

fila á

Revista científica de artes escénicas y audiovisuales

2022, Volumen 6
ISSN: 2531-0976

España



Región de Murcia
Consejería de Educación,
Formación Profesional y Empleo

Edita:

© Región de Murcia
Consejería de Educación, Formación Profesional y Empleo
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

www.educarm.es/publicaciones

Imagen de portada: © Alvaro Peña. Cartel FESTUM

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 2022

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Nausicaä edición electrónica, s.l.



Dirección Comité científico:

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

Comité científico:

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

Jorge Fullana Fuentes. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

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

Dra. Mariángeles Rodríguez Alonso. Universidad de Murcia.

Dra. Nieves Pérez Abad. 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>Dra. Dolores Galindo</i>	

Artículos

Del cómico al actor: la reivindicación de la profesión en España entre los siglos XVIII y XIX.....	11
<i>Dra. Cristina I. Pina</i>	
Neuromodulación: una experiencia innovadora.....	27
<i>Dr. Antonio Varona Peña</i>	
Teaching across borders.....	39
<i>Brian Rhinehart and Dr. César Oliva Bernal</i>	

Ensayos

Ayer y hoy del teatro de los jóvenes.....	45
<i>Dr. César Oliva Olivares</i>	
Cómo actualizar un clásico: Ensayo sobre <i>La vida es sueño</i> , de don Pedro Calderón de la Barca.....	49
<i>Dra. María Inmaculada Ruiz Ruiz</i>	

Textos teatrales

Mi hermana acaba de tener un hijo.....	57
<i>María Rodríguez Alonso</i>	
El espejo de Samuel.....	67
<i>Antonio José Ruiz Alguacil</i>	

Trabajos fin de estudios de la ESAD de Murcia (junio de 2021-febrero de 2022)

TFE defendidos junio 2021 a febrero 2022	73
--	----

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Talleres de cuarto de Interpretación	89
Cortometrajes de Dirección	95

Internacionalización, emprendimiento y acción socio cultural

Larga vida a FESTUM	99
<i>Dra. Sonia Murcia Molina</i>	

Reseñas literarias

Manual de interpretación. Vicente Rodado. Almería: Círculo Rojo Editorial, 2022.	111
<i>Dra. Sofía Eiroa Rodríguez</i>	
¿Qué es la colección de teatro NDeM?	115
<i>Jesús Galera Peral</i>	

á

fila

Vol. 6, 7-8

Presentación

Dra. Dolores Galindo

*Directora
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia*

El presente número de la Revista *fila* á tiene como eje vertebrador el Festival Internacional de Teatro Joven (FESTUM), celebrado en colaboración con la Universidad de Murcia en la primavera de 2022. Los artículos que podemos encontrar en sus páginas tuvieron su origen en este encuentro entre docentes y estudiantes de diferentes latitudes.

La historia del actor y su reconocimiento social tienen, en el trabajo de Cristina Pina, un buen ejemplo del valor de la historiografía, lo que ha supuesto la profesión de actor en nuestra sociedad y los esfuerzos de tantas generaciones por dignificar su trabajo. El artículo que firma Antonio Varona vincula el arte y los estudios más recientes sobre el sistema nervioso autónomo (SNA) y la neurociencia, mediante la investigación en la propia práctica educativa a partir de la asignatura de *Neuromodulación y voz* que este docente imparte en nuestro centro. César Oliva Bernal y Brian Rhinehart nos ofrecen una reflexión sobre el Método y la experiencia que supuso, en el marco del festival, el trabajo con un numeroso grupo de estudiantes deseosos de conocer y participar en una de las estructuraciones didácticas más fructíferas de nuestro tiempo, donde la creatividad del actor, basada en su imaginación y en la capacidad de crear con ella estímulos para que el juego suceda, permiten que el actor recree un comportamiento original y genuino.

El teatro y los jóvenes fue el tema sobre el que versó la disertación de César Oliva Olivares en una de las ponencias más importantes del encuentro, donde se pone de manifiesto el itinerario histórico de la relación entre

teatro y juventud confrontándolos con la situación actual, las dificultades para afrontar una incursión en el teatro y para hacerse un hueco en el difícil sector profesional. El segundo ensayo, obra de M^a Inmaculada Ruiz, profesora de Dirección escénica de la ESAD de Málaga, nos presenta el difícil reto de actualizar un clásico como es *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. La puesta en escena fue una de las obras que pudimos disfrutar en el escenario de nuestro centro y en su estudio nos proporciona las claves más importantes de su versión dramatúrgica y de la propuesta escénica, un ejemplo más de la relevancia entre práctica y reflexión teórica.

Los textos teatrales publicados en este sexto número son un ejemplo de creatividad, sensibilidad y riesgo, María Rodríguez presenta un monólogo musical en el que la autoficción, el pasado y el presente vital de su joven autora, actriz y directora nos embargan con un texto rotundo y una puesta en escena llena de vitalidad que fue merecedor del premio CreaMurcia¹ 2022. El texto de Antonio José Ruiz juega también con el paso del tiempo y las diferentes identidades, un texto poético y simbólico juego de reflejos. Una pieza cuya versión sonora se emitió durante la pandemia a través de distintas plataformas, un ejemplo más de las distintas formas de transmisión que tiene en nuestros días la literatura dramática.

Completan esta entrega los epígrafes dedicados a la labor investigadora de nuestro alumnado: un total

¹ Certamen organizado por la Concejalía de Igualdad, Juventud y Cooperación al Desarrollo. Ayuntamiento de Murcia.

de cuarenta y cuatro trabajos fin de estudios que dan muestra de la variedad de temas e intereses de las diferentes líneas de investigación en interpretación, voz, movimiento, escritura dramática, historia de las artes del espectáculo, canto, dirección de escena y plástica escénica, atravesadas por temas como el feminismo, la corporalidad, el colectivo LGTB+, la performatividad y la salud mental entre otros. A continuación, el epígrafe dedicado a los montajes de Interpretación, así como los cortometrajes presentados en el ya tradicional "ESAD en corto" en colaboración con la Filmoteca Regional.

En el capítulo dedicado a Internacionalización, emprendimiento y acción sociocultural Sonia Murcia hace una emotiva crónica de los días vividos en el marco de FESTUM y de la riqueza del intercambio cultural generada en esa semana.

Por último, dos reseñas literarias: por una parte, el Manual de Interpretación, obra de Vicente Rodado, profesor en esta escuela desde hace décadas, que reúne en este volumen las claves de la técnica de la interpretación y la pasión que siente por su oficio. Por otra parte, la presentación de la obra editorial de la Asociación de dramaturgos de la Región de Murcia (DREM), una oportunidad para conocer su labor y la riqueza de los textos presentados.

Es frecuente que en la vida cotidiana se utilice la palabra teatro como sinónimo de mentira, sin embargo

en las escuelas de arte dramático se huye constantemente de la falsedad, la impostura o la vana pretensión de mostrar. Juan Mayorga afirma que la mentira está fuera y que cuanto pasa en el teatro es un pacto de fingidores. Con este nuevo ejemplar de la Revista fila á presentamos ante la comunidad científica y artística el trabajo de profesores y alumnos, renovando una vez más el compromiso con nuestra misión.

El objetivo de esta publicación ha sido desde su primer número "dar testimonio del papel fundamental de la cultura y la educación artística en nuestra sociedad". Al cierre de esta publicación, el Ministerio de Educación ha presentado el anteproyecto de Ley de las Enseñanzas artísticas superiores. Será, sin duda, un hito legislativo que precisará de otros esfuerzos tanto económicos como de desarrollo normativo por parte del propio ministerio y de las administraciones educativas.

Publicar curso tras curso una revista científica de artes escénicas y audiovisuales es un reto que exige una gran dosis de imaginación, creatividad y empeño. La actividad investigadora no está, hoy por hoy, reconocida en la actividad profesional del profesorado, a la espera de que el marco legal se ajuste a la realidad y al compromiso profesional de sus protagonistas este número es muestra de voluntad, rigor y responsabilidad con la difusión de la cultura, la educación y el arte.

fila á

Artículos

á

fila

Vol. 6, 11-26

Del cómico al actor: la reivindicación de la profesión en España entre los siglos XVIII y XIX

Dra. Cristina I. Pina Caballero

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Resumen: La profesión de actor ha sufrido enormes cambios desde sus orígenes en la Grecia clásica, en sus aspectos técnicos, estéticos y artísticos, pero no tanto en su consideración social. En el caso de España, donde el teatro se convirtió en una herramienta política e ideológica bajo el gobierno de los Austrias, esa circunstancia está perfectamente documentada. Desde la desconfianza hacia sus valores morales y profesionales, las autoridades del Estado legislaron en contra de los actores, fomentando su aislamiento respecto a la población general. La lucha de los actores por su reconocimiento profesional llegó con la Ilustración de la mano de figuras como la de Isidoro Máiquez, quien propició mejoras que abarcaron desde la propia interpretación hasta las cuestiones económicas y de condiciones laborales. Ese camino fue seguido por otros, y llega hasta nuestros días con la promulgación del Estatuto del Artista, por lo que la reivindicación de la profesión del actor no es una cuestión histórica, sino de candente actualidad.

Palabras clave: España, historia de la actuación, legislación teatral.

Abstract: The profession of actor has undergone enormous changes since its origins in classical Greece, in its technical, aesthetic and artistic aspects, but not so much in its social consideration. In the case of Spain, where theatre became a political and ideological tool under the Austrians, this is well documented. From a distrust of their moral and professional values, the state authorities legislated against the actors, encouraging their isolation from the general population. The struggle of the actors for their professional recognition came with the Enlightenment of the hand of figures such as Isidoro Máiquez, who promoted improvements ranging from the interpretation itself to the economic issues and working conditions. That path was followed by others, and reaches to this day with the promulgation of the Statute of the Artist, so the claim of the profession of the actor is not a historical issue, but of burning topicality.

Key words: Spain, Performance History, Theatrical Legislation.

En 2020 se celebró el segundo centenario del fallecimiento del actor Isidoro Máiquez, y en la ESAD de Murcia se habían planeado unas jornadas en torno a su figura y que precisamente se unificaban bajo el título "Del cómico al actor" pero, que como tantas otras iniciativas artísticas y culturales, se quedaron en el limbo gracias a la aparición de la COVID-19. Por eso, y retomando la idea original corregida y ampliada, en este artículo haremos un viaje en el tiempo en el que, sin ser ya nuestro protagonista absoluto, como hubiera sido tan de su gusto, el actor cartagenero se convierte en el punto de inflexión en la visión social de la profesión. Así que, sin mayor dilación, pongámonos a la tarea... Pero antes de ver cómo se produjo y por quién se realizó esa reivindicación, hay que enmarcar las causas de la misma.

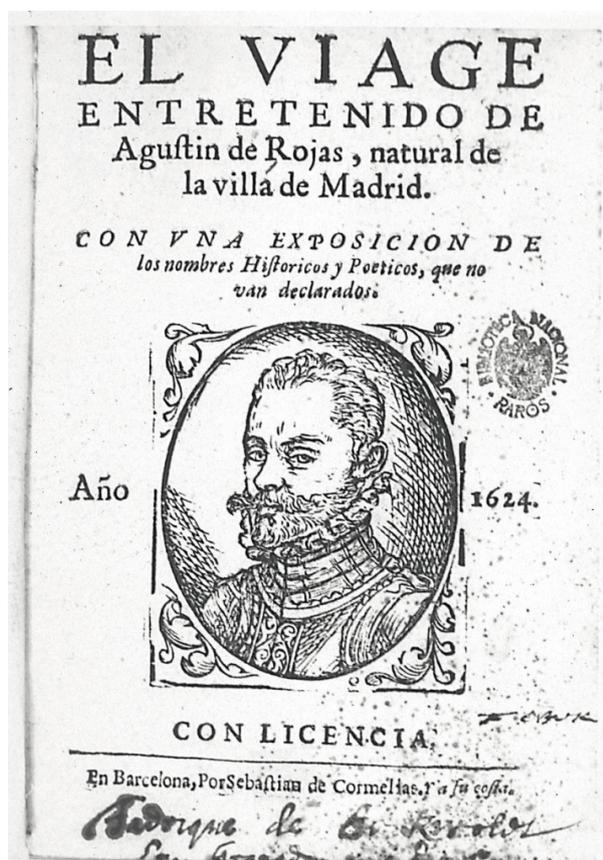


Fig. 1: Rojas, A. de (1603), *El viaje entretenido* [portada de libro]. Biblioteca Nacional de España
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171095&page=1>

Cómico, comediante, representante, farsante... pero no actor. Estos son los nombres que recibían aquellos que sobre las tablas de los corrales de comedias hacían vivir a los personajes de los dramaturgos de nuestro Siglo de Oro. Significativo es, en este

sentido *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas (Fig. 1), donde, a manera de *road movie* del siglo XVII, el autor nos presenta las peripecias y penurias de Nicolás Ríos, Miguel Ramírez y Agustín Solano; éstos, junto con el propio autor viajan de Sevilla a Burgos, y a través de sus aventuras vamos viviendo la realidad de aquellos cómicos de la legua. Tampoco podemos olvidar que en una España que hizo cuestión de estado al teatro, sus profesionales eran tolerados como un mal necesario, y que no estaban tan lejos de aquellos que habían sido declarados "infames" por Alfonso X en sus *Partidas*. Este ser "cuestión de estado" llevó a que el tema del teatro y de su influencia se convirtiera en uno de los asuntos más debatidos entre los siglos XVI y XVIII, tal y como se puede comprobar en la monumental obra de Emilio Cotarelo, la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, publicada 1904. En ella, el autor recoge y analiza más de 200 escritos realizados sobre esta cuestión entre 1468 y 1868, la mayoría de ellos correspondientes al Siglo de Oro, y no muy favorables a los protagonistas de este artículo. Así:

- El dominico Fr. Antonio de Arce dice, en torno a 1570, que a "mi parecer, aunque vale poco, no sólo se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas de estas cosas, sino cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste de los vicios y las malas costumbres" (p. 65).
- Las opiniones cambian poco con el cambio de siglo, ya que el carmelita Fr. José de Jesús María, en 1600 afirma que "los teatros son templos del demonio y los comediantes sus ministros" (p. 368)
- Unos años más tarde, Fr. Jerónimo de la Cruz, también dominico, en su *Doctrina ética, civil y política* de 1635, no sólo ataca a los cómicos por cuestiones morales, sino también económicas: "Como es más fácil sacar un disfraz en el tablado que fatigar una azada, hay trescientas compañías de comediantes, y apenas hay quien cultive la tierra, la mayor mengua que nuestra España padece" (p. 204). Es pues, el teatro, la causa de la falta de mano de obra para el campo, y no las levas forzadas para los Tercios que estaban combatiendo en Flandes contra los protestantes en la Guerra de los 30 años (1618-1648)
- Por su parte, D. Luis Crespi, introductor de la orden del Oratorio en España, en su *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España* (1649), ya desde el prólogo muestra a las claras cual es su posición en el asunto: "Muchas veces he predicado que las comedias que se

representan en España, con bailes y entremeses lascivos, no son lícitas" (p. 192). Por lo tanto, no nos deben de extrañar las palabras finales de su obra dirigidas a las autoridades civiles y religiosas: para "que extirpen esta peste de sus distritos, que es hija del demonio y del infierno, madre de la herejía y la idolatría y de todos los males que padece la cristiandad en las costumbres; que destierren tales comediantes, a los libros y autores de estas comedias" (p. 195)

- Coincidiendo con la decadencia de los Austrias aparecen las opiniones del jesuita P. Ignacio de Camargo, expresadas fundamentalmente en su *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689). En la parte central de su obra se dedica a analizar los elementos que componen el espectáculo teatral, destacando, como no, sus aspectos "más perversos"; y termina diciendo: "Restaba sólo para conclusión de este punto decir algo en particular de los farsantes mismos, de su modo infame de vida y de los infinitos pecados que necesariamente cometen en una profesión tan torpe y ocasionada [...]; pero no quiero manchar el papel con tal horrorosos borrones" (p. 126). No es necesario decir más...
- El cambio de siglo y de dinastía no hace menos virulentos los ataques contra el teatro y sus profesionales, como se puede ver en las opiniones del jesuita P. Gaspar Díaz quien, en su *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias* (1742), demuestra su profundo desagrado ante los cómicos, a los que califica como "gente vaga, ociosa, con la modestia y virtudes que saben todos de los más de los comediantes, todos alquilados por el gusto para dar placer a todo género de personas" (p. 235)

Como muestra es más que suficiente, ya que permite hacernos una idea clara de lo que era el día a día de la profesión cómica, y de la lucha constante que tuvieron que padecer para poder practicar su oficio.

Esto llevará a la creación del cargo de Juez Protector de Comedias, dependiente directamente del Consejo de Castilla, y responsable de todo lo relativo a la ordenación y regulación de la profesión cómica y del funcionamiento de los teatros. Como anexo al mencionado trabajo de Cotarelo se incorpora el listado de los 24 jueces protectores nombrados entre 1608 y 1798 (Fig. 2), así como el análisis de los reglamentos y ordenanzas que los mismos redactaron. Haciendo un repaso a los mismos, se pueden leer cosas como éstas:

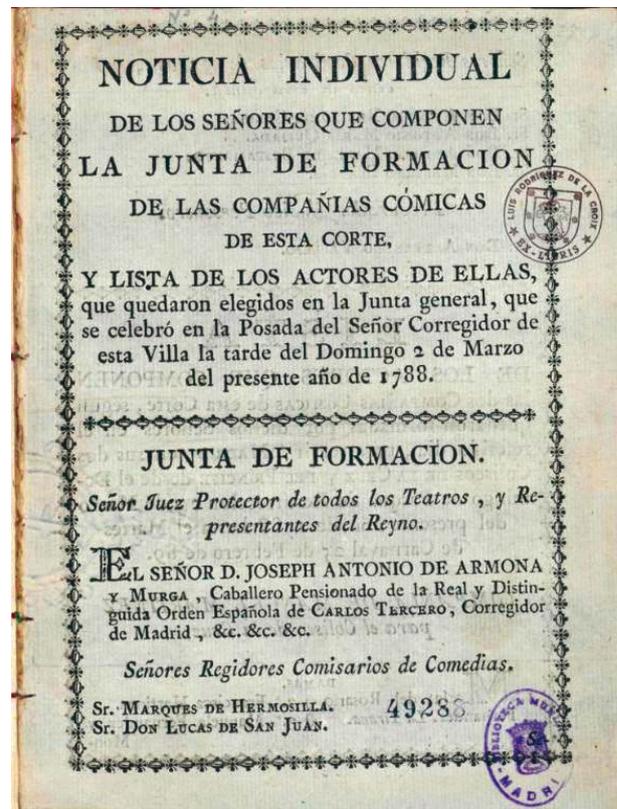


Fig. 2: Noticia individual de los Señores que componen la Junta de Formación de las Compañías Cómicas de esta Corte (1788) [portada de libro]. Biblioteca Digital Memoria de Madrid <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=378210#>

- En la *Reformación de comedias* (1615), se informa a los autores de las compañías, incluido el murciano Andrés de Claramonte, que "traigan en sus compañías gentes de buena vida y costumbres". Y un poco más adelante "que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni deshonestos, ni del mal ejemplo" (p. 626).
- En la *Instrucción que se ha de guardar en las comedias* (1641) se hace especial hincapié en las mujeres de las compañías: "las mujeres no pueden representar ni andar en las compañías no siendo casadas, y siéndolo, anden con sus maridos". Esto excluye a las hijas de los mismos cómicos, pero sólo hasta cierta edad: "que no pueda representar mujer alguna que tenga más de doce años, sin que sea casada, ni los autores la tengan en su compañía" (p. 632). Inquietante, ¿no?
- En la *Real Orden sobre el decoro en la representación de comedias* (1653), se ocupan del vestuario escénico, y de nuevo son las mujeres el foco de atención: "que ninguna mujer pueda salir al teatro en hábito de hombre, y que se hubiese de ser

preciso para la representación, [...] de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos o trajes que ordinariamente usan, [...] de manera que sólo se diferencie el traje de la cintura arriba" (p. 635). Y así se veía un D. Gil de las Calzas Verdes con sayas...

- Cien años después, en las *Precauciones mandadas observar por S.M. [...] para la representación de comedias* (1753), poco parecen haber cambiado las cosas, ya que se pide de nuevo a los autores de las compañías que en su trabajo "se guarde la modestia debida, encargando á los individuos de sus compañías en los ensayos el recato y compostura en las acciones, no permitiendo bailes ni tonadas indecentes y provocativas y que puedan ocasionar el menor escándalo" (p. 647).



Fig. 3: Fachada de la Iglesia de S. Sebastián (Madrid) (ca. 1919) [fotografía]. Biblioteca Digital Memoria de Madrid <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=9780>

Por lo tanto no es de extrañar que muy pronto, y con el afán de legitimar socialmente una profesión hacia la que se mostraba tanta desconfianza y desprecio, se fundara la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en 1631, con sede en la iglesia de San Sebastián de Madrid (Fig. 3). Gracias al estudio monográfico realizado por José Subirá en 1960 sobre la misma podemos conocer con detalle las vicisitudes hasta mediados del siglo XX de una institución que tuvo una doble finalidad: religiosa y asistencial. Religiosa porque así los cómicos tenían capilla propia donde podían recibir sin impedimento alguno los sacramentos y ser enterrados dignamente, al tiempo que mostraban el que además eran buenos católicos. Asistencial porque también tenía una faceta gremial:

- Para poder trabajar en las compañías de título, había que ser miembro de la cofradía, tanto hombres como mujeres.
- De todo lo ganado sobre las tablas tenían que aportar un porcentaje a la caja común, descontándose por el autor de la compañía de los salarios. Luego se remitía a la cofradía, donde se anotaban las cantidades en los libros de contabilidad.
- Finalmente, con este dinero se costeara el mantenimiento de la capilla y el capellán, así como se establecían ayudas y pensiones para aquellos miembros que no pudieran trabajar por edad o enfermedad, o para las viudas e hijos menores en caso de fallecimiento.

Es decir, que los comediantes alcanzaban así el mismo estatus que otros gremios profesionales ya tenían desde finales de la Edad Media.

La situación se mantuvo más o menos igual hasta mediados del siglo XVIII, pues las condiciones políticas y sociales mantuvieron el modelo teatral de los Austrias, el cual, a pesar de su progresiva y evidente decadencia, seguía recibiendo el favor del público, aunque ahora este lo disfrutara en los coliseos en lugar de los corrales de comedias. Esta decadencia fue el motivo principal de los renovados ataques al teatro que se produjeron en la primera mitad del siglo, y que con la llegada de Carlos III al trono en 1759 se aumentan con la aparición de un nuevo contendiente: los ilustrados. La denominada por Domínguez Ortiz (1983) "batalla del teatro", "se refiere a los aspectos estéticos, a la lucha entre los partidarios del antiguo teatro español y los neoclásicos, apoyados por los gobernantes" (p. 179). Campomanes y Aranda representarán la nueva visión del teatro, centrada en los aspectos políticos del mismo y entendido como "diversión loable y necesaria, escuela de virtudes ciudadanas que debía depender sólo de la autoridad civil" (p. 179). Sobrepasa con mucho el sentido de este ar-

título el analizar estas cuestiones en profundidad, pero en lo que nos interesa en estos momentos, la situación de los comediantes, se puede intuir que muy pronto estuvieron en el punto de mira de los responsables de la reforma.



Fig. 4: Retrato de Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda (1769), Ramón Bayeu [óleo sobre lienzo]. Foto de Fernando Alvira. Museo de Huesca [https://es.wikipedia.org/wiki/Conde_de_Aranda#/media/Archivo:Pedro_Pablo_Abarca_de_Bolea,_conde_de_Aranda_\(Museo_de_Huesca\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Conde_de_Aranda#/media/Archivo:Pedro_Pablo_Abarca_de_Bolea,_conde_de_Aranda_(Museo_de_Huesca).jpg)

El conde de Aranda (Fig. 4) iniciará la reforma del teatro en 1768, ambicioso proyecto que abarcaba desde las mejoras físicas de las condiciones de representación, el sistema de producción teatral, la renovación de los repertorios conforme los ideales ilustrados y, como no, la formación de los actores. Porque ahora sí, este término empieza a implantarse por la intensa influencia francesa que tiene la Ilustración española, y no hay mejor testimonio de ello que la aparición en 1770 del *Diccionario de la Lengua Castellana*, edición corregida y aumentada de la primera de 1726. En esta, la palabra actor sólo tenía un sentido legal ("el que propone o deduce su acción en juicio, o el que pide o acusa a uno"), mientras que en la de 1770 es "el que representa o hace papel en los teatros", y se establece como sinónimo de comediante. Es sólo una palabra, pero simboliza los nuevos tiempos, y traerá con ella nuevas exigencias.



