? ¿Confianza en sus cualidades? Fernández Montesinos:

"Lo hacía por dos razones. La primera, porque como ya había trabajado con ellos sabía cómo eran y los admiraba. Podía imaginar perfectamente en qué personaje estaría perfecto cada uno de ellos. La segunda razón es que, al trabajar repetidamente, me entendían a la primera, con una mirada o un gesto sabían qué quería y yo estaba convencido de que podían hacerlo".

Durante la etapa con Los Títeres, el teatro nacional que con Montesinos se prolongó desde 1962 hasta 1977, sí se mantuvo una compañía más o menos estable.

Viendo los repartos comprobamos que en estas producciones para el público juvenil intervenían actores consagrados y otros que irían aumentando su prestigio, como Ramón Pons, Enrique San Francisco, Tina Sáinz o

María José Alfonso. Con esta última actriz trabajó la primera vez en 1962. Se reencontró con ella 55 años más tarde en *Barrio de las Letras*.

En los trabajos para la empresa privada enseguida montaba los repartos con muchos de sus fieles. Su manera de trabajar mereció este comentario de Emilio Gutiérrez Caba, juvenil actor en el María Guerrero cuando empezaba su carrera:

"Ángel Fernández Montesinos es un ser encantador, con el cual nunca hay problemas de ningún tipo. Al contrario, te encuentras con la educación y la cortesía sentadas en el patio de butacas. Es absolutamente encantador y de los que invitan a seguir en esta profesión".

6. Siglo XXI

Siendo un veterano de teatros públicos, como el María Guerrero o La Zarzuela, no se ha prodigado en ellos durante los últimos 50 años. El Centro Dramático Nacional le ha ofrecido su sede central en dos ocasiones. En el 2003 le encargaron la recuperación de *Don Juan Tenorio* con los figurines y decorados de Dalí. Tuvieron que hacer una auténtica reconstrucción de los colores porque todas las fotos que existían del montaje original eran en blanco y negro. En 2015 estrenó en el mismo escenario del María Guerrero un nuevo montaje de *Los caciques*, aunque con producción privada. Más generoso ha sido el ayuntamiento madrileño, que le ha abierto en repetidas ocasiones el teatro Fernán Gómez y el Español. En este último dirigió el año 2011 una versión musical de *Las de Caín*.



Figura 6. Fernández Montesinos con la Alfonso y Villora. Fuente: Castro, A. (2017)

El último montaje que ha dirigido hasta ahora se titula *Barrio de las Letras*. Fue un encargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (el único que le han hecho...) con texto de Pedro Villora y que se estrenó en el teatro de La Comedia el 19 de octubre de 2017. Dos temporadas más tarde, se repuso en el mismo escenario. Ángel vive en ese barrio, a unos pocos metros del teatro Español. Desde sus balcones no ve la fachada, pero puede oír el murmullo del público saliendo de la sala. Sigue acudiendo a sus estrenos (¡Qué pocos le gustan!) bajo la mirada pétrea de Calderón de la Barca y García Lorca, que comparten espacio en la plaza de Santa Ana. El conocimiento directo de las calles por las que pasearon Lope o Cervantes le permitió hilvanar un espectáculo amable, jocoso, en homenaje a tantas generaciones de cómicos que han deambulado por allí en los últimos cuatro siglos. Dice en el programa de mano:

El Barrio de las Letras es, desde hace más de 30 años, 'mi barrio'. Lo he recorrido miles de veces. Distinto y diferente en cada hora del día, pero siempre lleno de encanto y sugerencias. Concurrido durante el día y pleno de misterio y evocación por la noche.²

Esta producción hace la número 145 en el currículo de Ángel, según el libro de memorias que publicó, con edición de Ángel Martínez Roger, el año 2008. En él se recogían 138 detalladas fichas de sus trabajos escénicos. *Mi hijo y yo*, 2008, es el último que reseña. Después estrenó – o repuso– *Zarzuelas y revistas*, 2009; *Trampa mortal*, 2010; *Las de Caín*, 2011; *La verbena de la Paloma*, 2011; *Juntos y separados*, 2015; *Los caciques*, 2015 y la mencionada *Barrio de las Letras*, 2017.

Ángel se sube cada año al escenario que toca en la ceremonia de los premios de la Asociación de Directores de Escena (ADE), de la que es fundador y Presidente de Honor. Se encarga de entregar el correspondiente a la mejor dirección joven. Durante la ceremonia, todos esperamos el momento en el que se acerca al micrófono porque sabemos, y no nos defrauda, que nos impartirá una breve lección magistral sobre el teatro. Los profesionales, año tras año, le aclaman en estas presentaciones en directo. A los 91 años considera que el mayor premio de su carrera es no haber dejado de trabajar nunca, aunque lamenta no haber podido montar *Nuestra ciudad*, de Wilder y un auto sacramental, *El hospital de los locos*. Si consiguiera poner en pie el primero de estos títulos, el círculo de su profesión se completaría.



Figura 7. Fernández Montesinos con Pimenta y Rafter. Fuente: Castro, A. (2013)

Referencias bibliográficas

Martínez Roger, A. "Ángel Fernández Montesinos, el teatro que he vivido" Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 2008.

La entrevista con don Ángel Fernández Montesinos se realizó en Madrid el 16 de julio de 2021.

2 Programa de mano de *Barrio de las Letras*. Teatro de La Comedia CNTC, 2017.

fila á

Textos teatrales

Fedra en el laberinto.

Versión a partir de la obra de Racine

Fulgencio M. Lax

Profesor ESAD Murcia
Murcia/2019

Texto escrito para el Taller de 4º de interpretación dirigido por Eva Torres
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

«*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 violencia de género y la trata de personas.

Todas las Fedra, todas las Aricia, las Ismene, las Panope y las Enone 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 *night club* 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, que se alza como un despiadado hombre de confianza que 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».

Personajes

Teseo.- Proxeneta

Fedra.- Mujer

Hipólito.- Aprendiz de proxeneta y cobarde

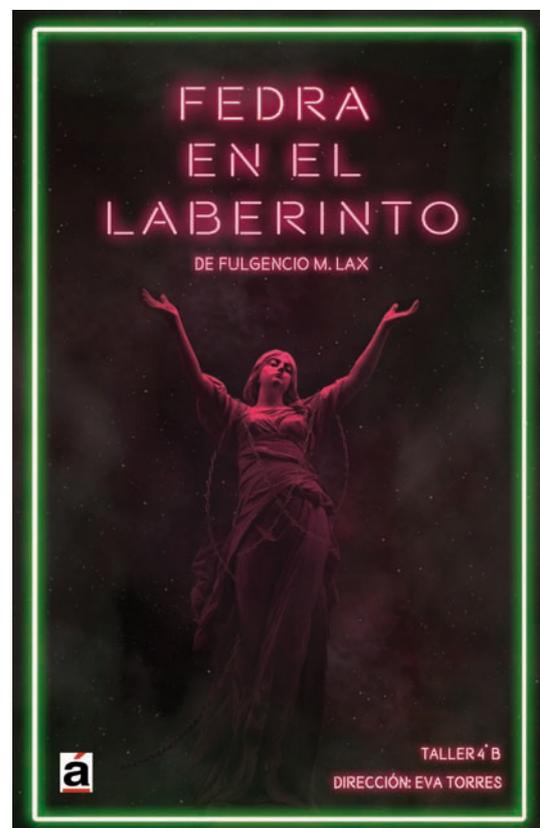
Aricia.- Mujer

Terámenes.- Violento y sicópata

Enone.- Mujer

Ismene.- Mujer

Panope.- Mujer



Frente al público se alza una muralla de gestos torcidos y desfigurados por el viento. Apenas un suspiro recorre la mirada de aquellas mujeres sometidas a ser carne de prostíbulo. Los hombres guardan silencio, amarrados al poste de la rabia y aguardando a que llegue Caronte y abra los candados de sus cadenas.

0

El día a día se convierte en el duro golpear de un látigo que no cesa en su ondulante recorrido. Una y otra vez. Y otra vez. Y otra vez, hasta que hace salpicar la sangre.

ESCENA I

Todos nuestros personajes están a la vista del público sentados al fondo del escenario, esperando a que el destino los vaya llamando para su representación. Sobre un taburete, se encuentra sentada una prostituta en espera de que le llegue el turno. La luz de la cabina de sexo aún está en rojo. Solo hará su strip-tease cuando haya público suficiente y se encienda la luz verde.

MUJER/PANOPE.- *(Al público.)* Mi trabajo consiste en hacer que los clientes terminen lo antes posible y atender a otro y a otro y a otro. Cuantos más mejor.

Me llamo Vihainen. Mis padres son de Rumanía pero yo nací aquí, en España. Como mi nombre es difícil de pronunciar, todos me llaman Vicky. Tengo 25 años pero siempre digo que tengo 22. Parece ser que es la edad que más les gusta a los clientes.

Trabajo todos los días de 4:00 de la tarde a 6:00 de la madrugada. Todos los días esperando y todos los días buscando algún momento de descanso para pensar un poco en mí, en la quietud, en el silencio. Mi precio no es alto. 60.- € media hora, más 6.- € para la sábana y el condón. Tengo que hacer veinte servicios todos los días, incluidas las copas. El resto es todo para mí, excepto los gastos de lavandería y los condones. No está mal el acuerdo, aunque cuando me toca bailar todo se lo queda la casa, como hoy, que apenas sacaré para pagar la cena y la cama. Cuando estamos con la regla nos toca bailar y yo estoy en estos días con el periodo. Nos suelen dar esponjas para la sangre y poder seguir haciendo clientes en las habitaciones, pero yo soy alérgica al gel que llevan, por eso me toca bailar. Cuando se encienda la luz verde querrá decir que ha entrado alguien en la cabina y que tendré trabajo para él. Yo tengo muy mal periodo porque me duelen mucho

las piernas y las caderas. De una forma u otra es la parte de mi cuerpo que más utilizo.

(Se enciende la luz verde.)

¡Luz verde!

(La sala se oscurece. El foco recoge a la prostituta que ha empezado una sensual y erótica danza. Cuando termina de bailar se encienden un cigarrillo y se sientan otra vez frente al público.)

MUJER/PANOPE.- Me llamo Vihainen. Mis padres son de Rumanía, pero yo nací aquí, en España. Como mi nombre es difícil de pronunciar, todos me llaman Vicky. Tengo 25 años pero a todos les digo que tengo 22. Parece ser que es la edad que más les gusta a los clientes.

(La luz va descendiendo lentamente hasta que la oscuridad y la música hacen desaparecer a Vihainen.)

ESCENA II

(Terámenes, en un lateral del escenario, como si estuviera golpeando sacos de arena diluidos en el aire, no deja de gritar. Al otro extremo, el cuerpo de una de las prostitutas, a la que las sombras impiden ver el rostro, recibe los golpes enfurecidos y sin control. En uno de los intervalos Panope, con una máscara neutra, se dirige al público.)

TERÁMENES.- ¡Veinte clientes al día! ¡Veinte! ¿No sabes contar? Diez clientes a 60 euros son 600 euros al día. Y a esto súmalo las copas. Eso es lo que tienes que poner encima de la mesa. ¿Me oyes? ¿Quieres que te lo repita? Entran todos los días más de trescientos tíos en el local, si no eres capaz de hacerte a diez estás acabada. Las putas como tú no tienen futuro y si un cliente pide hacerlo sin condón, le cobras cien euros más y te callas la boca. ¡Me oyes! ¡Contesta! ¿Me oyes?

MUJER/PANOPE.- *(Al público, saliéndose de la escena.)* Soy de un pueblo del que ya ni me acuerdo. Tengo veinticinco años, pero me obligan a decir que tengo veintidós. Si alguien conoce a mis padres, díganles que fallecí en un accidente, que lo leyeron en un periódico. Son buenas personas. Díganles que fallecí. Vine con un contrato de trabajo y, nada más llegar, me quitaron el pasaporte y me golpearon y me violaron una y otra vez hasta que me rompieron por dentro y por fuera. Al principio todo era odio y dolor. Ahora ya no. Ahora soy fuerte. Ahora gano dinero y ahorro para ser

más fuerte aún. No me importan los tíos ni si son demasiados servicios para una noche. Diez minutos y otro. Diez minutos y otro y, algunos, con solo un golpe de piernas no llegan ni a los treinta segundos. Y caja y más caja. Así de simple y así de rápido.

TERÁMENES.-*(Volviendo con la Mujer)* ¡Te mato! ¿Me oyes? *(De un empujón la tira al suelo y, después de descargar la rabia contra ella golpeándole continuamente la cabeza contra el suelo, se da cuenta de que está muerta.)* ¡Joder! Estas putas no aguantan una mierda. *(La Mujer/Panope lo mira desde la distancia y, sumisa, se retira.)*



(La fina capa que deja la lluvia sobre la piel, se convierte en una afilada lámina de cristal que todo lo corta. La sangre apenas brota y los gritos se ahogan sin llegar a explotar.)

ESCENA I.1: HIPÓLITO, TERÁMENES y ARICIA

HIPÓLITO.- Eres demasiado duro. Deberías tratarlas mejor.

TERÁMENES.- ¿Mejor?

HIPÓLITO.- Relájate un poco que las tienes acojonadas.

TERÁMENES.- Bueno, a esta ya la voy a acojonar poco.

HIPÓLITO.- ¿Otra? En tres meses te has cargados a dos.

TERÁMENES.- Eran las más viejas y ya no producían.

HIPÓLITO.- Si mi padre estuviera aquí no te hubieras atrevido.

TERÁMENES.- Son putas. Son solo putas. Yo sigo instrucciones de tu padre y tú deberías aprender, que algún día el negocio será tuyo.

HIPÓLITO.- Pero... Pero...esto. ¡Joder! ¡Joder! ¡Limpia esto y que no lo vean las demás!

TERÁMENES.- Lo tienen que ver las demás para que sepan qué es lo que les puede pasar si se relajan y no cumplen.

HIPÓLITO.- O te controlas o te controlas. Te he dicho que limpies esto y que no lo vean las demás. No he visto que esto lo hicieras cuando estaba aquí mi padre.

TERÁMENES.- Porque no prestas atención.

HIPÓLITO.- Termina. Llévatela de aquí y antes de pasarte otra vez piénsalo y dímelo. Y no dejes rastro, que no se entere nadie. Ahora soy yo el que da las instrucciones.

TERÁMENES.- Bien.

HIPÓLITO.- ¿Bien entendido?

TERÁMENES.- Sí. Bien entendido.

HIPÓLITO.- *(Después de una pausa en la que quizá se encienda un cigarrillo.)* Llevamos más de seis meses sin saber nada de él y eso me preocupa.

TERÁMENES.- Tranquilo. Cuando viaja para traer mercancía siempre se pierde una larga temporada. Habrá encontrado alguna periquita y se estará dando un homenaje. No es la primera vez.

HIPÓLITO.- Ya, pero tengo una mala impresión. Mientras él está por ahí buscando chicas para el negocio yo estoy aquí sin hacer nada. Bueno, al menos intento que no te las vayas cargando de una en una.

TERÁMENES.- ¿Y por dónde vas a empezar? Está ilocalizable. Al principio pensé que estaba en los puti clubs de la Junquera. Pregunté en el Paradis, en el Lady's Dallas, en el Delicias. Siempre quiso traerse las chicas de allí porque son más baratas y ya están en España, pero lo vieron hace tiempo y ahora no saben por dónde para.

HIPÓLITO.- Es capaz de haber ido al mismo infierno si piensa que allí hay negocio. A ver si se ha enamorado.

TERÁMENES.- Tu padre no es de esos. Las putas son las putas.

HIPÓLITO.- Siempre he admirado a mi padre por las cosas que tú me has contado de él, pero no sé si yo valgo para hacer lo que él hace. Recuerdo que leía en el colegio las aventuras de Teseo, tan intrépido héroe mitológico, consolando a los mortales de la ausencia de Alcides, los monstruos

que él ahogó, los bandidos castigados: Procasto y Cerción, Escirón y Sinis, y los huesos dispersos del gigante de Epidauro, y la sangre del Minotauro humeando en Creta. Yo pensaba que ese era mi padre y ese quería ser yo. Pero tan solo eran las imágenes de un niño.

TERÁMENES.- Yo no soy tan leído como tú. Y tu padre tampoco.

HIPÓLITO.- Mi padre tiene la fortaleza para llevarlo todo y tener éxito. ¿Y yo? ¿Qué puedo ofrecer yo? ¿Cómo puedo sustituirlo en su ausencia? ¿Con qué autoridad me pongo delante de Fedra y de las demás? Tiene que dar señales de dónde está o tendré que salir a buscarlo. O simplemente saldré, sin más objetivos. Tengo que marcharme porque aquí, solo, bajo la continua mirada de Fedra, me voy a volver loco.

TERÁMENES.- Mala mujer.

HIPÓLITO.- Pero mi padre la defiende.

TERÁMENES.- Para tu padre es una puta con privilegios, pero una puta. No lo olvides. Una puta como las demás.

HIPÓLITO.- Como las demás no, tiene una hija con ella.

TERÁMENES.- Que es tu hermana. Pero no te equivoques. Es solo una puta con la que tiene una hija, nada más.

HIPÓLITO.- ¿Como Aricia?

TERÁMENES.- Como todas, aunque esa también tiene sus privilegios. Joven y hermosa la reclaman los clientes sin parar. Es una buena fuente de ingresos y eso lo sabe tu padre. Por eso la cuida. O las tratas como putas o el negocio se va a la mierda. ¿Lo quieres ver? *(Coge a Aricia y la trae a un primer plano. Ella está asustada. Hipólito está algo perplejo.)* ¿Cómo te llamas? ¿Que cómo te llamas!

ARICIA.- Aricia.

TERÁMENES.- ¡Más fuerte!

ARICIA.- Aricia.

TERÁMENES.- Y ¿qué eres?

ARICIA.- No te entiendo. ¿Qué pasa?

TERÁMENES.- ¿Que qué coño eres!

ARICIA.- *(Muy asustada.)* Una puta.

TERÁMENES.- ¿Una puta de qué?

ARICIA.- *(Derrotada.)* Una puta de mierda.

TERÁMENES.- *(Soltando una carcajada la empuja y la devuelve a su sitio.)* ¿Yes?

HIPÓLITO.- Mi padre las rechaza. Las humilla cada vez que puede. ¿Tengo que tratar a Aricia como a una puta? Tan joven.

TERÁMENES.- El destino es el destino. Si te gusta Aricia échale un rato. ¿Quién va a decir nada? Puedes coger a la que quieras y disfrutar sin límites

de tiempo. ¿O acaso ahora tienes escrúpulos? Se te ve flojo de un tiempo a esta parte. Aricia ha sabido meterte el veneno en el cuerpo. Te tiene cogido por el morro del elefante. No dejes que se te meta en la cabeza.

HIPÓLITO.- No digas tonterías. Me marchó. Me voy a marchar.

TERÁMENES.- Tú mismo.

ESCENA II.1: SE INCORPORA ENONE

TERÁMENES.- *(Gritándole.)* ¿Qué quieres? ¿Quién te ha llamado? ¿A quién le has pedido permiso para dejar el trabajo?

ENONE.- Fedra está hablando de suicidarse. Dice que no puede más. La tristeza la está destrozando y tengo miedo de que cumpla su promesa.

HIPÓLITO.- ¿Su promesa?

ENONE.- Quitarse la vida.

TERÁMENES.- ¡Bah! Siempre está igual. Ni puto caso.

ESCENA III.1: TERÁMENES, ISMENE

(Terámenes, ocupando un espacio de poder y seguridad frente a un indiferente horizonte, enciende un cigarrillo. Ismene se le acercará sumisa.)

ISMENE.- ¿Me habías llamado?

TERÁMENES.- Sí, acércate, quiero decirte algo. Acércate más. ¡Coño, acércate más! que me vas a obligar a tener que hablarte a gritos. ¿Qué crees que pasó anoche?

ISMENE.- ¿Anoche?

TERÁMENES.- *(Acariciándole el rostro.)* Sí, anoche.

ISMENE.- Que nos acostamos.

TERÁMENES.- ¿Y te hice daño?

ISMENE.- No.

TERÁMENES.- ¿Te pegué?

ISMENE.- No.

TERÁMENES.- ¿Te traté bien?

ISMENE.- Sí.

TERÁMENES.- *(Después de una ligera pausa.)* ¿Te gustaría que fuera algunas veces a tu habitación?

ISMENE.- Siempre vienes a mi habitación.

TERÁMENES.- Pero ayer fue distinto.

ISMENE.- *(Con temor porque Terámenes es imprevisible.)* Sí.

TERÁMENES.- Me gustas. Me gustas mucho. Si no quieres no pasa nada. Solo es eso.

ISMENE.- Sí que quiero. Tú también me gustas y me gusta que me cuides y que me digas palabras bonitas.

TERÁMENES.- ¿Y yo te digo palabras bonitas?

ISMENE.- Ayer, sí.

TERÁMENES.- Y sabes que, si yo no digo nada de todo esto, tú no debes contar nada.

ISMENE.- Sí.

TERÁMENES.- *(Después de una ligera pausa.)* ¿Te gusto?

ISMENE.- Sí. Y me haces sentir bien.

TERÁMENES.- *(Que está a punto de dejar salir al marcarra que lleva dentro, pero se contiene.)* ¿Te hago sentir bien? Hay que joderse. *(La besa y se marcha, dejando a Ismene sola en el escenario.)*

ESCENA IV.1: ISMENE

ISMENE.- *(Que aún no ha podido quitarse el miedo y la sorpresa de encima.)* ¿Qué significa esto? ¿Qué hay detrás de las palabras de Terámenes? No es la primera vez que aparece de madrugada por mi habitación y se mete en mi cama y, literalmente, me viola. Me viola sin contemplación alguna y yo ya no grito, solo quiero que termine cuanto antes y que se marche. Excepto anoche. Anoche fue todo muy diferente. Era ya de madrugada cuando había terminado el último servicio. Me había duchado y quitado la mugre de estar toda la noche boca arriba y con las piernas abiertas. Me había puesto mi pijama de color rosa. Tengo dos pijamas, uno de color rosa y otro azul. Anoche llevaba puesto el de color rosa. Curiosamente llamó a mi puerta y me pidió permiso para entrar. Y entró sin brusquedad y se sentó en los pies de la cama y me dijo que, esa noche, estaba muy guapa y que le gustaba cómo me quedaba el pijama y no me dijo que me lo quitara y me acarició el pelo y me besó en la frente y yo me dejé llevar porque necesitaba que alguien, fuera quien fuera, me abrazara con un poco de ternura. Y me preguntó si quería que durmiera conmigo. Fue la primera vez que me lo preguntó, que me pidió permiso y yo no entendía nada pero me dejé llevar. Y no quiso que me desnudara. En la cama me abrazó y se quedó dormido y entonces yo vi a otro hombre. Vi a un hombre débil, desprotegido, lleno de demonios y entonces creo que empecé a quererlo. Y luego hicimos el amor. ¡¡Dios mío!! hicimos el amor. Hice el amor con Terámenes. No se lo he contado a ninguna de mis compañeras porque no lo creerían. Este será mi secreto. Hice el amor. Y ahora me ha dicho que le gusto y yo no entiendo nada pero me da igual. Nada puede ser peor de cómo estoy ahora y quiero ver esto como un chorro de aire fresco que se ha colado por alguna rendija de mi alma.

ESCENA V.1: ENONE Y FEDRA

FEDRA.- ¿Sabes que yo vengo de una familia acomodada? ¿Sabes que llevan varios años que no saben nada de mí? ¿Sabes que no sé si mis padres viven o no? ¿Sabes que me siento como un despojo? Las vísceras de una ternera colgadas en la tabla de una carnicería tienen más dignidad que yo.

ENONE.- Mírame bien. ¿Acaso crees que tú saliste de la nada? ¿Que antes que tú no ha habido otra? Yo también he sido joven y, por experiencia, sé más que tú. De esto sé más que tú. Eso nos pasa a todas, al menos las que estamos aquí.

FEDRA.- ¿Sabes que tengo miedo todos los días y todas las horas de todos los días?

ENONE.- Pues tú tienes ciertos privilegios. Imagínate las demás.

FEDRA.- Cuando estaba en el instituto hicimos una obra de teatro. No puedo recordar el nombre, como no puedo recordar tantas cosas. Se me ha ido borrando la memoria a base de golpes y de violaciones. Las palabras que decía mi personaje, y que me aprendí de memoria, eran tan hermosas y tan tristes que me veo reflejada:

Noble y brillante progenitor de una triste familia. Mi madre alardeaba de ser tu descendiente, y tú ahora te sonrojas ante mi triste estado. ¡Oh Sol! A verte vengo por última vez.

ENONE.- ¿Lo dices en serio?

FEDRA.- *(Contenida.)* Sí.

ENONE.- ¿Con qué derecho te atreves a atentar contra tu vida teniendo una hija? Cuando está Teseo... Ahora está Hipólito... Los odio a todos. A todos.

FEDRA.- ¿Qué nombre has pronunciado?

ENONE.- Yo también le odio. Le odio con todas mis fuerzas.

FEDRA.- Sin Teseo aquí estoy perdida. Al menos él no dejaba que me pusieran la mano encima.

ENONE.- Pero las palizas.

FEDRA.- Solo me las daba uno y no como ahora, que lo van a poder hacer todos si él no viene pronto. Si muestro mi interés por Hipólito...

ENONE.- ¿Cómo? ¿Tienes remordimientos? Ellos tienen las manos manchadas, no nosotras.

FEDRA.- Mis manos están limpias de crímenes. Todo lo demás está lleno de tristeza. Y de soledad. Y de dolor. Si muestro mi interés por Hipólito...

ENONE.- No entiendo qué me quieres decir.

FEDRA.- Ya he dicho bastante. Ahórrame el resto.

ENONE.- Si estás dispuesta a quitarte la vida, hazlo.

Yo tengo la esperanza de salir de aquí, de marcharme, de perder de vista todo esto y no me voy a rendir por nada del mundo. Sabes que siempre he estado contigo.

FEDRA.- Te asombrarías si rompo mi silencio.

ENONE.- ¿Es peor que verte morir?

FEDRA.- ¿Acaso no hace tiempo que ya estamos muertas? Hipólito será nuestra salvación.

ENONE.- ¿Estás hablando de amor?

FEDRA.- ¿Enamorada?

ENONE.- ¿De quién?

FEDRA.- ¿De quién? De quién sea. *(Una dolorosa y punzante pausa.)* Por ese a quien tanto desprecio.

ENONE.- ¿Hipólito? Pero lo desprecias.

FEDRA.- De quién sea, Enone. Y tú eres quien ha dicho su nombre.

ENONE.- Mi sangre se congela en mis venas al oírte.

(Fedra se coloca una túnica y comienza el monólogo con una máscara de mano que dejará a un lado en las primeras frases. La idea es crear en el imaginario del espectador la figura del personaje. Una vez creado volveremos sobre el original de nuestro texto)

FEDRA.- *En vano con mis propias manos quemaba incienso en los altares; en tanto que mis labios invocaban el nombre de la Diosa, yo adoraba a Hipólito; veía siempre su imagen, incluso al pie del altar en que humeaba mi ofrenda. Todo lo ofrecía a ese dios al que no osaba nombrar. Lo evitaba en todas partes. ¡Oh colmo de la desdicha!: mis ojos veían sus rasgos en el rostro de su padre. Incluso contra mí misma me atreví, en fin, a rebelarme: me esforcé en combatirlo. Mi delito me inspira un natural horror; odio la vida.*

(Fedra ya se ha despojado de su túnica y de su máscara.)

Querría con mi muerte huir de aquí y desaparecer. Ya no me quedan esperanzas ni dignidad. Este amor puede ser un amor infame pero ¿qué puedo hacer? ¿Qué más da un amor verdadero o falso si me ese puede ser el camino de mi salvación? Me he confesado contigo y no me arrepiento, con tal de que respetes mi decisión, y no me abrumes más con injustos reproches.

Escena VI.1: FEDRA, ENONE, PANOPE

PANOPE.-*(Entra angustiada)* ¿Conocéis la noticia? ¿Conocéis la noticia? La muerte. Vuestro esposo ha muerto *(Fedra tan solo hace un ligero gesto de sorpresa, que puede ser interpretado como cierta*

altivez e indiferencia) y parece ser que solo tú lo ignoras.