Fig. 5: Rodríguez (ca.1770). Retrato de María Ladvenant, Primera Dama del Teatro Español [estampa]. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. <http://www.memoriademadrid.es/busador.php?accion=VerFicha&id=11995>



Fig. 6: Moreno Tejada, J. (ca. 1800). Retrato de Pablo de Olavide [estampa]. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000029396>

En este sentido, los reformadores ilustrados ven la imperiosa necesidad de mejorar la declamación teatral, estancada en prácticas tradicionales que venían de la formación por imitación o repetición de los “cómicos”. Con la muerte de nombres destacados de la vieja guardia escénica, como María Ladvenant (Fig. 5) o Nicolás de la Calle, se ve la oportunidad de cambiar las formas en la actuación, por lo que aparece la idea de la fundación de escuelas de declamación. Como experimento se puede interpretar la iniciativa realizada en 1768, por mandato del conde de Aranda, quien nombra a Pablo de Olavide (Fig. 6) como su representante en Sevilla. Este, además de organizar el funcionamiento del teatro nombra por primera vez un director para el mismo “entendiéndose que todo lo relativo al teatro, desde la punta del tablado adentro queda a su dirección y cuidado” (Aguilar, 1974: 92). Y aun va más allá, ya que se enfrenta al Santo Oficio al fundar la “Escuela-Seminario” de actores, primera que funcionó en los territorios de la corona española, situada en la parroquia de Santa Cruz. Se puso bajo la dirección de un francés, Louis de Assoma Reynaud, quien se encargó también de la formación de los hombres, mientras que la de las mujeres quedaba en manos de Ana de Massari. En su estudio publicado en 1974 sobre el teatro en Sevilla, Aguilar Piñal dedica un amplio espacio a esta escuela en su capítulo séptimo, donde podemos leer:

- De esta nunca vista hasta entonces formación profesional, que se considera demoníaca, se hace eco el P. Manuel Gil en su declaración ante el Santo Oficio, diciendo que Olavide estableció dos casas o colegios «en donde eran instruidos en el baile, en la representación y demás habilidades propias del teatro los jóvenes de ambos sexos, procurando atraer a éstos con vestidos y comida». El colmo del escándalo y la depravación lo constituye para el denunciante el hecho de que incluso un novicio de los Clérigos Menores «dejó el hábito para entrar en este colegio» (p. 92)
- Transcribiendo también parte de una carta del propio Olavide al conde del Águila, del 29 de septiembre de 1769, descubrimos muchas de las características de la nueva escuela:
 - Se intentaba instruir a un elevado número de jóvenes de ambos sexos, pero sólo los mejores pasarán a trabajar al teatro de Sevilla.
 - En el proceso de selección se tenía en cuenta el talento, las inflexiones de la voz, los problemas de la pronunciación, la inteligencia...
 - Las cuestiones morales son de capital importancia, ya que estos jóvenes actores tendrán que “presentar en el teatro, modelo de virtudes, políticas y buenas costumbres”

- El objetivo último era dotar a los teatros de los Reales Sitios de actores y actrices con talento, capaces de defenderse en las piezas del nuevo repertorio.

En definitiva, se pretende extender el espíritu de la reforma del teatro a la capacitación profesional de actores y actrices, ya que de otra forma sería imposible llevar a cabo la misma de una manera convincente.

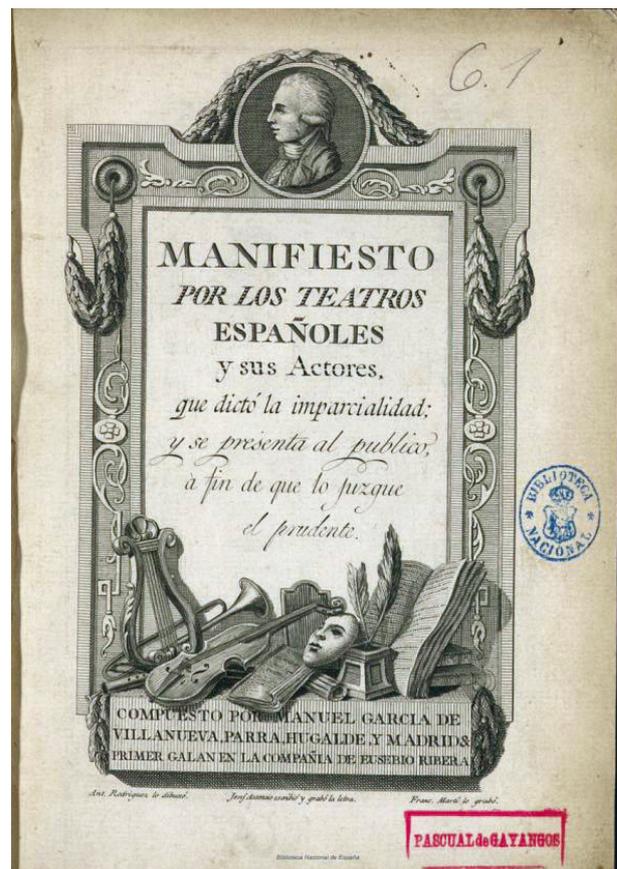


Fig. 7: Rodríguez, A., Asensio, J. y Martí, F. (ca. 1788). Retrato de Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, Primer Galán en la Compañía de Eusebio Ribera [estampa]. Biblioteca Nacional de España.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000243501>

En medio de estas ideas reformistas nos podemos preguntar, ¿y qué opinaban de todo ello los propios actores?. Para responder a esta cuestión nada mejor que acudir a la voz y el pensamiento de uno de ellos, Manuel García de Villanueva y Parra, primer galán de la compañía de Eusebio Ribera, con sede en el Coliseo de la Cruz. Éste, en 1788 publicó su *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (Fig. 7), obra motivada por los insultos que los ignorantes profieren contra su profesión. Recurriendo a la erudición y a la historia, expone los argumentos a favor de la necesidad del ofi-

cio del actor, en especial en unos tiempos que ya no son comparables con los antiguos que esgrimen continuamente los detractores del teatro. Y se plantea una cuestión fundamental: “¿Será reprehensible y digno de castigo aquel que por su profesión está obligado a despertar en el corazón de los Ciudadanos un noble y generoso entusiasmo de honor, el horror al vicio, el amor a la virtud, la estimación real de las acciones de los hombres, a conversar delante de las gentes del mayor respeto, pintar las pasiones, ensalzando las buenas y vituperando las malas, mover, enternecer, admirar e instruir a su siglo?” (p. 19). Su respuesta es contundente: no, de ninguna forma. Califica de injustas y calumniosas las acusaciones hechas contra ellos, pidiendo a las autoridades un juicio imparcial sobre su profesión y un trato similar al de otros países europeos, ya que “entre las naciones dignas de la mayor emulación por el justo aprecio con que estiman el mérito real e intrínseco de las personas, desatendiendo los dictados y profesiones extrínsecas, sólo se remunera aquel con la más alta estimación” (p. 37). Y concluye diciendo: “si el Gobierno los autoriza: si la Iglesia les concede sus gracias: si el beneficio que puede prometerse la nación de su profesión es tan grande, como con menos fundamento se prometieron los antiguos: si las naciones cultas, orientales y occidentales antiguas y modernas nos enseñaron el camino, ¿por qué el Español afable, humano, modesto, amante de la literatura y artes, ha de infamar y despreciar un arte y unos Profesores apreciables por tan justísimas causas?” (p. 40)

Así llegamos al reinado de Carlos IV, lleno de luces y sombras, momento de Goya, Moratín o Jovellanos, pero también de Godoy, el príncipe Fernando o la invasión napoleónica. Y de nuevo el teatro en medio de todo, luchando entre la implantación de la reforma neoclásica y la pervivencia de las formas tradicionales. De nuevo el breve espacio disponible me impide profundizar en muchas cuestiones, por lo que intentaré centrarme en los puntos clave de esta reivindicación de la profesión. Y la última década del siglo XVIII es especialmente interesante en este sentido. Se inicia con la publicación de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y las diversiones públicas y su origen en España* (1790), de Gaspar Melchor de Jovellanos (Fig. 8), impresa en 1812. Se trata de un minucioso informe encargado en 1786 por la Real Academia de la Historia, en el que primero se hace un repaso histórico a la evolución del teatro para llegar después a la revisión de sus males en el presente.



Fig. 8: Goya, F. de (1798). Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gaspar-melchor-de-jovellanos/e986896f-2db4-42b5-a318-5be5ac6305ce?searchMeta=jovellanos>

Respecto al teatro, su opinión no puede ser más elogiosa, ya que lo considera “el primero y más recomendado de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y por lo mismo el más digno de la atención y desvelos del gobierno” (p. 93). Por lo tanto, la reforma de los mismos es, de nuevo, cuestión de estado, y nuestro autor enumera detalladamente los medios para lograr esta reforma. Y se apoya claramente en la distinción, ya muy asentada, entre cómico y actor. En el punto primero de su plan, centrado en los repertorios, conecta las comedias antiguas, entremeses, sainetes y tonadillas con “el cómico bajo o grosero, en el cual los errores y las licencias han entrado más de tropel” (p. 101). Por otro lado, en el punto segundo, centrado en la representación, afirma que “perfeccionados así los dramas, restará mejorar su ejecución, cuya reforma debe empezar por los actores o representantes” (p. 106). Como es propio en el

pensamiento ilustrado, la educación es la base de toda reforma, y en este asunto no podía ser menos; propone así la fundación de academias dramáticas, donde se “presentase a la imitación los mejores y más dignos modelos, propagarían facilísimamente el gusto de la declamación y el conocimiento de sus principios, descubriendo muchos talentos nacidos para ella que están ahora del todo ignorados y perdidos” (p. 108). También recomienda al gobierno “buscar maestros extranjeros o enviar jóvenes a viajar e instruirse fuera del reino” (p. 108). Sólo esta educación haría desaparecer de los teatros españoles “tantos defectos y malos resabios como hoy la oscurecen” (p. 108), que son enumerados detalladamente por Jovellanos. Finalmente, también propone que el gobierno establezca “algunos premios anuales destinados a recompensar a los actores más sobresalientes en talento, juicio y aplicación [...], pasando el teatro a ser lo que debe ser, dejen nuestros cómicos de ser lo que son” (p. 109).

Todas estas recomendaciones no cayeron en saco roto, ya que una Real Orden de 21 de noviembre de 1799 establecía la Junta de Dirección de Teatros, organismo que estuvo dirigido durante unos meses por Moratín, y que tenía la misión de implementar un plan de reforma para los teatros públicos de Madrid. Siguiendo el trabajo de Soria Tomás publicado en 2009, vemos que sus objetivos no diferían mucho de los que fundamentaron la escuela de Olavide en 1769 o los expuestos una década antes por el propio Jovellanos: “Se proponía la creación de una fórmula dramática nueva, ajustada, en principio, a la estética neoclásica; una mejora en el espacio escénico, atrezzo, decoraciones y vestuario; un cambio en el sistema de producción teatral y una mejora en la preparación de los actores” (p. 10). Quizás la mayor novedad es que el nombramiento del maestro de declamación debía realizarse mediante oposición pública, mientras que los de música, baile y esgrima se contrataban directamente. No se creó un colegio como tal, sino que las clases se realizaban en los mismos teatros, que a veces no tenían espacios apropiados para el buen desarrollo de las mismas. Quizás por esto los actores se mostraron reacios a la Junta y sus órdenes, “ya que sus objetivos suponían un cambio radical de las viejas fórmulas con las que se habían gobernado las compañías: selección de los actores, nueva nomenclatura del reparto de papeles, sueldo fijo, supervisión de su trabajo por el maestro de Declamación y el director, pérdida de competencias en la selección del repertorio, etc.” (p. 20). Estos malos resultados hicieron que la Junta entrara en crisis, hasta que finalmente fue disuelta en 1803, por lo que de nuevo la transformación del teatro español se vio interrumpida por las reticencias de sus mismos profesionales.



Fig. 9: Goya, F. de (1807). El actor Isidoro Máiquez [óleo sobre lienzo]. Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-actor-isidoro-maiquez/dea3e232-7e6f-47a8-bc7b-28e715af0a58?searchMeta=goya%20maiquez>

Y aquí es donde aparece la figura de Isidoro Máiquez (Fig. 9) que, tal y como expuse al comienzo de este trabajo, se convierte en el punto de inflexión en el proceso de reivindicación de la profesión actoral y de reforma del teatro. Si hay un tema que destaca ampliamente y que perdura en el tiempo es del de Máiquez como reformador del teatro. Ya en las fechas inmediatamente posteriores a su muerte, los periódicos comenzaron a transmitir esta idea, como se puede leer en *El Constitucional* del 15 de abril de 1820, donde “el curioso de Fuencarral” afirma que éste “dio un nuevo esplendor al teatro español, casi exánime y moribundo” (p. 4). En las necrológicas publicadas en los meses posteriores se reafirma esta consideración de salvador del teatro español de su estado de decadencia, como se puede ver en el artículo “Teatros. Isidoro Máiquez”, publicado en *El Universal* del 9 de diciembre del mismo año; en él se detalla el atraso en el que se encontraba el teatro español a la vuelta de Máiquez y que gracias a él “el teatro renació de entre sus propias cenizas” (p. 792). Incluso hasta más allá de mediados del siglo XIX se sigue manteniendo esta visión, como se puede ver en artículo publica-

do en *El Clamor Público* del 6 de octubre de 1852, en su "Sección literaria. Actores contemporáneos", donde podemos leer: "Con Máiquez empieza una nueva época para el teatro español. Este tan célebre y justamente, aplaudido actor regeneró entre nosotros el arte escénico, que por efecto de la ignorancia y del fanatismo había caído en el mayor descrédito, considerándose como una profesión denigrativa, cuando no un pecado mortal" (p. 3)



Fig. 10: La Sra. Rita luna en la Comedia *La esclava del negro del Ponto* [estampa]. Biblioteca Digital Memoria de Madrid <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=11916>

Partiendo de sus dos biografías clásicas, la de José de la Revilla publicada en 1845 y la de Cotarelo y Mori en 1902, podemos ver el ascenso meteórico de un oscuro actor nacido en Cartagena en 1768, donde dio sus primeros pasos sobre las tablas. Sin mucho éxito trabajó en Málaga, Granada o Valencia, hasta que se traslada a Madrid en 1791 y es contratado como 9º galán en la compañía de Manuel Martínez, donde coincide con la gran actriz Rita Luna (Fig. 10), quien destacaba especialmente en la representación del repertorio francés tan de moda en esa época. En 1793 ya es sobresaliente de la misma compañía y suplente del primer galán, teniendo su primera oportunidad en una comedia de Ca-

ñizares el 20 de abril de ese año. Pero no acaba de triunfar, tanto por su carácter como por su forma de trabajar, ya que era considerado "extremadamente frío, que entendía y no expresaba sus papeles" (Cotarelo, 1902: 48), como decía de él Leandro Fernández de Moratín (Fig. 11), y que le lleva a no ser apreciado por el público. En 1798 es nombrado primer actor de los teatros de los Reales Sitios, pero esto le alejaba del público madrileño y del éxito popular, por lo que en 1799 retorna a Madrid y es nombrado primer galán de la compañía de Francisco Ramos.

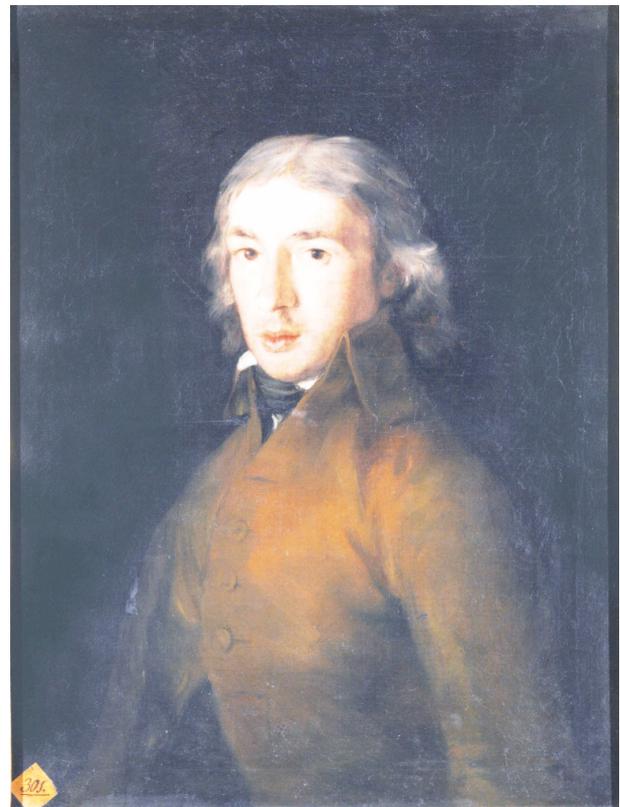


Fig. 11: Goya, F. de (1799). Retrato de Leandro Fernández de Moratín [óleo sobre lienzo]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/mostrar-autores.php?id=goya-y-lucientes-francisco-de#&gid=1&pid=0671>

Y es en este momento cuando, siendo consciente de las deficiencias del teatro español y de las suyas propias, quiso introducir reformas siguiendo el tan valorado modelo francés, por lo que "quiso por si mismo cerciorarse de su mérito y aprender de aquellos tan cacareados maestros el arte de expresar en acción y palabra los más delicados matices de los afectos del alma" (Cotarelo, 1902: 68). No podemos contar al detalle la aventura francesa de Máiquez, aunque me siento muy tentada de hacerlo... Baste con saber que su contacto en París con François-Joseph Talma (Fig. 12) y otros actores,

como Lafond, Duchenois o Clauzel, provocó una metamorfosis en el actor, “y de todo cuanto halló digno en estos célebres actores, se propuso formar un modelo ideal, un tipo constante de ejecución escénica” (Revilla, 1845: 31). A su vuelta de París en 1801, se encontró con múltiples dificultades con la Junta de Teatros, y es ahora cuando su faceta reivindicativa se dispara. Ante cada contratiempo responde con escritos demandando derechos y reconocimiento de las autoridades, ya que el del público lo estaba recibiendo con sus múltiples éxitos en los escenarios, en especial con el logrado con la representación de *Otelo, o el moro de Venecia* a principios de 1802 (Fig. 13). Llega a ser subdelegado de teatros en 1805, y en 1807 presenta un reglamento para los teatros de Madrid en el que se pide que el nombre de los actores figure en los carteles anunciadores de las obras.



Fig. 12: Martinet (1802). *Cinna* ou *La clémence d'Auguste*, tragédie de Pierre Corneille: costume de Talma [estampa]. Gallica, Bibliothèque Nationale de France <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6400619t>



Fig. 13: Ribelles, J. (ca. 1820). *Otelo* [estampa]. Museo del Romanticismo (Madrid) https://es.wikipedia.org/wiki/Isidoro_M%C3%A1iquez#/media/Archivo:Jos%C3%A9_A9_Ribelles_y_Helip_-_Othello_-_Google_Art_Project.jpg

¿Reivindicación profesional o simplemente un ego desmedido? Ni lo uno, ni lo otro, o más bien una mezcla de ambas cosas. En una época donde todavía se anunciaban las representaciones en la prensa sin indicar apenas el nombre del autor de la obra, exigir que se mencionara a los actores era, cuanto menos, un atrevimiento. Pero Máiquez se atrevió y ésto, unido a sus muchos encontronazos con las autoridades del momento, fue una de las causas desencadenantes de su trágico final, que le llevó al exilio y a la muerte en soledad. Moría el actor y nacía el mito, e Isidoro Máiquez ha sido considerado a lo largo del tiempo como modelo de actores, referencia constante con la cual se medía el valor de tal o cual actor o actriz a lo largo del siglo XIX y principios del XX, cuando su memoria empieza a caer en el olvido ante la llegada de nuevos modelos e influencias. Eso sí, abrió el camino a los que le siguieron tras el fin del fatídico reinado de Fernando VII, y que vieron el nacimiento del Real Conservatorio de Música, Canto y Declamación en 1831. Félix Enciso en 1833, An-

drés Prieto (Fig. 14), al que se considera el continuador de la tarea iniciada por Máiquez, en 1835, Carlos Latorre (Fig. 15) en 1839 o Julián Romea (Fig. 16) en 1858 realizarán manuales para el uso en esta institución, a través de la cual se verá realizada la vieja aspiración de mejorar la formación de los actores.



ANDRÉS PRIETO

Fig. 14: Retrato de Andrés Prieto [estampa]. En Prieto, A. (2001), *Teoría del arte dramático*, p. 47.
https://books.google.es/books?id=2Q9TClr-ALUC&hl=es&source=gbs_navlinks_s



Fig. 15: Madrazo, F. de (1842). Retrato de Carlos Latorre [estampa]. Biblioteca Nacional de España.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000031805>



Fig. 16: Cabral y Aguado Bejarano, M. (1853). Julián Romea en *Sullivan* [óleo sobre lienzo]. Museo del Romanticismo (Madrid). [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Juli%C3%A1n_Romea#/media/File:Juli%C3%A1n_Romea_en_el_papel_de_Sullivan_\(Museo_del_Romanticismo_de_Madrid\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Juli%C3%A1n_Romea#/media/File:Juli%C3%A1n_Romea_en_el_papel_de_Sullivan_(Museo_del_Romanticismo_de_Madrid).jpg)

En ese comparar a todos con Máiquez, el propio Julián Romea, también murciano y responsable de la primera gran reivindicación de la memoria del actor cartagenero, fue puesto a su altura en la necrológica publicada en *La Época* del 14 de agosto de 1868, en la que dice de él que “astro de la escena española, del que mantuvo en alto el pabellón de Isidoro Máiquez, del que compartió con Carlos Latorre los laureles del arte moderno” (p. 3). Quedaba entonces definida la “trilogía sagrada” de la escena española del siglo XIX: Máiquez, Latorre y Romea. Los tres se acaban igualando en su genio, pero cada uno de ellos dominando una rama del arte dramático: Máiquez la tragedia, Latorre el drama romántico y Romea la comedia. Pero serán Romea y Latorre los que logren el reconocimiento social tan ansiado por Máiquez, expresado en algo tan sencillo como el “don”. En un curioso artículo en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1888*, publicado en enero de 1888 titulado “Señor y don”, que trata de la evolución de los títulos de cortesía en España y de cómo se han ido aplicando a diversos estamentos, desde la nobleza

hacia abajo. Y en lo tocante a los actores se dice: "Dicen que el renombrado comediante Garrido no ponía en los carteles más que Fulano Garrido; que Máiquez escribió el *señor* Isidoro Máiquez; Latorre puso *Don* Carlos Latorre, y Romea, por sus cargos y condecoraciones, se nombró legalmente el *Señor Don Julián* Romea" (p. 48). O lo que es lo mismo, se equipararon en respeto social a muchas profesiones y cargos oficiales, llegando así a un lugar antes imposible de alcanzar.

Esta idea del respeto al actor se consolida con el tiempo, y se justifica gracias al genio, tal y como podemos leer en el artículo de Eduardo Sojo titulado "Recuerdos de Romea", publicado en *El Heraldo de Madrid* del 26 de enero de 1907:

Siempre se antepuso á su nombre un don como una casa, privilegio exclusivo que no gozaron Agustín de Rojas, Alonso de Olmedo, Pablillos de Valladolid ni cuantos representantes famosos hubo desde el siglo XVII al XIX, que empezó con Isidoro Máiquez y medió con D. Julián, quien, si por nacimiento poseía el título de don, hubiéralo perdido al dedicarse al teatro, pues durante varias centurias fueron despreciados los cómicos, como gente excomulgada, maleante y de vil profesión. Para que a D. Julián Romea no le alcanzase semejante entredicho, ¿qué causa hubo? La más sencilla: que el genio se impuso. El adjetivo de «eminente», así como el honorífico y distintivo don, la crítica y el público, al citarle, se los otorgaron unánimes; yo me complazco en consignarlo, y a cada cual lo suyo (p. 4)

Los actores y actrices del siglo XIX, porque en este logro del respeto social hay paridad casi absoluta, empiezan a ser vistos ya no como simples instrumentos del entretenimiento, sino como profesionales admirables sobre los escenarios y verdaderos modelos a imitar fuera de ellos. Esto lo podemos leer en el artículo de Antonio Guerra y Alarcón, publicado el 13 de junio de 1886 en *La América*, titulado "Los actores españoles", y centrado en la evolución histórica de los mismos; cerca ya de su conclusión, dice: "Hoy ya no se considera al cómico como se le consideraba en los tiempos de que nos hemos ocupado. De aquellos tiempos á estos, el farsante, el histrión, el cómico, se ha hecho actor, artista; ha obtenido consideración, honores, dinero y puede aspirar al título de príncipe en la única aristocracia indiscutible del siglo XIX, que es la de la inteligencia. A esta rehabilitación gloriosa en la sociedad han contribuido primero Isidoro Máiquez, después Carlos Latorre y más tarde Julián Romea" (p. 12). Quedémonos también con las palabras del dramaturgo José de Echegaray, quien en el discurso pronunciado en el Teatro Español en

honor del actor recién fallecido Rafael Calvo (**Fig. 17**), y que fue publicado el 15 de noviembre de 1888 en *La España Artística*:

[...] Gloriosa vida la del actor que llega á realizar en algún modo los grandes ideales del arte: la lucha será profunda y peligrosa, pero el triunfo será inmediato é indiscutible: una noche no más; el espacio de algunas horas; un punto tal vez; un acento sublimado verdad y pasión, y una corriente instantánea de sentimiento se establecerá entre el público y el artista, y la victoria y la fama y el porvenir serán suyos. Todo el que lucha por algo, al realizar su obra decisiva, necesita *del tiempo* como auxiliar para el triunfo. El actor en el trance supremo no necesita del tiempo para nada, vence instantáneamente. Pero deja de existir y el tiempo se venga minando poco á poco el recuerdo glorioso del que supo vencer sin él.

Músicos y pintores, escultores y arquitectos, literatos y poetas, todos dejan encarnada su potencia creadora en algo material que proclama su gloria y la proclamará siempre.

En cambio, ¿qué deja el actor tras sí? Unos acentos que se perdieron en el aire: una emoción que ya pasó: aplausos que ya se apagaron: en suma, no más que recuerdos en la generación de hoy; ni recuerdos siquiera en las generaciones que han de venir: un me dijo, una referencia, una tradición, la nada casi.

[...] Pero los que no pudieron oír á Máiquez, Latorre, Romea, Arjona y Calvo, ya no los oirán nunca. Su obra ya no existe: no la pintaron en lienzos, no la esculpieron en piedras; y no hay letra de molde ni hay pentagrama que conserve y perpetúe el acento dramático, la nota del sentimiento, la actitud desesperada, el decir galano, el llorar tristísimo: quizá lo más sublime de la vida, quizá lo más profundo del alma, lo que el actor en un instante de comunicación misteriosa con lo infinito, encontró una vez única y transmitió al público, y como las olas se deshacen en rumores y espumas sobre la arena de la playa, en él se deshizo en lágrimas y aplausos [...]" (p. 1)

Y no puedo terminar así, ya que la lucha de los actores no había concluido, o al menos no para todos, por lo que creo que es necesario un breve epílogo. Si las voces de los grandes intérpretes se apagaba a su muerte, y solo un esfuerzo de voluntad podía hacer perdurar su recuerdo, ¿qué ocurría con todos aquellos que sin lograr la fama dedicaban su vida a la profesión teatral? Como le sucedió al mismo Máiquez, y a otros muchos que le precedieron, su vida acababa en la pobreza y el olvido, ya que en la mayor parte de los casos, ese tan ansiado reconocimiento social duraba tanto como

tardaba en caer el telón del teatro. Este asunto queda pendiente, y sólo en las primeras décadas del siglo XX se darán los pasos para solucionarlo, siendo de capital importancia la fundación del Sindicato de Actores Españoles en 1920. En un artículo firmado por José L. Mayral en *La Voz* del 13 de enero de 1928, se hace memoria de la historia del mismo, y en relación a sus objetivos se dice: “Los artistas se daban cuenta de que, unidos, pondrían término a los abusos inevitables que se cometían con el individuo solo y, naturalmente, sin defensa. Cesaría los sueldos irrisorios, los despidos arbitrarios, los éxodos dramáticos por provincias y, lo más triste aún, por América. Las empresas, más o menos solventes, tendrían un freno y una responsabilidad. Cesaba así la anarquía en el teatro” (p. 3). Al año siguiente empezó a funcionar el Montepío de Actores, que cubría las bajas por enfermedad o alumbramiento con el fondo creado de los sueldos de los actores, de una manera similar a la que había tenido el Gremio de Representantes en los siglos XVII y XVIII, y se plantea la necesidad de la creación de la Casa del Actor.

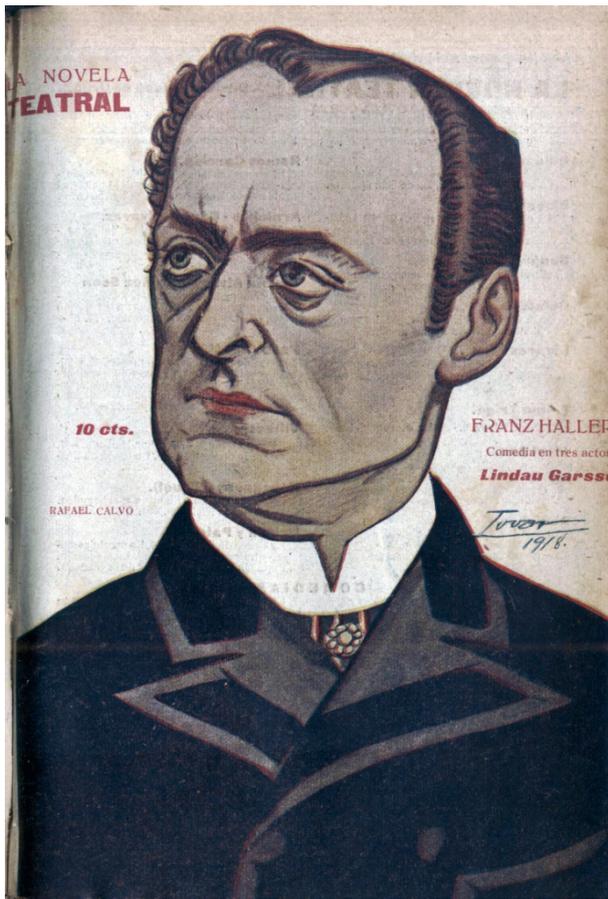


Fig. 17: Tovar, M. (1918). Caricatura de Rafael Calvo [estampa]. En *La Novela Teatral*, 100 (noviembre 1918) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/1918-11-10%2C_La_Novela_Teatral%2C_Rafael_Calvo%2C_Tovar.jpg

Esta última iniciativa, hubiera cubierto muchas de las demandas de carácter social que los actores españoles tenían en relación con lo que ocurría tras el final de la carrera profesional de muchos de ellos. Las reuniones preliminares se iniciaron en 1928 con gran entusiasmo, ya que se había recibido el legado de un solar en la Ciudad Lineal de Madrid para su construcción. Se funda un patronato, se hacen reuniones y funciones para recaudar fondos, se publican artículos sobre iniciativas similares en Alemania o Italia... Pero las obras no empiezan, y el propio Sindicato de Actores se enfrenta a nuevas organizaciones en el sector, como la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos, de corte socialista, que le reclama abiertamente su inacción en un artículo publicado el 21 de noviembre de 1930 en *La Libertad*:

El Sindicato, tal como hoy funciona, no pasa de ser una ficción. Ninguno de los lógicos anhelos del actor ha podido lograrse. Había de realizar el Sindicato el proyecto de la casa del actor para sus ancianos; resolver el problema de los Impuestos sobre espectáculos, especialmente el de utilidades; estudiar el medio de solidaridad práctica con él camarada parado; el de los socorros a las familias del socio fallecido; el de fianzas a las Empresas que no tienen condiciones de verdadera solvencia; la indemnización de viajes; la Jomada de trabajo; la academia de estudios de declamación y canto; la de sueldos por categorías, y a la hora de ahora, el Sindicalo, esgrimiendo la bandera del Montepío —otra ficción que nada resuelve, por la forma en que se ha concebido—, no hace otra cosa que agitarse en las aguas de la Indiferencia, pidiendo inútilmente ayuda a los que no tienen ninguna fe en su existencia (p. 9)

La cuestión se prolonga hasta los años previos a la Guerra Civil, y así el 27 de mayo de 1935 se publica en *La Voz* “Los actores en desgracia”, carta de Nicolás Rodríguez a Victoriano Tamayo sobre la creación de la Casa del Actor, donde podemos leer lo siguiente:

[...] Yo le suplico a usted, “hombre generoso, siempre al lado de los actores en desgracia”, la idea de que, dándole usted forma, y desde luego sin que yo “aparezca” para nada, se forme una institución con el concurso de los poderes públicos, naturalmente, para evitar que este doloroso espectáculo se repita. No un asilo, pero sí un refugio; un refugio limpio, alegre, donde puedan acabar sus días los que uno fueron favorecidos por el éxito. Podríamos llamarle Institución Isidoro Máiquez, en recuerdo de aquel gran actor, gloria de nuestro teatro, que también cayó en

desgracia de un cretino monarca, que sin más ni más lo desterró, y murió perseguido y loco, en la mayor miseria [...] (p. 8)

Este camino de reivindicación de la profesión todavía sigue, con iniciativas legislativas como el Estatuto del Artista, cuya comisión interministerial para su desarrollo se aprobó el pasado 2021, o con el trabajo de formación que se está haciendo desde las ESADs desde la implantación del nuevo plan de estudios acorde con el pacto de Bolonia. Estamos en el camino pero, como ya he dicho en otras ocasiones, ya que creo firmemente en ello, no podemos seguir adelante sin conocer nuestro pasado.

Bibliografía

- Aguilar Piñal, F. (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo. https://books.google.es/books?id=C MhAc6l1zewC&hl=es&source=gbs_navlinks_s
- Álvarez Barrientos, J. (1987). Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 455-471 <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DI-CE8787110455A/13367>
- Cañas Murillo, J. (1992). Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: El *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, de Manuel García de Villanueva. *Anuario de Estudios Filológicos*, 15, 27-38 <https://dehesa.unex.es/handle/10662/2713>
- Cotarelo y Mori, E. (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Imprenta de José Perales y Martínez <https://archive.org/details/isidoromaiquezye00cotauoft/page/n6/mode/2up>
- Cotarelo y Mori, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» https://bibliotecadigital.jcyl.es/en/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10465648
- Domínguez Ortiz, A. (1983). La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (I). *Anales de Literatura Española*, 2, 177-196 https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7385/1/ALE_02_08.pdf
- Domínguez Ortiz, A. (1984). La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II). *Anales de Literatura Española*, 3, 207-234 https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7411/1/ALE_03_08.pdf
- Enciso, F. (1832). *Principios de Literatura acomodados a la declamación*. Imprenta de Repullés <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084291&page=1>
- García de Villanueva, M. (1788). *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Imprenta de la viuda de Ibarra <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092056&page=1>
- Jovellanos, G.M. de (1812). *Memoria sobre las diversiones públicas*. Imprenta de Sancha <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055534&page=1>
- Martín Pina, I. (2017). Estatuto del Artista: Un modelo de futuro. *ADE Teatro*, 168 https://www.uniondeactores.com/images/recursos/documentos/Articulo_ADE.pdf
- Peytavy, C. (2022). La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: Un componente de la historia teatral por explorar. *Anales de Literatura Española*, 36, 193-216. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/119544/1/AnLitEsp_2022_36_07.pdf
- Prieto, A. (1835). *Teoría del Arte Dramático* [manuscrito] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051230&page=1>
- Real Decreto 639/2021, de 27 de julio, por el que se crea y regula la Comisión Ministerial para el desarrollo del Estatuto del Artista https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2021-12611
- Revilla, J. de la (1845). *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Imprenta de D. Miguel de Burgos https://books.google.es/books?id=Og5HAQAAMAAJ&dq=es&source=gbs_navlinks_s
- Rojas Villandrando, A. de (s.f.). *El viaje entretenido (1603)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/>
- Romea, J. (1858). *Ideas generales sobre el Arte del Teatro*. Imprenta de F. Abienzo <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092047&page=1>
- Soria Tomás, G. (2009). La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804). *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 23, 9-32 http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones23/23_soria_tomas.pdf
- Subirá, J. (1960). *El Gremio de Representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. CSIC, Instituto de Estudios Madrileños.
- Unión de Actores y Actrices (2021). El Estatuto del Artista <https://www.uniondeactores.com/index.php/la-union/conoce-la-union/iniciativas/estatuto-del-artista>
- Varona Peña, A. (2015). *Habla escénica en España. El siglo XIX y los tratados de declamación* [tesis doctoral]. Universidad de Murcia, Departamento de Teoría e Historia de la Educación <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/362089/TAVP.pdf;jsessionid=733DAFE1995832B6F1671589E9406A15?sequence=1>

Hemerografía

- Echegaray, J. de (15 de noviembre de 1888). Echegaray [discurso leído en la velada del Teatro Español en honor a Rafael Calvo]. *La España Artística*, 22, 1-2 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025272334&search=&lang=es>
- Guerra y Alarcón, A. (13 de junio de 1886). Los actores españoles. *La América. Crónica Hispano-Americana*, Año XXVII, 11, 10-13 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002309038&search=&lang=es>
- Juanco, J. (Ed.) (14 de agosto de 1868). Don Julián Romea, por *Las Novedades* [necrológica]. *La Época. Periódico Político y Literario* (Madrid), 6342, p. 3 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000243783&search=&lang=es>
- Martínez de la Torre, D. (Ed.) (6 de octubre de 1852). Sección Literaria. Actores contemporáneos [sobre Isidoro Máiquez]. *El Clamor Público. Periódico del Partido Liberal*, 2520, p. 3 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002744823&search=&lang=es>
- Mayral, J.L. (13 de enero de 1928). Los cómicos por dentro. Cómo se organizó y cómo vive el Sindicato de Actores Españoles. *La Voz*, 2259, 3 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000847139&page=3&search=&lang=es>
- Mora, J.J. (Dir.) (15 de abril de 1820). Carta de *El Curioso de Fuencarral* sobre Isidoro Máiquez. *El Constitucional: o sea, Crónica Científica, Literaria y Política*, 342, p. 4 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003900692&search=&lang=es>
- Narganes, M.J. (Dir.) (9 de diciembre de 1820). Teatros. Isidoro Máiquez. *El Universal*, 212, 791-792 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003618375&search=&lang=es>
- Oteya, L. de (Dir.) (21 de noviembre de 1930). La vida escénica. Ecos, noticias y comentarios del día. A propósito de... *La Libertad*, 3330, 9 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002988489&page=9&search=&lang=es>

Pardo de Figueroa, M. [Doctor Thebussem] (1 de enero de 1887). Señor y Don. *Almanaque de la Ilustración*, Año XV, 45-51 https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004541349

Rodríguez, N. (27 de mayo de 1935). Los actores en desgracia [carta

dirigida a Victorino Tamayo]. *La Voz*, 4485, 8 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001022723&search=&lang=es>

Sojo, E. (26 de enero de 1907). La vida del teatro. Recuerdos de Romea. *Heraldo de Madrid*, 5905, 4 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000539192&search=&lang=es>

á

fila

Vol. 6, 27-38

Neuromodulación: una experiencia innovadora

Dr. Antonio Varona Peña

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Resumen: *Neuromodulación y voz* es una experiencia didáctica de trabajo con el Sistema Nervioso Autónomo para el aprendizaje y la actuación, planteada como asignatura optativa en la ESAD de Murcia. Se explican los antecedentes en relación con los perfiles del alumnado, el estrés propio de la situación escénica, la incidencia de la pandemia del COVID-19, y los nuevos paradigmas derivados de los avances en neurociencia. Igualmente se exponen algunos contenidos, los referentes de las técnicas, los procesos, principios didácticos empleados, resultados y aplicaciones.
Palabras clave: Actuación, estrés, Neuromodulación, Sistema Nervioso Autónomo, TRE®

Abstract: NEUROMODULATION AND VOICE is a didactic experience with the Autonomic Nervous System for learning and Acting, as an optional subject in the ESAD of Murcia. The background is explained in relation to the students' profiles, stress of the stage situation, incidence of the COVID-19 pandemic, and new paradigms derived from advances in neuroscience. In addition, some contents, the references of the techniques, the processes, the didactic principles used, results and applications, are also presented.

Keywords: Acting, Autonomic Nervous System, Neuromodulation, stress, TRE®

Neuromodulación y voz se oferta como asignatura optativa cuatrimestral con 3 ECTS y 3 horas semanales. Se aprobó por el Departamento de Voz y Lenguaje en 2017 y comenzó en 2018. Siete ediciones con 61 alumnos en total (11 hombres y 50 mujeres): este artículo os está dedicado por permitirme acceder a lo más íntimo –tu sistema nervioso– y en agradecimiento por lo que me habéis enseñado.

En las técnicas y estilos de actuación la conexión de la persona-actor con el personaje se ha considerado esencial. ¿Pero qué sabemos de nuestro cuerpo, nuestra intrahistoria? Observar y descubrir el cuerpo desde las reacciones del Sistema Nervioso Autónomo (SNA) permite encarnar el conocimiento (*Embodied cognition*, Shapiro, 2021), revela dimensiones desconocidas en sus relaciones, aspecto decisivo para las Artes Escénicas. Estos procesos suponen un cambio de visión: al foco de la vivencia –subjetividad–, añadimos la desestructuración de los hábitos, la permeabilidad, y el conocimiento científico –objetividad– esencial en la Enseñanza Superior.

Neuromodulación plantea un aprendizaje basado en problemas (hábitos, resistencias, tensiones, creencias) que no son útiles para el aprendizaje en general ni para adquirir las competencias en concreto.

La puesta en común de factores que afectan al rendimiento académico nos mostró que había experiencias compartidas, y abrió la posibilidad a la perspectiva del aprendizaje colaborativo.

Los avances en neurociencia están mostrando las implicaciones del sistema nervioso en la actuación (Sofía, 2010, Fons, 2015 y 2019), pero ha habido menos reflexión sobre el papel del SNA, y apenas sobre el sistema vagal en concreto. El estado del SNA es un indicador fiable de la receptividad, de la capacidad de interacción social, el desempeño en actividades deportivas, artísticas (López de la Llave, 2006), didácticas, y en la actuación. Un buen mapa del territorio es una ayuda inestimable. En última instancia el SNA regula el funcionamiento en la comunicación: si se comprenden los principios se pueden aplicar las técnicas adecuadas, e incluso crearlas. En otras palabras: el estado del SNA determina el éxito en los esfuerzos, porque es la otra cara de la moneda de los estados emocionales.

Neuromodulación aprovecha la capacidad de autorregulación del SNA para el cambio y el crecimiento; además de técnicas, utilizamos recursos biológicos para regular el estado emocional y la conducta. Recursos siempre disponibles y sin costo.

Según la Teoría polivagal (Porges, 2023) la activación del nervio vago ventral favorece un estado de seguridad que dispone a la participación social: aumento de las vocalizaciones prosódicas, expresiones faciales,

apertura al contacto físico y al juego. En esta situación la interacción resulta eficiente: la persona responde con flexibilidad a los cambios en el entorno, en el propio organismo, y en un estado saludable. Es precisamente lo que necesitamos en el aprendizaje y la actuación, pero no siempre ocurre.

1. Cuando algo falla

1.1. Las huellas del pasado

Las personas con experiencias previas difíciles suelen tener una alta sensibilidad en la activación del centro del miedo, que es el que desencadena la cascada de hormonas del estrés (fundamentalmente adrenalina y cortisol): los impulsos nerviosos que hacen subir el pulso cardíaco, la presión sanguínea, y la agitación de la respiración. Suelen sufrir síntomas corporales sin ninguna base física clara: hiperhidrosis en las manos, crisis de ansiedad, síndrome vasovagal, dolor crónico de cabeza, espalda o de cuello, fibromialgia, bruxismo, problemas digestivos, asma, alergias, fatiga...

Tal como nos explicó la psicóloga Ana Peinado (ESAD de Murcia, 3 de junio de 2020) hay experiencias que no somos capaces de integrar, y por tanto de superar. Los mapas interiores que configuramos durante el desarrollo son muy estables. Las huellas y las cicatrices de la vida dejan marca en nuestra biología, en nuestro sistema inmunológico, pero también en nuestra mente y emociones, en el aprendizaje, las relaciones, la creación: “El pasado está impreso no solo en nuestra mente (...) sino también en el núcleo de nuestro ser: en la seguridad de nuestro cuerpo” (Van der Kolk, 2105, p. 143).

Han comenzado a aparecer talleres de actuación que incorporan “Las heridas del alma” de la infancia a partir de las que proporcionan herramientas para el trabajo actoral. Además, las consecuencias del trauma en el uso de la voz y el habla están siendo foco de interés emergente para la investigación.

Sin una relación cordial con nuestro propio cuerpo no podemos autorregularnos y mantener relaciones equilibradas, de ahí que en ocasiones se busque la regulación exterior: reafirmación constante, medicación, llamar la atención, satisfacer los deseos de los demás.

En algunos casos extremos aparece disociación que se manifiesta como dispersión mental, sensaciones físicas de separación del cuerpo, no sentirse en el presente, por lo que practican actividades que les hagan sentirse vivos. Siguen adelante, pero las huellas del pasado se perpetúan mucho tiempo después, y tienen como consecuencia la falta de imaginación y una pérdida de flexibilidad mental, condicionan la percepción del entorno y el pensamiento (Van der Kolk, 2015). Lo oculto, lo

temido o lo que nos prohibimos, toma forma visible y concreta en el cuerpo. Si se produce desconexión –casi siempre parcial–, suele implicar la pérdida de la noción de propósito y dirección. En definitiva: se puede dañar la autorregulación.

1.2. Estrés y actuación

La exposición pública provoca la respuesta de activación del sistema simpático, que tiene la particularidad de ser inmediata y total, puesto que está preparado para responder a situaciones de amenaza o de peligro; la imaginación o el recuerdo de un hecho pasado bastan. Es un estado fisiológico que incrementa la fuerza para realizar las acciones, da el mando a las emociones, y reduce la percepción del propio cuerpo, imprescindible para el control en la interpretación artística. El cuerpo organiza sus recursos de una manera excepcional, limitando unas funciones en beneficio de otras: el cerebro busca una salida, y si no la encuentra se siente amenazado y continúa segregando las sustancias químicas del estrés. La respuesta de lucha o huida desdibuja el límite entre el impulso emocional y el comportamiento adecuado o aceptable, y esto se multiplica en escena. Implica que el cerebro antiguo toma el mando, apagando parcialmente el cerebro superior, la mente consciente y el lenguaje: si este no funciona la memoria autobiográfica y las experiencias no se organizan coherentemente en el tiempo.

La falta de escucha y la desconcentración suele ser una estrategia de autoprotección generada por el cerebro, que crea distracciones: pensamientos, imágenes, emociones, incluso picores o dolores si lo considera necesario.

Generalmente se entiende que las palabras deben ser el resultado de la acción y de la vivencia en el proceso creador, es decir, que deben surgir del inconsciente (Eines, 2005, p. 27). Pero tendemos a ignorar que no está exento de peligros: es ahí donde están escritos los hábitos más arraigados de la persona (su historia, relaciones, familia, educación, geografía), que precisamente serán los que surjan, y con frecuencia no serán adecuados en la situación de comunicación escénica. Al menos en las primeras etapas de la formación, precisamente por surgir del inconsciente y estar mediada por el SNA, el habla espontánea de la persona no basta para construir la palabra escénica en la actuación: si bastase, no habría escuelas de Arte Dramático.

Actrices y actores encarnan física y emocionalmente personajes en situaciones difíciles y complejas, que movilizan las emociones del intérprete, y que pueden convertirse en sentimientos –positivos o negativos– en función de las experiencias personales previas: “En de-

finitiva, los actores, aunque son psicológicamente más conscientes, pueden ser más vulnerables, ya que miran o reflejan su pasado (traumas) en su propio espejo” (Galindo, 2015, p.133).

¿Qué ocurre cuando entra en situación escénica una persona que tiene un nivel de reactividad muy alto a estímulos ligeramente estresantes, y además encarnando un personaje en una situación difícil o de supervivencia –que es lo habitual–? Estas reacciones físicas intensas producen consecuencias en las sensaciones-emociones, en la atención, el aprendizaje y el desempeño artístico, que puede alejar a las personas del control de las acciones: “How could she expect to be fully present to transform into another character if she was dealing with such an extreme sensory experience?” (Polatin, 2013, pág. XIV).

Por otra parte, dado que el cerebro segrega endorfinas en respuesta al estrés, se ha sugerido que para ciertas personas la exposición proporciona un alivio a la ansiedad. Por ello, pueden sentir una sensación de vacío y aburrimiento cuando no están haciendo alguna actividad excitante o peligrosa, como actuar.

Igualmente se puede producir la desactivación de partes del cerebro que son las encargadas del funcionamiento ejecutivo, por lo que a algunas personas les cuesta hacer planes y organizarse. La persona que responde una y otra vez a estímulos menores de una manera descontrolada, en algunos casos literalmente como si estuviera a punto de morir, suele sentirse cansada (es una constante en las descripciones de los alumnos de Neuromodulación), y a veces deprimida.

Una de las cuestiones más claras que se expusieron en el Congreso Internacional de Psicología y Artes Escénicas CIPAE 2021 ha sido la presencia del trauma en la sociedad y en concreto en los artistas, más común de lo que suponemos. Se habló del “estrés post-dramático”: cuando el actor o estudiante implica sus emociones y el entorno no es seguro, en esa mezcla entre la realidad emocional de la persona y la ficción artística, si los procesos no se cierran adecuadamente, aparecen problemas de estrés y neurosis. Igualmente se planteó que la confusión entre realidad del actor y ficción del personaje convocada por algunos estilos de actuación, así como la permisividad con los elementos reales de violencia o erotismo, han causado daños a las personas.

La evaluación constante y los términos éxito/fracaso forman parte de la experiencia del artista escénico, para el que lo social es decisivo puesto que con frecuencia entrar en proyectos depende de las relaciones sociales. ¿Qué ocurre cuando al artista le cuesta relacionarse socialmente?