ENONE.- ¿Qué dices?

PANOPE.- Hipólito acaba de conocer la muerte de su padre.

FEDRA.- Me quedo impasible. Y con mucho miedo.

ENONE.- Era tu esposo.

FEDRA.- Y mi verdugo. Y el tuyo. Y el tuyo.

ENONE.- Pero tú tienes ciertos privilegios.

FEDRA.- El único privilegio que yo tenía era que solo me pegaba uno. Solo me acostaba con quién él decía. Con quien pagaba la cifra que él ponía. O gratis, si pensaba que podía ser un buen regalo en sus negocios.

ENONE.- Llevo muchos años en esto, más de los que yo quisiera. A nosotras nos tratan como un urinario todos los días, así es que mira tú la diferencia.

PANOPE.- Ahora el negocio está en la herencia que puede quedar a tu hija, lo que puede llevarse Hipólito o lo que puede llevarse Aricia.

FEDRA.- ¿Aricia? ¿Qué pinta en todo esto Aricia?

PANOPE.- Hipólito tiene a Aricia entre ceja y ceja. Lo sabe todo el mundo. Yo solo quiero avisarte, aunque a mí me da igual.

FEDRA.- La muerte es una gran liberadora. La de mi esposo me hace libre pero a la vez me deja atrapada en estas paredes. Cada vez me quedan menos fuerzas.

ENONE.- Basta, Panope. Basta de momento. Gracias por tu valiosa advertencia, pero basta de momento.

Escena VII.1: FEDRA, ENONE

ENONE.- ¿Quieres suicidarte ahora? Ahora que eres libre.

FEDRA.- La muerte siempre nos hace libres, venga de un sitio o venga de otro.

ENONE.- Si el tirano de tu esposo ha muerto tú debes tomar el negocio. Debes ocupar su lugar. Tienes una hija a la que defender ¿o quieres que figure también en el mostrador del club? En unos pocos años la pondrán a la venta y eso lo sabes. Busca la complicidad de Hipólito y ponte por encima de Aricia. Hipólito es la solución.

FEDRA.- Tienes razón. Mi hija... será la fuente de mis fuerzas.

CORO primero

(En todos los coros, tanto los coreutas como el corifeo, llevan máscaras para que el espectador no identifique el contenido del coro con la caracterización de su personaje.)

Corifeo.- Puedes golpear todo lo fuerte que quieras.
 Coreutas: La muerte me hizo inmune al dolor.
 Corifeo.- Todos los días pasan por encima de mi cuerpo todos los hombres del mundo y me llenan de sus fluidos.
 Coreutas.- La muerte me hizo inmune al dolor.
 Corifeo.- Por mi alma pueden correr todos los ríos del mundo.
 Coreutas.- La arena del desierto no deja que se formen pantanos.
 Corifeo.- Como una marioneta de trapo articulo mi cabeza, mi tronco y mis extremidades. Y articulo palabras y abro y cierro los párpados, pero todo en silencio. En el más absoluto de los silencios.
 Coreutas.- La muerte me hizo inmune al dolor.

II

(La traición asoma indecisa por entre las cortinas sin llegar a iniciar la danza que tenía ensayada. La música ha perdido su pentagrama y las ventanas apenas dejan entrar el aire.)

Escena I.2: ARICIA, ISMENE

ARICIA.- ¿Hipólito me busca y quiere despedirse?
ISMENE.- Sí.
ARICIA.- No me lo creo.
ISMENE.- Pues es cierto.
ARICIA.- No me lo creo ¿Será algún engaño para castigarme? ¿Acaso hice algo mal?
ISMENE.- Él nunca te ha golpeado.
ARICIA.- Pero lo ha hecho Terámenes y él no lo ha evitado. Ayer hice quince clientes, cinco más del mínimo y tuve buenas propinas. No me puedo creer que quiera castigarme.
ISMENE.- A lo mejor no es eso. La muerte de Teseo produce su primer efecto. Prepárate para ver de cerca el poco cariño que le tenían al patriarca. Si haces las cosas bien, puedes quedarte con todo el negocio y librarte de tener que rendir cuentas de los servicios que das o que no das.
ARICIA.- ¿No será un rumor sin fundamento? ¿Dejo de ser prostituta así de fácil?
ISMENE.- No.
ARICIA.- ¿Pasaré a ser una nueva Fedra?
ISMENE.- Espero que no. Sobre la muerte de Teseo se difunden increíbles historias. Al ir a negociar la compra de nuevas mujeres, se encaprichó de una que fue su perdición.
ARICIA.- Otra amante.
ISMENE.- Vienen más chicas. Ha desaparecido otra. No conozco su nombre pero oí cómo Terámenes

la llevaba al despacho y luego ya no está por ningún sitio.

ARICIA.- La habrá llevado a otro club.
ISMENE.- Hace un mes pasó lo mismo. La violencia es cada vez mayor. Han subido el mínimo de clientes y si no cumples... Pero tú estás a salvo de eso porque Teseo te protege de alguna forma.
ARICIA.- ¿Eso crees? Qué equivocada estás. ¿Y si Teseo no hubiera muerto? ¿Y si regresa con esa nueva amante y nos manda a todas a la profundidad de la cloaca en la que estamos ahora?
ISMENE.- Teseo ha muerto y solo tú lo dudas. Hipólito lleva ahora las riendas de los clubes y Fedra está conspirando para sacar tajada. Y en medio estamos las demás.
ARICIA.- ¿Y crees que Hipólito se pondrá de mi parte? ¿Crees que será para mí más humano que su padre?
ISMENE.- Lo creo.
ARICIA.- ¿Conoces bien a Hipólito? No tiene ningún tipo de piedad. Me trata como a una puta, me desprecia y me humilla.
ISMENE.- Sé todo lo que se dice acerca de su frialdad, pero he visto a vuestro lado al altivo Hipólito. Y precisamente, al verlo, su fama de orgulloso ha redoblado la curiosidad que sentía por él. Su actitud no parece responder a esa fama: en cuanto lo habéis mirado, le he visto confuso. Sus ojos, que en vano querían evitar los vuestros, languidecían y no podían apartarse de ti. Yo diría que sus ojos lo delatan aunque su lengua guarde silencio.



(Aricia se coloca una túnica y comienza el monólogo con una máscara de mano que dejará a un lado en las primeras frases.)

ARICIA.- *Ismene, ¡cuán ávidamente escucha mi corazón tus palabras que, quizá, no tienen fundamento! A ti, que me conoces bien, ¿te parece posible que yo, triste juguete de un hado implacable, corazón nutri-*

do de amargura y de llanto, deba conocer el amor y sus locas pesadumbres? Última descendiente de un rey, noble hijo de la Tierra, solo yo he escapado a los furios de una guerra. Sabes que, siempre contraria al amor, a veces, daba gracias al injusto Teseo, cuyo oportuno rigor favorecía mi desdén. Pero entonces mis ojos no habían visto a su hijo. No es solo porque, al verle, fácilmente hechizada, amé en él su belleza, su encanto tan elogiado, dones con que la Naturaleza quiso honrarle, que él mismo desprecia y que parece ignorar. En vano Fedra se jactaba de la pasión de Teseo: yo soy más orgullosa y rehuyo la fácil gloria de lograr un homenaje que se ha ofrecido a otras, y entrar en un corazón abierto a todos los vientos. Pero, querida Ismene, qué imprudencia la mía, no me será tan fácil vencer su resistencia. Me oirás, quizá, humilde mi fracaso, quejarme del orgullo que tanto admiro hoy. ¿Amar yo a Hipólito?

Escena II.2: HIPÓLITO, ARICIA, ISMENE

(Aricia se apoya en la presencia de Ismene.)

HIPÓLITO.- Sabes muy bien que mi padre ha muerto. Ahora yo puedo liberarte del trabajo diario del club. Desde ahora mismo puedes hacer lo que quieras. Quedarte o marcharte. Lo que quieras.

ARICIA.- ¿Estás hablando conmigo?

HIPÓLITO.- Sí

ARICIA.- ¿Nadie me va a volver pegar?

HIPÓLITO.- Nadie.

ARICIA.- ¿Nadie me va a obligar a acostarme con nadie que yo no quiera?

HIPÓLITO.- Nadie.

ARICIA.- ¿Nadie va a entrar en mi habitación sin que yo lo permita?

HIPÓLITO.- Nadie.

ARICIA.- ¿Nadie va a volver a violarme?

HIPÓLITO.- No.

ARICIA.- Entonces, ahora me das una libertad... Después de todo a lo que me habéis sometido no sé a dónde ir.

HIPÓLITO.-*(Guardando un ligero silencio.)* Yo me marché de aquí y he pensado que tú puedes trabajar más cerca de mí.

ARICIA.- ¿Yo?

HIPÓLITO.- Fedra quiere quedarse con todo. Tú puedes ser mi mujer de confianza.

ARICIA.- *(A Ismene.)* ¿Tú qué piensas, Ismene?

HIPÓLITO.- ¿Qué tiene que ver ella con lo que tú decides?

ARICIA.- Todavía no he dicho nada y ya me estás imponiendo con quién hablo y con quién no hablo.

(Con firmeza.) ¿Tú qué piensas, Ismene?

ISMENE.- Yo pienso que quizá Hipólito sea sincero, pero ya sabes que la sinceridad, entre estas paredes, tiene un color muy oscuro.

ARICIA.- ¿Y Terámenes? ¿Qué va a pasar con Terámenes?

HIPÓLITO.- Hará todo lo que tú le mandes.

ARICIA.- Estoy algo asombrada. ¿No es un engaño? ¿Puedo creer en tal decisión? ¿Cómo has transformado todo el odio que me tienes en una propuesta así?

HIPÓLITO.- ¿Odiaros yo? Ahora que no está mi padre puedo hablaros de otra forma. Cómo me hubiera gustado poder deciros otras cosas. Me he resistido, pero...

ARICIA.- ¿Cómo?

HIPÓLITO.- He hablado demasiado pronto y he empezado a romper mi silencio. Me reí del amor y de la sensibilidad y, en apenas un instante, todo se me vino abajo. Yo no suelo utilizar palabras bellas para expresar mis sentimientos. Piensa que este lenguaje es extraño para mí. No rechaces las palabras que nunca habría dicho sino fuera por ti.

Escena III.2: HIPÓLITO, ARICIA, TERÁMENES, ISMENE

(Entra Terámenes con absoluta indiferencia hacia Ismene. Ella le mira intentando descubrir algún gesto de complicidad, que solo existirá al final de la escena.)

TERÁMENES.- Fedra te busca.

HIPÓLITO.- ¿A mí?

TERÁMENES.- Ignoro lo que quiere, pero Fedra se ha enterado de que te quieres marchar y quiere hablar contigo antes de que te vayas.

HIPÓLITO.- ¿Fedra? ¿Qué puedo decirle? ¿Y qué puede esperar...?

TERÁMENES.- Jajajaja. No me digas que ahora le vas a tener miedo.

ARICIA.- No puedes negarte a escucharla. Esa es la tónica diaria. Nos ignoráis y no atendéis para nada a nuestras lágrimas. A pesar de que no sea de fiar tienes que tener un poco de piedad.

HIPÓLITO.- Pero no quiero que tú estés delante. *(Se aparta de Terámenes y le habla a Aricia al oído.)* Me gustaría que pensaras en mí de otra forma. No soy el ogro que crees que soy.

TERÁMENES.- ¿Vaya, ahora tienes secretitos con las putas? *(Acaricia el pelo de Ismene con una cierta complicidad.)*

HIPÓLITO.- ¡Basta!

ARICIA.- Márchate si tienes que hacerlo y yo acepto tu propuesta. Espero que no sea un engaño más y pronto regresen de nuevo los golpes y las humillaciones.

Escena IV.2: HIPÓLITO, TERÁMENES

TERÁMENES.- Amigo, yo haré lo que tú digas pero a estas no se les puede dejar ni un ápice de margen porque te comen. Son putas, se comportan como putas y trabajan como putas. Su cerebro no existe, tan solo la carne, que es una hermosa caja registradora.

HIPÓLITO.- ¿Tú eres siempre así? ¿No bajas en ningún momento la guardia?

TERÁMENES.- Métete esto en la cabeza: Su cerebro no existe, tan solo la carne, que es una hermosa caja registradora.

HIPÓLITO.- Tú tienes la mano muy ligera.

TERÁMENES.- No hay mucho más que explicar. Fedra está llegando.

Escena V.2: FEDRA, HIPÓLITO, ENONE

FEDRA. - *(A Enone.)* Olvido, al verle, lo que vengo a decirle. Ahora es cuando verdaderamente tengo miedo.

ENONE.- Acordaos de esa hija que solo te tiene a ti.

FEDRA.- *(A Hipólito.)* Se dice que te vas pronto. Siento la muerte de tu padre y de mi esposo y te suplico que no te olvides de esa niña que también perdió a su padre y que algún día también será testigo de la muerte de su madre. Solo tú puedes protegerla, aunque temo haberos hecho insensible a sus gritos. Tengo miedo de que nuestros odios se ceban con ella. Es solo una niña.

HIPÓLITO.- No voy a caer tan bajo.

FEDRA.- Aunque me odies, no me quejo. Siempre has pensado que quería dañarte; no puedes leer en el fondo de mi corazón. Me he ofrecido como blanco de tu enemistad. No he podido sufrir vivir cerca de ti. En público, en privado, contra ti he hablado; he querido poner mares entre los dos. Incluso he prohibido que fuera pronunciado tu nombre delante de mí. No obstante, si el castigo se mide por la ofensa, si solo el odio puede atraer tu odio, jamás hubo una mujer más digna de piedad.

HIPÓLITO. - Una madre celosa de los derechos de su hija perdona rara vez al hijo de otra esposa. Cualquier otra también se habría sentido celosa y, quizá, hecho objeto de mayores ultrajes. Quizá Teseo aún está vivo. A mi padre hay un ángel de la guarda que lo protege. Parece un dios que no hay quién lo tumbe.

FEDRA.- No se vuelve del reino de los muertos. Él no ha muerto, ya que respira en ti. Ante mis ojos siempre creo ver a mi esposo. Lo veo, le hablo y mi corazón... Lo que piensa mi corazón se muestra aunque yo no quiera.

HIPÓLITO.- Ya veo el efecto prodigioso de vuestro amor. Aun estando muerto, Teseo vive para ti. Tú sigues enamorada de él.

FEDRA.- ¿Por qué no fuiste tú quién me recogió en la misma puerta de mi casa? ¿por qué no fuiste tú quién con palabras y engaños me trajo a un país extraño? ¿por qué no fuiste tú el primero que...? porque no hubiera sido una violación. Porque yo me habría abierto entera para ti. De cuerpo y alma. ¿Por qué no me has tocado ni una sola vez? Yo habría recorrido contigo cada uno de los rincones de este laberinto y no me hubiera importado perderme a tu lado.

HIPÓLITO.- ¡Qué dices! ¿Te olvidas de que Teseo es mi padre y tu esposo? ¿O estoy interpretando mal unas inocentes palabras?

FEDRA.- ¡Cruel! Demasiado bien me has entendido. Te he dicho lo bastante para que no haya equívoco. Amo, y no creas que al amarte me creo inocente y apruebo mi conducta.

HIPÓLITO.- Mientes.

FEDRA.- Tampoco he alimentado con cobarde complacencia el amor que... *(La interrumpe Hipólito.)*

HIPÓLITO.- Mientes.

FEDRA.- Me odiabas cada vez más. Tus desgracias me atraían aún más hacia ti.

HIPÓLITO.- Mientes.

FEDRA.- He sufrido, me he consumido en lágrimas. Te bastaría el verme para convencerte, si tus ojos pudieran detenerse en mí un instante.

HIPÓLITO.- Mientes.

FEDRA.- Véngate, castígame por este amor. ¡La vida de Teseo se atreve amar a Hipólito! Mira mi corazón.

HIPÓLITO.- Mientes. *(Le da un empujón y la coge por el pelo. Le habla de forma amenazante.)* Mientes, pedazo de puta. ¡Mientes! Podría ser todo cierto y aun así... Aun así... *(Cargado de dudas se marcha.)*

ENONE.- Fedra ¿qué haces? Evita a los testigos. Vente conmigo, huye de una vergüenza asegurada. O de una venganza, pero huye.

Escena VI.2: TERÁMENES

(Al público.)

TERÁMENES.- Cinco locales, 135 chicas que producen 1200 euros diarios como mínimo cada una de

ellas, sin contar las consumiciones ni las salidas fuera del local, que duplican el coste del servicio. Además tenemos trabajando 23 travestis y dos locales de chicos de compañía. Es todo un imperio que hay que controlar. Aquí no valen sentimientos ni enamoramientos. El amor es algo que cuesta 60 euros y dura apenas unos minutos, algunas veces menos. Ellas saben hacerlo para que dure lo menos posible y pueda entrar otro cliente y otro y otro y otro y otro. Así es este negocio. Y así lo tiene que entender Hipólito si quiere que esto funcione. Que ponga a Aricia o a quien quiera al frente da lo mismo, la maquinaria impone su ley y esta es la que es. O produces o produces. No está de más que si te gusta una chica la cojas y te la trajines, pero cuando hayas terminado te limpias y la devuelves al salón para que siga haciendo clientes. Hipólito tiene que aprender. De todas formas dicen que han visto a Teseo comprando chicas en la frontera de Rumanía con la República Checa. Si es así no tardará en aparecer y todo volverá a la normalidad. *(Después de una pausa.)* Y sí. Sí bajo la guardia porque no soy de piedra, pero el negocio es el negocio. Así, sin más.

Escena VII.2: HIPÓLITO, TERÁMENES

TERÁMENES.- ¿Es Fedra quién huye? Te veo pálido.

HIPÓLITO.- Tengo que marcharme lo antes posible.

TERÁMENES.- Bueno, si quieres irte lo puedes hacer ahora mismo, pero Fedra quiere manejarte.

HIPÓLITO.- ¿A mí? No lo creo.

TERÁMENES.- Lo ha intentado hacer con todos. No te fíes, sin embargo tengo una buena noticia.

HIPÓLITO.- ¿Una buena noticia entre todo esto?

TERÁMENES.- Dicen que han visto a Teseo en la frontera entre Rumanía y Ucrania. Un tipo clavado a él iba reclutando camareras para un hotel en Marbella. Puede ser o puede no ser.

HIPÓLITO.- ¿En Marbella?

TERÁMENES.- Ya conoces a tu padre.

HIPÓLITO.- Mira a ver si el rumor es cierto y si viene de fuera o se ha generado aquí dentro. No me fio de nadie. Ahora más que nunca hay que defender el negocio.

Escena VIII.2: ISMENE, PANOPE, ENONE y ARICIA

(Mientras Ismene, Panope y Aricia hablan de sus orígenes, Enone, como una hada silenciosa, va recorriendo sus palabras dejando un halo protector alrededor de cada una de ellas.)

ISMENE.- Yo nací en una hermosa ciudad de la costa mediterránea. ¿Qué más da la que sea? Murcia, Valencia, Marsella, Nápoles.

PANOPE.- Yo nací en un pueblo en medio de un hermoso valle.

ISMENE.- Todos los días veía el mar nada más levantarme.

PANOPE.- Yo los árboles y las montañas.

ARICIA.- Desde mi ventana tan solo veía el cuarto de baño de la casa de enfrente. Mi habitación daba a un patio de luces donde toda la chiquillería nos juntábamos a jugar bajo la atenta mirada de nuestras madres. Luego crecí y nunca volví más a ese patio.

ISMENE.- Llegué de vacaciones y me enamoré de un chico y fui valiente y defendí con todas mis fuerzas el amor que le tenía. Yo siempre quise ser una mujer enamorada.

PANOPE.- Yo también quise siempre ser una mujer enamorada. Mi primer amor fue un vecino con el que jugaba todos los días. Un día desapareció y, después, ya todo fue distinto.

ARICIA.- ¿Quién no quiere enamorarse? Esa es la peor de las debilidades. Yo me enamoré de un profesor que me rompió el alma.

ISMENE.- Una mañana se esfumó y ya no le volví a ver más. El siguiente que entró por la puerta de mi habitación fue Terámenes.

PANOPE.- Los sueños se quedaron tan atrás que ya ni me acuerdo. Los tíos me dan igual. Ahora soy fuerte. Muy fuerte.

ISMENE.- Todo había sido un engaño. Un engaño. Dios mío, todo había sido un engaño. Yo quería ser maestra y dar clase a los niños y tener una familia y estar enamorada.

PANOPE.- A mí me hubiera gustado ser enfermera.

ARICIA.- Recuerdo que, de pequeña, me encantaba jugar en la calle. Una de las cosas que más me gustaba era patinar. Cuando cumplí diez años mi papá me regaló unos patines, eran los patines más bonitos que había visto nunca, tenían cuatro ruedas rosas de purpurina. Me sentía como una patinadora profesional, levantaba las piernas sin caerme, daba vueltas, me elevaba como si estuviera volando. Parecía un pájaro que acababa de salir de su jaula.

Desde ese día salía a patinar todas las tardes, soñaba que algún día, cuando fuera mayor, sería patinadora profesional y que mis padres estarían muy orgullosos de mí. Hasta que un día sin darme cuenta, termine aquí y todos mis sueños se quebraron.

ISMENE.- *(Acercándose a la figura de Terámenes que,*

por supuesto no la oye ni la ve.) Me cogió de los pelos y me sacó de mi casa medio desnuda. Me metió en un coche y estuve más de un mes encerrada en una habitación que casi siempre estaba a oscuras. Solo sentía como entraba Terámenes con otros hombres y uno detrás de otro. Uno detrás de otro. Al principio gritaba, pero luego solo guardaba silencio y esperaba, como una madeja de trapo, a que la tormenta pasara. Siempre uno detrás de otro con la voz y la risa de Terámenes de fondo. Uno detrás de otro. *(Una ligera pausa y saliéndose de este personaje y encarnando a otro totalmente distinto pero perfectamente reconocible. Apartada de Panope.)* En cambio ahora... No sé qué pensar. Necesito esos abrazos. Los necesito mucho, aunque vengan de Terámenes.

CORO segundo

Coreuta 1.- Nada más entrar por esa puerta, Terámenes me desnudó y me golpeó fuertemente en los riñones con una toalla mojada.

Coreuta 2.- Al principio no entendí porque me pegaban de esa manera y porqué la toalla estaba mojada, pero luego supe que el paño mojado no deja señales.

Coreuta 3.- Después me violó una y otra vez. Yo solo quería que eyaculara lo más rápido posible para que aquello terminara, pero no fue así.

Coreuta 4.- Luego vino Hipólito. Oía sus carcajadas mientras Terámenes me abofeteaba para que no perdiera el conocimiento. Utilizaron todos los orificios de mi cuerpo.

Coreuta 5.- Como un trapo me dejaron tendida en el suelo. Una mujer entró y me lavó. Me dijo palabras tranquilizadoras y recogió las lágrimas de mi llanto. Entonces oí la puerta y vi a Teseo.

Coreuta 6.- Entró tranquilo, dijo mi nombre con suavidad y me acarició el cabello. Y se montó encima de mí hasta que me manchó toda la cara con su semen. Y entonces me gritó y me apretó el rostro con sus manos haciendo tanta fuerza que creí que me iba a romper las mandíbulas.

Coreuta 7.- ¡Y ahora a trabajar! ¿Me oyes? ¡A trabajar!

Corifeo

Al principio no entendí por qué me pegaban de esa manera y por qué la toalla estaba mojada, pero luego supe que el paño mojado no deja señales. Después me violó una y otra vez. Yo solo quería que eyaculara lo más rápido posible para que aquello terminara, pero no fue así. Luego vino Hipólito. Oía sus carcajadas

mientras Terámenes me abofeteaba para que no perdiera el conocimiento. Utilizaron todos los orificios de mi cuerpo. Cabeza, tronco y extremidades. Como un trapo me dejaron tendida en el suelo. Una mujer entró y me lavó. Me dijo palabras tranquilizadoras y recogió las lágrimas de mi llanto. Entonces oí la puerta y vi a Teseo. Entró tranquilo, dijo mi nombre con suavidad y me acarició el cabello. Y se montó encima de mí hasta que me manchó toda la cara con su semen. Y entonces me gritó y me apretó el rostro con sus manos haciendo tanta fuerza que creí que me iba a romper las mandíbulas. ¡Y ahora a trabajar! ¿Me oyes? ¡A trabajar!



III

Escena I.3: FEDRA, ENONE

FEDRA.- He dicho lo que jamás debí haber pronunciado. He dejado al descubierto mis cartas y me las ha tirado a la cara sin importarle nada.

ENONE.- Compadeciéndote así no haces más que hacerte más daño. Huye de aquí. Tu puedes hacerlo porque no te vigilan como a nosotras.

FEDRA.- ¿Huir? ¿A dónde? ¿Tú tienes donde ir?

ENONE.- No.

FEDRA.- Yo tampoco. Solo tengo alrededor silencio y más allá más silencio. Y la oscuridad, y la nada. Y el miedo. Y luego otra vez el silencio. No tengo a nadie Enone. No tengo a nadie.

ENONE.- Me tienes a mí, Fedra, y a tu hija.

FEDRA.- He sido imprudente, conoce mis cartas y sabe que soy débil. *(Una pausa en la que Fedra busca algún refugio en su interior para curar la equivocación que ha cometido.)* Estoy segura de que Hipólito ha oído hablar de amor por vez primera vez de mis labios. Él opone al amor un corazón inaccesible: busquemos un punto sensible por donde atacarle. ¿Su codicia? Ve a buscar de mi parte al joven ambicioso. Recurre a cualquier medio para convencerle.

Escena II.3: FEDRA, sola.

(Se coloca la túnica y coge una máscara de mano.)

FEDRA.- ¡Oh, tú. Venus implacable, que ves hasta dónde me he rebajado! ¿acaso no he sido ya bastante humillada? Ya no puede ir más lejos tu crueldad. Tu triunfo es total; todos tus dardos han dado en el blanco. Cruel, si quieres una nueva victoria, ataca a un enemigo que ofrezca alguna resistencia. Pero, ¿ya estás de vuelta, Enone? Entonces, me detesta. Ni siquiera te escucha.

ESCENA III.3: HIPÓLITO Y TERÁMENES

(Han oído hablar sola a Fedra.)

HIPÓLITO.- A esta puta le falta miedo. Pero sin hacerle mucho daño. Solo asústala un poco. Apriétale las clavijas para que sepa quién manda y que no se puede ir con tonterías. Esté yo aquí o no.

TERÁMENES.- Solo asustarla.

HIPÓLITO.- Sí, solo asustarla, que no se te vaya a ir la mano.

Escena IV.3: TERÁMENES, FEDRA

TERÁMENES.- Hola Fedra. ¿Sola?

FEDRA.- Descansando.

TERÁMENES.- ¿Descuidando el negocio?

FEDRA.- Yo no descuido nada.

TERÁMENES.- ¿Cuántos has hecho hoy? ¿Uno, dos? ¿ninguno?

FEDRA.- Sabes muy bien que yo no tengo que hacer nada.

TERÁMENES.- (Cogiéndola del cuello.) Pues yo creo que sí. Yo creo que sí que tienes que trabajar, como cualquier puta de mierda. O haces la jornada o mañana te llevo a hacer la carretera al polígono industrial. ¿Me oyes? 20 chupar, 30 un completo. 20 chupar, 30 un completo.

FEDRA.- Eres un cobarde. Si estuviera aquí Teseo no te atreverías.

TERÁMENES.- ¿No? ¿Crees que no? (En ese momento Fedra descubre la sombra oculta de Hipólito y ella se derrumba, quedando tirada en medio del escenario.)

Escena V.3: HIPÓLITO, ARICIA

HIPÓLITO.- Te estoy buscando por todos sitios y me da la impresión de que me huyes.

ARICIA.- Sabes que no.

HIPÓLITO.- ¿No?

ARICIA.- ¿Cómo explicas que desde que habláramos vengas todas las madrugadas a mi habitación y entres sin llamar y, sin decir nada, te metas en mi cama y me abras y me hagas el amor? ¿Eso es huir?

HIPÓLITO.- Nunca pensé que podría enamorarme. No sé.