El actor tiende a idealizar sus proyectos como for-

ma de resiliencia, de proteger su imagen frente a la evaluación social y profesional: no se habla de fracaso o de frustración, se sigue adelante. El miedo al fracaso es una constante en los estudiantes y profesionales: a no ser bastante bueno/a, a no tener bastante verdad, a que no le llamen. El miedo impide la consciencia clara del entorno y las situaciones, impide centrarse en el presente y las acciones, impide el estado de flujo que se necesita para actuar (Puerta, 2016).

1.3. Postura: la forma informa

Vemos a diario adoptar posturas de contracción en torno a los tres centros frágiles expuestos del cuerpo: cuello, vientre, genitales (ver figura 1). Los bloqueos se traducen en una falta de movilidad de las articulaciones de la locomoción: tobillos, rodillas y caderas. El apoyo

de los pies principalmente en los talones y parte externa, las rodillas extendidas en retroversión, con frecuencia anteversión pélvica. Sentadas, las piernas se cruzan e incluso se enredan entre sí, con movimientos rítmicos de los pies (expresión de la oposición huída-inmovilización); pecho hundido, hombros y cabeza adelantados.

Son posiciones que generan dificultad para la bipedestación dinámica y para la oscilación de la respiración en el abdomen, presión sobre el diafragma, escasa oscilación costal, presión sobre el pecho y como consecuencia escasa amplitud de la respiración (movimiento y volúmenes de aire), presión excesiva o deficiente del aire en los pliegues vocales (ataque vocal brusco, voz aireada, pérdida de sonidos), y finalmente tensión en mandíbula o lengua dificultando la resonancia/articulación del habla, entre otras consecuencias.



Figura 1. ESAD de Murcia, noviembre 2019. Posturas con la musculatura frontal contraída: con los pies sobre la silla, piernas cruzadas, manos sobre la cara, cabeza adelantada, torso hundido, morder las uñas, oscilaciones rítmicas de los pies. Fuente: Elaboración propia (2022)

Hundirse en la silla, hombros y cabeza hacia delante, movimientos repetitivos, rigidez en las piernas, tocar el pelo, acariciarme los brazos, morderse las uñas, los dedos, chupar un bolígrafo, son ejemplos de posiciones o acciones que suelen quedar fuera de control y que manifiestan o permiten descargar el estrés o la ansiedad.

La tensión cervical y la dificultad para mantener

el contacto visual directo pueden ser características: la mirada se aparta y en el escenario es errática. Si se practica un ejercicio que implica congelación del movimiento, los ojos se mueven buscando una salida, al cuerpo le cuesta mantener la inmovilidad y el equilibrio. La musculatura del rostro resulta rígida o inexpressiva.

1.4. Perfiles del alumno

Todas las producciones artísticas están hechas para superar la tragedia. (...) La negación es protectora porque nos permite evitar afrontar el problema. El desvío, el alejamiento de la emoción, el control de la emoción, la representación de la tragedia de manera soportable (...) Y me dirás: "Bueno, ya pasó", pero no, no ha pasado. Está grabado en mi memoria. (...) El arte juega un papel muy importante en el proceso de resiliencia. (...) Es la carencia lo que invita a la creatividad (...) Entre los artistas, la gente del cine, se da un número inusualmente alto de niños privados de afecto, que se refugian en el cine (...) han encontrado un medio para transformar esa herida y convertirla en producción artística. (Cyrulnik, 2018, 43:08)

El amor, el odio, el rencor, la violencia, el poder, son temas del teatro precisamente porque son parte de la experiencia vital de las personas. Aunque la mente consciente no siempre puede reconocer o comunicar lo que pasa en el cuerpo, los músculos, el sistema inmunológico, el sistema del miedo, llevan la cuenta: *El cuerpo lleva la cuenta* (Van der Kolk, 2015). Esto nos está llevando a plantear si los actores buscan historias que contar y personajes que habitar para que el cuerpo y el inconsciente puedan revelar su propia historia.

En la enseñanza de Arte Dramático los "mundos dramáticos" son habitados por personas, representadas por actores (Vieites y Caride, 2017, p.5). Las experiencias de los personajes pueden suponer, si se da la coincidencia, una identificación con las acciones de supervivencia que quedaron paralizadas, y en este sentido resultar terribles o sanadoras. Pero sin necesidad de haber vivido un trauma, liberamos emociones y recuerdos que en algún momento bloqueamos. Al actuar personajes o tomar roles teatrales pueden verse esas tensiones. La persona encuentra en el personaje sus propios mapas internos, lo que le permite reconocerlos, abrir la posibilidad de aceptarlos, e incluso cambiarlos. El distanciamiento y la observación de la experiencia permiten más control sobre las sensaciones físicas y las emociones.

Hacia 1981 Antonio Díaz Zamora, primer Catedrático de Interpretación del Conservatorio de València, hablaba de algunos rasgos en la personalidad del actor, entre los que incluía la tendencia a la "descolectivización", "excitabilidad", "estructura histérica", y tendencia a "espectacularizar sus sentimientos" (p. 9). Según él, las personas que entran en la industria del espectáculo tienen una prevalencia para el desequilibrio emocional y mental: "el dolor de la vida".

Dolores Galindo (2015) en su estudio sobre estudian-

tes de Arte Dramático refiere relación entre neuroticismo y funcionalidad del SNA:

El Neuroticismo según Eysenck se relaciona con el funcionalismo del Sistema Nervioso Autónomo (SNA) y la propiedad de labilidad, es decir la facilidad y rapidez de activación del mismo. La intolerancia al estrés físico o psicológico (conflictos o frustraciones) es característica del neuroticismo así como un nivel alto de excitabilidad. La conducta presenta bloqueos, las emociones se sienten y expresan de forma intensa, surgen situaciones donde la tensión o la ansiedad caracterizan la conducta y a veces se presentan trastornos psicósomáticos. (Mori, 2002, en Galindo, 2015, p.53)

Los psicólogos especializados que trabajan con músicos y actores señalan el deterioro de la salud mental en la industria a nivel sistémico (estrés, depresión, drogas, aislamiento social, autoestima vinculada al éxito profesional), lo que se ha visto reforzado por la pandemia (Newman, 2021). Igualmente el movimiento *MeToo* ha puesto al descubierto que el abuso sexual ha sido común en la industria, con consecuencias devastadoras para las mujeres, que están por abordar y resolver.

Las I Jornadas Nacionales sobre Artes Escénicas, Inclusión social y Salud Mental desarrolladas en la ESAD de Murcia en 2016 nos dieron a conocer la presencia del estigma asociado a las personas con diversidad funcional, y el valor de la educación en las Artes Escénicas como vía de inclusión.

El último informe de UNICEF (2021) pone el énfasis en la salud mental de los adolescentes: en el mundo uno de cada siete de entre 10 y 19 años tiene un problema mental diagnosticado. El suicidio en edad escolar, hasta ahora un tema tabú, se ha convertido en 2022 en un grave problema en España y ha obligado a establecer protocolos de actuación a las administraciones educativas.

Los centros de secundaria están desbordados por la situación de la salud mental del alumnado, que a día de hoy es una emergencia. Relevante ha sido la revolución digital, la dependencia de los medios digitales, ya estudiada desde el punto de vista fisiológico y psicossocial. Los modelos estéticos ideales potenciados por las redes sociales y algunas culturas digitales son un factor a considerar. A nivel neuroquímico los *smartphones* pueden estar sustituyendo a la interacción física (Haynes, 2018).

La medicina generalista y los hábitos sociales han generado un alto consumo de sustancias: para calmarse, para el dolor de cabeza, para la menstruación, para dormir... y con frecuencia desvían la atención de los

problemas subyacentes, que profesionales cualificados califican como “epidemia oculta” (Van der Kolk, 2015, p. 161), por la culpabilidad y los tabús sociales. Nuestro alumnado no es sino un reflejo de la sociedad.

Las instituciones son plenamente conscientes de la situación, pero no están dispuestas a responder al costo que implica, y prefieren dejar una responsabilidad inasumible a los docentes.

Una importante proporción de nuestros alumnos tiene bruxismo, y han de usar férula de descarga para no dañar los dientes. La mayoría lo percibe como una condena porque al ocurrir durante el sueño es incontrolable, de modo que al levantarse sienten tensión y dolor. Reconocer y aliviar esas tensiones es una de las primeras tareas con la voz y el habla.

Algunos se presentan hablando con un hilo de voz, la respiración agitada, la voz “tensa” o “rota”, encogidos, con un habla atropellada, usando constantemente alternantes (muletillas). Hemos observado dificultades para procesar el lenguaje, y sobre todo para reconocer y manejar la coordinación motriz fina, imprescindible para la voz y la articulación.

Como además los estudios exigen concentración y esta les puede resultar complicada, pueden sentirse inútiles o frustradas, e incluso rechazar la teoría. He oído varias veces decir con pesadumbre: “siempre estoy con la cabeza en otra parte”. Se pueden generar inhibiciones en las relaciones con los demás, aislamiento, o estrés grupal.

La sobrecarga emocional hace que en ocasiones se active la visión en forma de túnel, con un hiperfoco: el teatro puede proporcionarles esta visión. Cuando la persona no puede estar presente en el momento y el lugar porque sus sensaciones son desbordantes, se disocia hacia lugares en los que sentirse viva o segura: puede ser un personaje teatral, o el escenario mismo.

Las personas con alguna dificultad llegan también con gran impulso de autoafirmación como forma de resiliencia.

Concretamos. Hace más de cinco años, en el curso 2015-2016, estimamos cercano al 25% el número de alumnos de primer curso con tics nerviosos, problemas vocales derivados de la ansiedad o el estrés, con diagnósticos relacionados, o que abandonaron los estudios por causas que sospechábamos relacionadas. Pudimos comprobar que llegaban desde gabinetes de psicología, y hubo varias crisis de ansiedad, algunas de las cuales acabaron en urgencias. Personalmente percibí la situación como alarmante, especialmente porque estamos preparados para la formación en las disciplinas, pero naturalmente no estamos preparados para trabajar con las situaciones citadas.

En la evaluación de un grupo de primer curso de

2019-20 el profesorado destacó el alto nivel de nerviosismo y agitación; tuvimos cuatro abandonos, y el mismo porcentaje de personas con algún diagnóstico relacionado (TDH, trastornos alimenticios, gastroenteritis no infecciosa, ansiedad, trastornos de adaptación, TOC, etc.). En cursos anteriores estudiantes con síndrome de Asperger, TDH, Trastorno Límite de la Personalidad, depresión, epilepsia, anorexia/bulimia, autolisis, dislexias... En 2020-21 se reconocía abiertamente que muchos alumnos tienen dificultades derivadas de enfermedades mentales o del sistema nervioso. En junio de 2021 al menos la mitad de los alumnos de uno de los grupos de primero estaba o había estado recientemente en tratamiento psicológico/psiquiátrico. Sin duda evitan hablar de ello, porque saben muy bien que un diagnóstico puede ser una etiqueta permanentemente pegada a la persona.

En Neuromodulación (2019-2020) al menos seis personas (más del 50%) han manifestado haber sufrido traumas en el pasado que les condicionan todavía, y han sabido analizar y abordar las consecuencias en diversos planos relacionados con el estudio, los hábitos, la postura y la voz.

¿Recibimos personas con determinados perfiles? Sería muy conveniente conocerlos.

1.5. Pandemia, aislamiento y alarma

Preocupan las consecuencias psicosociales del aislamiento y del prolongado estado de alarma por la pandemia del Covid 19 a nivel físico, emocional, psicológico, y también en la enseñanza-aprendizaje.

La situación de congelamiento colectivo generaba un estado de congelación interno. La peristalsis o flujos pulsatorios (circulación, respiración, digestión y metabolismo, linfa, etc.) han estado en resistencia y han sido afectados por el estado de alerta del sistema nervioso.

La sensación colectiva de angustia y peligro ha podido exacerbar los sistemas nerviosos más agitados, que de repente y por mucho tiempo tuvieron que lidiar con la soledad, con el trabajo personal, y con las familias. Aumentó la vulnerabilidad. La fisiología en aislamiento pudo potenciar la sensación de peligro e incomodidad (agitación, tensión, exceso de sueño, descenso de las defensas, desregulación de la alimentación, desarrollo de fobias). Hubo un aumento de la negatividad en el alumnado y por tanto, de la agresividad, que pudimos observar incluso en comunicados públicos. A la vez, se preveía un aumento significativo de la necesidad de atención psicológica, y “el principal factor de riesgo es la existencia de problemas previos” (Vegué, 2020, párrafo 3).

2. Neuromodulación y voz

No soy psicólogo. En la ESAD no hacemos terapia. Pero los docentes en Enseñanzas Artísticas sabemos que la psicología resulta importante en una tarea que requiere planificación, percepción fina, motivación, colaboración, proceso de información de todo tipo (abstracta, espacial, sensorial, social...), gestión de las emociones, empatía, imaginación, creatividad, autoestima, tolerancia al fracaso.

Hace tiempo que constatamos la necesidad de un servicio de psicología o al menos de orientación, del que todavía carecemos en la ESAD. Gabinetes de psiquiatría y psicología crean grupos de teatro o bien recomiendan a los pacientes practicar teatro: algunos llegan a la ESAD, pero naturalmente no explican sus antecedentes.

Neuromodulación se planteó como una respuesta –una de tantas posibles– al aumento del nerviosismo, dificultades para concentrarse, para organizar el trabajo personal y el aprendizaje, para redactar y hablar con corrección, escuchar en escena, regular el estrés, etc. A falta de apoyo psicológico u orientación, propuse una optativa para ayudar a estas alumnas a través del trabajo con el SNA y la voz.

2.1. Técnicas y referentes

Catherine Fitzmaurice basa su método en el funcionamiento orgánico del cuerpo, la respiración y la voz. La primera fase “consiste en una exploración profunda de las funciones del sistema nervioso autónomo: los impulsos, espontáneos y orgánicos que todo actor aspira incorporar en el proceso de actuación” (Fitzmaurice, 1996, p. 2). En esta fase el temblor neurogénico ha sido integrado como parte del proceso.

With freedom to vibrate you get a fuller complement of fundamentals and harmonics in the tones. And trembling gives people a sense of ease in general. (...) Trembling brings one back to organic flow so that production of voice becomes easy. The brain is following reflexive impulses rather than trying to follow conscious instructions for vocal production. It's not trying to be right. It settles into an organic, easy way of production, which is everyone's natural birthright. (Fitzmaurice, 2010, párrafo 9)

Betsy Polatin (2013) centra sus procesos –desde el trabajo corporal hasta el escenario– en la liberación de los patrones del actor que bloquean la postura, la respiración y la voz. Parte de la Técnica Alexander, *Breathing Coordination*, *Somatic Experiencing*, y propone ejerci-

cios para trabajar específicamente con el trauma y su potencial creativo: “The goal is being aware. Cultivating the practice of awareness is a powerful tool, because once you are aware of what you are doing, you have the power of consciousness to change it” (Polatin, 2013, p. XVIII).

TRE[®] (Tension and trauma release exercises) es una técnica corporal creada por David Bercei. Ha sido utilizada como técnica en la formación actoral desde 2010, e incluida en el plan de estudios de actuación en el Método desde 2016 en la Licenciatura en actuación en NSKI University College en Noruega. Las conclusiones de esta experiencia sugieren beneficios como mayor conciencia del cuerpo y la mente, mejor desempeño de habilidades bajo presión, mayor capacidad para crear un personaje (Scharff y Fougner, 2020).

Hemos tomado el nombre “Neuromodulación” de técnicas de regulación neuronal a través de diversos procesos médicos normalmente no invasivos, especialmente la aplicación de corriente eléctrica controlada. En nuestro caso estos procesos parten del propio sistema nervioso y su capacidad de autorregulación.

Biofeedback son técnicas que leen, amplifican, e informan a un organismo de su propia actividad fisiológica. Así, el organismo humano puede controlar voluntariamente su actividad, pues el hecho de que la persona reciba información sobre sus funciones incrementa la capacidad de control voluntario. Se utilizan aparatos electrónicos, sin embargo en Neuromodulación utilizamos el movimiento y las sensaciones para obtener esa información.

Coaching es un proceso orientado a fomentar el desarrollo personal, a planificar y realizar cambios en todas las dimensiones de la persona, para favorecer así la consecución de sus metas. No supone hacer tareas de psicólogo, ni terapia, ni de mentor o profesor; no se juzga, sino que se trata de abrir posibilidades de acción desde sí mismo.

No pretendemos hacer rehabilitación, sin embargo, la experiencia colectiva puede resultar muy gratificante, lo que además puede producir reajustes en un nivel neuronal más profundo. Los habituales ejercicios colectivos son de gran ayuda en los problemas de integración sensorial y en su caso en la recuperación de los sistemas del apego dañados en el pasado.

2.2. Didáctica

(...) los avances y descubrimientos neurocientíficos están proporcionando nuevas maneras de entender el funcionamiento del ser humano como cuerpo en acción y también como estos descubrimientos se pueden aplicar para comprender mejor

los fenómenos artísticos. Las investigaciones sobre neurociencia son hoy en día un apasionante camino a recorrer, ramificado en diferentes direcciones científicas, que suponen para muchos autores una auténtica revolución científica y un cambio de paradigma o episteme. (Fons, 2015, p.182)

Durante mucho tiempo la actuación ha seguido principios estéticos herederos de Platón: "Afirma que la belleza no está en los objetos sino en el sentimiento" (Vergara, 2022, p. 44). Buena parte de la formación en actuación se ha centrado en las emociones y el comportamiento siguiendo los principios de la vivencia y la "verdad" emergidos del romanticismo, con frecuencia desde un paradigma de subjetividad, providencialidad, individualismo y pragmatismo (por ejemplo, Romea, 1855), que mezcla la realidad del actor y la ficción de la escena, aprovechando que "el poder de la imaginación humana puede activar o involucrar el Sistema Nervioso Autónomo (SNA)" (Fons, 2015, p.194).

Está aflorando un paradigma que pone el foco en la salud, la conciencia y las relaciones mente-cuerpo. No se trata ya de la vivencia, cuyo valor permanece intacto, sino de los obstáculos que la condicionan y de la expansión de la conciencia: "With awareness, over time, I changed how I thought, how I moved, and how I responded. I became freer" (Polatin, 2013, p. 144). Técnicas como Feldenkrais, Alexander, o TRE[®] se enfocan hacia la conciencia y la reducción de tensiones para superar los hábitos del actor-persona, y permitirle sin embargo estar presente en la acción y las propias emociones (Polatin, 2013; Allen, 2015; Scharff y Fougner, 2020).

Regresamos a las relaciones de "abajo hacia arriba": prácticas que parten del cuerpo y que inciden profundamente en el pensamiento y los sentimientos. La conciencia está en el centro. Neuromodulación se encuadra en los "nuevos caminos para la comprensión del ser humano como cuerpo-mente en acción a partir de esquemas sensorio-motores" (Fons, 2019, p. 23). La escena se entiende como objeto artístico que requiere de la técnica, que objetivamente se basa en el control, pero antes hay que poder tener control. La autorregulación del SNA es un requisito fundamental pues la práctica confronta al estudiante con las relaciones entre espontaneidad y automanipulación, un filo en que se mueve constantemente el actor, y un tema recurrente en la estética de la actuación desde Diderot.

Sobre una actividad altamente estresante, los estudiantes afrontan cotidianamente sus propios hábitos, el miedo a no ser "verdaderos" que genera fuertes patrones de inhibición, o bien respuestas condicionadas (hacer lo que se espera que se debe hacer).

Conectar el inconsciente, las emociones y el uso del

cuerpo se considera fundamental en el contexto de la escena. La tensión muscular tiene relación directa con la psicológica, por lo que "El punto central de la expresividad estaría en relación directa con la musculatura corporal y el Sistema Nervioso Periférico" (Fons, 2019, pp. 28), que interviene en todas las fases de la acción: percepción, atención e intención.

En Neuromodulación el alumno aprende a aceptar sus reacciones físicas y emocionales condicionadas por su experiencia vital, a aceptarse en el momento presente, lo que a menudo permite liberar las tensiones físicas y emocionales arraigadas en forma de hábitos inconscientes.

Transferir el control a la parte autónoma incide sobre las tensiones profundas –que suelen ser la base del miedo–, aquellas asociadas a la supervivencia y por tanto a emociones intensas. "As (...) nervous system settled, the autonomic branch of the system was able to self-regulate, normalizing (...) bodily functions of breathing and heart rate" (Polatin, 2013, p. 6). Abordamos el núcleo de la ansiedad y el miedo escénico: las reacciones del SNA, sus manifestaciones físicas, posturales y mentales (con frecuencia pensamiento hiperactivo y descontrolado). Se produce un efecto transformador sobre las inhibiciones que aporta confianza y permeabilidad para integrar la técnica.

Los movimientos y reacciones espontáneas que afloran se generan en el tallo cerebral, fuera del control consciente, por lo que conectan directa y profundamente con el cuerpo, nos demuestran cuánto nos desconocemos, y abren la mente a otras posibilidades. Son movimientos inquietantes, sensaciones nuevas y sorprendentes, que en el pasado se identificaban con el éxtasis religioso, la histeria, la brujería o la posesión.

Nos apoyamos básicamente en la sensación de verdad que tenemos al escuchar y habitar el cuerpo: es el cuerpo el que habla, nos sorprende, nos alerta sobre la auto-manipulación, y por ello lo percibimos como auténtico. Sencillamente, es un recurso biológico que nos permite recalibrar el SNA. A diferencia de otras técnicas partimos del propio organismo, y de su capacidad natural para la autorregulación, la seguridad y el equilibrio físico, lo que afecta finalmente a la percepción del yo.

Compartir experiencias emocionales y físicas estimula la empatía, cualidad necesaria para la actuación. En Neuromodulación aprovechamos el hecho contrastado de que la protección más eficaz contra la anulación provocada por el estrés y el trauma es el apoyo social. Los sistemas nerviosos autónomos de los mamíferos están preparados para sintonizarse de manera inconsciente con las personas alrededor (neuronas espejo, entre otros mecanismos), lo que aporta una sen-

sación visceral de seguridad. Un entorno de confianza y empatía, diferente al de otras asignaturas al quedar liberado de la calidad o competencia en el desempeño. El cuidado de sí mismo aparece de manera espontánea y no como respuesta a una obligación o una técnica.

Hay personas con dificultades para la percepción del tiempo, y precisamente ocurre algo similar en la actuación: el tiempo es otro. A veces están atrapadas en un bucle temporal condicionado por la experiencia previa (especialmente si se repitió), y les ayuda mucho saber que la actividad que están haciendo tiene unas fases, un final, un tiempo preciso.

Los avances en neurociencia, psicología del desarrollo, neurobiología interpersonal, y sus relaciones con la actuación, nos están sugiriendo nuevas perspectivas, conexiones y lecturas de los perfiles del alumnado. La psicología clínica usa también el T.R.E®, Neuromodulación o *biofeedback* en su abanico de técnicas corporales. Hay una conexión estrecha entre la voz, el habla y el sistema nervioso, y no podemos ignorar que lo que pasa en ese territorio afecta de lleno al habla escénica. Se puede explicar desde varias perspectivas: la postura, la respiración, el uso de la laringe, el uso del lenguaje, las emociones, la comunicación, la colaboración, la organización del trabajo, la mirada, el movimiento, el ritmo... y desde cada una de ellas estaremos hablando de lo mismo: la persona, su historia.

Se requiere paciencia y tiempo para que la realidad que está detrás de las experiencias se visualice en la conciencia de la persona y salga a la luz, si es que lo hace. Implica permanecer en el cuerpo en el momento presente, no en el pasado o en el futuro, e interactuar con las personas que nos rodean desde la curiosidad y el respeto. Cada persona es protagonista de su experiencia –cada cuerpo es único en su forma, historia y momento actual– y para poder integrarla con seguridad, mantenemos activa la atención y la conciencia.

Una vez que el sistema nervioso autónomo ha asimilado el proceso y las sensaciones, él mismo lo va desarrollando, va buscando sus propios caminos, y aumenta la curiosidad. Dar voz y palabras a las experiencias internas permite cambios, y el lenguaje es fundamental para registrar las experiencias internas en una historia coherente.

Una clave es la autorregulación, el liderazgo personal, ir con seguridad por la vida, mejorar el funcionamiento ejecutivo. De la reducción progresiva de la hipersensibilidad o el estado de hiperalerta va emergiendo la capacidad de resiliencia.

Una propuesta didáctica basada en problemas nos puede dejar una imagen de desastre, sin embargo abundan los testimonios optimistas: liberación de tensiones, mejor aprendizaje y comuni-

cación, mejor desempeño artístico, y sobre todo en la visión de la vida. La risa espontánea aparece regularmente como expresión de sorpresa.

2.3. Resultados y aplicaciones

- Reducción de los patrones de tensión muscular profunda.
- Aumento de la autoconciencia en los planos físico, mental y emocional.
- Conexión con la parte animal e instintiva más allá de los juicios.
- Mejora de la flexibilidad, alineación y eficacia de la postura.
- Aumento en la calidad y periodos de concentración.
- Mejora de la autorregulación (tensión, estrés, ansiedad, agitación mental y emocional, organización, decisiones).
- Mejoras en el sueño, la alimentación, el estudio y la gestión global.
- Reducción del sobreesfuerzo y el cansancio.
- Mayor capacidad de percepción auditiva, vocal y del habla.
- Aumento de la permeabilidad para la integración del personaje.
- Aumento de la atención, la escucha, y la reactividad en el momento.
- Empatía y conexión con las experiencias de los compañeros.
- Mejor recuperación tras el esfuerzo (actuación, personaje).
- Aumento de la curiosidad por las experiencias internas y por el conocimiento: proceso creativo interno, justificaciones, y comunicación.
- Mayor conciencia, sensibilidad, y vivencia de las emociones a diario.
- Facilidad para liberarse de las fórmulas y formas, para conectar con el momento creativo: organización.
- Mayor flexibilidad y apertura a lo desconocido, al cambio, al flujo.
- Percepción de la identidad personal como un proceso dinámico.
- Mayor seguridad y confianza en sí mismo, y en relación con los demás.

Entre las múltiples experiencias y situaciones positivas que hemos vivido en la asignatura –no todas lo han sido, por supuesto–, destaca el caso de una alumna con síndrome de Crohn inhabilitante, causado por el SNA como reacción a la exigencias y expectativas familiares, sociales, y personales (autoexigencia).

Se pudo establecer la correlación porque los marcadores específicos de la enfermedad, que se analizaban con regularidad porque requería un estrecho seguimiento, comenzaron a bajar simultáneamente a la práctica del TRE[®]. La médico responsable no encontraba causa para los inesperados cambios, y las propias sensaciones de la alumna no dejaron lugar a dudas sobre la relación con la práctica en Neuromodulación. A los seis meses ya no había síntomas ni rastro de la enfermedad en los análisis.

Lo interesante para nosotros, no obstante, ha sido el cambio de actitud emocional y mental, la mejora sustancial en su aprendizaje, en su desempeño artístico en la actuación, en sus resultados académicos, y especialmente en su satisfacción personal.

Actualmente indagamos en las posibilidades de aplicación en el entrenamiento, y para la reducción de las tensiones tras la actuación.

3. Conclusiones

El contexto social y educativo está planteando retos a las enseñanzas de Arte Dramático. Las dificultades para la concentración, el estudio, la interacción, o la integración de la técnica, nos mostraron la importancia de los perfiles del alumnado, y la necesidad de conocerlos para dar respuestas.

Como propuesta innovadora, Neuromodulación plantea una didáctica en permanente evolución sobre los principios de respeto y colaboración de las personas en el trabajo con el SNA. Hemos aprendido que el cuerpo guarda las experiencias, y que pueden ser positivas o terribles, por lo que el cuidado y la conciencia son indispensables para una experiencia segura.

Ha ido creciendo y cambiando con el contexto: la pandemia limitó drásticamente las posibilidades de interacción, juego y contacto, pero a cambio nos descubrió que los SNA también podían conectarse a través de videoconferencia.

La demanda creciente de plazas en Neuromodulación nos revela la necesidad de trabajar desde el SNA, y los cambios como persona y artista en los alumnos participantes.

En cada nueva edición se ha centrado progresivamente en la vibración (T.R.E[®]), es decir, en las reacciones físicas del SNA, en los descubrimientos y sus aplicaciones.

La puesta en común a través de mapas conceptuales y debates se ha reforzado constantemente como herramienta didáctica eficaz.

Se ha puesto en marcha una nueva línea de investigación para el TFE: "Neuromodulación: SNA, voz y

actuación, en Arte Dramático", que ya está dando resultados. Se ha abierto por tanto la curiosidad hacia el conocimiento del funcionamiento del SNA en la actuación y sus procesos, pero igualmente hacia el funcionamiento de la persona en todas sus facetas.

Toman protagonismo el cuerpo y la conciencia como espacio para el conocimiento, lo que estimula la curiosidad, facilita la liberación de patrones y hábitos, así como el aprendizaje de la técnica.

"Ha sido un descubrimiento comparable con encontrar parte de la llave que abre el cofre de todo lo que nos pasa por dentro". I. M. (2022)

4. Referencias

- Allen, R. (2015) Feldenkrais and actors: working with the Royal Shakespeare Company. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6:2, pp. 174-186.
- Asociación Española de T.R.E[®]. (2020). ¿Qué es el T.R.E[®]? <https://trespain.es/que-es-el-tre/>
- Berceli, D. (2015). *Shake it off naturally. Reduce stress, anxiety, and tension with [TRE]*. Lightning source.
- Cyrułnik, B. (2018, 10 de diciembre). Resiliencia: el dolor es inevitable, el sufrimiento es opcional. [Entrevista en vídeo]: https://www.youtube.com/watch?v=_lugzPwpsyY&feature=youtu.be en <https://www.bbvaaprendemosjuntos.com/es>
- Díaz, A. (¿1981?). Memoria pedagógica de la asignatura "Interpretación". Documento parcial, no publicado. Conservatorio de Valencia.
- Eines, J. (2005). Hacer-actuar. *Artes, la revista*. Nº 10, Volumen 5. Universidad de Antioquía.
- Fitzmaurice, C. (1996) *La respiración es significado*. Applause Books. <https://static1.squarespace.com/static/5569e19fe4b02fd687f77b0f/t/5b3812ad88251b4f1d6d58f1/1530401454076/larespiracionessignificado.pdf>
- Fitzmaurice, K. (2010) Tremor into Action. In an interview, voice-work innovator Catherine Fitzmaurice prescribes a holistic regimen of freedom, release, and transcendence. *American Theatre*, 1 de junio de 2010. <https://www.americantheatre.org/2010/01/01/tremor-into-action/>
- Fons, M. (2015). Teatro y neurociencias: el proceso creativo del actor desde la neurofisiología de la acción. *Acotaciones*, 35, 2015, pp. 179-200.
- Fons, M. (2019). La actuación corporizada. Perspectivas neurocientíficas para el estudio del proceso creativo del actor. *Pygmalion*, 11, 2019, pp. 19-36.
- Garaizabal, J. C. (2015). La presencia de la voz. *Shake it off naturally. Reduce stress, anxiety, and tension with [TRE]*. Lightning source, pp. 248-262.
- Galindo, D. (2015). Inteligencia Emocional y Personalidad de los alumnos de Arte Dramático: ¿Qué los Define como Actores y Directores? (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.
- Haynes, T. (2018). Dopamine, Smartphones & You: A battle for your time. *Science in the News*. Blog. <https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2018/dopamine-smartphones-battle-time/>
- López de la Llave, A. y Pérez-Llantada, M. C. (2006). *Psicología para intérpretes artísticos*. Thomson.
- Newman, Ch. (2021, 17 de septiembre). Everybody Hurts: Understanding the mental health struggles of the music industry through a

- series of clinical encounters. Conferencia en congreso CIPAE2021, UNED.
- Polatin, P. (2013). *The Actor's Secret. Techniques for Transforming Habitual Patterns and Improving Performance*. North Atlantic Books. <https://www.theactorssecretbook.com/>
- Porges, S. (2017). *Guía de bolsillo de la Teoría Polivagal*. Eleftheria.
- Porges, S. (2020). The COVID-19 Pandemic is a Paradoxical Challenge to Our Nervous System: A Polyvagal Perspective. *Clinical Neuropsychiatry*, 17, 2, 131-134.
- Porges, S. (2023). *Polyvagal Theory: Summary, Premises & Current Status*. Polyvagal Institute. <https://www.polyvagalinstitute.org/background#:~:text=Criticisms%20of%20Polyvagal%20Theory%20has,asocial%20reptiles%20to%20social%20mammals.>
- Puerta, M^a D. (2016). Estudio de las variables de flujo en el habla escénica en arte dramático. (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba.
- Rodenburg, P. (2002). *The actor speaks. Voice and the performer*. St. Martin's Griffin.
- Romea, J. (1858). *Ideas generales sobre el arte del teatro para uso de los alumnos de la clase de Declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Abienzo.
- Scharff, C. y Fougner, M. (2020). Body awareness in acting – a case study of TRE[®] as a supporting tool for drama students' personal and professional development. *Theatre, Dance and Performance Training*, 11(4):1-19.
- Shapiro, L. y Spaulding, S. (2021). Embodied cognition. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Department of Philosophy, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/embodied-cognition/>
- Sofía, G. (coord.) (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Artezbai.
- Van der Kolk, B. (2015). *El cuerpo lleva la cuenta: cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*. Eleftheria.
- Vegué, J. (2020, 2 de mayo). El nuevo reto: lidiar con las secuelas psicológicas del confinamiento. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vivo/lifestyle/20200502/48850239606/confinamiento-secuelas-psicologicas-ayuda.html>
- Vieites, M. F., y Caride, J. A. (2017). Creación teatral e interdisciplinariedad en la educación superior: hacia un proyecto formativo integrado en arte dramático. *Foro de Educación*, 15(22), pp. 1-28.
- Vergara, A. (2022). *¿Qué es la calidad en el arte? Una reflexión basada en la pintura europea de los siglos XV al XVIII*. Tres Hermanas.

á

filia

Vol. 6, 39-42

Teaching across borders

Brian Rhinehart and Dr. César Oliva Bernal

Pace University New York and Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

As one of the most prominent acting schools in Spain, ESAD of Murcia promotes exchanges that allow students and staff the opportunity to develop creative and practical skills in the theater. Alongside its varied educational programs, ESAD of Murcia considers the development of workshops and project-oriented collaborations to be critical to student success; these types of special programming allow sharing of knowledge and the development of practical skills. Participation in international festivals—such as FESTUM—is an invaluable opportunity for an academic theater institution because it's not only a platform to share creative work but also a dynamic encounter across different cultures and approaches to theater and teaching.

The main objective of such workshops during FESTUM was to bring extracurricular subjects for students and teachers so that they could learn from partner institutions. By offering our community the opportunity to learn from incoming instructors and our faculty the chance to teach visiting students, we embraced new perspectives and methodologies.

Under ideal circumstances, these workshops would combine theory and practice to better understand different acting methods in depth. Jumping directly into the exercises is recommended only when there is time to develop the craft and reflect on the process down the line. On the other hand, in short-term programs, it is crucial to make conceptual connections beforehand so students can understand what they are doing and how it fits with their current steps in the process. Also, in these intensive workshops, forming small groups

allows for more in-depth work on the craft of acting because individual attention can be paid to each student.

Unfortunately, for this particular FESTUM workshop, we were unable to run the program under ideal pedagogical conditions given the course duration and the high enrollment. Therefore, we were compelled to try something new! Our adaptation consisted of two pieces. Firstly, students would jump into the work following a brief introduction, and we would leave the theory for Q&A after the session. Secondly, given that there were over 80 people in the classroom, the group was divided into observers and participants. Finally, we were extremely fortunate to be collaborating with responsive, first-rate instructors.

The Method

When working on the Method at ESAD, our curriculum offers two elective courses, each consisting of 15 weeks of work. We start by exploring some basic principles in acting—relaxation, attention, action-reaction, etc.—to move on to some of the most specific and famous Method tools, such as sensorial and emotional work. At the end of the semester, students come to understand that with this technique, and through their working process, actors reach a state of experience and behavior in which they are affected by internal and external stimuli and respond by expressing their own feelings truthfully. Reaching such a state, most qualities of the personality of the actor as a human being are available as an artist. Preparing the actor's instrument by explo-

ring personal experiences from the past allows these experiences to become the actor's choices when working on material.

This connection of the Method with personal experiences brings us to two common misconceptions when talking about the Method. First, there is a mix-up between the process and the result. This confusion can lead students to believe that they need to be thinking about their own technical issues during the performance. It usually manifests itself in thoughts like, "if my grandmother's memory makes me cry, then should I think of Grandma during the show?" The second issue is the difference between stage truth and real-world truth. This usually presents itself in wonderings like "if my character is a serial killer, would I need to kill people to perform the part truthfully?" Both ideas are easily addressed and overcome when we understand that acting is about "play," a concept to which we will return later.

The objective of offering the workshop "Method Acting: Inside and Out" during FESTUM was to allow students to gain a better understanding of the Method through specific play-based acting exercises. It was an opportunity for students to apply the Method the way they do at the Actors Studio. Considering ESAD students are familiar with Stanislavski's work on the character and the play, they would be encouraged to harmonize these techniques with what they already know.



Figura 1. Brian Rhinehart. Fuente: Mercedes C. Carrillo

Therefore, we started the workshop by showing students two basic areas of Method research, or what we refer to as Self-Research: Sense Memory and Emotion Memory. The purpose of engaging in work on Sense Memory is to increase the ability to create fictive sensorial circumstances onstage or onscreen using just the imagination. For example, if the character were on a beach or in a blizzard, but the actor is on a bare stage and it's cold or hot, it's useful to have a technique that will help them substitute their circumstances as actors with the circumstances of the character. We use sensory work to sensorially affect the body so that we can truthfully live through the circumstances of a play or show.

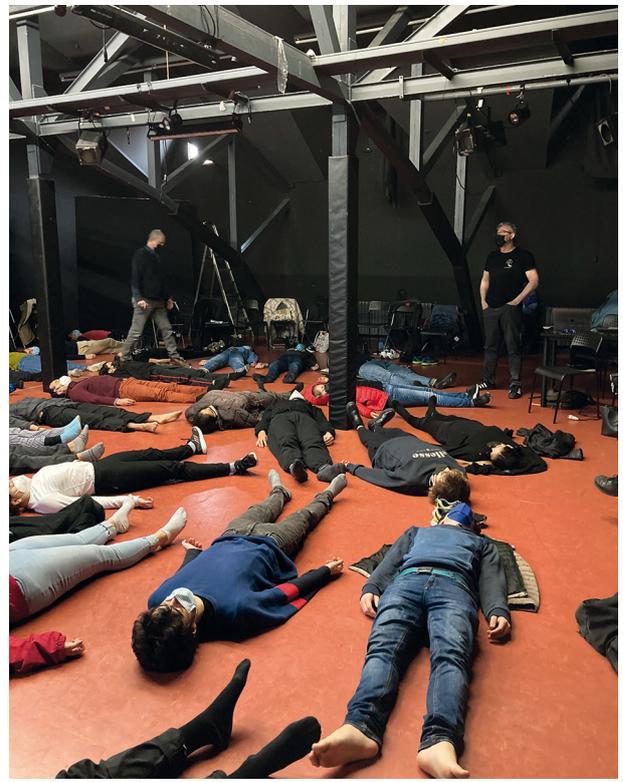


Figura 2. César Oliva y Brian Rhinehart. Fuente: Mercedes C. Carrillo.

The next area of self-research is Emotion Memory. The purpose of Emotion Memory is to teach students to break through the barriers of superficial acting and to give them the ability to access the entire spectrum of their emotions, whenever they need them as actors. With their senses, humans can quite easily perceive the effects of stress or fear or happiness or excitement just by seeing and hearing themselves breathe. Those emotional states are also evident in the tone and timbre of the voice, and especially in the body language. This is why Emotion Memory works. It can make the difference between really feeling what the character is feeling

and not—the necessity of which has been at the center of another, long-running debate.

This workshop, therefore, attempted to show the students how to go deeper into a character and how to access emotions, whenever they need them as actors. After enough practice with these exercises, the exercises themselves should no longer be necessary. If the actor continues to work on the mind, the body will eventually take over. In other words, the purpose of sensory and emotion memory work is to strengthen the mind-body connection, which explains the common senti-

ment among its practitioners that the Method is not an acting technique, but a rehearsal technique.

Actors must connect their brains to their bodies. In order to become an actor who has access to the entire spectrum of emotions, the actor must learn to lower their defenses to having those emotions. The “normal” human being builds those defenses over a lifetime to protect them from emotions. We actors do the opposite. To do our job, we must learn how to connect to them. Method actors do this with Sense and Emotion Memory Exercises.



Figura 3. Brian Rhinehart con alumnado. Fuente: Mercedes C. Carrillo.

At this point, we understand that using the Method is merely using the imagination. The Method shouldn't be perceived as some menacing, potentially traumatizing approach to acting, at least it's not if practiced

correctly and responsibly. The Method is merely a technique that uses play-based exercises and games to stimulate the imagination and embrace what the brain does naturally.



Figura 4. Brian Rhinehart. Fuente: Mercedes C. Carrillo.

Play and Brain Science

Human beings only see the present through the lens of the past. That is, our brain takes in events and stimuli that are happening in the present moment and compares them to memories of similar events in the past. The brain is constantly bombarded by inputs: images, sounds, physical sensations, conversations, ideas, emotions, etc., and because the brain is ultimately geared towards survival, its habituated response is often dominated by what has already been lived, i.e., the familiar, “the known,” in the form of previous inputs, experiences, and outcomes.

This acquiescence to a default response concerning what has been previously experienced by the individual is the basis of creativity in using the Method. The Method utilizes the way the brain works with the technique of substitution, consciously using this process of transference to substitute our memories of people from our past for the characters in a performance.

The brain instantaneously compares current moments with those of the past and assigns a strategy for success. That strategy, as we mentioned, is meant to ensure survival, but in this context—acting—results in creativity. And because in our industry we’re mostly interested in creativity, in the Method we must find ways to embrace and utilize this default process. And the way to do this is through play.

Creativity depends on play, and the imagination is creative because of play. The imagination is the brain engaged in the interplay of past and present. One of the most fundamental aspects of human life is that we are playful. Play sharpens the senses, sparks the imagination, increases intelligence and social sensitivity, and spurs the imagination into the act of creation. Sociologists, neuroscientists, psychologists, and educators have been saying the same thing for over one hundred years, that play is a significant developmental process in the life of all human beings, and that it enables the brain to grow in ways that allow for an understanding of the external world and the people surrounding us. In play, we learn how to give and take, how to manage our needs and desires, and how to create lasting social relationships.

Through play, we are able to transcend ourselves, to break free of the limitations and prohibitions that inhibit us in everyday life. Play offers an escape from the constrictions of the present moment. It enables us to assume a multitude of identities and to commit all manner of actions with no fear of (real) penalties or re-

tribution. You can be who you want to be in play, you can cross boundaries, break rules, and live other lives with no fear of judgment. In play, anything is possible.

Conclusion

The actors’ job is not just memorizing lines and performing actions that the playwright and/or the director give them. Actors need to fulfill certain obligations given by the text. Text analysis helps identify these fictional circumstances, but the actor needs to not only know them but behave and react to them as if they were real. The exercises that the Method offers are technical tools for the actors to bring here and now personal choices for them to react organically to the circumstances of the text. In his book *Irreverent Acting*, Eric Morris defends the technique does not help the actor to react—which is something human beings do naturally—but rather to create the necessary stimuli to fulfill the requirements of the play. That is what technique must do for the actors.

During the workshop, one of the students asked: “If the character gets burned in the scene, do I have to get burned myself in order to convey the pain of the character?” This kind of question reflects some of the general confusion existing regarding the Method. According to the above, the pain of the character is an obligation required by the play. The actor needs to react truthfully so the audience can believe the character’s suffering. Putting “play” and “imagination” at the center of the task helps us realize that the Method does not ask the actors to get burned but offers exercises to awaken their imagination so that they find a personal and unique way to react to imaginary circumstances. Understanding the Method as a rehearsal technique and as a way to inhabit your imagination resolves some of the resistance that some students/actors might have towards the Method.

Play has become a central focus of our work and research over the last twenty years. We realized early on that only with a safe, trusting environment, one that is free of the concept of failure, can play occur. This is crucial because, without an atmosphere of play, creativity is stopped in its tracks. As a director or instructor, your most important job, at least at the beginning of the process, is merely to create the conditions for play to happen. It’s about providing the space and atmosphere for the actors to use their imaginations to create something singular and original.

fila á

Ensayos

Ayer y hoy del teatro de los jóvenes

Dr. César Oliva Olivares

Universidad de Murcia

1. Los jóvenes llegan al teatro

Una de las características más destacadas del teatro actual es el descenso de los índices de asistencia en salas y anfiteatros, y un consiguiente escaso seguimiento por parte de los medios de comunicación. Entiendo que tales circunstancias se producen por dos razones principales: a) porque los jóvenes cada vez están más alejados de los escenarios, y b) porque ha descendido de manera notable la práctica del teatro de aficionados. Seguro que, si escarbamos, encontraremos otras razones, pero estas son las que, en mi opinión, me parecen más cercanas, y más propias de comentar en ocasiones como la de hoy. Esta circunstancia choca, sin embargo, con que cada vez haya más jóvenes que estudian en escuelas de arte dramático, en las públicas y en las privadas, y, según tengo entendido, cada vez hay más aulas de teatro en las universidades españolas. Esto debe de significar que cada vez hay más jóvenes a los que gusta hacer teatro, aunque, paradójicamente, no sea frecuente verlos sentados ante el escenario. Sin querer llegar ahora a conclusión alguna, estoy seguro de que ese no ir al teatro de manera regular tiene que ver con la actitud de sus maestros, que no se distinguen precisamente por ser espectadores más o menos regulares. Pero no es de esto de lo que venimos a hablar, aunque tampoco hay que desaprovechar la ocasión para decir lo que se piensa, aunque sea políticamente incorrecto.

Venimos a hablar de teatro y de juventud. De juventud relacionada con el teatro. En mis habituales incursiones en la literatura sobre práctica escénica, no me

encuentro con frecuencia, todo lo contrario, con más relación de jóvenes con el teatro que las que surgen de las escuelas que, desde la Edad Media, usan la tragedia clásica para la enseñanza del griego y latín. Esa fue la primera misión que tuvo la práctica escénica en las universidades, la didáctica. Luego, es difícil advertir otros datos sobre la llegada del joven a la práctica escénica que no sean los derivados del funcionamiento de las compañías del Siglo de Oro español. Siguiendo una vez más *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas Villandrado, comprobamos que las mozas y mozos accedían al teatro desde sus propias familias, esas que constituían la mayoría de aquellas compañías itinerantes. Familias en las que los padres hacían los galanes y damas; los abuelos y tíos, los característicos; y los hijos, los galanes y damas jóvenes. De manera que cuando los chicos y chicas que habían nacido en el seno de una empresa escénica salían de la pubertad adquirían ya cometidos específicos en el elenco. No había ni estudios ni escuelas; la única escuela era mirar cómo lo hacían los mayores e imitarlos. Una actualización de aquella práctica la podemos encontrar en la película de Fernando Fernán Gómez, *El viaje a ninguna parte* (1986), verdadera crónica de cómo eran los antiguos elencos familiares, que, a pesar de estar ambientada a mediados del pasado siglo XX, respiraba aún conductas propias de siglos anteriores. Recordemos el papel que hacía Gabino Diego, el cual, siendo aún zangolotino, el abuelo lo adiestra en pintarse un bigote con un corcho tiznado para ser galán joven de la compañía.

Aunque cuentan que por tierras castellanas y an-

daluzas aún sobrevive ese teatro de carpa y tenderte, lo cierto y verdad es que la enseñanza del teatro ha avanzado que es una barbaridad, gracias sobre todo a maestros como Stanislavski que, por encima de reglas, movieron a que los jóvenes aprendieran el oficio con especial entusiasmo. Sus enseñanzas se extendieron por todo el mundo, animando a otros maestros a confirmar que el teatro, la práctica teatral, se podía enseñar de otra manera. Esto conecta con los ilustrados, que alcanzaron un nuevo sentido de la didáctica teatral, que llega a los primeros románticos, a partir de la pedagogía de la ópera. De ahí se extendió al resto de disciplinas escénicas. Lo curioso del caso es que los maestros, los que parecían ser poseedores de la facultad de enseñar, eran los primeros actores, los grandes actores del momento. De Talma a Carlos Latorre, pasando por Julián Romea, Antonio de Guzmán, Ventura de la Vega, Félix Enciso Castrillón y muchos otros, la actuación había empezado a enseñarse en cátedras de declamación en los conservatorios. Los jóvenes intérpretes empezaron a conocer herramientas que les facultara para ejercer el oficio. El oficio, palabra mágica, cargada de connotaciones negativas, era exactamente lo que se ejercía desde el escenario. De alguna manera, así sigue sucediendo. Ya sé que eso parece disminuir la condición artística del intérprete, pero, si nos fijamos bien, los virtuosos de la actuación parten de una base de saber hacer, a la que añaden una aportación artística y personal difícil de explicar. Voy a poner un ejemplo al respecto: el gran actor Guillermo Marín, del que nadie se acuerda ya como no sea por alguna película significativa, me contaba que él se dedicó al teatro, como muchos lo hacemos, gracias a su enorme vocación. A los quince años se despidió de casa y pudo enrolarse, como meritorio, en la compañía de uno de los grandes de la escena española de principios del siglo XX, la de Ricardo Calvo. Marín me dijo, entre ensayo y ensayo que tuve la suerte de compartir, que la manera de aprender el oficio era mirar, entre cajas, a los maestros. Luego, repetía los gestos, los tonos, la manera como solucionaba el recitado. Un día, como el zangolotino de Fernán Gómez, Ricardo Calvo le dijo: esta tarde haces tal papel. Como antes la compañía entera se aprendía, o casi se aprendía, los papeles del repertorio, superó la prueba sin problema alguno. Años después, me decía en otra conversación, que la compañía en la que estaba hizo un alto en el camino hacia América Latina en Nueva York. Paseando por Broadway vio que el gran John Barrymore interpretaba *Hamlet* en uno de aquellos teatros. Ni corto ni perezoso entró en la sala, y recibió una de las más grandes lecciones de su vida. Y sin saben inglés... Le dio lo mismo. Comprobó cómo Barrymore hacía las pausas, cómo elevaba la voz, cómo la bajaba, qué gesto utilizaba para cada ocasión...