ARICIA.- ¿Enamorarte de una puta?

HIPÓLITO.- No digas eso. Al fin y al cabo nos hemos conocido aquí, pero nos marcharemos y dejaremos todo esto atrás.

ARICIA.- ¿Ahora quieres que me marche contigo?

HIPÓLITO.- Sí.

ARICIA.- ¿Lo dices de verdad?

HIPÓLITO.- Podrían mentir mis palabras pero ¿crees que mis ojos mienten?

ARICIA.- ¿Tus ojos? ¿Me preguntas si creo que tus ojos mienten? (Tras una ligera pausa que lo mira muy atentamente.) No. Confío en que no. Yo no sé el tiempo que hace que nadie me abraza por amor, que nadie me besa en los labios porque a los babosos que se me echan encima no se lo permito. No sé el tiempo que hace que nadie me susurra al oído. Ya ni me acuerdo de que alguien quiera dormir conmigo sin manosearme, tan solo guardando la sonrisa del placer de estar juntos. Yo no sé el tiempo que hace.

HIPÓLITO.- Ahora estoy yo. ¿No confías en mí?

ARICIA.- (Responde desde un silencio contenido.) ¿Confiar en ti? Claro, cómo no hacerlo. Necesito confiar en ti y tú me tratas bien.

HIPÓLITO.- Pero ¿me quieres?

ARICIA.- No me pegas.

HIPÓLITO.- Pero ¿me quieres?

ARICIA.- Ni me maltratas. Claro que te quiero. Cómo no voy a quererte y, sin embargo, una nube negra recorre mis pensamientos, como si anunciara una tremenda tormenta antes de una dura batalla.

HIPÓLITO.- Qué exagerada eres.

ARICIA.- Sí, es verdad. Creo que soy algo exagerada.

Escena VI.3: FEDRA, ENONE

ENONE.- Levanta, Fedra. Levanta, Teseo está vivo. Ha regresado. Teseo está entre nosotros. Ahora podrás defenderte.

FEDRA.- ¿Teseo? Empiezo a confundir a los verdugos. Indignamente he confesado un amor que verdadero o falso es mi perdición. Él vive: no quiero saber nada más.

ENONE.- Siempre te ha defendido.

FEDRA.- ¿Qué dices?

ENONE.- Con él siempre has tenido privilegios.

FEDRA.- A cualquier cosa llamas tú privilegios. Me defendí ante Hipólito de la peor manera. Como una cobarde. Mi esposo va a aparecer y su hijo vendrá con él. ¿Crees que va a ocultarle todo lo que le dije? Me utilizará para hundirme delante de su padre ¿Podrá contener el horror que siente por mí? Si yo fuera valiente moriría. Si estuviera sola. ... Que solo sea la muerte la que me libere de tanto miedo...

ENONE.- Guarda silencio. A nosotras nos protege el silencio. Mira hacia el suelo y, de reojo, vigila para ver por dónde vendrá el golpe para intentar amortiguarlo, pero no levantes la cabeza. Abandónate a otros pensamientos y deja a un lado tu cuerpo. Que lo usen, lo manoseen, lo toquen, lo violen las veces que quieran, pero que no invadan tus pensamientos. No puedes defenderte de otra forma. Nosotras no podemos defendernos de otra forma. Nos han convertido en putas y nos tratan como a putas. Por eso mismo no debemos dejar de ser mujeres, aunque sea en secreto. En silencio, como única defensa. La alternativa es la muerte.

FEDRA.-¿Acaso puede alguna de nosotras amar si no es en silencio? Mi querida Enone. Yo nunca le amé. Le veo cómo le he visto siempre: Como un monstruo espantoso.

ENONE.- Le tememos al padre y al hijo, y a ese pedazo de animal que es Terámenes. Cuéntale que Hipólito está permitiendo que Terámenes mate a las chicas a golpes. Cuando revise los libros se dará cuenta de que faltan chicas y que no han sido vendidas ni trasladadas. Cuando pregunte ¿dónde están? ¿qué le van a decir? "Se me fue la mano, se me fue la mano con una, con dos, con tres." Solo tienes que hacer que crea que el responsable es Hipólito. ¿Quién te desmentirá?

FEDRA.- ¿Y tú crees que será suficiente?

ENONE.- Tiene que ser suficiente. La contabilidad habla a tu favor. Yo hablaré con Teseo y espero que, indignado, tome cartas en el asunto. Tú olvidarás el suicidio y nosotras, espero, que ganemos en paz. Solo eso. Prepárate, que viene Teseo.

FEDRA.- Haz lo que quieras, me pongo en tus manos.

Escena VII.3: TERÁMENES, ISMENE

ISMENE.- Dame un beso.

TERÁMENES.- ¿Otro?

ISMENE.- Ojalá pudieras darme todos los besos porque quiero todos los besos que tú puedas darme.

TERÁMENES.- Estás loca.

ISMENE.- ¿Sí?

TERÁMENES.- Venga, al trabajo, que no pueden vernos así.

Escena VIII.3: TESEO Y TERÁMENES

TESEO.- 42 chicas nuevas. 15 menores de edad y cinco muy menores de edad que vamos a vender.

TERÁMENES.- ¿No nos las quedamos nosotros?

TESEO.- Jajaja. No, es demasiado expuesto. Las vamos a llevar a la agencia para que las ofrezcan a peticiones especiales.

TERÁMENES.- ¿Cuándo llegan?

TESEO.- He hecho tres grupos y ahora están haciendo turismo en el norte de Italia. Llegarán aquí en diez días.

TERÁMENES.- Entonces ha sido un buen viaje.

TESEO.- Sí, la próxima vez tienes que venir conmigo. A ver si mi hijo espabila y puede controlar el negocio, aunque sea un par de meses. Como cuando teníamos veinte años. ¿Recuerdas?

TERÁMENES.- Cada tiempo tiene lo suyo, pero anda que no hemos corrido.

TESEO.- Cuéntame cómo están las cosas aquí antes de que vea a Hipólito y a Fedra.

TERÁMENES.- Pues he seguido tus instrucciones al pie de la letra. Me he librado de cuatro chicas, aunque Hipólito cree que solo han sido dos. El resto están acojonadas y han subido los ingresos más de un 20%. Tu hijo todavía está un poco verde y tiene demasiados escrúpulos. Se le ha metido en la cabeza Aricia y no sé. No sé.

TESEO.- ¿Aricia? No tiene un pelo de tonta, pero es tan peligrosa como mi Fedra. Que se la quede una temporada. El chico es joven y tiene que disfrutar. Sácala del catálogo y que la disfrute unos meses. Luego ya veremos. ¿Y Fedra?

TERÁMENES.- Como siempre. Dando problemas, pero nada que no se pueda controlar. Sigue con clientes, pero va por libre.

TESEO.- Vale, déjala. Es la madre de mi hija. Que trabaje pero sin forzar la máquina, aunque si se empeña en complicar las cosas, la metemos en el paquete.

TERÁMENES.- ¿Solo a ella? ¿Dejamos a alguna más? (*Pensando en Ismene.*)

TESEO.- De este local a todas. Tenemos que trasladar por lo menos a quince para hacer sitio a las nuevas. Mira a ver si las podemos colocar por mil euros cada una. Es un buen precio.

TERÁMENES.- Es barato.

TESEO.- Sí, pero así son los negocios. Vendemos barato para cobrar caro.

Escena IX.3: TESEO, TERÁMENES, HIPÓLITO

TESEO.- Vaya, vaya. El gran jefe, mi querido hijo Hipólito.

HIPÓLITO.- El gran jefe eres tú, yo solo soy un aprendiz.

TESEO.- (A Terámenes.) ¿Y aprende bien? Mira que tienes a un buen maestro.

HIPÓLITO.- Si, claro que aprendo, pero hay tantas cosas...

TERÁMENES.- Progresa adecuadamente, como cuando íbamos al colegio.

TESEO.- Entonces, ¿no hay nada especial que contar? Ingresos, gastos, beneficios. Ingresos, gastos, beneficios. Y nada de droga en mis locales.

HIPÓLITO.- (Mirando a Terámenes.) Nada en especial. Han sido meses de rutina. Y ya sabes que yo pienso como tú. Nada de droga en los locales.

TESEO.- Bien, bien, bien. Si es así te voy a hacer un regalo. Te vas a coger a Aricia y la vas a tener contigo hasta que te canses. Y luego, si la quieres cambiar, ya me dices por quién y lo organizamos. ¿Qué te parece?

HIPÓLITO.- (Con un cierto tono de duda que puede confundirse con la sorpresa.) Bien.

TESEO.- Pues prepárate porque viene un cargamento de chochitos nuevos y vamos a tener que hacer renovación.

Escena X.3: TESEO, HIPÓLITO, FEDRA, ENONE, TERÁMENES

TESEO.- (Manoseando a Fedra de la forma más "babosa" posible.) Fedra, Fedra, Fedra. ¿Me has echado de menos? ¿Has estado muy sola? Ya estoy aquí. Ya estoy de vuelta y como puede ver todo el mundo, no estoy muerto. ¿No dices nada? ¿Me recibes con el silencio? ¿Cómo está nuestra hija?

FEDRA.- Hay tantas cosas que tengo que contarte...

TESEO.- Te he preguntado por nuestra hija.

FEDRA.- (Guardando unos instantes de silencio.) ¿Nuestra hija? Eres incapaz de recordar su nombre. (Teseo la coge por el cuello con violencia.)

TESEO.- Dime qué son esas cosas que tienes que contarme. Puedes empezar cuando quieras. (Teseo se sienta y Terámenes e Hipólito se colocan detrás suyo.) A ver qué es lo que tienes que contarme.

FEDRA.- (Muerta de miedo.) Yo... Enone...

ENONE.- Creo que tienes que mirar los libros y ver si todo cuadra.

TESEO.- ¿Te he preguntado algo? ¿Qué coño haces

aquí? Terámenes, llévatela y enséñale modales a esta puta de mierda.

ENONE.- Terámenesme va a dar una paliza, pero tú mira los libros a ver si todo te cuadra.

FEDRA.- Teseo, no...

TESEO.- ¡¡Calla!! (Y Terámenes se la lleva arrastrando hasta el fondo del escenario. Allí se diluye la escena y pasan de ser personajes a ser los actores que aguardan a que el universo dramático reclame su presencia.)

Escena XI.3: TESEO, HIPÓLITO, FEDRA

TESEO.- Hipólito, ¿Qué significa esto?

HIPÓLITO.- Solo Fedra puede explicar este misterio.

(Hipólito se coloca una máscara de mano que dejará a un lado en las primeras frases.)

HIPÓLITO.- Mas ahora ¿qué otras ocupaciones podrían retenerme? ¿No podría, huyendo de un indigno reposo, teñir mis jabalinas con sangre más gloriosa? Vos no habíais alcanzado la edad a la que llego y ya, más de un tirano, más de un monstruo feroz, había experimentado de vuestro brazo el peso. Permitid que mi audacia ose servir de algo.

TESEO.- (Con Hipólito presente ante el público, no existe para la intervención de Teseo.) Regreso después de estar unos meses fuera trabajando y buscando recursos para mantener el negocio y hacerlo crecer y ¿qué me encuentro cuando regreso? Solo mi fiel amigo Terámenes es capaz de mantener su palabra y ser honesto con la amistad que nos une y la confianza que he depositado en él. Honestidad es lo que le falta a Hipólito. Y valentía. En este negocio no caben dudas. Y Fedra... En el momento en el que la niña tenga una edad suficiente... Incluso es posible que la venda, saque una buena tajada y me quite tanta molestia de encima. He conseguido mantener la droga alejada de mis locales pero... Estoy perdiendo dinero en favor de las chicas y ¿cómo me lo agradecen? Me tengo que deshacer de Fedra y de Aricia y de todas las que ya llevan un tiempo aquí. Se van cogiendo vicios y confianzas que no son buenas para el negocio.

Escena XII.3: TERÁMENES y ENONE

TERÁMENES.- Si vuelves a intervenir en una conversación donde no tienes permiso y a nadie le importa lo que tú digas te mato allí mismo. Y sabes que soy capaz de hacerlo.

(Enone, que al principio está aterrada, va cobrando la confianza y el valor del que lo tiene todo perdido.)

ENONE.- Si crees que una paliza más o una violación más o una vejación y humillación más van a poder conmigo te equivocas. Puedes empezar cuando quieras. *(Enone se desnuda por completo y levanta los brazos como su fuera a ser cacheada. Detrás de ella, como fantasmas que recorren el ambiente, se colocan Aricia, Ismene, Panope, Fedra y todas las prostitutas del local.)* Tus golpes y tus insultos ya no hacen efecto.

TERÁMENES.- *(Con una cierta impotencia.)* Sabes que puedo hacerte mucho daño. No me desafíes, pedazo de puta. Puedo rajarte y quedarme tan tranquilo.

ENONE.- Puedes rajarme.

TERÁMENES.- Puedo golpearte hasta no dejarte un hueso entero.

ENONE.- Puedes golpearme.

TERÁMENES.- Puedo matarte. ¡Puedo matarte!

ENONE.- Efectivamente. Puedes matarme. *(Terámenes lanza un grito de impotencia y le ordena que se marche.)*

TERÁMENES.- ¡Marchate! ¡Vete, pedazo de puta! ¡Vete! *(Enone se marcha.)*

ESCENA XIII.3: ISMENE, TERÁMENES

(Ismene, que ha oído los gritos, sale y ve cómo Terámenes mastica sus demonios en una esquina del escenario.)

ISMENE.- Terámenes, ¿qué te pasa? Te veo muy serio. ¿Puedo ayudarte? Sabes que puedes confiar en mí y no quiero ver que lo pasas mal. No te quiero ver así. Ojalá todas pudieran ver al Terámenes que yo conozco.

TERÁMENES.- *(Mirándola de reojo y con claros síntomas de desprecio.)* ¿Y cuál es el que tú conoces?

ISMENE.- Conozco a un Terámenes sensible, cariñoso, tranquilo, amable. Conozco a un Terámenes que te empeñas en esconder y no dejar que asome por ningún lado. Ese es el Terámenes que yo quiero.

TERÁMENES.- *(Cogiéndola del cuello.)* ¿Al que tú quieres?, ¿al que tú quieres? ¿Crees que porque haya follado contigo y haya tenido la paciencia de escucharte me conoces? ¿Al que tú quieres, pedazo de puta? ¿Crees que me fio de ti? Largo de aquí. ¡Largo!

CORO tercero

(Panope, poseída por Eros, dios del sexo y del amor, ofrece su cuerpo a los asistentes en una arrebatadora

danza en la que va quedándose, poco a poco, desnuda al ritmo de una mágica música. Cuando termina su danza, desmonta el brillo de su personaje y se enfrenta a la violencia con la que convive dando la cara al público.)

Panope.- Efectivamente, puedes matarme. Nuestras palabras son sonidos que viajan por el aire pidiendo socorro.

Los vientos son muros infranqueables de silencios. De carcajadas. De golpes. Y de silencio. De mucho silencio.

Efectivamente. Puedes matarme. Las palabras solo son sonidos. La tormenta sopla con todas sus fuerzas. Hay tanta quietud. ¿Es la muerte?

¿Es la muerte?

¿Es la muerte?

Los vientos son muros infranqueables de silencios. De carcajadas. De golpes. De silencio. Y de miedo. De mucho miedo.

IV

(Enone, después de haber desafiado a Terámenes y haberse hecho fuerte, queda en el centro del escenario ejerciendo todo su poder. También toda su debilidad.)

Escena I.4: TESEO, ENONE

TESEO.- Enone, Enone, Enone. ¿Cuánto tiempo llevamos juntos? ¿Tres, cuatro, cinco años... diez? ¿Toda la vida? ¿Ya lo has olvidado todo?

ENONE.- Yo nunca olvidado nada.

TESEO.- ¿Te he tratado mal? ¿Crees que te he tratado mal? ¿Te he forzado alguna vez? Sabes que necesito a personas tan importantes como tú en este negocio. Tú sabes todo lo que pasa dentro de estas paredes. ¿Fedra ha intentado traicionarme? ¿Me ha traicionado Hipólito o ha sido Terámenes? ¿Qué es lo que sabes?

ENONE.- Si estás esperando a que abra la boca para cerrármela de un puñetazo puedes dar todas las vueltas que quieras. Ya dije lo que tenía que decir. Fedra corre peligro. Yo corro peligro y no sé si estás de un lado o de otro.

TESEO.- Daré instrucciones para que te dejen tranquila, para que te recuperes de lo que creas que te tienes que recuperar. Pero quiero que si sabes algo que yo necesite saber, vengas a decírmelo a mí directamente. La puerta de mi despacho siempre estará abierta para ti.

(Enone se mantiene en silencio unos segundos y lo mira altiva, sin miedo. Luego se marcha.)

Escena II.4: TESEO, HIPÓLITO, ISMENE

TESEO.- Qué cierto es el refrán que dice que el ojo del amo engorda al caballo. No creo que nadie me haya robado. Lo peor es que el gallinero está revuelto, que empiecen a pensar por sí solas y crean que pueden tomar decisiones. Esta es la grieta que tengo que sellar. Los libros no me importan, aunque los utilizaré para atornillar un poco a Terámenes y presionar a Hipólito, que parece que no va a aprender nunca.

(Se acerca al fondo del escenario y llama a Hipólito.)

Ven, tengo que hablar contigo.

HIPÓLITO.- ¿Puedo preguntar por qué estás tan serio? ¿Cuestionas mi lealtad?

TESEO.- O aprendes el negocio o lo aprendes o lo aprendes o te marchas, pero si yo salgo fuera y tú te quedas al mando no puede pasar lo que me he encontrado a mi vuelta.

HIPÓLITO.- Terámenes se ha excedido en las palizas a algunas chicas y hemos tenido que hacerlas desaparecer.

TESEO.- No te enteras. Terámenes cumplía instrucciones más.

HIPÓLITO.- ¿Tuyas?

TESEO.- Sí, más. En este negocio nadie levanta el vuelo sin que tenga que pagar su precio. Pero salgo unos meses a trabajar. Entérate bien. A trabajar. A traer chicas nuevas que permitan mantener los clubs abiertos y generar más beneficios. Salgo unos meses y cuando regreso me encuentro con que una puta de mierda, esa Enone, se atreve a decirme que mire los libros. ¿Qué ha pasado? ¿Ahora piensan por sí solas? Y Fedra, ¿cuánto poder ha cogido en estos meses? ¿Y Aricia? ¿Qué tienes que decir de Aricia? ¿Te gusta? Pues te la follas y listo, pero ¿qué le has prometido?

(A continuación teatraliza, burlándose, la conversación que Hipólito tuvo con Aricia.)

ARICIA.- ¿Nadie me va a volver pegar?

HIPÓLITO.- Nadie.

ARICIA.- ¿Nadie me va a obligar a acostarme con nadie que yo no quiera?

HIPÓLITO.- Nadie.

ARICIA.- ¿Nadie va a entrar en mi habitación sin que yo lo permita?

HIPÓLITO.- Nadie.

ARICIA.- ¿Nadie va a volver a violarme?

HIPÓLITO.- No. Yo me marcho de aquí y he pensado que tú puedes trabajar más cerca de mí.

ARICIA.- ¿Yo?

HIPÓLITO.- Fedra quiere quedarse con todo. Tú puedes ser mi mujer de confianza.

ARICIA.- ¿Y Terámenes?

HIPÓLITO.- Hará todo lo que tú le mandes.

TESEO.- Hará todo lo que tú le mandes. ¿Todo lo que tú le mandes? ¿Para quién trabaja Terámenes? A ver quiero oírlo. ¿Para quién?

HIPÓLITO.- Para ti, pero... ¿de dónde has sacado esa conversación? No fue así exactamente.

TESEO.- ¿Exactamente? ¿Qué es exactamente? *(Va hacia el fondo del escenario y coge de la mano a Ismene y la arroja a los pies de Hipólito.)* Palabra por palabra ¿O es que te crees que he llegado hasta donde he llegado siendo un imbécil?

ISMENE.- Por favor Teseo, no me obligues a repetir lo que ya te dije.

TESEO.- Esta es mi mujer de confianza y no Fedra ni Aricia ni tú, hijo, ni tú. Tengo que tener ojos en todos sitios para hacer que funcione el negocio. *(A Ismene.)* Repite lo que me has contado. ¡Repítelo!

ISMENE.- No puedo pronunciar las palabras, solo escucha mi alma, si es que queda algo en ella que no sea el desierto.

TESEO.- ¡Repítelo!

ISMENE.-

Una hoja en el silencio
del dibujo perdido de un camino.

La tarde amenaza lluvia
y en la roca golpean las bolas de granizo.

El frío. El frío y el miedo. Mucho miedo.

TESEO.- ¿Ves? ¿Me has tomado por imbécil? Mi hijo me toma por imbécil.

HIPÓLITO.- No eres un imbécil y nunca lo he pensado. Siempre te he admirado. Tú sabes que siempre te he admirado pero es como si no hubieras querido escucharlo. Fedra te ha ido envenenando contra mí y, en tu ausencia, ha utilizado todas sus artimañas para manipularme. Y no lo he permitido.

TESEO.- ¡Cobarde! Ese mismo orgullo es el que te condena.

HIPÓLITO.- Aricia siempre me gustó. Yo no soy tan frío como eres tú o Terámenes. Lo he intentado, pero me enamoré sin poderlo evitar.

TESEO.- Vaya, vaya. ¿La quieres? ¿La quieres de verdad? ¿De verdad la quieres? Toda tuya. ¿Ves qué fácil? Toda tuya. Toda.

Escena III.4: TESEO

TESEO.- Miserable. Si crees que porque seas mi hijo te puedes permitir robarme el negocio y hacer

trapicheos con mis putas, estás equivocado. Fedra pagará lo suyo, pero tú también pagarás el precio. No puedo dejar sombras detrás de mí que me apuñalen en el momento que les doy la espalda. Esto lo solucionará Terámenes.

Escena IV: FEDRA, TESEO

FEDRA.- He oído los gritos de tu conversación con Hipólito. Los he oído yo y todo el local. Mucho me temo que todo esto terminará, irremediablemente, de una forma desastrosa.

TESEO.- No, han sido solo gritos. Ha sido ingrato y tendrá su castigo.

FEDRA.- Fui miedosa porque en tu hijo hay un odio hacia mi infinito. Amenazó con poner a nuestra hija en la barra y tuve que decir cosas que nunca hubiera dicho. Ni pensado.

TESEO.- *(Con una contenida agresividad.)* Eres una puta con privilegios, pero no te equivoques. Cualquier día te mando al salón como a todas y a hacer clientes. En cuanto a lo de mi hija *(Lo interrumpe Fedra.)*

FEDRA.- Nuestra hija.

TESEO.- *(Insistiendo.)* En cuanto a lo de mi hija, no se hubiera atrevido. De cualquier forma es un trabajo que su madre sabe hacer muy bien y, mírate, no te puedes quejar.

FEDRA.- ¿No me puedo quejar? *(Con resignación.)* No me puedo quejar.

TESEO.- Me voy unos meses y esto se desmadra. Tú quieres el negocio y mi hijo Hipólito se enamora de Aricia que también quiere el negocio. No han sido bastantes los escarmientos de Terámenes, pero ya estoy yo aquí y todo volverá a la calma. *(Le repite estas últimas palabras a Fedra en el oído y se retira al final del escenario. Fedra queda sola.)*

Escena V.4: FEDRA

FEDRA.- Me siento fulminada. Ni un ápice de esperanza. No hay luz y todo se hace más difícil todavía. En cualquier momento se desencadena una tormenta o la indiferencia... La indiferencia se ha convertido en el mejor de los refugios. Si llamas la atención estás muerta. Somos máquinas de carne que producen dinero.

Escena VI.4: FEDRA, ENONE

FEDRA.- Querida Enone ¿Me escuchabas? ¿sabes lo que acabo de descubrir?

ENONE.- No, pero tengo miedo por ti. Terámenes no

ha logrado ponerme la mano encima y es posible que su violencia descargue sobre mí un golpe que ponga final a todo, pero tú... Tú aún puedes huir.

FEDRA.- Enone, Aricia se ha aliado con Hipólito.

ENONE.- ¿Cómo?

FEDRA.- Hipólito está enamorado. Me lo acaba de decir Teseo.

ENONE.- ¿Aricia?

FEDRA.- Si Hipólito cobra algo de poder en esta empresa, Aricia se convertirá en otra esclava con más privilegios, pero esclava. ¿Acaso puede haber una esclava con privilegios? Hay esclavas más castigadas que otras. La escala no es hacia arriba sino hacia abajo. Hacia abajo. Más abajo. Más abajo todavía y luego está la nada y el silencio. Esto es lo que se nos avecina. Viene un nuevo cargamento de mujeres como nosotras. Engañadas, robadas, castigadas que vienen a sustituir a otro grupo de mujeres que han sido engañadas, robadas y castigadas. Y nosotras hablando de privilegios. Somos esclavas, Enone. Esclavas del siglo XXI.

Aricia es otra víctima más. Como tú y como yo y como las demás. De una forma u otra nuestro cuerpo se convierte en un territorio que el hombre recorre una y otra vez a su antojo. Nuestro cuerpo es un campo de batalla donde nosotras siempre perdemos.



CORO cuarto

Corifeo.- En la carnicería de mi barrio cuelgan los lomos de los corderos, de los cerdos y de las terneras para que los parroquianos puedan elegir la mejor carne. La venden al peso. Solomillo, filetes de lomo, morcillo, carrillera, costillas, cabeza de lomo, codillo, pierna de cordero, punta de pecho, careta.

Coreuta 1.- En la carretera 20 chupar, 30 follar.

Coreuta 2.- En el polígono industrial 20 chupar 30 follar.

Coreuta 3.- En la madrugada de los jardines 20 chupar, 30 follar.

Coreuta 4.- En la misma calle 20 chupar, 30 follar.

Coreuta 5.- En las zonas oscuras 20 chupar, 30 follar.

Coro.- Un paquete de klinex, otro de condones, un tarro de crema, enjuague bucal y un pintalabios. Y el silencio. Y el miedo. Y los golpes metidos en un bolso lleno de angustia.

V

Escena I.5: TESEO y TERÁMEDES

TESEO.- Lo primero que vas a hacer es poner a la venta a Aricia. 2000 euros para el club que la quiera.

TERÁMENES.- ¿Qué le vas a decir a Hipólito?

TESEO.- Nada, que los negocios son los negocios. Si está tan enamorado que vaya detrás de ella. Es justo ¿no? Las cosas se hacen como yo digo. Sea mi hijo o no sea mi hijo. Llevamos muchos años peleando para mantener todo esto y no lo voy a tirar por la borda porque al chico se le haya metido un coño entre ceja y ceja.

TERÁMENES.- ¿2000?

TESEO.- Sí, y si ves que se te pone difícil, metes en el paquete a Panope y a Ismene.

TERÁMENES.- ¿A Ismene también?

TESEO.- Sí, vamos a aligerar el corral.

Escena II.5: HIPÓLITO, ARICIA

ARICIA.- ¿Cómo? Entonces todo lo que me prometisteis...

HIPÓLITO.- Estoy siendo sincero. Yo... siento que si estuvieras más cerca de mí y yo de ti quizá podríamos... Fedra está poniendo las cosas difíciles y yo no quiero seguir aquí y tú...

ARICIA.- Dijiste que me iría contigo.

HIPÓLITO.- *(Sin oír sus palabras.)* No sé si corres peligro, si estás a salvo o ... Mi padre sabe que estoy enamorado de ti y me ha dicho que me quede contigo unos meses, hasta que me canse y luego te sustituya por otra, pero no es eso lo que quiero. No quiero otra Fedra. Yo quiero...

ARICIA.- No lo digas. Aquí no lo digas. No manches esas palabras. *(Hipólito hace ademán de acariciarla, pero ella no lo deja.)* ¡No me toques! ¡No me toques!

(Aricia continúa masticando sus palabras en silencio y todos podemos ver cómo el abecedario deja una terrible huella en su rostro.)

(Hipólito y Aricia continúan esta escena con una máscara de mano.)

HIPÓLITO.- ¿No lo he explicado ya? Solo vos penetrasteis tan odioso misterio. Solo a vos y a los dioses se abrió mi corazón. No he podido ocultaros, juzgad cómo os amo, lo que hubiera querido ocultarme a mi mismo. Olvidad, si es posible, que os he hablado de ello, Señora; que jamás unos labios tan puros se abran para contar tan horrible aventura.

ARICIA.- ¡Ah, Señor! ¡Cuan dulce para mí sería ese exilio! Unida a vuestra suerte, ¡viviría en éxtasis, olvidando al resto de los mortales! Pero no estando ambos unidos por un dulce lazo, ¿puedo acompañaros en la huida? Pero vos me amáis. Señor ¿Me amáis? *(Aricia le habla al vacío, como si las palabras solo existieran en su imaginación y fueran la expresión viva de un deseo ya destrozado.)*

ESCENA III.5: TERÁMENES, ARICIA e ISMENE

ARICIA.- ¿Lo sabe Hipólito?

TERÁMENES.- ¿Acaso es él quien dirige el negocio?

ARICIA.- ¿Por qué yo? Cumplo con los clientes, doy buenos beneficios, no me quejo, trabajo más que nadie. Los tíos me buscan y gastan buena pasta en la barra. ¿Qué más queréis?

TERÁMENES.- Coge tus cosas.

ISMENE.- ¿Puedes dejarnos unos minutos a solas?

TERÁMENES.- ¿Te he dado permiso para hablar? Apártate de aquí. Vamos. Apártate. ¡Largo! *(Y de un fuerte empujón la tira al suelo.)*

ARICIA.- ¿No me puedo despedir de Hipólito?

TERÁMENES.- No.

ARICIA.- ¿Ni de nadie?

TERÁMENES.- No.

ARICIA.- ¿Esto es cosa de Fedra?

TERÁMENES.- No.

(Aricia coge su maleta y se sienta en un lado del escenario.)

ESCENA IV.5: TERÁMENES, PANOPE

TERÁMENES.- Coge tu maleta que te vas de viaje.

PANOPE.- ¿De viaje?

TERÁMENES.- Ya mismo. O te vas sin nada.

PANOPE.- ¿Sin nada? ¿Me dices que me voy a ir sin nada? Aquí no tengo nada, solo ropa, zapatos, un cepillo de dientes. ¿Eso es algo? No me podéis quitar nada más de lo que ya me habéis quitado porque aquí no tengo nada. Nada. Nada. Solo tengo mi alma, que eso no me lo habéis robado.

TERÁMENES.- Mejor, así. El alma no pesa y vas ligera de equipaje. Vamos. *(La coge por el cuello y la empuja.)* ¡Vamos!

(Panope se sienta al lado de Aricia.)

ESCENA V.5: TERÁMENES, ISMENE.

ISMENE.- No sé qué es lo que ha cambiado dentro de ti o es que no ha cambiado nada y todo ha sido un engaño. ¿Me estás diciendo que coja mi maleta? ¿que haga mi equipaje porque me vendéis a otro club? ¿No soy nada para ti? ¿Ya no soy nada para ti? ¿Lo he sido alguna vez? Dime. Háblame, por favor. Di algo. Por un instante he pensado que eras una persona, que escondías un fondo de humanidad. Por un instante he creído que... ¿No significo nada para ti? ¿Por qué estás tan callado? ¿Por qué no dices nada? Di algo. Por favor, di algo.

TERÁMENES.- Coge tus cosas.

ESCENA VI.5: TERÁMENES, ENONE e ISMENE.

TERÁMENES.- ¡Vamos!

(Enone e Ismene se sientan junto a Panope y a Aricia.)

Escena VII.5: TESEO.

(Teseo coge una máscara de mano que dejará a un lado en las primeras frases.)

TESEO.- Las putas solo son putas y nada más. Este negocio florece si hay paz y tranquilidad y cada uno cumple con su función. Ellas con los tíos para que se dejen la pasta y nosotros cuidando para que esa pasta crezca y crezca y crezca. Esto son los negocios. Y llego y me encuentro con el palomar revuelto. No llevo unos meses fuera y ya se habían repartido el pastel. Fedra porque es la puta que dice ser mi esposa y con la que tengo una hija; Aricia porque es la puta de la que se ha enamorado el inútil de mi hijo. El único del que me puedo fiar es de Terámenes, un fiel amigo desde que empezamos en este negocio. Voy a hacer limpieza y que haya sitio para la nueva remesa. Rejuvenecemos el negocio y aumentamos los ingresos. Es una fórmula fácil de entender.

Escena VIII.5: HIPÓLITO, TESEO, TERÁMENES y FEDRA

HIPÓLITO.- ¿Qué has hecho! ¿Has vendido a Aricia?

TESEO.- He vendido a Aricia y a diez chicas más. ¿Cuál es el problema?

HIPÓLITO.- Te confesé mi interés por ella y te has atrevido a venderla. ¿Soy algo para ti? Piensa si soy algo para ti. He llenado mi vida de momentos que no podría soportar cualquiera. He crecido rodeado de sexo sobre sexo, de palizas, de gritos, de llantos, de una violencia que me ha hecho insensible. Y yo he peleado para no ser así y, en cambio, muchas veces caigo una y otra vez en lo que tú dices que es el negocio.

Solo te pedí que no tocaras a Aricia, que la respetaras porque así quería yo que lo hicieras. Y ha sido lo primero que has traicionado.

TESEO.- ¡Traición! Qué palabra más teatral. Aricia no me importa, tampoco me importa Fedra ni me importa lo que tú pienses. Solo me importa qué es lo que haces cuando yo no estoy. Te dedicas a hacer de jefecillo y a nombrar jefecillas que te calienten la cama. ¿Y el negocio? Para que crezca hay que hacer sitio. Si tanto te interesa Aricia, vete detrás de ella.

HIPÓLITO.- ¿Cuál es el precio que le has puesto? Yo te lo pago y la dejas tranquila.

TESEO.- Y pasa a ser de tu propiedad y así puedes empezar tu propio negocio para hacerme la competencia.

HIPÓLITO.- Aricia va a dejar todo esto.

TESEO.- Aricia va a seguir en este negocio.

HIPÓLITO.- ¿Esto es cosa de Fedra?

TESEO.- No.

HIPÓLITO.- Te lo ha sugerido Fedra. Estoy seguro de que te lo ha sugerido Fedra.

(Mientras Hipólito pronuncia sus palabras, Fedra, con una maleta en la mano, cruza el escenario y se sienta junto al resto de mujeres. Terámenes va dándole empujones.)

FEDRA.- *(Dirigiéndose a Teseo cuando se cruza con él.)* Y cuidarás de nuestra hija.

TESEO.- Hola amor mío. *(Con ironía.)* ¿Vas de viaje?

FEDRA.- Cuidarás de nuestra hija.

TESEO.- Cuidaré de mi hija.

FEDRA.- Nuestra hija.

TESEO.- *(Haciendo un gesto de desprecio.)*

FEDRA.- Me robaste del lado de mi familia. Me robaste el tiempo y me lo robaste todo.

TESEO.- No es personal, solo son negocios.

FEDRA.- *(Estas palabras las dice dirigiéndose a Hipó-*

lito, que agacha la cabeza.) Y me has convertido en un trozo de carne que va cambiando de manos hasta que me tiren a un basurero porque mi cuerpo ya no responde. Tenía que haber sido valiente y haberme quitado la vida, pero pensé que las cosas podían cambiar y ser diferentes. Fui una cobarde y ahora me veo atrapada una vez más.

(Las mujeres pintan su rostro de blanco, haciendo que el gesto, la expresión viva del alma, desaparezca en el dibujo neutro y agónico de un extraño laberinto. Mientras, Teseo, Hipólito y Terámenes hacen balance del negocio y brindan por los beneficios.)

TESEO.- ¿Cuánto?

TERÁMENES.- 1800 Aricia, 1500 Fedra, 1000 Panope, 1000 Ismene *(Al pronunciar el nombre de Ismene se deja entrever, de forma muy lejana, un pequeño quiebro en la voz, pero podría ser tan solo una falsa impresión.)* y 1000 Enone.

TESEO.- ¿Enone 1000? Estás hecho un buen vendedor. Sigue.

TERÁMENES.- Del resto no he podido rasgar más de 800 euros por cada una.

TESEO.- A las vacas hay que venderlas antes de que se hagan viejas.

TESEO.- Brindemos por el negocio y por las chicas que están por llegar. Venga Hipólito, levanta esa copa. Te toca a ti decir unas palabras. Vamos. *(Hipólito no deja de mirar a Aricia e intenta acercarse a ella, pero hay algo en su interior que se lo impide.)*

HIPÓLITO.- *(Levantando la copa y entre dientes.)* ¡Por el negocio!

TESEO.- ¿Cómo? No te oigo. ¡Más fuerte!

HIPÓLITO.- *(Solo un poco más fuerte.)* Por el negocio.

TESEO.- ¡Más, más! ¡Más fuerte!

HIPÓLITO.- *(Lleno de rabia y de cobardía.)* ¡Por el negocio! ¡Por el negocio! ¡Por el negocio!

(Y beben por el negocio mientras las palabras de Hipólito se pierden en el excesivo volumen de la música, se abraza al silencio como una cuchilla y quedan en el aire las palabras del coro.)

CORO quinto

coro.

Coreuta.- Cabeza, tronco y extremidades. La sangre circula del corazón al cerebro cruzando el cuello por la yugular. Ahí es donde late la vida que da

juego a las palabras y las riega de contenidos. También está el grito que se ahoga con un ligero corte.

Coreuta 1.- Sin dolor. La muerte alivia el dolor.

Coreuta 2.- Sin sueño. La muerte aleja la vigilia.

Coreuta 3.- Sin palabras. La muerte cierra todos los diccionarios.

Coreuta 4.- Sin corazón. La muerte roba los latidos.

Coreuta 5.- Sin alma. La muerte es la llanura del desierto.

Coro: Amén, Amén, Amén.

EPÍLOGO

Y cuando el dolor
comienza a remitir,
se multiplica la soledad.

—Mi soledad.

Un color destrozado
en la paleta de un arco iris.
Apenas una cuerda
que tensa su arco.
Apenas un susurro
que no deja huellas.
En la plaza
una estatua ecuestre
arranca su cabalgar
pero le puede el silencio.

—Siempre el silencio.

(La luz se va llevando la escena. La música hace tiempo que perdió su camino. Solo las palabras abren la puerta a la oscuridad total.)



á

filia

Vol. 5, 69-70

La calidad del cartoné libio

Andrés Nortes
Seudónimo: ODISEO

1º premio VI Certamen literario Colectivo Cultural CanyadaD´art (2015)

La Calidad del cartoné libio es un microrrelato que condensa en noventa y siete palabras los efectos del antagonismo histórico entre la cultura y la barbarie. La familia del protagonista huye de Trípoli hasta tropezarse con una valla que representa idealmente la frontera entre la civilización árabe y la occidental. La imagen gráfica de un ejemplar de El Quijote en árabe, sirviendo de puente entre las dos civilizaciones, es la impactante clave del relato. El hecho de que el autor de la inmortal novela fuera un antiguo soldado cautivo en Argel añade matices esenciales y paradójicos al texto, que debe leerse bajo la perspectiva de planos superpuestos. La cultura y la brutalidad son incompatibles, el avance de la una va desplazando a la otra.

Asimismo, la salvación de los niños gracias al libro, constituye una bella metáfora de cómo los conocimientos y el arte se transmiten a las nuevas generaciones y las alejan de la guerra y la brutalidad por la fuerza de la palabra escrita como motor de ideas.

El microrrelato ganó el primer premio del VI Certamen nacional literario que convoca anualmente el Colectivo Cultural CanyadaD´art, en este caso, con motivo del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes y su obra por excelencia.

Andrés Nortes Navarro, es un escritor cuyas ocupaciones como directivo de recursos humanos de la Consejería de Educación y Cultura no le dejan mucho tiempo para la literatura, por lo que su obra no es muy extensa. No obstante, ha obtenido diferentes premios de poesía, relato y microrrelato, entre ellos los dos más recientes: el accésit del premio "Gloria Fuertes" y el segundo premio en el Concurso de narrativa negra en Marbella Activa. Asimismo, su novela *Essentia*, ha sido una de las dos finalistas en I Premio de Novela de Ciencia Ficción Ciudad del Conocimiento, convocado por la editorial Premium.

Apuramos la última lata ante una alambrada que exigía en sangre su peaje. Sonaron silbatos y ladridos. Mi padre, un bibliotecario tripolitano, sacó del costal aquel enorme libro y lo clavó, abierto boca abajo, sobre las concertinas. Me elevaron con fuerza hasta que pude apoyarme en las tapas del grueso volumen para saltar al otro lado con mi hermanita abrazada. Fue la última vez que vi a mis padres: huían de los perros gritándome: "corre Shukri, corre". Tampoco vi más el libro acuchillado: un magnífico ejemplar en árabe de "El Quijote", cuyos dibujos a plumilla me fascinaban.



Figura 1 Martín Consuegra y Andrés Norteseudónimo. Entrega de la escultura conmemorativa del premio, denominada "Cíclope", diseñada y ejecutada por el diseñador Martín Consuegra Fuente: RICARDO MASMANO <https://www.paternaahora.com/canyada-dart-entrega-los-premios-de-su-vi-concurso-literario-quijsorrelatos> (2015)

fila á

Trabajos fin de estudios:
junio de 2020-febrero de 2021

á

fila

Vol. 4, 73-86

TFE defendidos junio 2020 a febrero 2021

Junio 2020

ALEMÁN LÓPEZ, PAULA: La imagen digital en la escena. Análisis y reflexión sobre el proceso de video creación en *Allos Makar*.

Departamento de Plástica Teatral. El espacio escénico y escenográfico y sus procesos creativos. Tutor: Jorge Fullana.

RESUMEN: Este proyecto analiza el proceso creativo de la video-proyección en la escena, concretamente en *Allos Makar*, un montaje de creación que presenta al público la tormentosa relación entre Oskar Kokoschka y Alma Mahler. Al mismo tiempo se estudian distintos referentes de la video creación tanto históricos como contemporáneos.

Analizando los procesos creativos de los elementos escénicos que engloban el montaje y su relación con el proceso de creación e implementación de la video proyección, se pretende detectar los fallos y aciertos cometidos durante la producción de *Allos Makar* y así intentar vislumbrar un esquema de trabajo que permita que la imagen digital participe como un elemento indispensable en la narrativa escénica, y no solo como complemento estético

ARANDABERBEL, DAVID: *Principios:* Análisis comparativo entre la actuación teatral y cinematográfica mediante la construcción y adaptación al formato audiovisual de una obra de teatro.

Departamento de Interpretación. Modalidad performativa. Tutora: Eva Torres.

RESUMEN: El trabajo que se expone a continuación trata de una comparativa entre la interpretación teatral y la cinematográfica mediante la construcción y análisis de una pieza teatral adaptada al medio audiovisual. De esta manera, se mostrará la misma historia contada en dos ámbitos distintos: teatro y cine. Por lo tanto, se realizará una construcción de personaje que servirá como punto de unión entre los dos estilos. Este será el camino para introducir qué proceso actoral se abordaría para el planteamiento teatral y cuál para el cinematográfico. Dichos procesos estarán fundamentados con referencias bibliográficas de grandes maestros del mundo de la actuación y con conocimientos adquiridos en los cuatro cursos de formación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Por otro lado, también se pondrá una planificación técnica que detalla la manera en la que se desarrollarían los espectáculos en sus medios correspondientes.

BOLOGNA PELLICE, DIAMELA LUJÁN: El teatro como fenómeno educativo.

Departamento de Interpretación. Pedagogía teatral. Tutora: Sara Caballero.

RESUMEN: La educación infantil es esencial para el desarrollo cognitivo del niño. Para ello, creo necesaria una asignatura de teatro para que su educación sea más rica y completa en todos los sentidos. En varias ciudades como Hamburgo, al norte de Alemania, llevan años incluyendo esta asignatura en el currículo con increíbles resultados, es "el primer estado de Alemania que ha establecido con éxito el aprendizaje del teatro como asignatura obligatoria en la escuela" (Flores, 2018). Y la ciencia cada vez lo deja más claro: con la práctica teatral se busca el aprendizaje a partir del entrenamiento de las capacidades expresivas, de análisis y de escucha de los alumnos. En el trabajo académico que he realizado aparecen datos que lo verifican y el desarrollo que hace falta para lograr una educación con todos los requisitos necesarios para el cambio. España ha sido víctima durante muchos años de intolerancia educativa, diferenciación por sexo e incluso analfabetismo. Un atraso al que no podemos darle más la espalda y que necesita de un empujón en vistas al logro de una educación pública de calidad. Se requiere, por tanto, no ya una actualización del modelo, sino un verdadero cambio desde las primeras etapas de la educación. Y el juego dramático tiene aquí un marcado papel de transversalidad.

BÖTTCHER FERREYRA, KARLA: La evolución de la danza en *Anything goes*, *West Side Story* y *Chicago*.

Departamento de Cuerpo. Danza en el teatro musical. Tutora: Gloria Sánchez.

RESUMEN: En este trabajo expongo aspectos que relacionan la evolución de la danza en el teatro musical en *Anythig Goes*, *West side story* y *Chicago*, partiendo del origen del género del teatro musical y de los diferentes estilos de danza que se interpretan en él. Hago hincapié en dos estilos: el claqué y el jazz de Broadway abordando las características que los componen, así como las variaciones de diferentes estilos que los han influenciado a lo largo de su creación. Por otro lado, he realizado un análisis del estilo de Michael Smuin, Jerome Robbins y Bob Fosse, tres coreógrafos eminentes del teatro musical en diferentes décadas, de los que me apoyaré para analizar y entender las coreografías, y finalmente las llevaré a la práctica creando nuevos pasos pero respetando el estilo de cada uno de ellos.

CARRASCO MOLINA, GUILLERMO: *Apolo y Dafne*: Creación y manipulación del títere.

Departamento de Interpretación. Actuación y contemporaneidad. Tutora: Esperanza Viladés.

RESUMEN: Este proyecto de investigación, pretende relatar de forma detallada todo el proceso creativo llevado a cabo para la elaboración de un espectáculo de títeres y visual. Teniendo como punto de partida el mito de Apolo y Dafne de las *Metamorfosis* de Ovidio, hemos desarrollado desde cero, y de una forma colaborativa, una pieza teatral donde el conflicto principal es la violencia y el acoso a la mujer. Aprovechando esta oportunidad para utilizar la característica social y pedagógica del teatro, hemos decidido enfocar la obra a un público familiar. Sobre esta, se han volcado todas las herramientas lumínicas, sonoras, espaciales, vocales, físicas, dramáticas e interpretativas adquiridas durante nuestra formación en la carrera de Interpretación, provocando la conexión entre estos sistemas de significación para dar lugar a una serie de materiales que conformarán el resultado final del espectáculo. Se ha realizado una investigación previa acerca de la historia y la técnica del títere y el teatro de objetos y visual con el fin de poseer una base consistente sobre la cual nos hemos apoyado durante el desarrollo.

ESCUADERO MUÑOZ, IGNACIO: La composición y comparación del personaje del panadero en la obra *Into the Woods*.

Departamento de Interpretación. Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Karen Matute.

RESUMEN: Con este trabajo de investigación pretendemos realizar un estudio comparativo sobre un mismo personaje, en este caso El Panadero en la obra *Into the Woods* de Stephen Sondheim, en tres montajes diferentes. Cada uno de ellos se presenta con unas condiciones distintas entre sí, no solamente a nivel textual, de adaptación o interpretativo sino también de medio o plataforma como es el caso de las marcadas diferencias existentes entre el teatro y el cine. Los resultados de nuestra investigación son producto de la utilización de múltiples criterios que nos han permitido ir descubriendo los elementos en la composición del personaje y como resultado final encontrar sus semejanzas y diferencias.

Este estudio comparativo ha sido elaborado a partir de la experiencia personal como actor que me permitió conocer más profundamente el personaje, y he trata-

do de elaborarlo a través de la lectura, visualización, análisis y comprensión de diferentes autores y publicaciones escritas y audiovisuales. Gracias a maestros como, Konstantin Stanislavski, Michael Chejov y José Luis Alonso de Santos, entre otros, hemos podido llegar a abordar esta investigación, ya que sus trabajos acerca de la técnica del actor por un lado y estructura dramática por otro, han servido de referencia en nuestra preparación académica a lo largo de la formación recibida en esta Escuela Superior de Arte Dramático.

FRANCO VALVERDE, ANA ISABEL: Federico García Lorca y el flamenco.

Departamento de Cuerpo. Danza: Historia, pedagogía, composición. Tutora: Elvira Carrión.

RESUMEN: Este trabajo performativo muestra la relación de uno de los poetas más influyentes de la literatura española, Federico García Lorca, con el Arte Escénico, disciplina entendida desde una múltiple perspectiva, puesto que los versos de este poeta interactuarán de una manera original con la dramatización, la danza flamenca, la expresión corporal, la creación audiovisual y la indumentaria, todos ellos concediendo alas emociones y a la transmisión de sentimientos un papel principal. En concreto, la obra seleccionada es el Romancero Gitano, y dentro de esta, el "Romance de la pena negra" tiene todo el protagonismo. A través de este poema se dará vida a la protagonista de dichos versos.

La idea de crear este proyecto surge de la importancia de revisar un clásico del siglo XX, debido a mi admiración a la obra de García Lorca, y de querer investigar como fusionarlo con otra de mis pasiones, la danza flamenca. Con ello conseguiría una puesta en escena que siempre había deseado. Además, suponía para mí, el momento perfecto para indagar sobre el apasionante arte flamenco y retarme a crear una coreografía adaptada a las palabras de tal genio.

GARCÍA MUNUERA, DAVID: El cine de John Cassavetes: Método y dirección.

Departamento de Dirección Escénica. Los medios audiovisuales y sus procesos creativos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: *El cine de John Cassavetes: Método y Dirección* es un Trabajo Fin de Estudios dedicado al cineasta John Cassavetes. El documento tiene tres partes. En la primera, se exponen las influencias y precedentes del autor; comprende la gestación de sus principios meto-

dológicos y la fundación de su grupo de actores: The Cassavetes-Lane Drama Workshop. La segunda parte está centrada en la realización de su primera película, *Shadows* (1959), abordando el proceso de producción de la obra y explicando cómo trata de aplicar los fundamentos de su método de dirección actoral. Finalmente, la tercera parte, está dedicada a sus últimos años como director, y se desarrolla entorno a su penúltima película: *Love Streams* (1984).

Cada capítulo está contextualizado de manera histórica, política y social, con el objetivo de ubicar temporalmente al autor y su obra, así como enfatizar en la influencia que este realizador tuvo sobre otros cineastas contemporáneos. En definitiva, este TFE pretende reflejar los principios metodológicos de la obra de Cassavetes y su evolución, tanto en lo referente a recursos formales como narrativos. La dirección de actores y el desarrollo de su método ocupan el eje principal del trabajo. Se incluyen algunas alusiones a su vida personal que han influido en sus procesos creativos, como recurso para comprender mejor al autor.

GARCÍA ORTUÑO, JOSÉ PASCUAL: La memoria y el sueño como detonantes de la creación artística. Aproximación a las obras de Tadeus Kantor y David Lynch y su influencia para la creación de un espectáculo basado en los recuerdos.

Departamento de Dirección Escénica. La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutor: Francisco García Vicente.

RESUMEN: En el presente trabajo de investigación se analiza el papel de la memoria como parte fundamental de la creación artística. Los trabajos de Tadeusz Kantor y David Lynch sirven como soporte para analizar mi propia obra, pues ambos creadores lograron sublimar y transformar sus recuerdos de infancia, sus sueños, sus pesadillas y sus miedos para hablar con el espectador desde el fondo de ellos mismos. La metodología aplicada consiste en analizar las características claves de la memoria, los sueños y el recuerdo, para después descubrir cuáles son los puntos comunes y comparar la vida y obra de los diferentes autores con mi propia experiencia como creador. Se relacionarán además conceptos como el arquetipo del Viaje del Héroe y el desdoblamiento, habiendo acudido a las teorías de Carl Jung, de Joseph Campbell, y a mis propios sueños y recuerdos.

GARCÍA VALERA, JOSÉ ANTONIO: El plano secuencia como encuentro entre lenguaje teatral y lenguaje fílmico.

Departamento de Dirección Escénica. Los medios audiovisuales y sus procesos creativos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: *El plano secuencia como encuentro entre lenguaje teatral y lenguaje fílmico* es un Trabajo Fin de Estudios de modalidad performativa en el que se aplican los conocimientos adquiridos en la Especialidad de Dirección Escénica y Dramaturgia, desde los pertenecientes a la dramaturgia, en la fase de desarrollo de un texto audiovisual para este trabajo, hasta la dirección del mismo en una consistente puesta en escena y en imagen, así como todas las competencias adquiridas en las asignaturas de formación audiovisual, para investigar las similitudes y diferencias entre el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico.

El plano secuencia es una enunciación fílmica, un recurso estilístico y una técnica de rodaje ideal para averiguar las medidas y maneras en las que se produce una supuesta tangencia entre teatro y cine, gracias a la inexistencia de cortes durante la grabación, y haciendo que la interpretación del actor sea continua, como ocurre en el teatro, aún cuando se mantenga supeditada a los condicionantes específicos del lenguaje audiovisual. Por otro lado, esta particular planificación de la narrativa fílmica en continuidad (con montaje interno) plantea dificultades propias que se experimentan durante su elaboración y realización.

GUEROLA ALBIÑANA, MARINA: Los diferentes estilos musicales en *West Side Story*.

Departamento de Voz y Lenguaje. Ritmo y rítmica. Tutora: Fuensanta Carrillo.

RESUMEN: En este último año de carrera he podido trabajar un musical completo, y mis conocimientos como actriz y músico me han permitido relacionar la música con la interpretación. A raíz de eso he podido observar que hay diferentes estilos musicales dentro de una misma obra que define a los personajes, y situaciones en las que se encuentran, por lo que considero interesante analizar los aspectos musicales a la hora de crear un personaje. He elegido *West Side Story* porque aparte de ser un musical histórico, he podido interpretar alguna de sus canciones, y su música me resulta fascinante. Contiene 17 números musicales, de los cuales he seleccionado aquellos que se diferencian en cuanto al ritmo, tempo, melodía y armonía configurando los dife-

rentes estilos objeto de este estudio. Debo añadir que este trabajo ha supuesto un reto inesperado a la hora de buscar y recopilar información debido a la situación de confinamiento que hemos atravesado y que me ha impedido acceder a bibliotecas y librerías lo que me ha supuesto una importante labor de búsqueda y selección en webs.

GUIRAO RODRÍGUEZ, EUGENIA MARÍA: El personaje caníbal en el cine.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Historia de las artes del espectáculo. Tutor: Luis Ahumada

RESUMEN: Este trabajo es una guía para actores y directores, la cual ayudará a la composición, creación y encarnación de un personaje caníbal. En esta guía se encuentra un breve recorrido por la historia del canibalismo, una filmografía caníbal reducida a las películas más relevantes en este tema, algunos de los personajes con más peso en el canibalismo cinematográfico tanto a nivel internacional como nacional y las herramientas para construir un personaje caníbal que he ido aprendiendo durante este trabajo de investigación y a lo largo de la carrera como actriz. He escogido realizar este trabajo porque considero que a cualquier actor o director que quiere crear un personaje con ciertas características concretas, en este caso un personaje caníbal, le gustaría tener una guía sobre él para saber de dónde viene, cómo se comporta, si existen patrones en común, etc... Esto les facilitará el trabajo porque lo que yo he conseguido recopilar en un cuatrimestre, ellos lo tendrán al alcance de su mano leyendo este trabajo donde está recogida la gran mayoría de la información que necesitan. Por último, he elegido investigar sobre personajes caníbales porque nada me parece más interesante que construir un personaje que llega a deshumanizarse tanto, llegando a normalizar uno de los mayores tabús de la sociedad.

HERNÁNDEZ RODRIGO, ROSANA: Los últimos cinco años: Construcción del personaje de Cathy a través del leitmotiv en un musical conceptual.

Departamento de Interpretación. Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Eva Torres.