Estamos hablando de una manera de acceder del joven a la profesión, que ha durado hasta hace nada, y que terminó cuando se impuso la enseñanza del teatro en las escuelas, al tiempo casi que los jóvenes universitarios se formaban, de manera más autodidacta, en los TEUs. Desde los años cincuenta del pasado siglo, y aún antes, la mayoría de los actores y de las actrices llegaron al teatro desde la Universidad. Todo ello a pesar de que no estaban diseñadas de manera adecuada las ESAD, que en ese tiempo no pasaban de ser cátedras de declamación, todavía adscritas a los conservatorios.

He querido separar la práctica del teatro de los jóvenes (que creo que es lo que interesa en esta charla) de la práctica de escritura teatral de o para los jóvenes. Si la primera, como estamos viendo, es realmente compleja, la segunda resulta casi inexistente. Salvo excepciones recientes, no ha habido, al menos en España, hábito alguno para que los jóvenes escribieran o hicieran ellos mismos teatro. Los intentos de Benavente, con su 'Teatro de los niños'; Casona, con 'Retablo Jovial'; Alberti, con 'La pájara pinta', antes de la guerra civil; y, después de ella, los 'Títeres. Teatro Nacional de las Juventudes', en los años sesenta del pasado siglo, o el 'Teatro Municipal Infantil de Madrid', de 1967, dirigido por Antonio Guirau, no son más que propuestas de mayores haciendo obras para los pequeños. Es cierto que, en Cataluña, y en algunas ciudades españolas, había compañías de jóvenes haciendo teatro para niños. Pero eso no motivaba que quienes querían dedicarse al teatro, tanto en escritura como en actuación, pudieran desarrollar sus ocultas habilidades. De manera que apenas sirvió para poder hablar con propiedad de un auténtico teatro de los jóvenes.

En otros países europeos sí podemos documentar que ha habido teatro tanto para niños como para jóvenes. Traigo a colación un caso que me parece ampliamente significativo. Siempre me ha dado envidia la dedicación que en Rusia le dan al teatro de y para los jóvenes. En 1918, una chica de 15 años, que había sido actriz en un Estudio de Drama, fue a la sección de teatro y música del Ayuntamiento de Moscú en busca de trabajo. Cuál sería su empeño que la dejaron que montara una obra en la sección infantil. Durante varios meses, la chica, llamada Natalia Sats, organizó conciertos para niños. En ellos incorporó escenas teatrales para las que curiosamente no encontró intérpretes sino artistas de circo. Fue tal el éxito que consiguió que el Ayuntamiento decidió crear el primer teatro de la juventud. Los funcionarios no veían bien esta propuesta, pero después de varias discusiones le dieron un antiguo Teatro... en el que se creó, en 1921, el Teatro Juvenil Ruso de la Orden de Lenin, una institución de carácter estatal. Ideas que apoyan el teatro de los jóvenes las

encontramos también en Estados Unidos. Desde 1976 se celebra durante un mes en primavera, en Louisville (Kentucky), el Humana Festival of New Plays, un certamen en el que solo se ven textos de autores jóvenes, al que acuden productores, directores de casting y de escena de Nueva York, en busca de nuevos autores e intérpretes, que hacen sus obras en diversos espacios de la ciudad. En Toronto (Canadá), el Teatro Lorraine Kimsa es para jóvenes, creando experiencias teatrales con niños y adolescentes desde 1966. He encontrado allí, información de espectáculos creados por padres e hijos con temas que parten de sus propias experiencias familiares. Instituciones similares podemos encontrar en Finlandia, en la República Checa, en Alemania (en donde hay un Festival de Teatro Juvenil), y estoy seguro de que en más países, trabajo que dejo para los interesados en el tema. Sin embargo, no quiero dejar pasar la ocasión sin hablar de un proyecto de teatro de jóvenes que tiene lugar en España. En España, pero en Cataluña, como parece obligado cuando se habla de teatro de aquí. El proyecto se llama Actuem!. Desde 2005 jóvenes de 12 a 20 años participan a lo largo del curso escolar en un taller de teatro. Chicos y chicas aprenden, con la práctica diferentes disciplinas escénicas hasta llegar a crear conjuntamente una pieza corta sobre temas que ellos mismos han elegido. A final de curso, cada grupo representa su obra en la escuela o instituto en el que estudian, además de centros cívicos, centros juveniles, etc. Este proyecto proporciona a los jóvenes recursos expresivos a través del teatro, con la idea de transformar su pequeño mundo, la sociedad, sin intención de dedicarse en un futuro a la profesión. Como vemos, todo es cosa de proponérselo, y de contar con docentes interesados en el tema, cuestión no siempre factible.

2. Los jóvenes y el teatro

Uno de los accesos al teatro de los jóvenes procedía del teatro aficionado. Quienes en él destacaban estaban capacitados para coger la maleta e irse a Madrid. Irse a Madrid, pues siempre ha sido el principal centro de producción. Hasta hace bien poco, si los jóvenes no se iban a Madrid estaban condenados a relegarse en sus pueblos y ambiciones. Y aún hoy, cuando hay ejemplos en las comunidades autónomas de compañías que trabajan regularmente, lo normal sigue siendo marcharse a Madrid. Los jóvenes aficionados y por supuesto los jóvenes diplomados. Respecto a los aficionados diré que, por información oral, sabemos que, al menos en la primera mitad del siglo XX, y antes, no había pueblo o barrio que no tuviera un cuadro artístico, a veces, vinculado a las parroquias, que contaban con pequeños teatros. Aquí, en Santa Eulalia, sin ir más lejos, yo mismo

vi zarzuelas en una especie de patio interior, con escenario de ladrillo. ¿Quién no ha tenido un abuelo o una tía que hacía teatro en su pueblo?

Después de la guerra civil siguió la tradición de los teatros de aficionados. Qué otra cosa eran los TEUs que, desde el mismo 1939, programaban una obra por curso. Sólo el tiempo produjo en estos grupos cierto proceso de sofisticación. En la década de los sesenta, en Murcia se ensayaban obras teatrales en clubes, sindicatos, juventudes de Falange, Educación y Descanso, y en aquella primigenia Escuela de Arte Dramático, además, por supuesto, del TEU. Y esto se repetía en la mayoría de las capitales españolas, con actividad dependiente de su tamaño. De una cosa sí puedo estar seguro, porque yo participé en algunas de esas representaciones: la mayoría de los miembros de aquellos grupos nos convertíamos en habituales espectadores de las obras que se programaban en el Romea. Queríamos ver a los actores y actrices que pasaban por ese Teatro, ver cómo enfocaban determinados personajes, cómo se montaban los decorados, cómo se iluminaban...

Esta situación se mantuvo durante bastantes años. Hasta que llegaron ciertos cambios en los usos y costumbres de nuestra sociedad; tanto en la juventud, como en la madurez, ya que los grupos de aficionados mezclaban gentes de todas las edades. Las cosas comenzaron a evolucionar en los años de la llamada transición política. Durante el tardofranquismo, algunos de aquellos grupos de aficionados y universitarios pasaron a ser independientes, con su correspondiente proceso de profesionalización. Era un momento de cierta confusión. Las nuevas autonomías (no todas, ni siempre con ritmo similar) protegieron a los grupos de trayectoria más destacada. De manera que, en poco tiempo, se produjo la escisión entre aficionados y profesionales, aunque esos profesionales no eran del todo profesionales, al menos, como lo eran los de generaciones anteriores. Lo cierto y verdad es que empezaron a dejar de hacerse obras de aficionados, mitad por cierto menosprecio de esa condición, mitad porque apenas si quedaban locales para programar obras de estos grupos. Claro que, en este punto, habría que unir otras causas sociológicas no menos importantes. Por ejemplo, el auge de la televisión como entretenimiento de la colectividad. En años anteriores se hacía teatro, entre otras razones, para ocupar un tiempo de ocio, es decir, para pasar el rato. Enseguida vinieron programas dramáticos en la tele que reclamaban espectadores consumidores. Los aficionados, que solían ensayar después de trabajar, preferían ir a casa a ver las novelas de la pequeña pantalla, los informativos, los partidos, los concursos, el Estudio 1...

Hoy día, a pesar de que han proliferado las escuelas

de arte dramático, los jóvenes que se quieren dedicar a esto lo tienen difícil. No descubro nada nuevo. También la producción teatral profesional ha evolucionado de manera extraordinaria. Las artes escénicas se manifiestan en las superproducciones, en los musicales o en los grandes espectáculos. Los festivales atrapan a miles de espectadores accidentales. Por otro lado, las compañías más o menos normales reducen sus actuaciones a fines de semana, cuando pueden. Los teatros que, hasta hace poco, programaban cuatro o cinco representaciones por título y semana, acortan su permanencia en cartel a una única sesión. Todo ha cambiado.

Y en este cambio, el joven que se quiere dedicar al teatro repito que lo tiene difícil. No porque sus capacidades se discutan, o porque su formación sea más o

menos completa, o porque su afición disminuya al primer revés. Lo tienen difícil porque las oportunidades son pocas y embarazosas. ¿Cuántos de ellos se harán la pregunta del millón? Si he pasado años de mi juventud formándome; si lo que he hecho en la Escuela, o en ese grupo que creamos con otros compañeros, lo he hecho bien, a juicio de deudos y amigos; si cuando hay un casting acudo con humildad e interés, y dejo un *book* que me ha costado un ojo de la cara. ¿Por qué no me llaman? Hoy día, ese 'por qué no me llaman', tiene su correspondiente en hacer ellos, solos o en grupo, teatro; llevarlo a donde se pueda llevar: a la calle, al pasillo de mi Escuela, al centro de mayores... No hay que cejar en el empeño. Y dejar puertas abiertas para permanecer en el gran teatro de la vida. No queda otra.

Cómo actualizar un clásico: Ensayo sobre, *La vida es sueño*, de don Pedro Calderón de la Barca

Dra. María Inmaculada Ruiz Ruiz

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga

Actualizar una obra de teatro clásico es una de las labores más difíciles a la hora de abordar la puesta en escena de un texto. Actualizar un clásico no es ponerle unos vaqueros a Hamlet, o hacer que Romeo y Julieta bailen a ritmo de reguetón, en lugar de una morisca, el baile típico en la Court Masque. Actualizar un clásico es mucho más, es analizar sus temas, principales y secundarios, comprobar si esos temas siguen interesando a la sociedad actual, y buscar los resortes para que ese tema llegue al espectador contemporáneo, actualizando los códigos para hacerlo cercano. El teatro es un arte vivo, que únicamente tiene sentido en el aquí y ahora, el teatro sólo existe en el acto de contemplación de los espectadores, de nada sirve poner a *Don Juan Tenorio* según los códigos teatrales del XIX, si el espectador que voy a tener delante pertenece al siglo XXI. Vamos ahora a intentar, en el presente ensayo, desentrañar los pasos fundamentales a seguir en la actualización de un texto clásico a través de la puesta en escena de, *La vida es sueño*, realizada para la asignatura optativa, *Taller de teatro clásico*, impartida en la ESAD de Málaga, y que participó en la edición de FESTUM 2022 en Murcia.

La vida es sueño, fue escrita por don Pedro Calderón de la Barca en 1635, y en ella, el rey de Polonia, Basilio, tras haber escuchado la profecía que decía que su hijo Segismundo sería un rey cruel, decide encerrarle en una torre diciendo al pueblo que murió al nacer. Allí, Segismundo, asistido solo por Clotaldo, mano derecha del rey, vive sin saber quién es hasta la edad de 20 años. Llegado a esta edad, Basilio decide liberar a su hijo para comprobar si la profecía de la que fue avisado se

cumplía. Una vez liberado y restituido en su soberanía, Segismundo se comporta como el tirano que profetizaban los astros, por lo que su padre decide restituirle a la torre, aludiendo que todo lo vivido fue soñado. Sin embargo, el pueblo, una vez enterado que Segismundo es el heredero legítimo, organiza una revuelta y le liberan. Las tropas del Rey y las de Segismundo entran en batalla, venciendo estas últimas, a lo que el rey, su padre, queda a su merced, pero Segismundo, que ha aprendido la lección de que lo único importante en esta vida, ya estemos despiertos o soñando, es obrar bien, se postra ante los pies de su padre, ofreciéndole, humilde, su vida, para que no se cumplan los designios que vaticinan su cruel reinado. En vista de este cambio de juicio, el rey decide dejar que su hijo herede el trono al verle completamente reformado.

A Calderón le obsesiona la concepción de la vida como teatro, sombra y sueño. Nos dice Enrique Rull, en su edición crítica (Enrique, 1988, pág. 45) de la obra que nos ocupa que, de la acción principal, relativa a la prueba de Segismundo, se extraen los siguientes temas:

- 1) La vida como sueño.
- 2) La fuerza del libre albedrío frente al hado.
- 3) La educación del príncipe.
- 4) El vencimiento de sí mismo.

Del primer tema: la vida como sueño, podemos extraer una de las ideas principales de la obra, que viene a decir que muy pocas veces nos recogemos con plena conciencia de existir (Ciriaco, 2018, pág. 45). Calderón está lejos de la preocupación científica y se ocupa de las diferencias de intensidad con que tomamos con-

ciencia de las cosas y nos comprometemos con ellas. El sueño aparece con tres sentidos:

- A) Sueño = dormir: Clotaldo aprovecha el sueño para llevar a Segismundo dormido a palacio.
- B) Sueño = soñar: Clotaldo engaña a Segismundo diciéndole que ha soñado toda su vida en palacio como príncipe de Polonia cuando vuelven a restituirle en la torre.
- C) Sueño= nivel de conciencia: dormir o estar despierto significa que no somos plenamente conscientes de nuestra existencia. Eso es lo que le ocurre a Segismundo cuando el pueblo le reclama como heredero legítimo: que confunde sueño y realidad. Son numerosos los apartes del joven príncipe en los que se para la acción y se debate sobre si está soñando o está despierto.

Para continuar tenemos el tema del libre albedrío frente al hado, en mi opinión, íntimamente ligado al tema de la educación del príncipe, pues Basilio, el Rey astrónomo, en su lucha por vencer al sino y demostrar su libertad de elección frente a él, falta a su deber como padre, que es el de educar a su hijo. En este sentido nos encontramos que Segismundo, como bien nos dice Ciriaco Morón (Ciriaco, 2018, pág. 61), en la edición crítica del texto que nos ocupa, está construido sobre coordenadas éticas, no psicológicas y en este sentido, Calderón nos transporta a la doctrina filosófica de Santo Tomás de Aquino, según la cual, el hombre es un compuesto de alma y cuerpo. El alma es espiritual, es decir, que está dotada de entendimiento y de libertad. El alma tiene tres potencias:

- 1- Espirituales = entendimiento y voluntad.
- 2- Sensitivas interiores (directamente afectadas por la materia) = sentido común, pensamiento, estimación, memoria y fantasía.
- 3- Sentidos puramente externos = ver, oír, oler, gustar y tocar.

La educación es el esfuerzo de dominar y dirigir los impulsos por las potencias superiores (espirituales) Las potencias superiores adquieren hábitos intelectuales (el entendimiento) y morales (la voluntad). La libertad se encuentra inserta en marcos exteriores que también la condicionan: sociales y lingüístico. La libertad no existe, el drama de Calderón oscila entre el concepto de libertad utópica y el más puro determinismo. "¿y teniendo yo más alma/ tengo menos libertad?" vv.131-32.

Esto nos lleva directamente al último de los temas en *La vida es sueño*: el vencimiento de sí mismo. Segismundo no ha sido educado en sociedad, ha sido instruido por Clotaldo en la instrucción militar, la filosofía y teología, pero nunca se ha relacionado con sus semejantes, no conoce los usos y costumbres de la bien regulada sociedad y la corte, por lo tanto, cuando se

encuentra por primera vez entre ellos, se deja dominar por las potencias externas, sus más puros instintos primarios, que le llevan a querer ver, oír, oler, gustar y tocar todo lo que le rodea convirtiéndose en un bruto de instintos violentos que intenta incluso matar a Clotaldo y poseer a Rosaura por la fuerza. Sólo cuando el príncipe, después de verse otra vez privado de libertad, medita sobre lo ocurrido y consiga a través de las potencias superiores o espirituales (entendimiento y voluntad) dominar a las exteriores (puramente sensitivas) logrará vencer su naturaleza, entendiendo que no hay libertad sin responsabilidad.

Volviendo al propósito de este ensayo, que es el de analizar la actualización de un texto clásico, vemos que una vez analizados los temas de la obra que se pretende poner en escena, el director escénico, provisto de un conocimiento profundo de la obra, tendrá que hacer un análisis del público al que pretende dirigirla, y ver la manera más eficaz de hacerle cercanos estos temas, es decir; encontrar los resortes por los cuales, el espectador contemporáneo comprenda que Segismundo no está tan lejano a él, y que sus sentimientos y vivencias son más actuales de lo que imagina. No en vano, *La vida es sueño* es un texto universal que nunca pasará de moda, precisamente porque habla de temas que siempre estarán vigentes. Ahora bien, hacer esto, es una de las labores más difíciles a las que se enfrenta un director escénico. Como bien dije al comienzo, actualizar no es ponerle unos vaqueros a Hamlet, si no hemos encontrado el motivo interno para hacerlo. Es loable, desde mi punto de vista, la versión cinematográfica que Buz Luhrman realizó en los años 90 (Buz, 1996) del *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Todos sabemos que el tema principal de la obra de Shakespeare es el amor, sin embargo, Luhrman, convierte la violencia en su tema principal, haciendo que Romeo se enamore de Julieta bajo los efectos de la droga, pasando, de este modo, a un segundo plano el tema del amor y poniendo por encima el de la violencia, al sustituir las espadas por pistolas. Es entonces cuando cobra sentido la ambientación, es entonces cuando entendemos que Luhrman transforme Verona en Verona Beach, recreando el Miami de 1996, en una sociedad en la que cualquier adolescente puede comprar una pistola y entrar en un instituto disparando a diestro y siniestro. En esa sociedad, la violencia es un tema que está a la orden del día, y ese tema, presente en la obra de Shakespeare, es un tema actual, y la manera que encuentra Luhrman de hacerlo cercano es realmente magistral. Parte, como ya hemos dicho, de los temas; elige el más contemporáneo, lo pone por encima del principal, analiza al público al que va a dirigir su propuesta, y la actualiza con códigos contemporáneos para hacer llegar el mensaje.

Volviendo a *La vida es sueño*, desde mi punto de vista, el tema más cercano a la sociedad actual era precisamente el de la vida como sueño, y la idea de que pocas veces nos recogemos con plena conciencia de existir, las diferencias de intensidad con que tomamos conciencia de las cosas y nos comprometemos con ellas. En la sociedad actual en la que vivimos la mitad de nuestra existencia a través de la pantalla de un móvil o un ordenador, dónde el trabajo cada vez se vuelve más telemático, donde lo importante no es lo que vivo, sino lo que publico en redes sociales para que otros lo vean, donde las parejas se conocen a través de aplicaciones en dispositivos móviles, y donde no importa mi aspecto real, sino el que llega a los demás cuando aplico los filtros de Instagram, en esa sociedad cada vez tenemos menos conciencia de lo que es real y de lo que no lo es, y cada vez tenemos menos noción de nuestra propia existencia y de vivir el presente, pues nos importa mucho más hacer la foto para que otros, en otras partes del mundo, vean lo que estamos haciendo. En esa sociedad, la nuestra, la vida se vive como un sueño, un sueño para que otros lo vean. Esto, nos remite al sentido ontológico implícito en la obra de Calderón.

La ontología es la rama de la filosofía metafísica que estudia la naturaleza del ser en cuanto a su existencia, y trata de determinar las categorías fundamentales de la existencia y la realidad, así como la manera en la que se relacionan. La memoria es nuestra conciencia de continuidad.

"La plasmación plena de sentido de la vida tiene que ver, por lo tanto, con dos ámbitos: la situación y el ser humano en ella" (Alfried, 2008) Esto implica, relacionarse y "habitar en", "residir", "vivir en" y ser parte del mundo activamente, donde el mundo se considera una parte integrante del ser.

Husserl (Edmund, 1959), plantea, la conciencia interna del tiempo, donde establece que, si el tiempo existe solo en el presente, también es cierto que pasado y futuro son esenciales para la conciencia del mismo, aunque se le asuma sólo en el presente. El ser humano trata de retener el pasado con la memoria e intuir lo próximo, el futuro, para reunir las tres fases en una abstracción que pudiera permitirle hablar de un gran presente.

Cada recuerdo se orienta hacia el futuro. El presente no es mero presente, sino se caracteriza por estar rodeado de una aureola de horizontes simultáneos que constituyen su pasado y su futuro. Esta simultaneidad de extensiones temporales caracteriza del mismo modo al pasado y al futuro.

Según esta perspectiva, cada instante crea en el presente sus futuros y sus pasados, pero el instante mismo es una abstracción esquemática, y todo el proceso es fluido y continuo. El tiempo nace de nuestra relación

con las cosas, de nuestra misma capacidad de "tener" un mundo como el horizonte de las posibilidades de nuestro experimentar.

Es así como la temporalidad se define, como el poder formar un todo de la existencia humana y sólo ella concede la posibilidad de otorgar un último sentido al ser en general. Resumiendo, creamos nuestra existencia como parte del mundo al que pertenecemos, y al que conocemos, y nos relacionamos con él desde nuestro pasado y nuestro posible futuro, y aunque lo único real es nuestro presente, siempre lo vivimos pensando en lo que hicimos ayer y en lo que haremos mañana. Esto, es lo que me llevó a plantearme la actualización de *La vida es sueño*, pues esto es justamente lo que le ocurre a Segismundo: un día se despierta y le han robado todo su pasado, pasa de ser un prisionero en una torre, sin origen ninguno, a ser príncipe de Polonia y saber que su padre es el Rey, y él, por lo tanto, heredero al trono, encontrándose de repente formando parte de un mundo y un sistema social que no conoce, del que no forma parte y al que no está vinculado ni por el pasado ni por un futuro, y le resulta incierto. Por lo tanto, únicamente tiene su presente, y por ello lo vive intensamente, desatando todos sus bajos instintos pues perdiendo la conciencia de su ser y situación, solo le queda el aquí y ahora.

Esto me llevó a plantearme como tratar de activar los resortes para acercar este tema al espectador contemporáneo, y hacerle ver la cercanía con nuestro mundo, y me planteé la pregunta de ¿y si cambiamos incluso la realidad temporal?, es decir: ¿Y si Basilio, el Rey de Polonia y padre de Segismundo, al encerrar a su hijo en la torre, le hubiese engañado hasta tal punto de haber cambiado incluso la realidad temporal? Esto me permitiría crear un doble juego: en primer lugar, potenciar el sentido ontológico de la obra calderoniana, al hacer que Segismundo viviese dos épocas distintas, con diferentes costumbres, indumentaria, etc, lo que potenciaría su pérdida absoluta de ser y situación y, en segundo lugar, me permitiría arrastrar con él al espectador que, creyendo que se encontraba en una época pasada, se descolocaría por completo cuando, al llegar la primera escena de palacio, se viese transportado al siglo XXI. Esto haría que el espectador simpatizase con Segismundo, al estar sintiendo la misma desubicación que estaba sintiendo él. Además, esto me permitía, al llegar al siglo XXI, meter todos esos elementos de nuestra sociedad, que, como he dicho anteriormente, están haciendo que vivamos una realidad ficticia, y casi en un metaverso telemático a través de las redes sociales, que está muy próximo al concepto de la vida como sueño que nos transmite Calderón.

La primera dificultad que me encontré era la de es-

tablecer la época, mi idea era ambientar las primeras escenas en el siglo XVII, pero sin olvidar que nos encontrábamos en Polonia. Era muy importante para mí respetar la ambientación de los países que marcaba Calderón. Para mí, *La vida es sueño*, es sin duda un texto cortesano con un marcado mensaje político, aunque no entraré en este asunto pues sería objeto de otro estudio. Baste con decir que en los textos cortesanos el lugar de la acción es sumamente importante, y por eso yo quería respetarlo. Pero ambientar las primeras escenas en Polonia en el siglo XVII, me suponía un problema pues, aunque el rey Basilio hubiese creado una realidad temporal diferente para desubicar completamente a su hijo en su encierro, y tanto Clotaldo cómo el ejército estén en ese juego y por lo tanto vistan y usen costumbres de esa época ficticia, Rosaura y Clarín son dos personajes que irrumpen en escena sin saber absolutamente nada del encierro del príncipe, e invaden su espacio sin tener conocimiento de la situación. No obstante, si yo, como directora escénica, pretendía engañar al espectador y arrastrarlo junto a Segismundo,

no podía vestir a estos dos personajes según la moda del siglo XXI, por lo tanto, la idea que se me ocurrió fue la de crear yo misma la época, es decir: crear una realidad atemporal, con reminiscencia de varias épocas, pero que no nos remitiera a ninguna en concreto. He de decir que, para crear esta época imprecisa, me ayudó muchísimo la ambientación polaca, pues este país en el siglo XVII tenía una indumentaria muy exótica y casi de fantasía para nosotros, por ejemplo, la figura de los húsares alados, guerreros que incluían alas a sus armaduras, me sirvió para hacerme la imagen del ejército que irrumpe enmascarado, junto a Clotaldo, en la torre de Segismundo. Pero, ¿qué hacer con Clarín y Rosaura? La respuesta era muy fácil, ambos personajes llegan desde Moscú, por lo tanto, era fácil crear una indumentaria basada en los típicos gorros de piel rusos, y abrigos largos con reminiscencias militares que resultan atemporales en cualquier lugar. Finalmente, la ambientación conseguida fue justo la buscada, una época imprecisa, que el espectador no lograba ubicar, pero con aires del pasado.