RESUMEN: *Los últimos cinco años: construcción del personaje de Cathy a través del leitmotiv en un musical conceptual* es un trabajo de investigación performativa previo a la puesta en escena del musical que trata el

análisis del personaje de la protagonista de la obra no lineal *The Last Five Years*, compuesta por Jason Robert Brown. Esta construcción se realiza a partir del leitmotiv, repetición de un motivo musical en una obra con un significado semántico, y mediante varios recursos y herramientas basadas en los métodos y técnicas teatrales de figuras del mundo de la interpretación como Michael Chéjov, Uta Hagen, Layton o Deer y Dal Vera. Esta construcción de personaje está comprendida en el contexto de los musicales conceptuales, ya que *The Last Five Years* cuenta con una estructura no convencional, en la que no se sigue una linealidad temporal de los hechos dramáticos. Analizaremos qué características debemos destacar de esta peculiaridad de la obra para contribuir a la propuesta de construcción de personaje. La metodología elegida para la investigación es analítica-descriptiva de los leitmotivs musicales y los diferentes elementos que conforman la construcción teórica del personaje.

HERRERA MARÍN, SARA: Misiones pedagógicas en la Segunda República Española. La labor de Alejandro Casona y su obra adaptada, *Sancho Panza en la ínsula Barataria*.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Historia y teoría de la literatura dramática. Tutor: Luis Ahumada

RESUMEN: Las Misiones Pedagógicas fueron una iniciativa del Gobierno de la II República Española destinada a la alfabetización y a la mejora del nivel educativo y cultural de los sectores más atrasados de la población española, más en concreto, los campesinos, obreros, niños y pobladores de lugares con difícil acceso. Para llevarla a cabo, se nutren de escuelas de pensamiento avanzado como el regeneracionismo y del krausismo, y de entidades como la Institución Libre de Enseñanza, cuya impronta determina la denominada Edad de Plata de la cultura y la ciencia española.

Organizaban exposiciones, representaciones teatrales, recitales de poesía, y en general actividades culturales para el deleite, aunque principalmente, para la instrucción de las gentes. En las Misiones colaboraban de manera totalmente altruista destacados intelectuales, poetas y artistas, como Alejandro Casona, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Luis Cernuda entre otros, además de estudiantes y profesionales, como maestros, bibliotecarios, médicos, abogados, y personas con cualquier oficio o sin él. Cabe mencionar el papel de las mujeres en este cometido. María Zambrano, María Moliner, Amparo Cebrián, Maruja Mallo y Carmen Conde, fueron algunas de ellas.

Como maestras, colaboradoras, delegadas, vocales, o desarrollando diversas iniciativas, llevaron a cabo una gran labor educativa.

HURTADO ALMELA, SAMUEL: Hipermodernidad y autoficción en el teatro de Sergio Blanco. Análisis de *Tebas Land*.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Historia y teoría de la Literatura dramática. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Este trabajo analiza el fenómeno de la auto ficción en el actual paradigma social partiendo de los textos teatrales y divulgativos de Sergio Blanco y trazando un segmento histórico que abarca, a grandes rasgos, desde el pensamiento romántico hasta el presente. A través de *Tebas Land*, observamos los mecanismos que articulan la significación y la estructura dramática de dicha obra con el concepto de personificación desarrollado por Lipovetsky, además de acudir a otros autores que analizan el comportamiento social del individuo en la sociedad hipermoderna. A su vez, se pretende explicar la razón de ser de la ambigüedad en la relación entre autor-narrador-personaje, bajo la premisa de que dicha fragmentación del autor es indispensable para que una obra alcance el matiz de autoficción. Para ello partimos de la base de que todo acto de literatura pertenece al campo de la ficción. A raíz de esa fragmentación examinamos los puntos de conexión de la obra de Sergio Blanco con el espectador hipermoderno, centrándonos en el aspecto dramático de la experiencia teatral.

LÓPEZ CREMADES, CLARA ANGÉLICA: El teatro y la musicoterapia como herramientas de intervención educativa en un alumno con autismo.

Departamento de Voz y Lenguaje. Teatro e integración social. Tutora: Ana M^a Fernández.

RESUMEN: Las personas con trastorno del espectro autista (TEA) presentan una asociación de síntomas conocida como Tríada de Wing. Consiste en alteraciones en diversas áreas del desarrollo, como la interacción social y la comunicación, así como comportamientos, intereses o aptitudes estereotipadas que les impide relacionarse con éxito con los demás. El objetivo de este estudio es poner de manifiesto cómo diversos programas de intervención basados en el teatro y la musicoterapia como herramientas, han obtenido resultados favora-

bles observando mejoras en dichas áreas del desarrollo en personas con TEA. Por tanto, y basándonos en que los resultados sugieren que este tipo de programas son efectivos para ofrecer una intervención educativa de calidad a los alumnos con TEA, decidimos, siguiendo la misma línea metodológica, plantear y elaborar nuestro propio programa destinado a un niño con dicho trastorno con el objetivo de formarnos y tener la posibilidad de ofrecerlo en los diversos centros educativos para dotar al teatro y la musicoterapia de una visibilidad hasta ahora casi inexistente en el sistema educativo.

Por último, especificamos que nuestro programa de intervención no tiene como finalidad la realización de una obra de teatro, sino que se centrará en utilizar técnicas teatrales y musico-terapéuticas para mejorar déficits en áreas del desarrollo de este alumno en concreto, concibiendo el teatro como un medio y no como un fin.

LÓPEZ SANTOS, LORENA: *Mal de ojo: Monólogo para actriz creado mediante técnicas de interpretación.*

Departamento de Interpretación. Análisis y composición del texto y el personaje. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Este trabajo final de estudios es una investigación de carácter performativo, en la cual se busca desarrollar un monólogo para un personaje femenino, utilizando las técnicas y competencias propias de la formación actoral y de creación dramática recibidas. Se recogen de manera resumida las fases y tareas más importantes en el proceso de creación, desde la documentación del principio a las sesiones de improvisación, la escritura y revisión del texto, el ensayo y la elaboración de materiales para su representación.

LLORET DE LA TORRE, PAULA: *Apolo y Dafne: Dramaturgia aplicada a un espectáculo de títeres familiar.*

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Dramaturgia. Tutora: Sofía Eiroa.

RESUMEN: La presente investigación aborda la creación de un espectáculo de títeres para un público familiar, centrándose en la dramaturgia del mismo, que parte del mito griego Apolo y Dafne, recogido en las Metamorfosis de Ovidio. Este proceso forma parte de un proyecto común con Guillermo Carrasco Molina, cuyo Trabajo Final de Estudios trata de la creación y manipulación de los títeres que se utilicen en el espectáculo; trabajo con el que se completa el seguimiento de in-

vestigación y creación de la obra. Se plantea la creación de la dramaturgia teniendo como base discursiva el rechazo a la violencia contra la mujer para hacer ver dónde nace este problema y concienciar de la magnitud del mismo, para llegar a la solución: la educación. En este sentido, utilizamos el teatro de títeres como medio pedagógico por el que transmitir nuestro mensaje y actualizamos el mito para acercarnos al público más pequeño. Dejamos, así, una obra empaquetada para ajustar a una futura puesta en escena.

MACIÁ FERNÁNDEZ, ADRIÁN: *Metamorfosis: Transformación personal a través de la estancia en la ESAD.*

Departamento de Cuerpo. Danza: Historia, Pedagogía y Composición. Tutora: Elvira Carrión

RESUMEN: Este trabajo es totalmente personal e individual. Tiene como objetivo principal demostrar cómo a partir de las clases impartidas en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (ESAD), sobre todo en las prácticas, una persona puede evolucionar de forma gratificante. La evolución es a nivel tanto personal como artístico. A través del contacto de la expresión corporal, las clases de danza contemporánea e interpretación, uno se puede sumergir en un mundo de emociones, las cuales hacen que se deje de pensar y se libere el "ser" interior no antes conocido, dispuesto a conocer. Esta investigación performativa se rige por una serie de procedimientos relacionados con música-danza, principalmente. A partir de éstos se expresa el avance personal vivido por el alumno en los años de carrera, en donde el hilo argumental no solo se centra en el avance artístico sino también en temas más internos relacionados con la homosexualidad, el sacrificio o el valor. La danza metamorfosea aquello que tengo en mi interior y que es difícil de expresar para alcanzar madurez profesional.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, NOEMÍ: *La escucha en escena: Guía teórico-práctica para el actor.*

Departamento de Interpretación. Técnicas de actuación. Tutores: Eva Torres y Cesar Oliva.

RESUMEN: El trabajo surge a partir de mi experiencia como estudiante en la ESAD de Murcia y la observación personal del papel secundario al que muchas veces relegamos la escucha y el partenaire frente a otras herramientas y tipos de entrenamiento. Por esa razón,

empezaremos definiendo el concepto de “escucha” y “escucha en escena” para situarlos en un breve recorrido por la historia de la teoría de la interpretación a través de algunos de los maestros más influyentes en la actualidad. El carácter de este trabajo será inevitablemente personal pues la investigación teórico-práctica parte de mis experiencias como estudiante y actriz en la ESAD de Murcia y en la compañía británica *Bred in the Bone*, con el objetivo de sintetizar y analizar ideas, y ejemplificar y proponer ejercicios que sirvan a modo de guía actoral para entrenar la escucha en escena.

MIÑANO ORTIZ, PATRICIA: Construyendo a Nora.

Departamento de Cuerpo. Danza: Historia, Pedagogía y Composición. Tutora: Amparo Estellés.

RESUMEN: Este Trabajo de Fin de Estudios toma como protagonista la importancia del movimiento escénico y de la danza como medio de comunicación y expresión artística. Gira en torno a Nora, personaje de *Casa de Muñecas*. Una mujer empoderada y adelantada a su época, famosa en la historia del teatro por dejar a un lado los estereotipos sociales y machistas que la reprimen. Abandona a su familia y a la imagen falsa construida y moldeada por sus referentes masculinos: su padre y su marido. Con una valentía admirable, decide ir en busca de su verdadero yo. En el proyecto se trabaja la coreografía en torno al momento anterior en que Nora toma la decisión de marcharse. Un proyecto que intenta poner el foco sobre el cuerpo, dejando de lado la palabra, para expresar y comunicar a través de la danza y nutrirlo por la unión de varias artes. Nora es retratada en el momento en que decide descubrirse a ella misma, indagar en su propio lenguaje y danzando para poco a poco descubrir qué dice su cuerpo.

ORTIZ VICENTE, RUBÉN: Tim Burton: La belleza de lo monstruoso.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Historia de las Artes del Espectáculo. Tutora: Cristina I. Pina

RESUMEN: El cineasta Tim Burton está considerado como uno de los directores más originales y característicos de nuestra época, debido al marcado estilo que aporta a sus obras. Sus personajes son monstruos dotados de una particular belleza. En este trabajo se estudia el cómo y el porqué de dicha belleza monstruosa, desde el nacimiento de los monstruos clásicos en la literatura gótica del siglo XIX, pasando por las corrientes

expresionistas de principios del siglo XX y el cine de terror a lo largo de ese mismo siglo hasta llegar al cine de Burton. Así mismo, se observan los conceptos de estética de la fealdad y belleza de lo siniestro, que surgen con el Romanticismo. A través de estas corrientes culturales que constituyen algunas de las principales influencias en la obra de Burton, observamos cómo el personaje-monstruo se va transformando hasta llegar a convertirse en el característico personaje que reconocemos en el cine del director. La descripción, tras este recorrido, del monstruo “burtonesco” y sus relaciones con los monstruos clásicos se hace mediante el análisis de cinco de las obras más representativas de Burton: *Vincent* (1982), *Beetle juice* (1988), *Edward Scissorhands* (1990), *Corpse Bride* (2005) y *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007).

PARODI MICÓ, CLAUDIA: Emociones y actuación: Proceso de creación de Alma Mahler.

Departamento de Interpretación. Actuación y contemporaneidad. Tutora: M^a Dolores Galindo.

RESUMEN: El presente proyecto refleja un proceso de investigación sobre las emociones y cómo estas interfieren en el trabajo del actor. Se desarrolla a partir de una revisión bibliográfica sobre aspectos teóricos y documentales acerca de la emoción y el trabajo del actor. Con el objetivo de indagar en la conexión entre ambos conceptos, se realiza una memoria a partir de la recopilación de entrevistas realizadas a actores profesionales que permiten el conocimiento en primera persona de sus experiencias en el campo de las emociones y en el desarrollo creativo, compositivo e interpretativo de un personaje. Por ello, con la finalidad de dotar el TFE de una parte práctica y experiencial, se lleva a cabo la creación del personaje de Alma Mahler perteneciente al montaje de *Allos Makar*, proyecto de creación y construcción grupal desde cero dirigido por Paula Alemán y representado en la ESAD de Murcia en el mes de junio de 2019.

La metodología utilizada es documental, autoetnográfica, empírica y deductiva. Además, tanto el trabajo de entrevistas como el proceso de creación y evolución del personaje, queda registrado a partir de material de redacción, audiovisual, fotográfico y sonoro disponible en los anexos. Este proyecto tiene claros valores pedagógicos e instructivos para mi formación y crecimiento como actriz. Además es la muestra de un proceso de trabajo personal y actoral surgido de un tema de interés propio y desarrollado a partir de los conocimientos y herramientas adquiridos en la ESAD durante cuatro años de formación.

PÉREZ GUIRAO, SILVIA: SignArt.

Departamento de Interpretación. Teatro e integración social. Tutora: Sara Caballero.

RESUMEN: Este Trabajo de Fin de Estudios (TFE) ha sido llevado a cabo mediante la investigación de cómo incluir la Lengua de Signos dentro del teatro para así poder dirigir también esta actividad artística hacia las personas sordas, darles acceso a este medio cultural y de ocio, y visibilizar su lengua. El proceso de desarrollo para el acto performativo se focaliza en un sistema previo de documentación sobre las características de dicha lengua y lo concerniente a su cultura. De forma continuada, se han aplicado estos conocimientos sobre la partitización del monólogo *La mujer sola*, de Darío Fo y Franca Rame, en el cual concluimos con una creación donde lengua oral y de signos colaboran de forma paralela, mediante un sistema de comunicación híbrida llamado bimodal. El acto performativo finalmente no va a poder mostrarse por la carencia de medios y espacio para realizarse debido a la situación provocada por el covid-19, aun así plasmaré la idea de cómo lo habría llevado a cabo.

REBAQUE MAZARIO, ALBA: Análisis teórico-práctico del estilo de Andy Blankenbuehler.

Departamento de Cuerpo. Danza: Historia, pedagogía y composición. Tutores: Ana Belén Casas y Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: Andy Blankenbuehler es un coreógrafo, director y bailarín estadounidense que contribuyó al renacimiento de Broadway con obras musicales como *In the Heights* (2008), *Annie* (2012), *Cats* (2016) o *Hamilton* (2015), además de realizar numerosos trabajos en televisión como *The Sopranos*, en la MTV, así como anuncios de publicidad en The History Channel. Blankenbuehler realizó numerosas apariciones como coreógrafo invitado en *So You Think You Can Dance*, un concurso de danza televisivo. También se destaca por la coreografía del remake de la película *Dirty Dancing* (2017), al igual que *Cats*, estrenada en cines este pasado diciembre de 2019. En este TFE se analizará el estilo de este coreógrafo a partir de sus tres mejores obras: *In the Heights*, *Bandstand* y *Hamilton*. Se tratará de explicar de qué influencias se ha nutrido y a partir de qué herramientas empieza a crear sus movimientos. De esta forma se van a analizar las coreografías de estos musicales para poder nutrirme de su estilo y crear mi parte performativa a partir de él.

RÍOS GARCÍA, MARTA: Creación de un monólogo de armas a partir de una pieza teatral clásica.

Departamento de Cuerpo. Movimiento y combate escénico. Tutor: Francisco Alberola.

RESUMEN: Este Trabajo de Fin de Estudios, recopila – contempla y recoge – las acciones a llevar a cabo para la creación de un monólogo de armas basado en un fragmento teatral clásico. Se ha realizado una investigación sobre la Esgrima Escénica de la mano de dos profesores, autores de obra escrita sobre este tema, de distintas ESAD de España, Juan Merino Bocos, profesor de esgrima teatral actualmente activo en la ESAD de Castilla y León y el maestro de esgrima escénica y tutor de este proyecto Francisco Alberola Miralles. Es un proyecto enfocado para todo aquel que quiera aprender las pautas para crear una coreografía de armas desde los parámetros de las Artes Escénicas.

RUÍZ GONZÁLEZ, CRISTINA MARÍA: El estudio de la transformación de los diferentes elementos artísticos y técnicos de un mismo espectáculo musical si se realiza ante la cámara o ante el público.

Departamento de Cuerpo. Modalidad performativa. Tutor: Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: Este trabajo fin de estudios pretende dar un repaso por todos los elementos artísticos y técnicos que forman parte de un espectáculo y que se transforman, cuando este cambia de un lenguaje teatral a un lenguaje cinematográfico. Toda esta evolución que han sufrido se descubre comparando las diferencias y las semejanzas que se han producido, observando los procesos que han experimentado, y, en última instancia, los resultados obtenidos. Las artes escénicas se muestran conectadas e interrelacionadas en la memoria del proyecto teatral y audiovisual *Principios*, la cual proviene de la adaptación de la obra teatral original *Desnúdate*, escrita por Javier Ruano. El espectáculo *Principios* contiene texto, una banda sonora original, danza e interpretación. En este trabajo, se encuentra reflejada cómo ha sido la creación y de qué obras maestras ha surgido la inspiración de la música y de las tres coreografías en cuestión. También se describen las funciones de las diferentes personas que intervienen en el equipo técnico y artístico.

SEGURA VIROSTA, LAURA: *Las brujas de Sälen. Proceso de adaptación de un texto a su versión para teatro musical con folclore nórdico.*

Departamento de Voz y Lenguaje. Géneros, estilos, mitos y arquetipos. Tutor: Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: Realizar una adaptación musical sobre un texto tan valorado como *The Crucible* no se plantea como tarea fácil, es más, supone todo un reto. El trabajo que abordamos consiste en adaptar el texto de Arthur Miller desde su versión en castellano para darle una vuelta de tuerca completa al significado del texto. En este caso, buscamos una reinterpretación de esta para poder tratar con las mismas palabras de Miller, un tema totalmente diferente al objetivo que tuvo el texto en sus inicios.

Con esto, queremos dejar atrás todas las connotaciones políticas y sociales del gobierno estadounidense de los años 50 para hablar del impacto de la cristianización en los países nórdicos. Poco se conoce sobre esta cristianización, que supuso un dilema moral entre las arraigadas creencias vikingas, y la imposición de los textos sagrados que proporcionaba la Biblia. Para hablar acerca de este cambio social nos centramos en Suecia, país que ha evitado desde sus inicios conflictos sociales y guerras entre países, y ha admitido todo lo políticamente correcto a fin de mantener la paz en sus tierras. No obstante, consideramos que cambiar el sentido de la obra puede suponer la discrepancia de muchos, pues el fin con el que fue escrita está totalmente asumido por todo aquel que es conocedor de la misma, pero ahora lanzamos la siguiente cuestión: si no conociéramos los motivos por los cuales Miller escribió *The Crucible* ¿seguiría teniendo un solo significado, o cada cual lo interpretaría según sus vivencias o creencias?

SICILIA ROGEL, MARÍA ISABEL: *El miedo escénico en el paradigma del actor-cantante: Trabajo de la voz cantada en las canciones del cortometraje Contigo.*

Departamento de Voz y Lenguaje. Canto y técnica de voz cantada. Tutor: Pedro Pérez.

RESUMEN: El miedo escénico es un tipo de ansiedad generado por el elevado sentido de responsabilidad que sienten algunas personas por complacer sus propias expectativas frente a otras personas. Una vez generada, estas personas (entre ellas, yo) conservan esa experiencia en su subconsciente, activándola sin querer cada vez que actúan en público, y así perjudicando su práctica interpretativa. Por este motivo, he dedicado

mi trabajo fin de estudios a investigar sobre el miedo escénico y sus características, con el objetivo de conocer cómo combatirlo. Para ello me serviré de las canciones de Amaia Romero incluidas en el proyecto performativo asociado a este trabajo, y que han inspirado un personaje que, al igual que yo, sufre inseguridades. Partiendo de estas canciones, estableceré algunas estrategias (análisis, grabaciones) que puedan ayudarme a mejorar el conocimiento y dominio de mi voz, mi nivel de seguridad y mi auto percepción, y comprobar de forma práctica, conmigo misma y ante el público, si puedo enfrentarme a este problema y aumentar mi grado de concentración y disfrute a la hora de actuar.

SOLER OCHOA, LAURA: *El criterio interpretativo.*

Departamento de Interpretación. Teoría e historia de la interpretación. Tutor: Vicente Rodado.

RESUMEN: Este trabajo de fin de estudios trata de encontrar, si los hubiere, los criterios objetivos que determinen lo que se conoce como una buena interpretación. El estudio se ha realizado partiendo de las teorías elaboradas por algunos de los grandes maestros de la interpretación, como Stanislavski, Artaud, Brecht y Grotowski. De sus teorías se extraen los elementos que pueden formar parte de un análisis del hecho interpretativo, caracterizados por tener una perspectiva objetiva del mismo. Tras deducir los que son comunes para los cuatro, estos pasan a desarrollarse en extensión. En primer lugar, se le da gran importancia a la sobreactuación y al cliché, ya que resultan ser algunos de los principales impedimentos para lograr una buena interpretación. En segundo lugar, pasa a darle especial énfasis a la organicidad y a la verdad, por ser estos el centro del hecho interpretativo como también del arte en general. Finalmente, concluye los aspectos a valorar sobre la posibilidad de generar una crítica objetiva de una interpretación. Esta investigación está enfocada a todo aquel que esté interesado en la elaboración de una crítica interpretativa.

SOTO GIL, SALVADOR: *Lucha escénica. Entrenamiento y notación.*

Departamento de Cuerpo. Movimiento y combate escénico. Tutor: Francisco Maciá.

RESUMEN: El ensayo que me dispongo abordar trata sobre el empleo de la lucha escénica en el teatro a través de un laboratorio en el que se estudiarán técnicas

de combate desarmado adaptadas a escena. Las bases de esta destreza las adquirí en Moldavia de la mano de mi profesor y maestro Ianoș Petrașcu. Yo, humildemente, las he seguido trabajando y perfeccionando hasta crear mi propia lista práctica de movimientos que más adelante será expuesta.

He pretendido estructurar el trabajo siguiendo las líneas de movimiento establecidas por referentes como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y Yoshi Oida, acuñando algunos de sus conceptos para el desarrollo de este tema, ya que encajan perfectamente el desarrollo de técnicas de combate escénico. Voy a ceñirme, a excepción de algún comentario puntual, al entrenamiento actoral para ejecutar un combate escénico, y a la notación y transcripción de este, concluyendo con una práctica de creación propia.

VILLEGAS MARÍN, JOSÉ ANTONIO: *El Águila: Una luz para un teatro sin voz.*

Departamento de Plástica Teatral. Iluminación escénica. Tutores: Luisma Soriano y Jorge Fullana.

RESUMEN: Este trabajo fin de estudios versa sobre la creación, realización y ejecución de un diseño de iluminación profesional para la obra teatral *El Águila*. Una creación del colectivo Aves Migratorias de Madrid. Como trabajo performativo, presentamos la simulación 3D del diseño de luces definitivo. La memoria se compone de dos bloques; uno de trabajos previos al diseño (proceso de indagación, metodología y referencias estéticas); y un segundo bloque de justificación del diseño, con una explicación exhaustiva del listado de memorias y fuentes de luz.

VIVANCOS GAS, MARINA: *Actividades de comunicación oral en un centro penitenciario.*

Departamento de Voz y Lenguaje. Teatro e integración social. Tutor: Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: Este trabajo presenta el taller de teatro realizado en el Centro Penitenciario Murcia I. En él se explican los aspectos metodológicos, educativos y teatrales que se llevaron a cabo, y se exponen las razones por las cuales esta actividad puede aportar muchos beneficios al colectivo penitenciario, entre las que destacan, la expresión, la creatividad, la comunicación con los demás o la reconexión desde un lugar de integración. Además, a parte de los propios beneficios que puede aportar en sí la actividad teatral, se apuesta por el teatro como

herramienta educativa, de manera que se puedan trabajar aspectos relacionados con la ética, como son el respeto por los demás, el control de los impulsos, el compromiso con el grupo o la responsabilidad individual y colectiva. También, en este trabajo se analizan las características de este colectivo con el objetivo de comprender mejor sus necesidades y se muestran diferentes centros penitenciarios en los que se ha realizado la actividad teatral en los últimos años.

ZAMORA TORRES, NATALIA: *La corporeidad de las palabras.*

Departamento de Cuerpo. Comunicación y cuerpo escénico. Tutor: Francisco Maciá.

RESUMEN: El documento que se presenta reúne como objetivo principal crear un proyecto pedagógico a través de una investigación teórico-práctica. La idea es producir un 'workshop' sobre la relación entre movimiento y palabra, entre cuerpo y voz, dirigido tanto a actores, como directores, performers o interesados en este recorrido. El estudio que se plantea se divide en dos partes: el primer bloque concierne al estudio teórico de referentes de movimiento y voz que han resultado interesantes para la investigación, además de principios propios sobre el tema. Esta parte teórico-documental es después contrastada y ampliada con un segundo bloque de experimentación e investigación personal. Este segundo apartado es un diario del laboratorio de movimiento y voz, donde se desarrollan los ejercicios y los descubrimientos de la práctica. Además de la propuesta didáctica final que también está recogida en este apartado. Aquí se muestran todas las investigaciones, progresos y obstáculos del trabajo de experimentación personal.

Septiembre 2020

COSTA NOGUERA, REBECA: *El rol de la mujer en el teatro musical del siglo XXI.*

Departamento de Voz y Lenguaje. Teatro e integración social. Tutores: Ana M^a Fernández y Juan Guillén.

RESUMEN: La historia de lo que ahora definimos como el musical de Broadway es indudablemente masculina. Sin embargo, el musical como forma de entretenimiento siempre ha atraído más a las mujeres. Sin duda, la tradición juega su papel: el género siempre ha estado do-

minado por los hombres, pero hace mucho tiempo que la mujer se incorporó a este arte. La historia del musical revela que los espectáculos han enfrentado prejuicios raciales, discapacidad, pobreza, desempleo, enfermedades, prostitución, guerra de pandillas, inmigración, etc. Entonces, descartar el musical como irrelevante es ignorar la profundidad del género. Si aceptamos que los musicales abordan temas de interés social y político, y tienen el poder de influir en una audiencia, entonces el género no puede ser inmune al debate crítico. Las mujeres forman la columna vertebral del apoyo a la industria, pero son muy pocas las historias de mujeres que llegan al escenario. El objetivo de este estudio es analizar el rol de la mujer en el teatro musical del siglo XXI, empleando una perspectiva de género y la teoría feminista. Además queremos poner de manifiesto la desigual participación de la mujer en este ámbito artístico de gran difusión mundial. Esperamos que nuestra investigación pueda servir de guía para futuras consultas relacionadas con la discriminación de género y los estereotipos femeninos asociados al teatro musical.

GARCÍA GONZÁLEZ, CLAUDIA: Adaptación de *Romeo y Julieta*: De la tragedia a la parodia.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Prácticas de Dramaturgia. Tutor: Luis Ahumada.

RESUMEN: Este Trabajo Final de Estudios es un proyecto de investigación que pretende exponer de forma concisa y minuciosa el proceso de elaboración y adaptación de una de las obras más conocidas del autor británico William Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Esta obra ha sido el punto de partida, la tragedia que la envuelve ha quedado en un segundo plano para dar paso al género paródico. Este trabajo surge de una colaboración con mi compañera Elvira Molina, que se encarga de la parte relacionada con la interpretación mientras yo me ocupo de lo perteneciente a la dramaturgia en esta adaptación. Para llevar a cabo este procedimiento hemos necesitado utilizar todos nuestros conocimientos entorno a la técnica y el arte teatral y realizar una búsqueda detallada de la obra base para llegar a sumergirme en la esencia de lo que Shakespeare quiso transmitir y así poder una adaptación acorde con su pensamiento y con mi necesidad de actualizar este clásico a nuestros tiempos.

GÓMEZ CÁNOVAS, CLARA: *La última carta de Marlene*. A partir del monólogo *Llévame contigo* de Fulgencio M. Lax y las canciones de Marlene Dietrich.

Departamento de Interpretación. Modalidad performativa. Tutoras: Sofía Eiroa y Eva Torres.

RESUMEN: Este trabajo de investigación performativa se centra en la creación de un personaje, a través del análisis del monólogo seleccionado de Fulgencio Martínez Lax, *Llévame contigo*, de acuerdo con los conocimientos adquiridos durante los cuatro años en la Escuela Superior de Arte Dramático, y sobre el apoyo en diversas teorías de la interpretación teatral, destacando sobre todas, los seis pasos de Uta Hagen, que han sido pilar fundamental durante la etapa de creación del personaje. La figura de la cantante y actriz alemana Marlene Dietrich, ha sido la base de esta investigación, puesto que ha sido la principal fuente de inspiración, utilizando también sus canciones más conocidas para sustituirlas por las originales del texto, con el objetivo de crear un espectáculo que pueda ser interpretado por una actriz sola junto con un pianista, vinculado al mundo de los cabarés alemanes, con una escenografía sencilla y fácil, para que se pueda representar en cualquier espacio teatral.

MAS BOTELLA, MARÍA CRISTINA: Las calidades vocales. Uso y aplicación en las canciones según género y estilo musical.

Departamento de Voz y Lenguaje. Canto y técnica vocal cantada. Tutora: Rosa Martínez.

RESUMEN: El trabajo consta de la investigación y el conocimiento de las Calidades Vocales según el Estill Voice Training, el análisis de distintos Estilos musicales y la aplicación de cada calidad a cada uno. Para ello, he dividido el trabajo en dos puntos clave: el análisis de las calidades y la aplicación en los Estilos. Además, he aprovechado dicho análisis para realizar una comparativa entre la Pedagogía Tradicional y la Pedagogía Moderna. Con este trabajo de fin de estudios, tenía como objetivo, ampliar y conocer mejor mi instrumento, la voz, tanto desde la parte fisiológica como desde la parte más imaginativa o sensitiva.

A partir de este estudio, he logrado descubrir que ambas Pedagogías funcionan si están unidas. Es cierto que por separado también pueden funcionar pero, la unión de ambas logrará un mejor desarrollo vocal y un aprendizaje más completo. Para poder efectuar este trabajo, me he basado en el estudio realizado por Jo Estill de las

Calidades Vocales, en los conocimientos que he adquirido durante mis años de formación y en las distintas opiniones e investigaciones sobre los Estilos musicales que he descubierto durante el proceso de investigación.

MOLINA MARTÍNEZ, ELVIRA: Adaptación de *Romeo y Julieta*: De la tragedia a la parodia y su proceso creativo.

Departamento de Interpretación. Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutores: Eva Torres y César Oliva.

RESUMEN: Este proyecto de investigación pretende relatar de forma detallada el proceso creativo en la adaptación de una de las obras más conocidas de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Partiendo de esta obra hemos transformado su género utilizando la parodia y trabajando escena por escena a través de la improvisación. Se trata de un trabajo colaborativo en el cual Claudia García es la responsable de la dramaturgia y yo me he encargado de la parte interpretativa de la pieza. Este proceso se ha basado en el aprendizaje y la resolución como actrices-creadoras al abordar una historia ya existente e intentar adaptarla al mundo contemporáneo, más concretamente a Murcia, utilizando el dialecto murciano con la técnica de teatro físico. Sobre este proyecto se han volcado todas nuestras herramientas vocales, físicas, dramáticas e interpretativas adquiridas durante nuestra formación como actrices. Como resultado final hemos obtenido la adaptación de una escena y un proceso creativo y de documentación muy enriquecedor.

PERNAS GIMÉNEZ, ALEJANDRO: El 92% restante: Estudio del panorama teatral de la Región de Murcia bajo el punto de vista de los profesionales del teatro.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Historia de las Artes del Espectáculo. Tutor: Luis Ahumada.

RESUMEN: Pese a la gran actividad teatral que presenta la Región de Murcia en los últimos décadas, el escaso –por no decir nulo– estudio y documentación sobre el panorama teatral murciano, insta a generar un archivo que en el futuro tenga valor y permita conocer la realidad teatral de nuestro tiempo: un siglo recién iniciado y con apenas 20 años de duración, caracterizado por las crisis económicas y sociales que, indudablemente, han determinado el devenir de este sector artístico. Este Trabajo Fin de Estudios es el estudio y análisis de ese pa-

norama teatral de manos de los propios profesionales del sector. El proceso de trabajo se ha dividido principalmente en dos partes: por un lado, la recopilación de información centrada en el panorama teatral murciano de los últimos años mediante entrevistas realizadas con distintos profesionales murcianos del teatro. Finalmente, el análisis y estudio de esta documentación para dar lugar a unos resultados que, aunque puedan no ser definitivos, sí resulten útiles de cara a futuros investigadores que no puedan acceder a las fuentes que sí son accesibles hoy día: la generación de profesionales que fomentan y luchan por el teatro en la Región de Murcia.

SÁNCHEZ RUSO, ELENA: *Medida por medida*. Trabajando el texto shakesperiano en su versión original.

Departamento de Interpretación. Análisis y composición del texto y del personaje. Tutora: M^a Dolores Galindo.

RESUMEN: Este Trabajo de Fin de Estudios trata el proceso de construcción del personaje de Isabella para la interpretación de uno de sus discursos en la obra *Measure for Measure* utilizando el texto en versión original. El soliloquio seleccionado forma parte de la escena cuarta del acto segundo de la obra *Medida por Medida*, de William Shakespeare, en la Staffordshire University como parte de la formación recibida durante el desplazamiento Erasmus. Esto conlleva el estudio del verso inglés y la importancia que estos textos otorgan a la palabra, siendo de esta de donde debe surgir toda interpretación, además de desarrollar ejercicios previos al trabajo en escena y de ensayo. Debido a la situación causada por la COVID-19, hubo que adaptar todo el proceso a la enseñanza telemática, presentándose la escena también a distancia mediante el uso de video llamada. Para complementar el trabajo se ha realizado un paralelismo entre la escena trabajada y la actualidad, en busca de puentes para conectar a la actriz con el personaje.

SARABIA CONTRERAS, CRISTINA SHEREZADE: Concha Velasco (1954-2020): Una actriz ante la cámara.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Historia de las Artes del Espectáculo. Tutora: Cristina I. Pina

RESUMEN: Concha Velasco es una cara muy representativa del panorama interpretativo español. Actualmente, sigue presente en prensa, radio y televisión. Prácticamente, no existen referentes que traten su trayectoria

artística como investigación, quizás por el carácter popular de sus trabajos. Este trabajo busca cubrir esa parte de su actividad como actriz, analizando y contextualizando algunos largometrajes cinematográficos de su carrera, entrevistas realizadas y libros autobiográficos. La información obtenida es en formato escrito y a través de páginas y plataformas de libre acceso en internet. La producción cinematográfica de la actriz es representativa de la época en España: la censura, el machismo, la represión y la ruralidad; y muestra, como en sus películas, al final del franquismo hacia un país donde se visibiliza la sexualidad, la problemática social, el feminismo y el avance hacia la europeización. Por todo ello, cabe concluir que Velasco es una de las grandes actrices españolas a nivel nacional e internacional.

SENERIO LLOVET, MARÍA: *La importancia de ser mujer: O dicho enpunk, ¡pussies amunt!*

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Modalidad performativa. Tutores: Sofía Eiroa y Cesar Oliva.

RESUMEN: *La importancia de ser mujer, o dicho en punk, ¡pussies amunt!* aborda la creación de un monólogo femenino acompañado por una banda de música en directo. Este espectáculo es el resultado de una previa investigación del género *Tits and Wits*. *Tits and Wits* (cuya traducción literal es "tetras y cerebro") fue un término acuñado por los periodistas norteamericanos en 2011. Con esta expresión se refieren al tipo de entretenimiento (ya sea en formato audiovisual, literario o teatral) que muestra a mujeres protagonistas hablando abiertamente sobre los temas que las persiguen, considerados tabú para la sociedad. Lejos de ser idílicas, muestran sus errores y debilidades. No son las perfectas feministas; nos cuentan cómo tropiezan diariamente con el machismo y cómo viven su proceso de construcción patriarcal.

El argumento del monólogo propuesto trata sobre una joven que llega a su casa desorientada tras haber salido de fiesta. Una banda de músicos (producto de su imaginación) le irá ayudando a recordar todo lo sucedido a lo largo de la noche con números musicales *punk*. Finalmente descubriremos que fue víctima de un abuso sexual. El objetivo de esta investigación es poder difundir este género artístico y todos los efectos secundarios que engendra: el reconocimiento y la intolerancia ante los actos machistas, la importancia de poder expresarse libremente y la iniciativa que toman cada vez más mujeres, auto produciéndose un espacio en el mundo del entretenimiento.

SERRANO ORTEGA, VANESSA: *Desafíos, consecuencias emocionales y estilo de vida del actor profesional.*

Departamento de Voz y Lenguaje. Teatro e integración social. Tutor: Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: A través de este estudio de investigación trato de mostrar los retos, obstáculos, desafíos y resistencias que un actor profesional gestiona día a día a nivel laboral y a nivel humano. Pretendo describir cómo todo este conjunto de problemáticas influye en su creatividad, en su calidad de vida y en su bienestar psicossocial. La finalidad no es otra, que la de tomar conciencia y compartir un mayor nivel de comprensión y de compasión acerca de las dificultades internas y externas de un trabajo complejo y prolongado en el tiempo; unas dificultades que en mi opinión, merecen un mayor reconocimiento y agradecimiento.

Febrero 2021

CÓRDOBA RUIZ, MARTA: *La puesta en escena dentro de la instalación. El público y su relación con la escena.*

Departamento de Dirección escénica. La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutor: Francisco García Vicente.

RESUMEN: Con este trabajo final de estudios se pretende investigar y poner en marcha un proyecto sobre el modo de incluir, en un mismo espectáculo, y de manera armónica, distintas disciplinas artísticas para conformar un resultado completo, basado en un lenguaje expresivo, con el fin de profundizar más hondamente en la emoción del espectador. Para ello trabajaremos la relación con el público y su lugar en la escena. Como apoyo a dicha investigación, y como muestra de lo aprendido estos años en la ESAD, se realizará un análisis de aquellos artistas que ya hayan trabajado la idea de cambiar el medio artístico y su relación con el espectador, como Appia, Craig, Duchamp, Artaud, Gropius o Marina Abramovic, entre otros. El resultado final consiste en realizar el proyecto de una escenografía que cobrase vida propia, de tal modo que por sí sola posea significado, al igual que lo hace una Instalación artística, pudiendo ser visitada sin necesidad de representación, y, del mismo modo, complementándose con la futura puesta en escena.

LÓPEZ SAMPER, NOELIA: Mundo Gris: materialización del concepto de ansiedad a través de la danza-teatro

Departamento de cuerpo. Danza: Historia, Pedagogía y Composición Tutora: Elvira Carrión Martín

RESUMEN: El proyecto performativo Mundo Gris parte de la necesidad de visibilizar el trastorno de la ansiedad y dar voz a las personas que lo sufren reflejando sus sentimientos a través del arte. En este trabajo utilizo la danza-teatro junto con otros elementos expresivos, como son la escenografía o el espacio sonoro, para escenificar cómo vive una persona con ansiedad, cómo pueden ser los ataques de ansiedad y qué efecto provocan. En este documento se realiza un estudio sobre la ansiedad, sus síntomas, causas, características, y algunos de los distintos tipos de ansiedad que existen. También se profundiza sobre el origen de la danza-teatro, sus mayores exponentes y las técnicas en las que baso este proyecto. Estas investigaciones junto con la exploración performativa, forman la base sobre la que se ha fundamentado este proceso de creación. La finalidad de este proyecto es la de poner en escena el tema de la ansiedad, y además, hacerlo de forma bella y expresiva a través del arte. Creo que hay que darle la importancia que se merecen a las enfermedades mentales, son temas muy destacados en la actualidad.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, NURIA: El almuerzo desnudo. Adaptación y versión teatral de la novela de William S. Burroughs del mismo nombre.

Departamento de Escritura y ciencias teatrales. Dramaturgia. Performativa. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: La versión teatral es una herramienta de creación que nos permite trasladar textos de otros formatos, novela, cine, poesía, etc., a las características que exige la realización sobre un escenario. *El almuerzo desnudo*, del autor William S. Burroughs, trae consigo un proceso de elaboración muy intenso que va desde la implicación emocional y artística, teniendo en cuenta los condicionantes sociológicos que conforman la desestructuración que la droga impone en nuestra sociedad y que supone el tema central de la novela que tratamos. La transferencia estructural de un medio narrativo a un medio dramático lleva a la elaboración de un nuevo texto que recoge los principios caracterizadores del primero además de las necesidades y exigencias expresivas del medio finalista, este proceso se sustenta en una reflexión e investigación performativa que va determinando los pasos que hacen evolucionar

el trabajo de lo narrativo a lo dramático. La realización de una versión aporta una reflexión importantísima que supone el eje articulador de la investigación performativa de este trabajo.

MARTÍNEZ FORNER, IRENE: Creación posdramática

Departamento de plástica teatral. Performativo. Tutor: Luisma Soriano.

RESUMEN: La presente investigación se centra en la creación partiendo de las características que se proponen en el paradigma del teatro posdramático. Esta denominación que da Hans Thies Lehmann a una forma de creación contemporánea, sumadas a las circunstancias más inmediatas, dan lugar a un ejercicio audiovisual que intenta reunir dichas características, para tratar de comprender las diferencias clave entre este paradigma y el paradigma dramático. La base discursiva que subyace en la parte performativa tiene como tema la globalización y la cultura de las mujeres. Otro aspecto que se aborda en la investigación es la trayectoria del teatro posdramático desde sus raíces hasta el presente.

ORTS SÁNCHEZ, LAURA: Bob Fosse y el cine: Análisis de su estilo coreográfico (1957-1979)

Departamento de cuerpo. Movimiento. Danza: Historia, Pedagogía y Composición. Tutora: Cristina I. Pina

RESUMEN: El director, actor y coreógrafo Bob Fosse marcó un antes y un después en las películas musicales de Broadway de los años 60, 70 y 80, convirtiéndose en uno de los personajes más importantes e influyentes en el mundo del espectáculo. Este trabajo se centra en su labor como coreógrafo a través del cine, y los seis largometrajes objeto de esta investigación han sido: *The Pajama Game* (1957), *Damn Yankees* (1958), *Sweet Charity* (1969), *Cabaret* (1972), *The Little Prince* (1974) y *All that Jazz* (1979). De cada una de estas películas se ha seleccionado un número musical y, posteriormente, se ha hecho un estudio comparativo entre ellos, que tiene como objetivo buscar los aspectos comunes entre cada uno de ellos para conseguir extraer los rasgos más significativos del estilo de Fosse. Los números musicales elegidos han sido: "Steam Heat" de *The Pajama Game* (1957), "Who's Got The Pain" de *Damn Yankees* (1958), "Hey Big Spender" de *Sweet Charity* (1969), "Mein Her" de *Cabaret* (1972), "A Snake in the Grass" de *The Little Prince* (1974) y "Everything Old is New Again" de *All that Jazz* (1979).

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 2020/2021 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.



Autor: Pepe Martini

Director: César Oliva Bernal

Curso: 4ºB

Profesores implicados en el taller: Sofía Eiroa, Raquel Jiménez, Paco Maciá, César Oliva Bernal, Ana Dolors Penalva, Aurelio Rodríguez, Luisma Soriano.

Donde no hay oscuridad

Duración de la obra: 115 min.

Reparto:

Goldstein: Miguel Iniesta

Gabriel: Adriana Verdoy

Hermanos menores: Luis Caballos, José Cebrián, Rosana Monzó, Andrea Muñoz, Luti Pérez, Violeta Rodríguez Méndez y Julia Soriano

Hermanos mayores: Alba Vera, Pablo Pérez y José de La Vega.

Equipo técnico y artístico:

Coordinador del taller: César Oliva Bernal

Dramaturgia: Sofía Eiroa

Cuerpo: Paco Maciá

Coreografías: Raquel Jiménez

Vestuario y caracterización: Ana Dolors Penalva

Iluminación y espacio escénico: Luisma Soriano

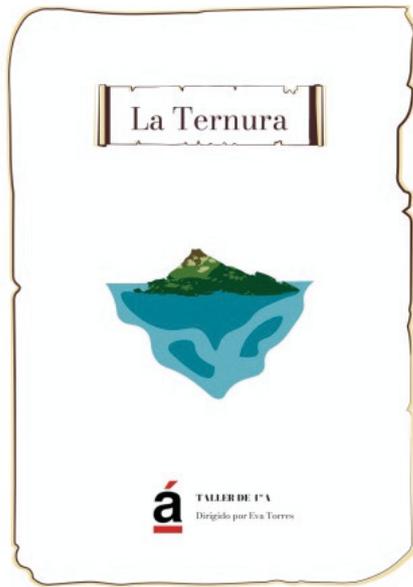
Voz: Aurelio Rodríguez

Diseño de iluminación: Coque Contreras

Espacio sonoro: César Oliva Bernal

Realización audiovisual: Toni Medina

Producción: Escuela Superior de Arte Dramático de la Región de Murcia.



Autor: Alfredo Sanzol

Directora: Eva Torres

Curso: 4ºA

Profesores implicados en el taller: Paco Alberola, Roberto Noguera, Ana Dolors Penalva, Luisma Soriano, Aurelio Rodríguez, Susana Ruiz y Tirso Gómez

Idea de partida y breve sinopsis: Alfredo Sanzol presenta en esta comedia romántica de aventuras, repleta de referencias shakesperianas, a unos padres, el leñador Marrón y la Reina Esmeralda, que por proteger a sus hijos del sufrimiento que provoca esa ternura engañosa que nos hechiza con amores eternos, huyen con ellos a una isla desierta.

El leñador Marrón junto a sus hijos, el leñador Verdemar y el leñador Azulcielo, viven felices porque llevan diez años disfrutando de su anhelada soledad y de estar bien alejados de sus peores pesadillas: las mujeres. Por otro lado, la Reina Esmeralda celebra con sus hijas, la princesa Rubí y la princesa Salmón, la llegada a esta isla desierta que les va a permitir ser libres y no tener que soportar ni ver, nunca más, a los odiosos y despreciables hombres. La situación es idílica pero hay un pequeño problema, los personajes todavía no lo saben pero están todos en la misma isla. ¡El enredo está servido!

¿Y por qué la elección de este texto? ¿Por qué, ahora, *La Ternura*?

En este tiempo maldito que tanto daño nos está haciendo, que tantas sonrisas ha cubierto y tantas lágrimas ha provocado, necesitábamos encontrar una historia que

La Ternura

nos reconciliara con la vida y que nos permitiera seguir soñando sin temor. Una historia que nos recordara que vivimos rodeados de ternura y que tenemos que dejar atrás el miedo para poder disfrutarla. Una historia que, en definitiva, nos descubriera que no hay mayor acto de valentía que arriesgarse a sufrir por amor.

¿Se puede llegar al horizonte, señor? No lo sé pero vamos a intentarlo.

Repartos:

Reparto A

La reina esmeralda: María Ayuso

La princesa rubí: Alba Ceballo

La princesa salmón: Paula Mafalda

El leñador marrón: Javier García

El leñador azulcielo: David Moya

El leñador verdemar: Mario Menchero

Manipuladora del títere (mini-yo): Marta García

Reparto B

La reina esmeralda: María Ayuso

La princesa rubí: Carmen Meroño

La princesa salmón: Marta García

El leñador marrón: Javier García

El leñador azulcielo: Jorge Lerma

El leñador verdemar: David Moya

Manipuladora del títere (mini-yo): Paula Mafalda

Equipo técnico y artístico:

Coordinadora del taller: Eva Torres

Dramaturgia: Tirso Gómez

Cuerpo, movimiento y combate: Paco Alberola y Roberto Noguera

Coreografías: Susana Ruiz

Diseño y construcción del títere: Roberto Noguera

Armas: Roberto Noguera

Asesor de iluminación y espacio escénico: Luisma Soriano

Diseño de vestuario: Ana Dolors Penalva

Voz: Aurelio Rodríguez

Diseño de iluminación: Oriol Stradivarius

Ayudante de iluminación: Olivia Sanz

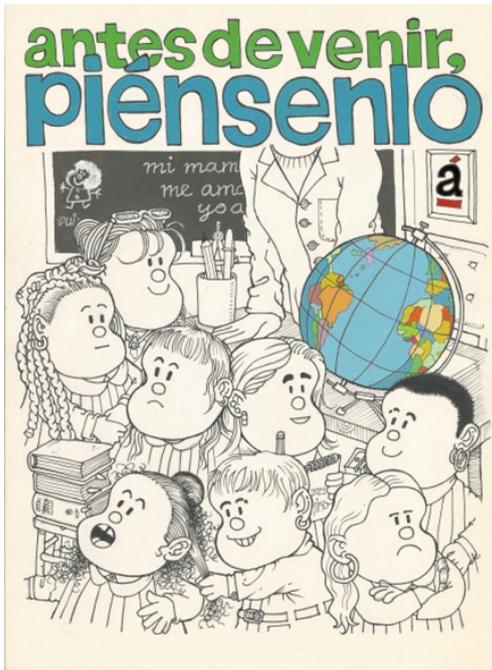
Diseño de escenografía: 4ºA

Técnico de sonido: Artax

Diseño de cartel: Clara Muñoz

Producción: Escuela Superior de Arte Dramático de la Región de Murcia

Agradecimientos: A Fuensanta Carrillo por su enorme generosidad y preciada ayuda con las canciones del espectáculo.



Antes de venir... piénsenlo

Participantes en la creación:

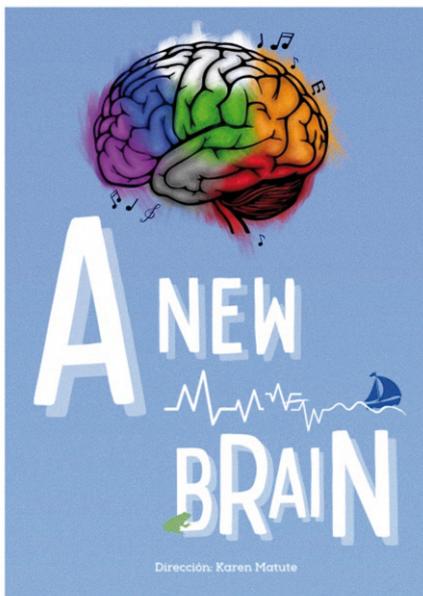
Alumnas de 4ºC: Ana Ro Botbol, Carmen Quesada, Gloria Vindel, Marina Reche, Daniel Carrillo, Ester González, Carmen Ibarra, Patricia Manrique.

Profesores: Paco Maciá, Aurelio Rodríguez, Tirso Gómez, Ana Dolors Penalva, Luisma Soriano, Concha Esteve.

Ayudante en la creación: Pepe Galera.

Agradecimientos: Fina Franco (mascarillas), Elvira Carrión (baile) y Guillermo Carrasco (creación de pelucas y utilería).

Diseño luces y técnica: Leticia Sánchez.



A new brain

Rhoda: Rosa María García Mouliá

Vagabunda: Noelia Sarmiento Díaz

Madre: Esther Carrillo Rodríguez

Doctora: Diana Parres Valero

Padre: Alfonso Durán Valera

Músicos:

Piano: Leandro Martínez-Romero Férez

Percusión: Eduardo Martínez Talavera

Teclados: Gustavo Moreno Muñoz

Bajo: Javi Martínez

Iluminación: Oli Ketill

Profesores:

Prácticas de Interpretación del Teatro Musical II: Karen Elizabeth Matute Zablá

Dramaturgia Musical Aplicada II: Mercedes Del Carmen Carrillo Guzmán

Espacio Escénico Aplicado: Luis Manuel Soriano Ochando

Coreografía Aplicada II: Elvira Carrion Martin

Canto en el Musical Aplicado II: Rosa Martínez Fernández

Voz Aplicada II: Ana Belén Casas García

Plástica Aplicada: Ana Dolores Penalva Luque

(Basado en el musical del mismo nombre con música y letra de William Alan Finn y libreto de James Lapine)

Reparto:

Gordon: José Manuel Guirao Dejudar

Roger: Andrés López Barquero

Lady Bungee/Ricarda: Cristina Abellán López

INTERPRETACIÓN: JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ - DIRECCIÓN MUSICAL: FRAN ORTA
 COREOGRAFÍA: EMPAR ESTELLÉS - CANTO: MARÍA MACIÁ
 CARACTERIZACIÓN E INDUMENTARIA: ANA DOLORS PENALVA - VOZ: VERÓNICA BERMÚDEZ
 ESPACIO ESCÉNICO: LUISMA SORIANO - DRAMATURGIA: MERCEDES CARRILLO

á



(Basada en el musical del mismo nombre con letra y música de Michael John LaChiusa, basado a su vez en la obra de Federico García Lorca “la casa de Bernarda Alba”).

Reparto:

Bernarda Alba: Verónica Mesalbáñez
 Angustias: Noemí SastreMenéndez

Bernarda Alba

Magdalena: Gloria Bosque Ortuño
 Amelia: Ana Gallego Torres
 Martirio: Alejandra Alfaro Bernal
 Adela: Ana Sánchez de las Matas Córder
 María Josefa: Ana Dolors Penalva Luque
 Poncia: María Teresa Ramírez Picazo
 Prudencia: Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán
 Sirvienta 1ª: María Baeza Martínez
 Sirvienta 2ª: Ilenia Molina Belda

Profesores:

Interpretación: José Antonio Sánchez
 Coreografía: Empar Estellés
 Canto: María Maciá
 Voz: Verónica Bermúdez
 Dramaturgia musical: Mercedes C. Carrillo
 Caracterización e indumentaria: Ana Dolors Penalva
 Espacio escénico: Luisma Soriano
 Dirección musical: Francisco Orta

Músicos:

Violín: Oriol Pamies
 Oboe: SamuelAsensio
 Percusión: Esther Toledo

Técnico de iluminación: Olafur Gudrunarson

Cortometrajes de dirección



Sinopsis: Mario y Alicia son dos jóvenes que durante el confinamiento se conocieron a través de una red social. La obligación de quedarse en casa, y el miedo a lo que podría pasar en un futuro próximo, genera entre ambos, un fuerte vínculo sentimental. Las ganas de verse en persona, se verán frustradas con cada nueva restricción, pero eso, para Mario, no será ningún impedimento.

Incovid-patibles

Género: Comedia

Duración: 7:48 min.

Ficha técnica:

Dirección y Guión: Rita Andreu

Fotografía: Dionisio Romero

Escenografía: Rita Andreu

Vestuario y Maquillaje: Macon Rodríguez

Sonido: Arturo Tapia

Edición: Dionisio Romero/Rita Andreu

Ficha artística:

Reparto: Oriol Pamies, Macon Rodríguez, Pepa Olmos, Paqui Cifuentes, Paula Mafalda, Guillermo Guillén y José Luis Tovar.



Sinopsis: Tras el confinamiento, llega la nueva normalidad y con ella aparecen distintos personajes en la sociedad. Carlos, una persona acostumbrada a la vida en sociedad a la que el confinamiento ha desquiciado y llevado al extremo. Pablo un chico con un preocupante TOC. Por la seguridad y la higiene tendrá que enfrentarse al nuevo mundo post-pandemia. Ambos coincidirán en clase desatando los problemas que la pandemia les ha ocasionado.

Corona rules

Género: Comedia

Duración: 5:18 min.

Ficha técnica:

Dirección y Guión: Fran Garcarte

Fotografía: Dionisio Romero

Escenografía: ESAD de Murcia

Vestuario y Maquillaje: Fran Garcarte

Sonido: Maria Rodriguez, Oriol Pamies

Edición: Dionisio Romero

Ficha artística:

Reparto: Maria Baeza, Ana Hidalgo, Carlos Pina, Jose Arias, Juan Antonio Plazas y Jose Antonio Fuentes.



Sinopsis: Una pareja lucha contra sus deseos e instintos carnales para poder sobrevivir a un mundo donde mantener contacto físico tiene un gran castigo.