Figura 1: *La vida es sueño*, ESAD Málaga, 2022. Dirección: Inma Ruiz. ACTO I. Escena 4.

Pero el mayor reto llegaba con la primera escena de palacio y la presentación de Astolfo y Estrella. Tenía muy claro que la ambientación, en todos los sentidos,

tanto musical, como escenográfica y de indumentaria tenía que ser radicalmente opuesta a la anterior, de manera que desubicase completamente al espectador,

así que opté por una gran casa domótica y minimalista, con grandes ventanales que mostrasen la actual Varsovia, y dónde el color predominante fuese el azul, un color frío, pero también el color de la noche, y por lo tanto ligado a los sueños. El primer personaje en aparecer debía ser Estrella, y ¿Cuál es la estrella del siglo XXI?

Sin duda son las influencers, así que, como tal, presenté a Estrella, la estrella de Polonia, bajando por unas grandes escaleras, con dos fotógrafos siguiéndola, y haciéndose selfies con el móvil para subirlos a Instagram, todo ello bajo la atenta mirada de Astolfo.

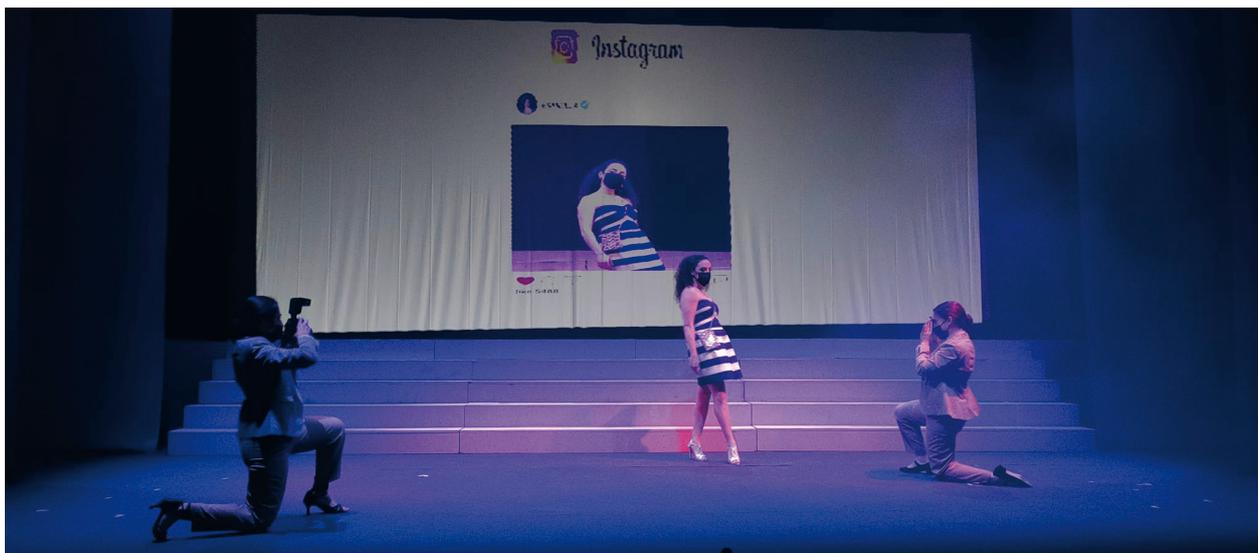


Figura 2: La vida es sueño, ESAD Málaga, 2022. Dirección: Inma Ruiz. ACTO I. Escena 5.

En ese palacio, Segismundo se despertaría ante un mundo, para él, futurista, en el que todo le resultaría desconocido, provocando su violenta reacción ante todos esos elementos que no conoce, desde la ropa que viste,

hasta los dispositivos móviles, que para él son casi artefactos mágicos, o esos grandiosos edificios que ve tras las ventanas y que no se parecen en nada a la torre en la que ha vivido encerrado durante sus veinte años de vida.



Figura 3: La vida es sueño, ESAD Málaga, 2022. Dirección: Inma Ruiz. ACTO II. Escena 8.

El verdadero desafío llegaba con la jornada tercera, en la que se empiezan a mezclar las ambientaciones.

Por un lado, Segismundo ha sido restituído a su torre al final de la jornada segunda, haciéndole creer que todas

sus vivencias en palacio han sido producto de un sueño, pero a esa torre también llevan a Clarín, y a ella van los soldados que quieren restituir a Segismundo como

legítimo Rey, por lo tanto, se comienzan a mezclan personajes vestidos de épocas distintas.



Figura 4: La vida es sueño, ESAD Málaga, 2022. Dirección: Inma Ruiz. ACTO III. Escena 14.

Lo que hicimos fue utilizar justamente eso, para trabajar la confusión de Segismundo, que no sabe si lo que está viviendo es realidad o sueño, paralizando incluso la acción en esos monólogos en los que el personaje debate consigo mismo sobre si está vivo o está soñando, ayudándonos de la iluminación para crear escenas casi en cámara lenta para transmitir la confusión

mental y el estado onírico por el que está pasando el personaje.

Para concluir, como hemos estado diciendo, todos estos elementos sirvieron para contarle al espectador el mensaje inserto en el texto calderoniano, pero pasado por el filtro de los códigos actuales, para que de esta forma pudiese comprender que, en el fondo, aunque hayan pasado casi 400 años desde que el gran dramaturgo escribiese esta obra maestra, los temas que trata siguen estando tan presentes en nuestra sociedad como lo estuvieron en la suya. De hecho, me atrevería a afirmar que, en la nuestra, con el uso de la informática y la realidad virtual, Calderón, casi como un visionario, desarrolló un tema que tiene más vigencia y actualidad en nuestro mundo, de lo que tuvo en el suyo.



Figura 5: Cartel de, La vida es sueño, ESAD Málaga, 2022. Dirección: Inma Ruiz.

Trabajos citados

- A. L. (2008). La espiritualidad en psicoterapia : entre la immanencia y trascendencia en el Análisis Existencial. *Revista de Psicología UCA Vol. 4. N° 7*, 5-18.
- B. L. (Dirección). (1996). *Williams Shakespeare's. Romeo and Juliet* [Película].
- C. M. (2018). *La vida es sueño, Pedro Calderón de la Barca, Edición Crítica*. Madrid: Cátedra.
- E. H. (1959). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires: Nova.
- E. R. (1988). *La vida es sueño (Comedia, auto y loa), Pedro Calderón de la Barca, Edición, estudio y notas*. Madrid: Alhambra.

fila á

Textos teatrales

á

fla

Vol. 6, 57-66

Mi hermana acaba de tener un hijo

María Rodríguez Alonso



*El personaje es M,
abreviatura de mujer de 30 años cuya hermana acaba de tener un hijo.*

El espacio es el escenario de un teatro.

0.

La actriz lleva una cabeza de conejo puesta. La fórmula química CaCO_3 se proyecta al fondo, en el ciclorama. Es la actriz misma quien ejecuta las proyecciones desde un ordenador que hay sobre la mesa.



Figura 1. Fuente: Diego Montana.

M: ¿Sabéis qué es eso?

Eso es el carbonato de calcio. O sea, un compuesto químico, una fórmula. Se trata de una sustancia muy abundante en la naturaleza, forma rocas, forma rocas en todas partes del mundo. Y también esqueletos y conchas de muchos animales. El carbonato cálcico, llamado así en nomenclatura tradicional, está compuesto por un átomo de carbono, un átomo de calcio y tres átomos de

oxígeno. Mis padres eran médicos, los dos. Trabajaban cada día por vocación y por dinero, para darle lo mejor a sus dos hijas. Guardias en La Vega, guardias en Clínica Belén, guardias en el Hospital Universitario Virgen de la Arrixaca. Una guardia de presencia física de diecisiete horas, a 16.70 euros la hora, 283 euros, menos un IRPF del 19%: 250 euros la guardia. Si os parece mucho, no estáis entendiendo nada. Me refiero a que una guardia presencial en una puerta de urgencias no se la deseo yo a nadie. Clases particulares de inglés, clases de ballet, verano en Oxford, clases particulares de piano, clases de teatro, verano en Edimburgo.

¿Alguien tiene un billete? ¿Un billete? ¿No? Podría pedirlo para prenderlo. Quiero decir, para quemarlo. Me refiero a quemar el billete, aquí, en escena, como metáfora. Pero no lo pido porque sólo ofrecería el billete mi padre, que está entre el público... Y ya está bien.

No sólo invertían dinero en nosotras. Mis padres pasaban mucho tiempo con sus hijas. Especialmente mi madre. A mi madre no le importaba pasar todas las horas de la tarde con nosotras. Ella fue la que nos enseñó lo fundamental que sería para nosotras estudiar. Nos tomaba la lección cada día hasta que la supiéramos perfecta. Mi madre también me ayudó a estudiar formulación. Sin embargo, nunca me dijo que el carbonato cálcico es una sal ternaria formada por un metal, un no metal, y el oxígeno. No. No me dijo que el tres es la valencia del elemento metálico, el calcio. Nada de eso.

La actriz se quita la cabeza de conejo y mira al público.

Mi madre llamó al carbonato de calcio:

La fórmula proyectada se transforma. Ahora se puede leer:

conejo orejado tercero comealfalfa

conejo orejado tercero comealfala.

¡Me contó una historia! ¡No lo veis? Para que memorizara la puta fórmula se inventó un cuento. No era ciencia. Eran tres conejos. Tenían que ser tres conejos. Tenían que ser tres conejos, al menos, si este era el tercero. Tres conejos con las orejas grandes. Que se alimentaban de forraje, de alfalfa. Tres conejos comiendo, ¿no? Aprobé con muy buena nota. Pero... me sedujo el cuento del conejo, no la química. Y todavía estoy pagando las consecuencias.

Desaparece la proyección. La actriz sale.

1.

La actriz reaparece en escena. Lleva en una mano un regalo, en la otra mano un globo de helio grande, blanco. Ahora rompe aguas. Contracciones.

M: Ya no hay vuelta atrás. El borramiento del cuello del útero es del 50 %. Quiero decir, que la dilatación es de 1 cm. Mi hermana está ahí dentro, dilatando. El cuello del útero de mi hermana se está dilatando. Estoy en la segunda planta del hospital maternal. Desde aquí asisto a la tragedia.

La actriz se tumba sobre la mesa de quirófano. Trabajo de parto.



Figura 2. Fuente: David Martínez.

Es cuestión de horas, de minutos. El borramiento del cuello del útero será del 90 %. Habrá dilatado 4 o 5 cm. Ahora la matrona usará guantes estériles para compro-

barlo. Irremediablemente pronto: 100 % de borramiento. 10 cm de dilatación. Ya no hay vuelta atrás.

Corta con unas tijeras el invisible cordón umbilical.

Un bebé nace por el canal de parto.

Yo recibo la noticia en la primavera de 2019.

Sonido de móvil. La actriz atiende la llamada, escucha...

Al público.

Mi hermana está embarazada.

Es entonces cuando pienso en mi madre. Justo antes del desvanecimiento general de todas las cosas. Justo antes de que mi hermana tenga un hijo, pienso en mi madre. Le pido cuentas a mi madre. Intento encontrar en su vida una explicación de la mía. ¿Qué le daré de comer a mis hijos? ¿Dónde irán de vacaciones? Días de fiesta. Días de navidad. Celebraciones de cumpleaños...

A ver. Estoy buscando un sentimiento de serenidad y de paz. Lo estoy buscando. No lo encuentro. Pero lo busco... Porque tiene que haber una... borrosa razón que explique este nacimiento. Envuelvo un peluche de un taxi amarillo, muy especial para mí, para regalárselo al bebé. Busco una tregua con el sinsentido. No la encuentro. Pero la busco... ¡Las dos! ¡Mi hermana y mi madre! Ambas profesaban un... culto secreto, pocas veces verbalizado, a la vida.

Por eso yo, en el fondo, ya me esperaba lo del hijo. Vamos, que yo me temía que mi hermana tendría un hijo. Yo realmente ya sabía que esto iba a suceder.

De nada sirvió que les advirtiera. ¿Aquí? Aquí ya no queda pretensión de salvamento. Ese niño nacerá pese a mis discursos. Ese niño es el reconocimiento del fracaso de la palabra. Y ahora sus padres mantendrán sus puestos de trabajo solo para engordarlo. Y sonreirán cuando descubran sus asquerosas heces en el pañal. Y abandonarán sus propias vidas y sus aspiraciones. Y limpiarán una y otra vez su piso soleado, no solo para que las visitas vengan a verlo, sino para disimular la bajeza de sus almas...

Joder. Si es que yo lo sabía. Yo lo sabía porque de una manera indirecta me lo advirtieron. Mi hermana y mi madre me lo advirtieron: ¡profesaban el culto a la vida! Ellas en su amor por la vida siempre han necesitado dar amor. Amor de sus antepasados que transmitirán a sus descendientes. Amor de estirpe.

Tengo las pruebas. Hay pruebas. Declaraciones escri-

tas que lo constatan. Ni a punto de nacer este niño me parece verosímil. A veces uno tiene que recurrir a las pruebas.

La actriz saca del paquete de regalo una postal. La graba con el circuito cerrado de forma que la comparte, en tamaño ampliado sobre el ciclorama, con todos los espectadores.

Año dos mil diez. Diez años antes del nacimiento del bebé. Mi veintiún cumpleaños. Felicitación de mi hermana en la que se puede leer:

¡"Felicidades porque... porque es una maravilla enamorarse del guapo en una sala de cine (e intuyo que eso nos sucederá aún cuando seamos hermanas de sobrinos...)"

¡Hermanas de sobrinos!, escribía. Mi hermana siempre me ha escrito, ¿no?, en cada cumpleaños, tarjetas de felicitación como esta. Pero es que aquí se le coló una prueba. Prueba que aclara que ella previó que seríamos hermanas de sobrinos. O sea, que con el transcurso de los años nosotras nos veríamos para que nuestros hijos se entretuvieran con sus primos. ¿Y nosotras qué? No solo no hizo nada para evitarlo. Lo planeó.

Ídem con un cuaderno.

Un documento de 2003. Así reza el testimonio de mi madre, que escribe para sus dos hijas:

"No sé desde cuando os quiero pero si te puedo asegurar que aún antes de concebirnos os amaba. Amaba a esas que serían mis hijas".

Está claro. Mi madre también planeó su amor. Nada que añadir. Ya no hay vuelta atrás. Mi teatro, inútil, aniquilado ininterrumpidamente por lo real.

2.

M: Uso un circuito cerrado. A ver. No estamos en el paritorio número doce del hospital maternal. Estamos en un teatro. Deben ser las... siete y cuarto de la tarde. Y las imágenes de aquí del fondo que veis proyectadas las grabo con esta cámara. ¿Sí?

Me explico. Las imágenes las grabo con esta cámara. Viajan por un cable HDMI al ordenador. Del ordenador van al proyector. Y el proyector las lanza al ciclo. Estudio teatro. Uso un circuito cerrado porque el profesor de la asignatura "Cómo hacer las cosas en el teatro bonitas" insiste en que mostrar el truco es bonito en el teatro. La gracia es esa: que el circuito es cerrado, ¿no? Es decir, que vosotros veis el objeto y veis también la imagen

del objeto proyectada, eh... Mira, no sé. El profesor dice que así es más bonito.

El profesor de "Cómo hacer las cosas en el teatro bonitas" es también el padre del hijo que va a tener mi hermana. Así es. Macbeth y mi hermana van a tener un hijo. A partir de ahora lo llamaremos Macbeth. Por la intertextualidad y la metateatralidad. Me refiero a que Macbeth necesita el respaldo de mi hermana para penetrar, perdón, para perpetrar su crimen. Su hijo es su crimen. Nooooo. No os engaños. No es ella quien le convence de semejante idea. Ni mucho menos. Es él. Este hijo es la tragedia de la imaginación de Macbeth. Es fruto de su ambición, de sus anhelos y de sus deseos. Entre lo que él imagina y lo que él hace hay solo una brecha temporal. Pero, en el momento de la verdad, ¿quién se manchará las manos de sangre?

También lo llamaremos Macbeth para preservar la identidad del profesor de "Cómo hacer en teatro las cosas bonitas", claro.

3.

Suena un metrónomo. La actriz toca al piano la melodía de una canción infantil ("Debajo de un botón-tón-tón..."). Se alterna una frase musical y una frase de texto proyectada.

Madres de 38 años llevan a sus hijos de 4 años a clases de piano.

Nueva frase musical de la canción infantil. Silencio y proyección del siguiente texto.

Las madres no saben tocar el piano.

Suena una tercera frase musical de la canción. Nuevamente se hace el silencio y aparece una nueva frase proyectada.

¿Por qué no aprenden a tocar el piano las madres de 38 años que no saben tocar el piano?

4.

Tal y como hizo previamente con los textos manuscritos, la actriz enfoca ahora su móvil a modo de prueba para mostrarlo en la proyección.

M: Conversación de whatsapp entre mi hermana y yo el día 28 de enero de 2020. Fecha probable de parto. Fecha a partir de la cual la ciencia estima oportuno que nazca el bebe.

Se proyecta al fondo la conversación que la actriz lee.

Hermana: Cierra Expolibro.

M: Ya lo vi. Me dieron ganas de llorar.

Hermana: Está cambiando el mundo.

Mi madre decidió la ropa que mi hermana y yo, sus hijas, llevaríamos a su entierro.

Yo una falda negra por encima de la rodilla. Y una camiseta blanca de manga corta de la marca *Caramelo*. Las letras y el símbolo de la firma, aquí, en beige y negro. Todo de estreno. Las sandalias también. Planas, negras. Con unas tiras de brillantitos que dibujaban salamandras en cada empeine. La tienda de la marca *Caramelo* estaba en la calle Fernández Ardavín. Sí, en Murcia. Al lado del Romea. El Romea es el teatro principal de la ciudad. Mira. Si tú te pones mirando al Romea, la primera perpendicular que da a Gran Vía, a mano izquierda, justo esa es la calle Fernández Ardavín. Cuando éramos pequeñas íbamos desde Mazarrón a Murcia a comprar ropa para las ocasiones especiales.

Cuando paso por la calle donde solía estar la tienda de la marca *Caramelo* pienso en mi madre. Pienso en que ella no está. Mi madre no está y tampoco está la tienda donde compró la ropa que lleve a su entierro. Parece como si hubiera un orden y un misterio, ¿no? Mi madre no está. Tampoco está la tienda... Cuando contemplo una coincidencia de ese tamaño comprendo que todo cuanto nos rodea fluye bajo un orden. Pero todo fluye bajo un orden que incluye el desorden. O sea, todo se da en una tensión que emana esperanza y belleza.

Se ilumina el globo que quedó en segundo término hace un par de escenas. Parece haberle interrumpido. A continuación la actriz se dirige al globo.

¿Qué? “¿Que la compraste en El Corte Inglés?” “¿Que compraste la ropa en El Corte Inglés?” No me jodas la historia, mamá. Es que si no la compraste allí no hay coincidencia. Hostia. Entonces no hay misterio, ni orden... Joder, mamá.

¿Pero no la compraste en la tienda de la calle Fernández Ardavín? ¡Mamá! ¡Cómo va a cerrar el Corte Inglés por mucho que tú te mueras! El Corte Inglés no atiende a tragedias particulares. El capitalismo está muy por encima de nuestra melancolía, mamá.

5.

Suena la nana de Sevilla.

Se proyecta el siguiente texto de Lorca:



Figura 3. Fuente: David Martínez.

Hace unos años paseando por las inmediaciones de Granada oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño.

Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país.

¿Cómo hemos reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad?

6.

Sonido de cinematógrafo.

Se proyecta se proyecta una escena de Eva al desnudo, concretamente la que contiene el siguiente diálogo.

La actriz y el globo atienden a la película.

MARGO: La chica, la joven, bajará dentro de un minuto. A no ser que prefieras subirle tú el martini.

BILL: Luego le haré otro. Karen, ¿una copita?

KAREN: Gracias.

LLOYD: La atmósfera, en general, es muy macbethiana.

¿Qué ha pasado o qué va a pasar?

MARGO: ¿De qué está hablando?

BILL: Macbeth.

KAREN: Te conocemos. Te hemos visto así otras veces.

¿Ha terminado o acaba de empezar?

MARGO: Ajústense los cinturones. Esta noche vamos a tener tormenta.

La actriz se dirige al público.

M: Mirad. Mirad y analizad el parecido físico de mi madre y mío. He heredado la forma del rostro. He heredado las pantorrillas. He comprendido la naturaleza de la herencia. Pienso en qué heredaran de mí mis hijos. Mi padre tiene razón, siempre la tuvo. No me parezco en nada a él. Soy igual que mi madre. Idénticas hasta la confusión.

Ahora se dirige globo.

Realmente cuando cierro los ojos y pienso en ti, no te imagino así. Por lo general vienes a mí a la edad de unos cuarenta años, más o menos. Últimamente lo haces con una chaqueta de cuero. Así, como con muchos hombros. Y con tacones. ¿Sabes? Cuando me quedo sola y me dedico a invocarte cada vez te pareces más... ¡a Bette Davis!

“¿Que tú nunca fuiste tan vieja como Bette Davis?”

Yaaaaa. Pero no te apareces como ella de mayor. Mira. Exactamente te imagino como ella en su papel de Margo Channing.

¿Sabes mamá? Bette Davis fue la primera mujer en ser presidenta de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood. Como tú hubieras sido mamá. Y se enamoró del protagonista de *Eva al desnudo* y se casó con él. Como tú hubieras hecho.

Llevo diecisiete años sin ti y ahora apareces.

Se dirige al público.

Cualquiera que me observe con un poco de atención puede notar en mi ese nerviosismo de quien ha perdido su identidad porque hace diecisiete años y medio que su madre no dice su nombre.

7.

Suena música electrónica.

La actitud de la actriz y la luz nos trasladan a una especie de show, a una discoteca.

M: Verano de 2019. Mi hermana no es una mujer. Es un cuerpo que engorda. Es un cuerpo que envejece. Un cuerpo que reclama miles de cuidados.

La sociedad es condescendiente con el envejecimiento de los hombres, en cambio, es implacable con el de las mujeres.



Figura 4. Fuente: Rafa Márquez.

Sobre la base monótona suena la melodía de Those were the days, de Mary Hopkin. Ahora la actriz canta. Sexy.

SUEÑO. MAREO. ESTRÍAS. VÓMITOS.
CLOASMA. ANGUSTIA. SUDOR. REFLUJO.

Al público. Vehemente.

Yo, yo pondría al niño en el cambiador, a un metro de altura, lo dejaría solo y saldría del cuarto. Sólo se puede hacer algo así cuando has comprobado, mes a mes, a medida que engordaba la barriga cada día más gigante, que tu hermana te decepciona. Que tu hermana es una persona despreciable y que está dispuesta a dejarte sola. Solo se puede hacer algo así cuando descubres que te han sustituido. ¿La gente? La gente se pone cursi con los bebés. No me jodáááais con los baberos y los putos sonajeros. ¿Qué sois? ¿Imbéciles? ¿Es que no os dais cuenta de que el nacimiento de este bebé es una injusticia? ¿Es que hace falta otro bebé más de mierda en este mundo de mierda de personas de mierda? ¿Es que vale aquí decir, desde el más que razonable sentido común, que no se puede matar a un bebé? ¿Es que vamos a darle la razón ahora aquí a mi hermana si se le ocurre ponerse a parir un hijo? Por eso yo pondría al niño en el cambiador. Lo dejaría solo. Saldría del cuarto. Ese sería el único gesto sincero. Y vuestros baberos y vuestros putos sonajeros os los podéis meter por el culo.

Sube el volumen de la música. Canta.

SUEÑO. MAREO. ESTRÍAS. VÓMITOS.
CLOASMA. ANGUSTIA. SUDOR. REFLUJO. LUMBALGIA.
ECCEMAS. LOCURA. HAMBRE. MAMAAAAA. MAREO.
INSOMNIO. AGOTAMIENTO.

tan tu decisión, aunque sea fingida. Quieren saber que alguien les puede contestar siempre. Buscan tu certeza, tu mentira firme.”

Suena New York, New York de Frank Sinatra.