Género: Suspense, Terror.

Carnal

Duración: 5 min.

Ficha técnica:

Dirección y Guión: Adrián Gimeno

Fotografía: Dionisio

Escenografía: Adrián Gimeno, Virginia Estrada

Vestuario y Maquillaje: Erica Vivancos

Sonido: Adrián Gimeno

Edición: Dionisio

Ficha artística:

Reparto: Melissa Obrer, Jose María Pastor, Virginia Uve, Erica Vivancos, Javier Hernández y Andrés Brugarolas.



Random room

Sinopsis: Tras meses confinamiento dos amigos salen de excursión siguiendo las indicaciones marcadas por una aplicación misteriosa.

Género: Suspense

Duración: 7 min.

Ficha técnica:**Dirección y Guión:** Melissa Obrer**Fotografía:** Melissa Obrer**Escenografía:** Melissa Obrer**Vestuario y Maquillaje:** Melissa Obrer**Sonido:** Adrián Gimeno**Edición:** Dionisio Romero y Melissa Obrer**Sinopsis:** Entre la mascarilla y el móvil un dinosaurio busca aire.**Género:** Surrealismo**Duración:** 6.22 min.**Sinopsis:** Una pareja de novios se ve obligada a modificar la lista de invitados de su boda tras las restricciones provocadas por la pandemia de Covid.**Género:** Comedia.**Ficha artística:****Reparto:**

Julio: Andrés Brugarolas Luján

Raúl: Carlos Esteve Pla

Señora: Victoria de Torre

El dinosaurio que no salta

Ficha técnica**Guión y dirección:** Oriol Pamies Martínez**Música:** Josero Velasco, Oriol Pamies, Isam Anane, Carlos Iniesta en La Kaleta Studio**Ayudante de producción:** Rocío Gavilán**Diseño de mascarillas:** Marina Cerdán**Guía espiritual:** Edi Liccioli**Operador de cámara y montaje:** Dionisio Romero**Ficha artística****Reparto:** Cristian Parreño, Paula Mafalda, Victoria de Torre y Miguel Lloret.

Rebrote

Duración: 6:48 min.**Ficha técnica:****Dirección y Guión:** María Rodríguez Alonso.**Fotografía:** Dionisio Romero Gutierrez**Escenografía:** María Rodríguez Alonso**Vestuario y Maquillaje:** María Rodríguez Alonso.**Sonido:** Francisco José García Hernandez**Edición:** María Rodríguez Alonso y Dionisio Romero Gutierrez**Ficha artística:****Reparto:** Samuel Asensio Alcaraz, Esther Toledo Molina, José Luis Tovar Navarro**Figuración:** Mariángeles Rodríguez Alonso.



Sinopsis: La cuarentena ha dibujado un nuevo horizonte en la vida de Elena y Vicky. La primera se encarga de cuidar de su abuela, mientras que Vicky lo enfrenta con más flexibilidad. Han quedado para reencontrarse

La misma canción

después de meses sin verse. Para Elena, este encuentro es el primero que tiene desde que se inició la pandemia, para Vicky será el punto que marcará su relación con ella, porque pretende cerrar el círculo al pedirle salir. A medida que recuerdan tiempos pasados, entenderán que ambas han cambiado demasiado.

Género: Melodrama

Duración: 5 min.

Ficha técnica

Dirección y Guión: Jon Romero

Fotografía: Jon Romero, María Gómez Ayala

Escenografía: Jon Romero, Arturo Gómez Ayala

Vestuario y Maquillaje: Jon Romero, Ana Sander

Sonido: María Gómez Ayala

Edición: Jon Romero, Dionisio Romero

Ficha artística

Reparto: Ana Sander y Noemí Sastre.



Sinopsis: Historias cruzadas, basadas en hechos reales, que se desarrollan desde el uso de la fotografía ritualizada como elemento motriz para la narrativa.

Género: Drama

Fragmentos

Duración: 6 min.

Ficha técnica

Dirección y Guión: Arturo Tapia

Fotografía: Dionisio Romero

Escenografía: Arturo Tapia

Vestuario y Maquillaje: Arturo Tapia

Sonido: Arturo Tapia

Edición: Dionisio Romero y Arturo Tapia

Ficha artística

Reparto: María Mulero (Elena), Inmaculada Bermúdez (Carmen), Vicente Navarro (Carlos), Dionisio Romero (Operador de cámara), Rita Andreu Mulero (Sonidista) y Arturo Tapia (Dirección y Guionista).

fila á

**Internacionalización,
emprendimiento y acción
socio cultural**

á

filia

Vol. 5, 99-102

Partes de un viaje

Jorge Fullana

Profesor de Espacio Escénico. ESAD Murcia

El 12 de noviembre de 2021 se representó en la Fundación Pedro Cano una sencilla intervención artística en tres espacios del museo por parte de alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia con la participación artística de los profesores Pablo Martínez Pino, Sonia Murcia y la dirección de Jorge Fullana. La función tenía como título "Partes de un viaje" y se basaba en el proyecto audiovisual y escénico con dirección, espacio y dramaturgia del profesor Jorge Fullana sobre los cuadernos de viaje de Pedro Cano, titulado "Pintar el viaje", con texto de Juan Montoro, espacio sonoro de David Terol producido por Nacho Vilar.

Los cuadernos de Pedro Cano contienen la incansable necesidad del artista de pintar lo que ve. Un amplio registro de emociones y vivencias que emanan de la acuarela y nos sumergen en un mundo plástico único. Un mundo que nos hace viajar desde las sencillas granadas de su patio o la frondosidad de los pinos de Campoamor a los palacios perdidos de Persia o las tranquilas aguas de la isla de Padmos en Grecia. Lugares donde el artista murciano habitó. Las personas podemos visitar, o ver, o deambular por un nuevo lugar, sin embargo, Pedro Cano hace hogar allí donde va, habita los lugares. Se integra en la nueva cultura, indagando sobre su pasado y los caminos que la llevaron a lo que hoy es. Recuerdos de un pasado remoto que podemos ver en sus innumerables palacios, casti-

llos o ruinas, en las miles de acuarelas que completan sus cuadernos. Como la Maurilia de las "Ciudades Invisibles" de Italo Calvino vemos postales de ciudades que por casualidad tienen el mismo nombre que otras ciudades que conocemos; el Cairo, Bam, Roma, Nueva York, Damasco o Saná. "Si pintas una ciudad muchos secretos te son revelados, secretos que solo se pueden descubrir a través del arte" se dice en el texto escénico de Pintar el viaje.

En una primera aproximación pensamos hacer un montaje poético más relacionado con la expresión corporal y la videoescena. Las ideas cambiaron cuando conocimos en primera persona a Pedro Cano y tuvimos la suerte de hablar con él largo y tendido, gracias a la conexión de amistad y colaboración con Sonia Murcia y la Escuela de Arte Dramático. Descubrimos entonces al gran orador que es, lleno historias y anécdotas de viajes, al mismo tiempo que nos apenamos por la reciente muerte de su hermano, quien fue un padre para él. Esa muerte resonó en todo el equipo, por razones personales particulares de cada uno de sus miembros, y quedó como elemento central de la trama. Una muerte que representaba una pérdida total de su infancia, un paso a otro mundo en el que ya no existía ni su madre, ni su padre, ni su hermano mayor, figura paternal efectiva por la pronta muerte del padre de familia.



Figura 1. Cuatro actrices en Partes de un viaje. Fuente: Fullana, J. (2021)

La otra piedra angular de la dramaturgia llegó después. Durante el proceso de investigación nos encontramos con las “Ciudades Invisibles” de Italo Calvino, texto que había servido de referencia a Pedro Cano para realizar una colección de acuarelas con las 55 ciudades. Un hito en su carrera como pintor y como él mismo dice: un trabajo que le ha deparado muchas alegrías. En el texto de Italo Calvino, Marco Polo conversa con el Gran Kan Kublai y le describe las ciudades de su reino, descripciones en forma de metáforas o alegorías. El Kan no puede viajar a todas las ciudades sobre las que domina y muchas de ellas solo las conoce por lo que le cuentan sus emisarios. La idea de relato narrado, de la diferencia entre lo que uno ve y lo que uno cuenta, sirvió de armazón para la historia que queríamos contar sobre las tablas. Marco Polo sería Pedro Cano y el Gran Kan Kublai el público y a la vez Pepe, el hermano fallecido, al que el pintor contaría sus historias a la vuelta de sus viajes.

Nos faltaba el conflicto y este aparece cuando el personaje con nombre de pintor se plantea si contar todos

sus recuerdos o guardar alguno para si. Italo Calvino dice en boca de Marco Polo:

Las imágenes de la memoria, una vez fijadas en palabras, se borran. Quizá tengo miedo de perder Venecia de una vez por todas si hablo de ella o quizá, hablando de otras ciudades, la he perdido poco a poco.

El personaje nos habla de miles de lugares donde ha estado pero se guarda uno para si: su hogar, su infancia, su Venecia, un recuerdo del patio de su casa de Blanca, cuando era pequeño, junto a sus hermanos y a su padre. Ya cerrando la obra, después de haber oído historias sobre los tanto lugares donde ha estado, baja del escenario, se acerca al patio de butacas y como si fuese la primera vez que narra ese recuerdo nos descubre su secreto, nos expone un recuerdo que quizá ya no sea el mismo después de contarlo. Después coge sus pinturas y atraviesa una cortina hacia un nuevo viaje.



Figura 2. Puesta en escena de *Partes de un viaje*. Fuente: Fullana, J. (2021)

El espectáculo realizado por la ESAD en la Fundación Pedro Cano recogía algunos momentos que se quedaron en la mesa de creación. La primera intervención se basó en una magnífica coreografía de Sonia Murcia, interpretada por alumnas de danza teatro, sobre varias de las propuestas de videoescena y espacio sonoro de la obra original, como recuerdo de una de las primeras ideas de realizar un acercamiento más próximo a la poesía visual que a la textual. La segunda intervención se realizó en la exposición de las Ciudades Invisibles. Una luz indicaba el cuadro de la ciudad que se estaba leyendo mientras una actriz, María Rodríguez, que hacía las veces de Marco Polo, leía expresivamente el texto de Italo Calvino de cada ciudad iluminada. Siempre quisimos introducir el texto de una de las ciudades invisibles en la dramaturgia de "Pintar el viaje" pero nunca llegamos a encontrar el sitio. Por último, en el tercer espacio, donde se encontraban los cuadernos de viaje, el profesor Pablo Martínez Pino interpretó una bella composición propia inspirada por las imágenes del cuaderno de Egipto de Pedro Cano mientras una actriz pasaba las páginas para que el público pudiese visualizar las distintas acuarelas. Todo un lujo.

Probablemente este sea el proyecto más compli-

cado al que me haya enfrentado en mi carrera como director. Un proyecto de creación cuya dramaturgia en texto e imagen eran inseparables y por tanto muy difícil de conjugar. También fue muy complicado encontrar un conflicto particular dentro de una vida tan extensa como la del pintor murciano. Concretar cuál era específicamente la oposición que se resolvería en escena nos llevó meses de trabajo y paseos por la montaña. De todas esas vueltas aprendimos algo que considero tiene cierto valor, una cuestión teatral que todos sabemos y que quizá se haya dicho muchas veces pero quizá no demasiadas. El teatro debe presentar las cosas como nuevas. En la re-presentación no tiene que haber atisbos de repetición. En nuestro caso decidimos que el personaje desvelaría por primera vez ese recuerdo y el público asistente tenía que llegar a ese momento del juego pensándose seres especiales por presenciar ese hecho concreto. Algo que quizá mañana o la semana que viene se volvería a producir en otro teatro y que ya se había producido antes. Lo importante era hacer vivir al espectador el momento como si fuera la primera y última vez que eso ocurría. Por primera y única vez Pedro Cano contaba un recuerdo que no había contado a nadie.



Figura 3. Museo Pedro Cano. Fuente: Fullana, J. (2021)



Figura 4. Pedro Cano junto al equipo artístico de Partes de un viaje. Fuente: Murcia, S. (2021)

VIII centenario del nacimiento de Alfonso X 'el Sabio' (1221–2021) Colaboración ESAD de Murcia

Colaboración ESAD de Murcia

Pedro Pérez

Profesor de Canto aplicado al Arte Dramático

En noviembre de 2021 se han cumplido 800 años del nacimiento del rey “sabio”, Alfonso X de Castilla (1221-1284). El Ayuntamiento de Murcia, como heredero del Concejo creado en 1266 por este rey, dio el paso de liderar un proyecto ciudadano y participativo en el que pudieran implicarse diferentes instituciones, con el objetivo de aunar esfuerzos y mostrar la figura de Alfonso X y su relevancia histórica para Murcia desde diversos ámbitos.

Fue Sonia Murcia, directora de la Escuela Superior de Arte Dramático, quien tuvo la idea de encargarme la colaboración del centro en estos actos conmemorativos, mostrando así el compromiso de la ESAD de Murcia no solo con las Artes Escénicas y su formación, sino también con la sociedad y, especialmente, con la cultura y su difusión. La primera actuación se nos ocurrió a raíz de la conferencia ya programada desde la Universidad de Murcia sobre las cantigas de Alfonso X a cargo de la profesora Amparo García. Era, sin duda, una buena oportunidad para interpretar en directo algunas de estas piezas y complementar así la conferencia previa. El dilema estaba en si incluir o no la participación de alumnos, dado que al estar programada en el Centro Cultural ‘Las Claras’ queríamos evitar reunir un número demasiado alto de personas cantando en un espacio cerrado, en la línea de medidas preventivas derivadas

del COVID19. Finalmente, se optó por realizar esta colaboración musical contando con el que suscribe como cantante junto con los músicos Ignacio Portillo a la guitarra y Pedro Gómez a la zanfona y al salterio.

La elección de estos músicos no fue casual. La intención era contar con instrumentos que reflejasen la realidad musical medieval española en tiempos del rey sabio: la guitarra como instrumento genuinamente hispano; la zanfona, de larga tradición en la Europa medieval, que aparece representada incluso en el famosísimo Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela; y por último el salterio, instrumento medieval de tradición hebrea que aparece muy representado en los textos bíblicos. Pero, además, la elección de estos instrumentos tiene un común denominador: los tres son instrumentos de cuerda. Y la cuerda, en la música antigua, solía asociarse con el corazón humano, también por la cercanía con la etimología *cor*, *cordis* (“corazón” en latín). Precisamente uno de los eslóganes promocionales de los actos de este VIII centenario era “Murcia con corazón”, ya que Alfonso X manifestó en vida su deseo de que, tras su muerte, su corazón descansase en la ciudad de Murcia. Su voluntad se cumplió, y su corazón descansa en un sarcófago en la Catedral de esta ciudad: muy cerca de la Escuela Superior de Arte Dramático.



Figura 1. Ignacio Portillo, Pedro Pérez y Pedro Gómez portando guitarra, salterio y zanfona. Fuente: ESAD Murcia (2021).

Precisamente, es gracias a las cantigas de Alfonso X que sabemos en la actualidad cómo eran y cómo se tocaban los instrumentos musicales vigentes en la época medieval, reflejados en las miniaturas que figuran en las colecciones de estas piezas: si se tocaban con la mano o con plectro, número de cuerdas... Las cantigas de loor de la Virgen María son una colección de canciones que tratan en su mayoría sobre distintos milagros que hizo la Virgen. Debemos destacar el vínculo de estas piezas con la figura de la mujer: no solo por su contribución en la difusión del culto a la figura de la Madre de Dios, sino también por temáticas centradas en personajes femeninos¹. Las piezas escogidas finalmente fueron las cantigas 248 ("Sen muito ben que nos faze"), 100 ("Santa María, strela do día"), 166 ("Como poden per sas culpas"), 169 ("A que por nos salvar", dedicada a la Virgen de la Arrixaca) y 353 ("Quen a omagen da Virgen").

A los pocos días se invitó a todas las instituciones y entidades colaboradoras a un acto conjunto en el monumento a Alfonso X. Al estar programado al aire libre decidimos contar con la participación de alumnos, concretamente el grupo 1ºD. Así podría incluir en los contenidos de la asignatura el trabajo de algunas de las

cantigas seleccionadas. Además, de cara al acto de inauguración del curso 2021-2022 de la ESAD se me pidió la colaboración con algunas de estas piezas, conectando así nuestro acto con los del centenario. Finalmente interpretamos las cantigas 353 y 166 con la colaboración del pianista Pablo Martínez Pino, con un resultado global brillante y lleno de energía. Debo mencionar que, a priori, la idea de insertar cantigas de Alfonso el Sabio en un acto académico en nuestro centro me produjo curiosidad (y algunas dudas), pero finalmente la experiencia fue muy satisfactoria y, sobre todo, muy motivadora para los alumnos que participaron, al ser su primera actuación en el teatro de la ESAD. El montaje con ellos durante las sesiones lectivas previas fue gratificante: concretamos la estructura y orden de las intervenciones, la instrumentación (incluyendo pandero, tocado por una alumna), la colocación divididos en dos subgrupos en las terrazas del teatro, la indumentaria (camisetas de la ESAD y mascarillas negras), movimiento escénico, la mirada, presencia y actitud. Para mí, lo más destacado es que, pese a tratarse de piezas medievales, calaron hondo en este grupo de alumnos, quienes me reconocieron que estas melodías se habían convertido en algo parecido a "un himno" para ellos.

¹ Como sucede en la cantiga 58, donde la Virgen disuade a una monja de huir con su enamorado.



Figura 2. Acto inauguración curso académico 2021/22 de la ESAD de Murcia: Al piano Pablo Martínez, al violín Sandra Canals y canta Pedro Pérez. Fuente: ESAD Murcia (2021).



Figura 3. Acto inauguración curso académico 2021/22 de la ESAD de Murcia.

Fuente: ESAD Murcia (2021).

Finalmente, el acto conjunto programado en la estatua de Alfonso X se canceló, pero fue sustituido por una nueva invitación para colaborar en los actos del VIII centenario, en esta ocasión en la inauguración de la exposición "In Nomine Dame" en el Museo de la Ciudad de Murcia. Una nueva oportunidad para actuar con los alumnos, que fue recibida con expectación por parte de ellos. En esta ocasión, puesto que el Museo no cuenta con piano ni teclado, optamos por contar de nuevo

con Ignacio Portillo y Pedro Gómez. Las cantigas que seleccionamos fueron las mismas que habíamos interpretado en la conferencia-concierto con la Universidad de Murcia, pero en este caso incluyendo algunas secciones interpretadas por el coro de alumnos. De esta forma el resultado era más dinámico al combinar distintas texturas: secciones instrumentales (flauta soprano, guitarra, zanfona, salterio y pandero, a solo o en conjunto), secciones vocales (voz solista o coro), etc.

Previo a esta actuación se realizó un ensayo en las instalaciones del Museo para analizar aspectos como el espacio, la iluminación, la colocación (teníamos previstas dos opciones, en dos subgrupos o en semicírculo), sillas para los músicos... Además, en este ensayo los alumnos pudieron vivenciar los derivados de toda actuación con público: *timing* de la intervención musical y organización de la prueba, concentración, resolución de dudas, comunicación visual, control de planos sonoros, además de la coordinación entre todos los participantes, el funcionamiento de los instrumentos medievales y, destacadamente, la importancia de la concentración y el rigor en el trabajo, especialmente el previo a una actuación. En agradecimiento por esta colaboración, el Museo de la Ciudad nos ofreció una visita guiada para este grupo de alumnos, con el fin de profundizar en la figura del rey Sabio, su importancia y su

legado. Esta visita se realizó la semana anterior y tuvo resultados muy positivos, pues la mayoría de alumnos de este grupo (10 de un total de 13) provienen de otras comunidades autónomas, y ninguno de los otros tres es natural de la ciudad de Murcia.



Figura 4. Momento de la actuación. Fuente: ESAD Murcia (2021).

Para promocionar estas colaboraciones, fui entrevistado en el programa “El mirador” de Onda Regional de Murcia, dedicado a los actos conmemorativos de este 8º centenario. En la entrevista, de la mano de la periodista Marta Ferrero, pude comentar algunos aspectos relevantes sobre la figura de Alfonso X, tales como su gran apoyo a la cultura y a la sapiencia en general, extrayendo lo más valioso de las diferentes culturas que confluyeron en su tiempo y poniendo en valor los co-

nocimientos por encima de la religión, cultura o procedencia. Como mencioné en la entrevista, podríamos decir que el rey Sabio fue uno de los primeros enciclopedistas, al dejar constancia de todo el saber de su tiempo en colecciones no solo de cantigas, sino también sobre medicina, juegos o leyes. Sin duda, una figura con gran afán por recoger y transmitir el saber, algo que caracteriza también a las instituciones educativas.



Para mí, como miembro de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, esta ha sido sin duda una experiencia muy enriquecedora a distintos niveles: como docente y como intérprete -posibilitando el trabajo y la difusión de un repertorio que normalmente no se trabaja en centros de Arte Dramático- pero también desde un punto de vista más personal, pues estos actos conmemorativos coinciden con mi décimo aniversario como profesor en esta institución, y han supuesto para mí una experiencia novedosa y motivadora, que ha repercutido a su vez en la motivación de los alumnos. Muchas gracias a todos.



Figura 5. Pedro Pérez y alumnos de ESAD Murcia en Museo de la ciudad. Fuente: ESAD Murcia (2021).

Día Internacional de la eliminación de la Violencia contra la Mujer 2021

Colaboración ESAD de Murcia

Jueves 25 noviembre

12:00h Auditorio de El Batel Cartagena.
Alumnado 2º C y 3ª C.

Organiza: Consejería de Mujer, Igualdad, LGTBI, Familias y Política Social

17:00 h. Plaza Adolfo Suárez, Alcantarilla.
Alumnos de 3º C.

Organiza: Ayuntamiento de Cartagena

Pianista: Pablo Martínez.
Percusión Alberto Rodríguez.
Coreografía y coord. Sonia Murcia.



Figura 1: Bárbara Menaches y Cecilia Manchilla. Fuente: ESAD Murcia(2021).



Figura 2: Alumnos y alumnas de 2 y 3 de interpretación del recorrido de Cración. Fuente: Twitter Ayuntamiento Alcantarilla, 2021).

DÍA INTERNACIONAL CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Talleres *"Nuevas masculinidades"*, *"Educación sexual en la pareja"* y *"Amor y redes sociales"*.

Meses de noviembre y diciembre de 2021, y enero y febrero de 2022.
Participan alumnos/as de 3º y 4º de ESO y FPB de los IES Francisco Salzillo, Alcántara y Sanje, y CES Samaniego.

Punto violeta y reparto de paraguas morados.

Día 25 de noviembre.
Plaza Adolfo Suárez.
A partir de las 16:00h.

Concentración contra la violencia de género, lectura del Manifiesto Institucional y minuto de silencio.

Día 25 de noviembre.
Plaza Adolfo Suárez. 17:00 horas.

Interpretación artística *"Noches negras"*.

Día 25 de noviembre
A cargo de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Plaza Adolfo Suárez. 17:20 horas.

Teatro *"Orgullecidas"*.

Día 25 de noviembre.
Lugar: Centro Cultural Infanta Elena.
21:00 horas.

Teatro *"Mujeres y su Picasso"*.

Día 27 de noviembre.
Centro Cultural Infanta Elena
20:00 horas.

Difusión del video de la campaña del 25N realizado por Historias de Barrio: *"Cuido mi barrio, cuido mi gente, me cuido"*



PROTÉGETE de la violencia de género



Alcantarilla
2021



Figura 3: Fuente: Twitter Ayuntamiento Alcantarilla, 2021.

Organizado por la Flotilla de Submarinos, para mejorar el adiestramiento y cooperación de Salvamento y Rescate de Submarinos

Alumnado Esad: Interpretación diferentes perfiles psicológicos para reaccionar a las diferentes circunstancias planteadas en la simulación.

9 y 10 diciembre, Base de Submarinos de Cartagena

Coordinación: Sonia Murcia



Figura 1: Alumnos y alumnas de 1,2 y 3 de interpretación. Profesoras: Verónica Bermudez y Sonia Murcia. Fuente: Elaboración propia (2021)

Victoria Sandoval

Representante de los alumnos en el Consejo Escolar

La asistencia al ejercicio Carthago fue sin duda una experiencia que tuvo para nosotros un gran impacto personal y profesional. Durante dos días nos metimos en la piel de los familiares de personas del ejército atrapadas en un submarino. El hecho de mantener un papel durante tanto tiempo sin poderte salir de él, fue algo que ninguno había experimentado antes y que causó sentimientos muy fuertes en nosotros.

Todo era tan real que con el paso de las horas era inevitable creerte que la situación era totalmente verídica. Como familiares que éramos, fuimos asistidos por psicólogos y personal del ejército que nos proporcio-

naban todo lo necesario para afrontar esa noticia. Además, la presencia de medios de comunicación como la radio o la televisión hizo de la experiencia algo muy entretenido y, a pesar de la terrible situación, tuvimos momentos muy divertidos e interesantes junto al resto de personas que se involucraron en el ejercicio. Incluso, ¡nos subimos al submarino y nos explicaron todo el funcionamiento del mismo!

El ejercicio Carthago fue una actividad totalmente recomendable que no nos dejó indiferentes a ninguno de los que asistimos.

Paula Palencia

Representante de los alumnos en el Consejo Escolar

El viaje a Cartagena fue una experiencia increíble tanto personal como profesionalmente. Nunca había hecho algo así o parecido, no tenía ni idea de cómo iba a salir pero puse todo mi esfuerzo y mis ganas, fue un impacto profesional porque en la escuela nosotros no solemos estar tanta horas trabajando con un personaje, porque fueron muchas horas en el papel de nuestro personaje y psicológicamente fue duro, pero esto nos sirvió para darnos cuenta lo difícil que es esta profesión y lo poco que la gente lo entiende. El ejercicio consistía en meternos en la piel de las familias de estos soldados que estaban dentro del submarino que supuestamente se había hundido, nos daban un rol y había que

defenderlo con unas características de estos breves y nosotros debíamos de crear nuestro personaje desde cero casi, pero profesionalmente hemos visto como lo defendemos, como aplicamos lo estudiado. Personalmente también fue un impacto para mí por el hecho de ir a un lugar como ese, la gente fue muy educada, se podía oler casi la disciplina, la amabilidad y simpatía de todo el mundo eso para nosotros fue muy bonito porque nos sentimos como en casa, como si estuviéramos en la escuela. Recomendaría que los próximos años se animará la gente porque es una experiencia enriquecedora en todos los sentidos.

Ricardo Sánchez

Representante de los alumnos en el Consejo Escolar

El pasado diciembre algunos compañeros y yo tuvimos la gran oportunidad de participar en un ejercicio militar en Cartagena.

En este ejercicio los militares hicieron un simulacro para evaluar su reacción ante un accidente con un submarino. Su reacción englobaba tanto la situación en el submarino como la situación en tierra, entendiendo la situación en tierra como el control de la situación, de los medios sociales, de los comunicados y del trato con las familias de los afectados. En este último punto es donde nosotros entrábamos en juego. A cada uno nos asignaron un personaje y una situación. Estuvimos dos días, pero fueron dos días súper intensos, cada sesión duraba toda la mañana, ninguno de nosotros había-

mos estado en un personaje y en una situación tan crítica y desesperante tanto tiempo.

Esta fue una experiencia súper formativa, al menos para mí, puesto que en, relativamente, poco tiempo pude crear un personaje con pasado, presente y futuro, pude experimentar desde momentos muy fuertes hasta momentos más calmados, pude experimentar la angustia y la incertidumbre de mi personaje.

Hasta entonces no había podido experimentar todas esas cosas y, ahora sí, todas las clases de interpretación y de la escuela empezaron a cobrar sentido.

Por ello, recomiendo esta experiencia a todo el que pueda.

Festivales internacionales y nacionales 2021

Sonia Murcia Molina

Directora ESAD

Con el fin de mantener viva la internalización de nuestras enseñanzas se ha promovido el formato audiovisual en la línea iniciada en el curso académico 2019-

2020, ejemplo de esta evolución ha sido la obra *Mundo Gris*.



Figura 1. Cartel de la obra Mundo gris. Fuente: ESAD Murcia (2020).

Este proyecto performativo se ha desarrollado a partir del Trabajo fin de estudios protagonizado por Zoe L. Samper y tutorizado por la profesora Elvira Carrión, propuesta, que en palabras de la intérprete “nace de la necesidad de la artista de visibilizar el trastorno de la ansiedad a través de la danza-teatro, para expresar qué se siente al padecer este desorden y qué movimientos, sonidos y espacios ayudan al entendimiento de lo que se quiere transmitir”. La pieza canaliza mediante el lenguaje expresivo de la danza el objetivo de poner en escena la problemática de las enfermedades mentales.

La obra fue seleccionada en formato audiovisual para participar en el mes de julio en el *European Young Theatre 2021*, organizado por la Accademia Nazionale D'Arte Drammatica Silvio D'Amico dentro del Festival Dei 2 Mondi in Spoleto, Italia y aunque fue un encuentro reducido debido a las restricciones de la crisis sanitaria mundial, el festival mostró trabajos de distintos grupos europeos, explorando nuevas formas de co-

nectar el teatro a las nuevas tecnologías. El espectáculo *Mundo Gris* obtuvo el primer premio ex aequo y la mención honorífica a mejor dramaturgia.

Posteriormente, la obra reeditó su planteamiento audiovisual con la colaboración del profesor Jorge Fullana y asesoramiento de la profesora Sonia Murcia, para presentar su candidatura en otros festivales en donde el formato mixto se ha ido abriendo paso para permitir el desarrollo de estos encuentros durante la pademia, siendo seleccionada para el **SDP International Festival en Corea (7-11 de septiembre)** y en el *International University Theatre Festival de Casablanca*, Marruecos el 28 de octubre.



Figura 2. Cartel de Mundo Gris para Casablanca. Fuente: FITUC (2021).

Finalmente, la evolución del trabajo culminó con su presentación en formato en vivo el **Sharm El Sheikh International Festival for Youth**, en Egipto el 10 de

noviembre, con la colaboración técnica de Ólafur Ketill Gudrunarson.



Figura 3. Cartel de Mundo Gris para Egipto. Fuente: Sharm El Sheikh International Festival for Youth (2021)

De la participación de estos festivales, podemos obtener las siguientes conclusiones de la experiencia de los centros artísticos tras la pandemia:

1. La transformación forzada en el ámbito escénico ha desarrollado un universo donde el teatro y los conceptos digitales están conectados y esto ha evidenciado el potencial de las nuevas tecnologías.
2. El resultado más positivo ha sido el mantenimiento del concepto de representación teatral, pese a la incorporación de los nuevos formatos.
3. El teatro online se opone por definición a los espectáculos en directo, y los nuevos formatos deben ser considerados como formas complementarias.

La trayectoria acumulada nos reafirma en la necesidad del intercambio de vivencias y culturas que propi-

cian los festivales de teatro para estudiantes y egresados y en las diferentes formas en que nuestros centros confían en las artes escénicas para dar sentido a los cambios y a la crisis sufrida.

El próximo mes de marzo FESTUM, **Festival Internacional de Teatro Joven** de la Región de Murcia, reanuda su andadura supendida tras la pandemia, recogiendo toda esta experiencia e incorporando una modalidad on line para grupos que deseen participar en un formato virtual.

Como broche de esta visión sin fronteras del trabajo de un centro educativo permeable en sus aulas, participamos antes de cerrar el año 2021 en el **Festival Nacional de Teatro de Portmán**, único festival de teatro en España con dos ediciones anuales (julio y diciembre), concebido con el propósito de difundir manifestaciones escénicas de ámbito regional y nacional. Entre sus

peculiaridades se encuentran las Jornadas Paralelas, como lugar de encuentro para la celebración de charlas, encuentros, cursos y ponencias. El festival concede

la distinción PORTUS MAGNUS, que ya poseen profesionales como Ginés García Millán y nuestros egresados Daniel Albaladejo o Jaime Lorente, entre otros.

XIX FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE
PORTMÁN
4 AL 8 DICIEMBRE 2021, EN LUGAR DE VERGÜES DE PORTMÁN

SÁBADO 4 DICIEMBRE (8 TARDE)
EL ÚLTIMO CABARET
DE BERTOLT BRECHT. ISAD MURCIA

DOMINGO 5 DICIEMBRE (12 MEDIODÍA)
LAS 3 REINAS MAGAS
ESPECTÁCULO FAMILIAR DE GLORIA FUERTES. ANIBAS TEATRO

LUNES 6 DICIEMBRE (8 TARDE)
FRESA ÁCIDA
DE ENRIQUE FUSTER DEL ALCÁZAR. LA BARRACA DE FEDERICO

MARTES 7 DICIEMBRE (8 TARDE) Y
MIÉRCOLES 8 DICIEMBRE (8 TARDE)
ALESIO
DE IGNACIO GARCÍA MAY.
PORTMÁN TEATRO - CARRALACHE TEATRO

XIX JORNADAS DE TEATRO
4 diciembre, a las 12:00 h.
COLOQUIO CON COMPONENTES DE EL ÚLTIMO CABARET
5 diciembre, a las 20:00 h.
ENTREGA DE LA DISTINCIÓN PORTUS MAGNUS
6 diciembre, a las 12:00 h.
COLOQUIO CON COMPONENTES DE FRESA ÁCIDA

CONSIGUE TUS ENTRADAS EN AZUL & ROSA
(C/ Mayor - Pasadizo nº 27.) PORTMÁN.
Tfno. 962987763 - 962982292
www.portmanfestival.com

EL ÚLTIMO CABARET

(Versión de "La ópera de tres centavos" de Bertolt Brecht y Elisabeth Hauptmann)

Dirección: Tony Suárez

Reparto:

| | |
|----------------------------|------------------------------------|
| Maestra de ceremonias..... | Sara Ibarz |
| Mackie "El Navaja"..... | Roberto Hernán-Gómez / Tony Suárez |
| Polly Peachum..... | Alba Ed-Dounia |
| Sr. Peachum..... | Joserra López |
| Sra. Peachum..... | Irene Santos |
| Lucy..... | Anastasia Zayats |
| Jenny..... | Georgina Echevarría |
| Holly..... | Carmen Carrasco |
| Dolly..... | Pedro Moreno |
| Lolly..... | Alejandro Torres |
| Matias..... | Alfonso Martínez |

Adaptación musical de las canciones de Kurt Weill:
Rosen Mouliná, Tony Suárez y Pedro Moreno

Vestuario y caracterización:
Ana Dolors Penalva

Síntesis:

Un nuevo criminal ha emergido en las calles de Londres.
Su nombre: "Mackie el navaja".
Él acaba de casarse con Polly Peachum, hija del matrimonio más poderoso de la ciudad.
Los criminales están enfrentados, las prostitutas al acecho, la música preparada y nuestra maestra de ceremonias está a punto de introducirnos en "El Último Cabaret", un lugar en el que cualquier cosa puede pasar, incluso decidir el destino de nuestro personaje principal.

Figura 4. Cartel. Fuente: Festival XIX Festival Nacional de Teatro de Portman (2021).

Congresos internacionales y jornadas nacionales 2021

Sonia Murcia Molina

Directora ESAD

Congreso Internacional de Psicología y Arte Escénicas

Lugar y fechas: Del 16 al 18 de septiembre de 2021 Facultad de Psicología de la UNED MADRID

Comunicaciones desde la ESAD de Murcia:

Dr. Antonio Varona: "Neuromodulación y voz. Una experiencia de trabajo con el sistema nervioso autónomo en Artes Escénicas"



Figura 1. Dr Antonio Varona en un momento de su exposición. Fuente: Elaboración propia (2021).



Figura 2. La alumna de ESAD Murcia María Baeza participando en la comunicación presentada por A. Varona. Fuente: elaboración propia (2021).

Dra. Elvira Carrión: “El arte escénico como herramienta en la construcción de la autoestima”

EL ARTE ESCÉNICO COMO HERRAMIENTA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTOESTIMA

EXPERIENCIA REAL DE UN ESTUDIANTE HOMOSEXUAL







Elvira Carrión Martín

Doctora en Historia del Arte (Danza)
 Licenciada en Coreografía y Técnicas Interpretación en Danza
 Profesora de Danza Aplicada en Esad de Murcia



Figura 3. Dra. Elvira Carrión en un momento de su exposición. Fuente: Elaboración Elaboración propia (2021).

Ponencias desde la ESAD de Murcia:

Dra. Dolores Galindo participa en la mesa: "Psicología y actuación" coordinada por Dña. Cristina Viartola.



Figura 4. Dra. Dolores Galindo, profesora de Interpretación interviniendo en la mesa "Psicología y actuación". Fuente: Elaboración propia (2021).

Teatro y resiliencia: Los Retos que afronta el Teatro Universitario tras la Pandemia del Coronavirus

Fecha y lugar: 26 al 30 de octubre, 33 edición del Festival Internacional de Teatro Universitario de Casablanca (FITUC).

Ponente: Dra. Sonia Murcia Molina.

Round table: *Theatre as an art without boarder.*



Figura 5. Cartel FITUC. Fuente: FITUC (2021).

Sharing, Mision, Vision & Pasion with world

Fecha y lugar: 16 y 17 noviembre. Sagmyook University, Corea el Sur

Ponente: Dra.Sonia Murcia Molina

Ponencia: "The metamorphosis of art in times of pandemic"



Figura 6. Cartel "Sharing misión, vision and passion with the world".

Fuente: Sagmyook University (2021).

I Congreso Internacional de Estudios sobre Carmen Conde (1907-1996),

Fecha y lugar: el 14 de diciembre. Ayuntamiento de Cartagena.

Ponente: Dr. Luis Ahumada (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia)

Ponencia: "Hacia la búsqueda de dignidad por la dramaturgia infantil y juvenil en España: Carmen Conde". (Foto Luis Ahumada)

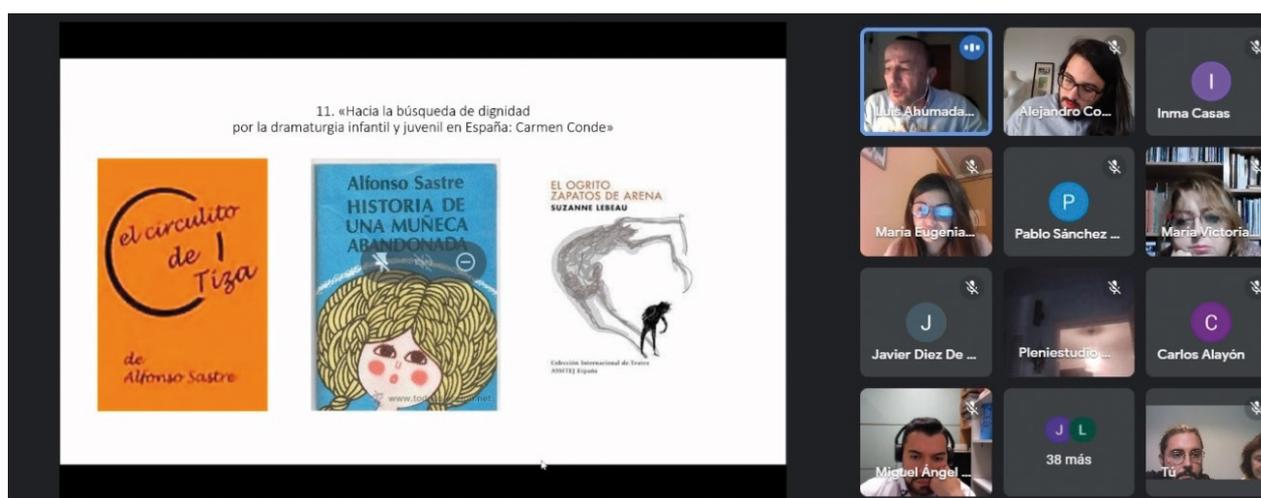


Figura 7. Dr.Luis Ahumada, profesor de Teoría Teatral interviniendo en la mesa "Psicología y actuación". Fuente: Elaboración propia (2021)

Jornadas Nacionales 'A guía docente e a programación da disciplina nas ensinanzas artísticas superiores adaptadas ao Espazo Europeo de Educación Superior'

Fecha y lugar: 17 y 18 de diciembre en Santiago de Compostela.

Organizado por Consellería de Cultura, Educación e Universidade Centro Autonómico de formación e Innovación

Ponente: Dra. Sonia Murcia

Ponencia: Guías docentes y programación anual en las enseñanzas superiores de arte dramático, espacio para la interdisciplinariedad.



Figura 8. Dra. Sonia Murcia, Directora Esad Murcia de las Jornadas. Fuente: Elaboración propia (2021).

fila á

Reseñas bibliográficas

El sistema stanislavski. Diccionario de términos.

Versión, prólogo y anexos de Ángel Gutiérrez

Juan C. de Ibarra

Profesor de Interpretación y Dramaturgia ESAD Murcia

Reseñamos aquí la reedición ampliada y revisada de este texto fundamental publicado ya por la ESAD de Murcia en 2001. Como se indica en las sucesivas notas introductorias a este manual, se gestó en el Teatro de Arte de Moscú (MJAT) en 1994 con el propósito de resumir y aclarar los elementos y términos propios del primer *Sistema* de actuación del teatro occidental. Fue promovido por Oleg Efremov y compilado por N. Balatova y A. Svobodin basándose en documentos de los archivos del MJAT y una amplia bibliografía mayoritariamente de Stanislavski, así como de discípulos y colaboradores de la relevancia de M. Chejov, N. Danchenco E. Vajtangov, M. Knebel, A. Popov, M. Kedrov o B. Toporkov.

La estructura de la edición original rusa se atiene básicamente al conocido esquema general del *Sistema* (el trabajo actoral en el entrenamiento para la vivencia y la encarnación, y el trabajo sobre el papel en la creación del personaje), destacando después un breve apartado sobre la ética y disciplina del artista teatral. Además de esta aproximación sistemática al presente texto, se puede acceder a los contenidos al modo propio de un diccionario, consultando el indicador alfabético de términos con sus correspondientes ubicaciones en las páginas del libro.

Es una suerte haber contado para la versión en español con Ángel Gutiérrez, quien aprendió y enseñó este

arte dramático

1



Figura 1. Portada del libro El sistema Stanislavski. Fuente: ESAD Murcia (2021)

legado durante décadas de actividad teatral en la Rusia que le acogió siendo un niño exiliado de nuestra Guerra Civil. Desde la primera edición de 2001 ya advertía en su prólogo *Mi Stanislavski* sobre algunos prejuicios y errores comunes que han desvirtuado la comprensión del *Sistema*; problemas y malentendidos contra los que ha luchado en su incansable labor de director escénico y catedrático de Interpretación desde que regresara a España en los años 70 del pasado siglo. En esta reedición, además de sus anteriores prólogo y anexo, añade una nota preliminar en la que recuerda al promotor de este libro, a su amigo Oleg Efremov, artista y director del MJAT, a quien podemos ver en las primeras de las 17 fotografías con que se ilustra esta nueva edición y que sirven para mostrarnos a Stanislavski a lo largo de su vida, en su labor de actor, director, maestro e investigador del arte de la actuación.

Por último, se añaden en esta reedición algunas notas a la bibliografía disponible en traducciones españolas. En el simposio internacional *Stanislavski en el mundo cambiante*, celebrado en el MJAT en 1989, los autores comprendieron la necesidad de esclarecer una terminología que traducciones diversas tergiversaban y confundían. Parece no haberse disipado este problema, y Ángel Gutiérrez insiste en ello en esas notas a propósito de la errónea traducción de los términos “objetivo” y “superobjetivo”, que viene traducándose en recientes ediciones por “tarea” y “supertarea”. Desacredita estas versiones con argumentos y las critica con la misma actitud que atribuye al gran maestro ruso: “... una enorme exigencia a toda persona dedicada a esta difícil profesión, una inspirada tenacidad y constancia a la hora de velar por sus ideales artísticos, así como una noble intolerancia hacia todo cuanto traiciona y mata el arte”.

à

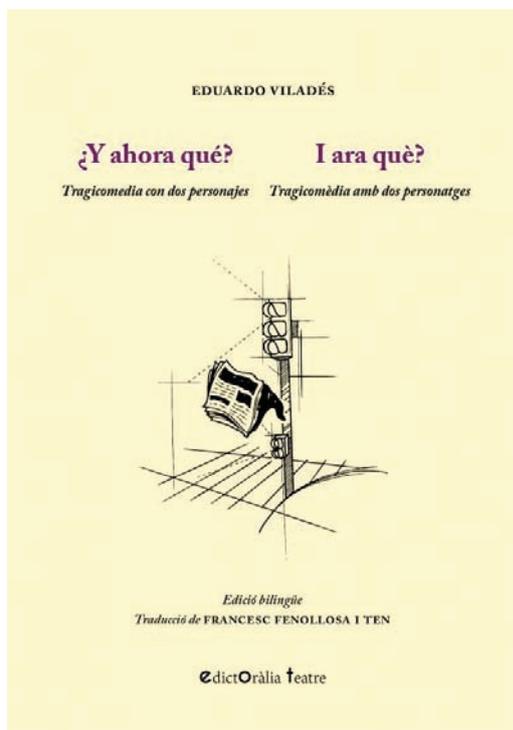
fila

Vol. 5, 125-126

Eduardo Viladés, *¿Y ahora qué?, Valencia: Edictoràlia Teatre, 2020*

Carlos Ferrer

Academia de Artes Escénicas de España



La nueva editorial valenciana Edictoràlia ha iniciado la colección de libros de teatro en edición bilingüe (español y valenciano) con textos de los autores Lorenzo Galiana, Inma Garín, Rosa Sanmartín y Eduardo Viladés. Una iniciativa encomiable en época pandémica, que cuenta con la ayuda de la Generalitat Valenciana. Viladés, en el prólogo de su pieza teatral *¿Y ahora qué?*, anti-

cipa que “el miedo y los convencionalismos sociales heredados de la cultura judeocristiana paralizan a uno de los protagonistas. El otro, sin embargo, ha conseguido a través de la libertad el salvoconducto necesario para ser feliz, a pesar de que ha pagado un precio muy alto”. Javier está pagando aún las consecuencias de mostrarse a su entorno tal y como es realmente, mientras que Pablo permanece anclado en un fracaso vital sin visos de solución. Pablo confiesa que “por un chalet en las afueras, cierta estabilidad económica y miedo a volar y a ser libre la gente destroza sus sueños, se destroza a sí mismo... Tenías el agua enfrente y siempre te faltó el valor para agacharte y dar un sorbo a la vida. Y los años pasan y no se puede arreglar el pasado, por mucho que algunos piensen que lo mejor está por venir”. Tras la primera escena (repleta de expresiones triviales), parece que estamos ante dos almas casi gemelas. Sentados alrededor la mesa de un bar, empezamos a conocer la situación actual de Pablo, repleta de miserias tras perder trabajo, novia, madre, padre, sin hacer nada tras cada pérdida, mientras que Javier, educado en una familia tradicional, ha escondido su verdadera orientación sexual para mantener su cómodo nivel de vida. Ambos personajes, instrumentos para la alquimia de la ficción, son víctimas silentes de su propio mundo interior, hostile, agrietado, el hombre frente a sí mismo. Inseguridad, frustraciones, pero sin silencios sugerentes. Pablo afirma en una réplica que “es una faena que la ingenuidad de los 20 años dé paso al miedo y a ir acumulando mierda y paranoias en tu coctelera interior”. El miedo ha sido la tenaza de sus vidas. El autor, con más de treinta obras en su haber, efectúa una implacable re-

quisitoria del orden moral con intención resueltamente crítica mediante unos personajes, acuciados entre las paredes de sus propios gestos como insectos en un frasco de cristal, buscadores de su lugar en el mundo entre la sorda angustia de la soledad, la costra anodina de la cotidianidad, un recuento de fracasos, de ilusiones derrotadas.

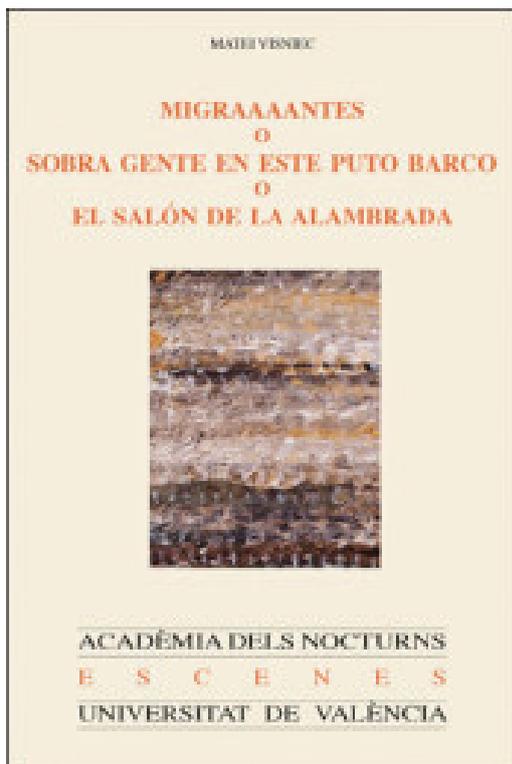
El problema de las tres escenas de la obra es que no hay conflicto, no hay un motor argumental que haga atractiva esta mera acumulación de diálogos engarzados, pura retahíla de reproches sociales sin más, dos personajes insatisfechos a golpe de pesadumbre. Aunque el autor perfila la historia de amistad de los personajes conforme avanza la pieza, esta es por sí sola razón

insuficiente para que el lector prosiga página tras página. Son solo dos personajes que comparten su mundo interior como si fuera un confesionario, en lo que es un balance de una vida mediocre y anodina, sin riesgo dramático. Los momentos de consuelo los aporta Javier, el cual, antes de que concluya la obra, revierte el tono afligido de los diálogos e insufla un ánimo positivo en su amigo, cimentado en el texto "Miedo" de Eduardo Galeano y redondeado con el sorprendente final. Como si fuera el teatro por horas que triunfó tiempo ha, pero sin humor, teatro de autoayuda, una "tragicomedia" adocenada que se queda a medio camino, carente de mirada penetrante, un empeño literario sin tensión dramática ni emoción, desmayado y sin agudeza.

Matei Visniec, *Migraaaantes o sobra gente en este puto barco o el salón de la alamburada*, Valencia: Universidad de Valencia, 2017

Carlos Ferrer

Academia de Artes Escénicas de España



Influido por el novelista Raymond Radiguet y por Kafka, los primeros libros publicados por el rumano Matei Visniec (1956) son de poesía. No obstante, hasta 1987 (fecha de su marcha a Francia) redacta una veintena de obras teatrales, algunas de ellas censuradas y la mayor parte inéditas. Solo hasta su llegada a Francia comienza

a difundir públicamente sus textos, como por ejemplo en el Festival de Aviñón, donde suele estrenar desde entonces. Su primer éxito es la pieza *Caballos en la ventana* y su consagración internacional llega con el Premio Jean Monnet de Literatura Europea en 2016 por la novela caleidoscópica *El vendedor de las primeras frases*. Sus obras están traducidas a más de treinta idiomas, suponen una crítica frontal al totalitarismo, independientemente de su tendencia política, y están marcadas por la influencia del teatro del absurdo y su ánimo crítico contra las lacras actuales.

En *Migraaaantes o sobra gente en este puto barco o el salón de la alamburada*, que se estrenó en Bilbao y Madrid y que está traducida por Evelio Miñano Martínez, el autor analiza el fenómeno migratorio como determinante del futuro de una Europa, anclada en el pensamiento políticamente correcto que impide ver la realidad, identificar los verdaderos problemas que la acucian, un pensamiento correcto que se impone de forma humillante al recién llegado en forma de normas ineludibles. El teatro como escenario del debate migratorio porque, como sostiene el autor en su nota de intención, “en mi pieza modular intento sugerir el gran dilema moral en el que se encuentra Europa” mediante una envidiable lucidez crítica. Este es un drama particular que lanza un mensaje universal, todos los éxodos son traumáticos y la igualdad entre todos los hombres debe imperar. Visniec vuelca su experiencia como periodista con un marcado tono pesimista en esta pieza que gira sobre el deseo de llegar a Europa por parte de unos personajes, que viven allí donde

vida y futuro son antónimos y que por ello huyen de sus hogares.

Un accidentado viaje en 25 escenas (algunas de ellas concluyen con un final de emoción lapidaria) más 6 escenas de reserva o alternativas como si fueran los ejercicios de estilo de Raymond Queneau, hasta el punto de que la estructura en alternancia de líneas argumentales no resueltas conforma un atractivo caleidoscopio, donde el autor da voz y desnuda el alma de unos personajes, que ejercen su atroz poder sobre el débil. No hay paños calientes, sus escenas descarnadas sin transición entre ellas con variedad de situaciones y personajes oscilan entre el abuso y la fragilidad con una desnuda crudeza. Evelio Miñano, en su certera introducción, plantea algunos de los otros temas de esta pieza, como el "uso perverso de los avances científicos y tecnológicos, la incapacidad o falta de voluntad real

de la política para resolver los problemas", explica que "lo absurdo del lenguaje se matiza en la imposibilidad de entendimiento auténtico en situaciones de falta de libertad o dependencia impuesta", así como argumenta la coexistencia de lo fantástico con lo grotesco, lo irónico con lo simbólico y destaca "la acción, el ritmo y la contundencia verbal" de las escenas entre la amargura y la risa acongojada, sin llegar al extremo de "banalizar el horror".

En definitiva, Visniec provoca que el atento lector se conozca mejor y alerta sobre la manipulación del individuo y las contradicciones humanas. Amor, dolor y muerte entre la sonrisa y la reflexión, porque esta interesante comedia negra convierte al teatro en un lugar de debate mediante la sucesión de intensas escenas cortas con el punto en común de la hiel y el eufemismo.

Instrucciones para los colaboradores de la revista *fila á* para el volumen 6 (2022)

Periodicidad de la revista: Anual, entre la última semana de septiembre y la primera semana de octubre.

Fechas de recepción de propuestas por parte de los colaboradores: hasta el 31 de mayo de 2022.

Comunicación de propuestas aceptadas: del 15 al 30 de junio de 2022.

Correo al que se envían las propuestas: revistaflaa@gmail.com

Temática del próximo número: Investigación e innovación educativa en las Enseñanzas Artísticas Superiores. Festival Internacional de Teatro Joven Murcia (FESTUM).

Sistema de evaluación: La aceptación exigirá el juicio positivo de dos expertos (evaluadores externos) manteniendo el anonimato en el proceso de evaluación tanto del autor como del evaluador. Esta revisión ciega por pares determinará la aceptación, su aceptación con reservas o la no aceptación del mismo. En el caso de la aceptación con reservas el artículo será devuelto al autor para su adaptación conforme a las sugerencias de los evaluadores. Una vez realizadas las correcciones pertinentes y en el plazo establecido para tal fin, el trabajo se devolverá a la revista para reiniciar el proceso de evaluación.

Datos personales que deben de acompañar la propuesta: Nombre y apellidos, institución a la que pertenece.

Características de las propuestas de artículo: Debe ser inédito, para su comprobación, será sometido a control de plagio (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 (no más de 240 palabras), resumen en inglés, palabras clave en castellano (entre 4 y 6 palabras) y en inglés. El máximo no deberá sobrepasar las 15 páginas incluyendo gráficos, pies de página y bibliografía. Los artículos deberán remitirse en formato word editable (.doc o .docx) fuente arial o times cuerpo 12 e interlineado 1,5. Las imágenes, gráficos y/o tablas correspondientes, en caso de existir, deberán incluirse en el archivo word correspondiente del artículo en la ubicación que el/los autor/autores consideren, debidamente referenciadas. Además, dichas imágenes, tablas y/o gráficos tendrán que ser adjuntadas en archivos independientes formato jpg en una resolución de 150 pp. 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 7ª 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. 6 (2022)

Periodicity: The magazine comes out once a year.

Deadline for the submission of collaborators' proposals: until 31st May 2022.

Communication of proposals accepted: from 15th to 30th June 2022.

Proposals must be sent to this email address:
revistafilaa@esadmurcia.es

Subject matter of next issue: Investigación e innovación educativa en las Enseñanzas Artísticas Superiores. Festival Internacional de Teatro Joven Murcia (FESTUM).

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, 7th 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).