Es el año 2000, tengo once años. Toda mi familia hemos ido juntos de viaje a Nueva York. El último día subimos al Empire State.

Estando allí mi madre me dice que tengo veinte dolares para comprarme un recuerdo pero que me distribuya yo misma el dinero. ¡Veinte dolares! Pero que me distribuya yo, ¡yo misma!, el dinero. Yo estoy dudando entre una mochila de Harry Potter y un peluche de un taxi amarillo. Mi madre me describe las opciones con objetividad, intentando ayudarme, pero para que decida yo por mí misma.

Mirando al globo.



Figura 5. Fuente: Rafa Márquez.

¿Sabes que sabré elegir que regalo querré?

Se dirige al público.

Era mi madre quien me sacaba de estos abismos.

Se dirige globo.

No. No me mires así. Claro que entiendo perfectamente esta representación extravagante tuya en forma de globo. Si tú siempre viviste lejos del sentido común. Ese fue tu estilo, tu marca, tu temperamento.

Al público.

Era mi madre quien me sacaba de estos abismos. Pero ya no me saca nadie. Porque nadie entiende el lugar en el que me encuentro. Ni yo misma lo entiendo. Es el lugar de la desesperación.

Desde donde estás le pides a Dios que me conceda certezas. Le pides a Dios que me dé a mí lo que a ti te debe con intereses. Tú, mamá, desde donde estás, le pides a Dios para mí, tu hija, el valor y la voluntad de vivir.

10.

M: Mi abuelo siempre decía: “¿Qué es el arte Marieta?”... No sé abuelo. “El arte es tener frío y no tener con que taparte”.

Mi abuelo muere en octubre de 2003, cuatro meses después que su hija, mi madre. Causa principal de la muerte: pena rápida.

Mi abuela es un teléfono fijo en el aparador, y el bolígrafo que guardaba justo debajo, en el primer cajón. Mi abuela era una mujer arrolladora y vital. Pero eso fue hace tanto que parece que nunca fue.

Mi abuela muere en mayo de 2015, once años después que su hija y su marido. Causa principal de la muerte: pena lenta.

De nuevo, sonido de teléfono.

Un haz de luz irrumpe en el espacio procedente del cielo.

¿Abuela? Abuela... ¿Eres tú, abuela? ¡Abuela! Síiiii. ¡Abuelaaaa! Esta obra iba del hijo que va a tener mi hermana. Sí, abuela. Sí. Pase que se haya colado mi madre. Pero ¿ahora tú, abuela? ¿tú también? En esta familia... hay mucho afán de protagonismo. Chicas... A ver. Por favor, ¡silencio! Chicas. A ver. Un momento: tantos papeles con una sola actriz no podemos asumirlos.

11.

Al público.

M: Navidad de 2019. Octavo mes de embarazo. Se ha muerto el padre de Macbeth.

Macbeth salvó entonces algunas de las plantas que quedaron en casa de su padre. Dos helechos y una hosta de hojas moradas. Llevó esas plantas a la casa donde van a vivir mi hermana y Macbeth con el bebé. En esta casa nueva están ya preparados el cambiador, la cuna y un contenedor de pañales con capacidad para cincuenta pañales y tres cierres herméticos que impiden la salida de malos olores. Macbeth trasplantó las plantas, las cultivó y las cuidó. Ahora que va a nacer su hijo las plantas del padre de Macbeth siguen vivas. Resplandecen en el balcón.

12.

Al globo.

M: Mamá, tu sabes que yo quiero lo mejor para mi hermana. Pero que nazca el bebé me viene mal.

“¿Que es un motivo de alegría? Que no este triste”. Ya.

No. Si enseguida se me pasa.

“Que lo que me pasa es que yo intuyo en ese nacimiento la volubilidad del tiempo”.

¿Qué dices mamá? ¿Qué volubilidad?

“Que no es el bebé. Que es la transformación, el movimiento, el cambio”. “Y que lo que me duele esa intuición porque yo anhelo que nada cambie”.

¿Tú crees?

“Que a ti no te engaño, que me conoces como si me hubieras parido”.

Ya...

“Que tú sabes perfectamente lo que hago con esta obra de teatro”.

¿Ah sí? ¿Y qué hago? A ver... ¿Qué hago?

“Que es una treta, una trampa para impedir que el tiempo avance”. “Que me lo estoy inventando todo para detener el mundo en este instante”.

Venga. Sí, claro. Lo que tú digas. Claro. Sí, mamá. Como tú eres la madre te crees que tú siempre tienes que llevar razón. Sí mamá, sí. Lo que tú digas. Lo que tú digas, mamá.

13.

Suena la nana de Sevilla. Se proyecta el siguiente texto de Lorca.

La canción de cuna perfecta será la repetición de dos notas entre sí alargando su duración y sus efectos.

Pero la madre no quiere ser fascinadora de serpientes.

La madre tiene necesidad de la palabra.

Mientras viene el sueño entra al niño de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo.

El texto provoca emociones en el niño y estados de duda y terror contra los cuales tiene que luchar la mano borrosa de la melodía que peina y amansa los caballitos encabritados que se agitan en los ojos de la criatura.

14.

Al globo.

M: Mi hermana también se te parece, no te creas. Me pasa, a veces, cuando estoy con ella, ¿no?, estamos hablando y de repente, no es su voz, ¡es la tuya! Te lo juro, mamá. ¡Es tu voz! ¡La vuelvo a oír! Me pasa, sobre todo, cuando

dice palabrotas. Yo oigo “tonta del coño” y eres tú quien lo dice, mamá. ¡Estoy segura! Me pasa también cuando conduce. Y cuando señala, así, con el meñique. ¿De qué abuelo, abuela, bisabuelo, bisabuela procederán esas manos? ¿Serán así también las manos de mi sobrino?

15.

Al globo.

Figura 6. Fuente: Diego Montana.

M: ¿Pero por qué tanta clase, mamá? ¿Para qué quiero yo saber inglés? ¿Por qué hicisteis eso por mí? Cervantes no hablaba inglés. No, Goya tampoco.

Al público.

¿Lorca...? ¿Hablabas inglés Lorca?

Mira. Cuando rechazo un contrato de médico porque tengo un examen de la Escuela de Arte Dramático digo que tengo un examen de inglés. He hecho tantos exámenes de inglés en los últimos tres años que a estas alturas debería ser bilingüe. La gente se pone nerviosa si tú no quieres trabajar por estudiar teatro. Pero el inglés, oye, les tranquiliza. Probadlo. Yo quiero ser como esas personas. Las personas a las que les tranquilizan las clases de inglés. Por eso este septiembre pasado me apunté a la Escuela Oficial de Idiomas.

Al globo.

¿Mamá, eres tú quien insistes desde dónde estás? ¿Allí se habla inglés?

Al globo.

Logré resolver las burocracias pertinentes para entrar en el curso acorde a mi nivel guiada por el sentido del deber que tú me inculcaste. Compré los libros. Duré

dos semanas. Si mi madre estuviera viva, yo sería una persona mejor. Si mi madre estuviera viva, yo sabría hoy tocar el piano. Si mi madre estuviera viva yo, seguiría recibiendo clases de inglés.

16.

*Suena Unchained Melody. Se proyecta la letra traducida de la canción.
La actriz baila con el globo.*

Cariño, he necesitado tanto tu tacto en este tiempo largo y solitario.

El tiempo pasa despacio y tiene tanto poder.

¿Acaso tú aún eres mía?

Necesito tu amor.

Que Dios envíe tu amor hasta mí.

Al globo.

Los ríos solitarios fluyen hasta el mar, hacia los brazos abiertos del mar.

Los ríos solitarios lloran.

Espérame, espérame, mi amor. Necesito tu amor.

Que Dios envíe tu amor hasta mí.

M: Lo que más me gusta de ser médico es tener algo en común con el papá. ¿Él...? Él no te imaginas lo bien que está. Ya. Ya supongo que tenéis algún tipo de comunicación. Siempre lo he pensado. El papá sin ti no sabría vivir. Está muy bien. Es muy pesado... Si me habla de medicina, le contesto. Si me habla de otras cosas, a veces no le contesto. La verdad es que ha sabido darnos su amor y el tuyo. Lo veo poco. Pero está conmigo explorando a cada uno de los pacientes en la consulta. Mi pobre padre se arrastra por este mundo invocando un minuto de mi vida. La condición de padre es la del mendigo del amor.

¿Sabes, mamá? Yo hasta el año 2012 no me di cuenta de que te habías muerto. De verdad. Perdóname. Pero no lo noté al morirte, en 2003.

“¿Que la muerte de una madre es tan enorme, tan devastadora, que parece una fiesta?”

Bueno mamá... una fiesta tampoco. Pero no lo noté. Fue luego, ocho años más tarde. Fui presa como de un miedo desconocido. Alguien te muerde en el centro del alma. ¿Sentías tu algo parecido al saber que te estabas despidiendo de nosotras? En ese mordisco ávido de tu sangre va un ensanchamiento de tu percepción del mundo; ves más cosas, ves lo invisible... ves a los muertos.

Bueno, bueno, bueno... El papá se puso nerviosísimo. Me llevó al médico. Me recetaron unas pastillas que

eran unos antidepresivos. Tomé algunos y los dejé. Entonces no lo sabía. Solo estaba en medio del dolor. Mirando cómo se extendía el vacío sobre todas las cosas. Por eso el papá ahora está contento con que esté en la escuela. Está contento con Dani... con *Romeo*. Porque todo lo que me produce alegría es motivo de su adoración y de su profundo agradecimiento.

17.

Al público.

*La actriz se limpia las manos ensangrentadas.
Y graba la palangana con agua que multiplica su tamaño proyectada sobre el ciclo mientras se tiñe de sangre.*

M: Después del parto imagino que mi hermana pasará noches sin dormir. Su día y su noche se volverán borrosos. Ya no puedo hacer nada para evitarlo. El niño llorará. Pedirá comer. El futuro entero de mi hermana pertenece a esa única acción que junto a Macbeth ha consumado. El niño llorará. Mi hermana vivirá el tiempo del insomnio. Vivirá la memoria nostálgica del pasado en el que el mundo funcionaba con arreglo a leyes que todos conocíamos. Por eso desaparece en el tercer acto. Mi hermana desaparece en el tercer acto. Su papel se trunca. Mientras que Macbeth, seguro de ser invulnerable tras el primer hijo, seguirá engendrando... O sea, ¿este niño pronto tendrá hermanos?

Los días de mi hermana se convertirán en una oscuridad sin tregua. La veremos reaparecer en la primera escena del acto quinto sonámbula y atormentada.

No hay nada en el teatro de comienzos de la era moderna capaz de igualarse a esta escena. No. Ni siquiera la locura auténtica y desesperada de Ofelia. No. No hay nada en el teatro contemporáneo capaz de igualarse a mi hermana, sonámbula, atormentada, en la primera escena del acto quinto, que se lava las manos de sangre, las manos que ya ni todos los perfumes de Arabia perfumarían.

18.

Se proyecta el siguiente fragmento de Eva al desnudo.

Bill: El llamado arte dramático es algo por lo que no tengo una especial consideración.

Margo: Continúa.

Bill: Pero debéis acotar lo siguiente. Comillas. Esta noche Ms Margo Channing ha tenido una actuación en esa absurda obra tuya como yo no había visto jamás y pienso que no volveré a ver nunca. Cierro comillas.

Margo: No exagera, no. Estuve bien.

Bill: Estuviste grandiosa.

Lloyd: Ha sido una gran noche. Tengo entendido que tu sustituta, una tal Harrington, se piensa marchar.

Margo: Lástima.

Bill: Yo me muero de pena.

Lloyd: Por alguna razón el champán pide una especie de rito. Es preciso que alguien proponga un brindis ingenioso.

Bill: Voy a proponer uno. Sin ingenio, pero de corazón. Por Margo.

19.

Al público.

M: Pero ¿cuál es el peor terror de esta obra?

El hijo de la gran puta de Shakespeare nos obliga a identificarnos con Macbeth. Entonces somos nosotros mismos los que debemos ser temibles...

Así que ahora hago cálculos sobre un posible hijo mío. Pienso cuánto dinero tengo en el banco. A veces tengo esos pensamientos. Porque mis padres me han dejado una casa, en la que vivo. Yo veo a mi madre en la casa en la que vivo, derramada, amándome a través del horno. Amándome a través de las estanterías y de la vitrina llena de copas. Mi madre amándome a través del dinero que les costó a mi padre y a ella pagar esta casa. Amándome a través del esfuerzo que hicieron para comprar un solar que vendían en la playa. Se puede amar a través de todas las cosas. Entonces: mi hermana se queda embarazada y yo calculo qué casa podré dejarles a mis hijos. Esas casas le serían de ayuda en el futuro. Pienso en mis futuros hijos. Pienso en mis padres. Me comparo con mis padres. Me doy de bruces con un pensamiento aterrador. Ese pensamiento es este: yo no soy capaz de hacer por mis hijos lo que mis padres hicieron por mí. Así que corto el curso de la sangre. Si no tengo hijos, mis hijos no se dispondrán a dejar una herencia a sus hijos. Tengo miedo. Bloqueo el túnel del tiempo.

Apaga la cámara.

20.

Al público.

M: Mi madre lo tenía tan claro. Quería tanto el sol de los veranos en la playa. Amaba tanto esa forma de estar en el mundo. Lo que más le gustaba era leer por la tarde en la orilla mientras tomaba café helado. Eso lo recuerdo sin concretar una época de mi vida porque sé que pasó siempre mientras ella estuvo.

También pasó cuando estaba ya mala. Me pedía que le

echara crema del sol en la cicatriz de la operación. Mientras extendía y olía la crema *Isdin pantalla total* sobre la marca de su piel debajo de la axila derecha no prestaba atención. Pero ahora veinte años más tarde me doy cuenta. Creo que me lo pedía porque nunca hablamos de su enfermedad. Era una forma de decirme dos cosas:

“María, date cuenta de que estoy mala y puede que pronto no estemos juntas”.

“Date cuenta también de que sólo hay hermosura en la vida: estoy mala pero está atardeciendo en la orilla y tengo un libro y un café helado”.

21.

Voz en off:

Las cinco palabras que más te gusta oír: la función va a comenzar.

Al público.

M: Tengo miedo de que el bebé nazca por si mi hermana deja de venir conmigo al teatro a Madrid. Si no me gustan las obras, da igual. Pero si me gustan y mi hermana no viene, dudo de mis descubrimientos. No vi *Luces de Bohemia* de Sanzol. No vi *El teatro bajo la arena* en la sala pequeña del María Guerrero un fin de semana que llovía en Madrid. Tengo miedo de que nazca el bebé y de perdonarle a mi hermana que no venga conmigo al teatro. Nadie tiene tanto miedo de que nazca como yo. Si ese miedo no es amor que alguien me diga qué es.

22.

La actriz coge el globo.

Coge también la cabeza de conejo y las tijeras.

M: Mira, mamá, vamos a conocer a tu nieto. No lo verás crecer. No te imaginas cuánto siento que no lo vayas a ver crecer. Pero es importante que ahora, mientras nazca, estés aquí. Que mi hermana y yo también estemos aquí. En un vendaval de amor. Porque sois dadoras de vida. Porque dais vida y dar vida es vuestra misión. Porque la materia estaba triste. Porque la llegada de la vida a la materia trajo la alegría.

La actriz abre la puerta de carga del teatro y sale. Una vez fuera de escena corta la cuerda. La actriz mira al cielo mientras el globo asciende.

Fin de la música.

Oscuro.

á

fila

Vol. 6, 67-70

El espejo de Samuel

Antonio José Ruiz Alguacil

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia



En un espacio oscuro, como la noche sin estrellas, tan solo brillan, tenues, los pensamientos que brotan en la mente de Samuel. Títlan, casi imperceptibles en forma de personajes, a la vez que una lengua de fuego, frágil y fría, baila en la escena mecida por el aliento que producen todas sus voces. Voces pasadas, voces presentes y voces futuras manan de una misma boca en este mismo momento tan solo separadas por un gran espejo, el mismo que las guillotina con su frío cristal, cristal que encierra un frágil viso de esperanza deseando romperse.

SAMUEL. - El sonido de la última gota de agua presa anuncia dónde yace mi cuerpo, flotando en su ondular retenido. Pila inundada en la catedral vacía en la que tan solo estoy yo, sumergido, desnudo, con mi cuerpo totalmente mojado, abrigado por su templanza, con los ojos cerrados, cubierto de pétalos de amapolas. Dentro de esta blanca artesa intento no pensar en nada.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *Intento no pensar en ese instante que sólo tú sabías sería el último; intento no pensarte, no verte, no oírte; intento sacarte de mi cabeza sangrando este corazón lleno de flores y espinas.*

SAMUEL. - Sumergido en la bañera, cubierto de agua salada, entre nubes de espuma queriendo desaparecer, mi cuerpo yace, casi inerte.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *Te resbalas de entre mis manos sin poder retenerte y, ya sin forma, vuelves al agua y en mí te inundas.*

(Aparece una sombra enorme con la forma de una silueta humana orientada hacia él)

SAMUEL. - Y ahí está ella, quieta, mirándome. La noto. La siento ahí, porque ahí está ella, con su mirada fija en mí, sabedora de que no me rezagaré; sumergiéndome, más si cabe, en las profundidades de la demencia.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *Tu agua me vela los ojos impidiendo mi respiración.*

SAMUEL. - Me hundo en la oscuridad y todavía oigo cómo me observa.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *Me rebose.*

SAMUEL. - Siento su atenta inexistencia ahí fuera, sentada, esperándome, esperando la nada.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *¿Qué quieres de mí?*

SAMUEL. - Le pregunto sin mover los labios.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *Déjame, por favor, márchate. No puedo renacer si me miras.*

SAMUEL. - Todavía sigue ahí, sin prisa alguna, como una estatua fría, imperturbable, mientras mi cuerpo se sumerge cada vez más en la noche oscura.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - *¿Qué quieres de mí?*

SAMUEL. - Y ella me responde: "nada más".

(Pausa)

Refriego mi rostro con las manos entumecidas y lo descompongo en muecas estiradas.

¡Quiero borrarlo todo!, ¡negarlo!, si pudiera abrir mi mente sacaría de dentro todos aquellos pensamientos y los asfixiaría en las profundidades que me anegan.

(Pausa)

Yo soy esa catedral en la que estoy imbuido. Yo soy ese templo con el firmamento abovedado en sus techos, con sus pétreos troncos arraigados a la tierra, sosteniendo el mismo cielo.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Donde tú antes me iluminabas regente.

SAMUEL. - Yo soy la oscuridad ahora. Soy el limbo negro y lento donde nace la noche; solo iluminado por las débiles llamas de las ceras que arden en algún lugar desde mi alma.

(Pausa)

Me encomiendo a mi dios olvidado a través de un rezo callado, mudo, que cuelga en el aire incendiado como una invisible tela de araña.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Quiero salir de esta letanía repetida y sostenida.

SAMUEL. - Libaciones agrídulces, férreas, de la vida y la salvación, tiñen mis aguas con la tinta oxidada...

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ...de nuestra unión.

(Pausa)

SAMUEL. - Soy el nacer muriendo.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¡En esta noche te doy mi cuerpo por última vez!, te doy mi sangre, todo lo que te ofrecí en aquella alianza nueva y eterna que fue deramada por los dos, por ti y por mí, y de la que tú tan solo te salvaste.

SAMUEL. - Crucificado en este templo sin fieles ni devotos que es mi purgatorio. Clavado en la madera, sintiendo sus astillas rasgar mi carne, sus nudos señalan mis heridas. Clavado con los hierros oxidados de la

indiferencia y del olvido. Colgado de la fría piedra, desnudo, transparente.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¡Yo soy este templo de la nada más absoluta desde el que irrumpe con fuerza una torrencial riada de aguas turbias y negras que destruyen los enormes portones que encierran lo poco que queda de mi fe esta noche!

SAMUEL. - Y mi cuerpo resurge del ahogo en este cuenco de porcelana.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Se ha ido.

SAMUEL. - Al fin se fue.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Dejó de mirarme.

SAMUEL. - Soy el nacer muriendo.

(Pausa)

Mi mente brota nublada mientras se desangra mi cuerpo. La cubre una niebla espesa que no deja ver las afiladas aristas escondidas tras esa bruma blanquecina donde los peñascos ocultan la belleza. Ocultan las heridas que sus filos dejaron en mis venas.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Porque este es mi cáliz. Cáliz de la perdición del que creo nacer muriendo.

(Aparece lentamente en el espejo el reflejo de un Samuel marchito frente a su Pensamiento)

SAMUEL. - Yo soy el hombre frente al espejo, yo soy el yo frente al mí. Y, en mi reflejo, veo un yo que no reconozco. Un ser con mi apariencia, desnudo completamente. Me contempla con una mueca descolgada y, con sus ojos profundos en la nada, me habla.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Qué has hecho, Samuel?

SAMUEL. - (Por su Pensamiento frente al espejo) Y yo le observo sin decir nada.

REFLEJO DE SAMUEL. - Mírame.

SAMUEL. - Y yo le hablo sin decir nada.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¡Mírame!

SAMUEL. - Un nudo se me enraíza entre el pecho y la garganta.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Qué has hecho Samuel?

SAMUEL. - Le ignoro por completo y dejo de observarle. Bajo la mirada en busca de mis brazos, de mi piel, de mis venas y ¡ahí siguen serenas! ¡Ahí sigo!, terso, todavía joven, piel blanca, inviolada. Me acaricio con las manos atrapadas y no dudo en observar el agua que antes tiñera de malva, todavía limpia y clara, a este lado del espejo.

REFLEJO DE SAMUEL. - (Girando levemente sus brazos hacia el espejo) ¿Buscas esto?

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¿Por qué juegas conmigo? ¿Por qué me imitas? Me sigues, me miras, eres el yo que no soy yo, eres un ser que ha copiado mi apariencia, juegas conmigo y en ti... me reconozco.

REFLEJO DE SAMUEL. - Dime, ¿buscas esto, Samuel?

SAMUEL. - Cierro los ojos y nuevamente oigo rezos en mi cabeza, letanías lejanas, ecos de incienso y velas.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¿Qué he hecho?

REFLEJO DE SAMUEL. - ¡Te he dicho que me mires!

SAMUEL. - Y no puedo resistirme a la violencia de su voz de ultratumba y buscar en ese *mí* que no soy yo unos ojos que no existen al otro lado del espejo. Le observo cómo lentamente alza sus brazos, me muestra sus muñecas segadas, abiertas, oscuras, secas.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Buscabas esto, verdad, Samuel?

SAMUEL. - Y tras un silencio de ecos mudos mi voz al fin suena también para él.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Sí.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Por qué lo has hecho Samuel?

SAMUEL. - Y mi mirada, derrotada, atisba en las profundidades unos ojos que son los míos.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Por qué lo has hecho Samuel?! Mira, observa ahora tu gran obra, pintor de cuchilla con pintura de carnicero. ¿Por qué lo has hecho, Samuel?

SAMUEL. - El nudo que antes me estrangulaba, el que me impidiera hablar, ahora brota por mi boca con rosas que son todas las flores, con sus espinas, con sus afiladas hojas.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Por qué le dijiste al afilado acero que me llamara con nuestra sangre, Samuel? Acaso, ¿no tuviste suficiente cuando nos sacaste los ojos? ¿Dejarme ciegos no te bastaba, Samuel? No, no era suficiente para ti, no era suficiente para ti callarme Samuel. Me quisiste cortar la voz, pero por más que me mutiles te seguiré hablando, Samuel. Te seguiré donde quiera que vayas, en cada reflejo, en cada cristal, me verás. ¿Sabes por qué? Porque casi lo consigues. Mírame. ¡Mírame, Samuel!

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - Déjame, por favor, déjame.

REFLEJO DE SAMUEL. - No puedo dejarte morir Samuel, porque soy el mañana que te espera, terco y tenaz, yo soy el futuro pasado, soy el vencedor vencido. No puedes dejarnos morir, Samuel. Vuelve a la superficie, despierta de las profundidades del mar oscuro y frío en el que estás y resurge desde tus profundidades como en un caer hacia arriba que cada vez se acelera más. Yo te estaré esperando, Samuel. Agárrate a mi mano, aférrala con fuerza, déjame sacarte de la agonía en la que estás. Rompe el espejo, Samuel.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - No puedo...

REFLEJO DE SAMUEL. - Rompe el espejo, libérame.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - No, no, no puedo.

REFLEJO DE SAMUEL. - Sí, sí puedes. ¡Vamos! No nos queda tiempo, todavía puedes salvarnos Samuel.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¿Para qué?

REFLEJO DE SAMUEL. - Mírame a los ojos. Mírate. El fin se acercará inevitable, te lo aseguro, pero ahora no es el momento de llamarle. ¡Sálvanos Samuel!, rompe el espejo. ¡Mírame! Rompe las cicatrices que encierras en este cristal, haz que se conviertan en mentiras, en ideas solamente, y... nada más.

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¿Quién soy ahora?

REFLEJO DE SAMUEL. - Tan solo puedes ser un reflejo pasado, Samuel, porque tú eres mucho más. Eres el ave con alas que puede volar, eres la semilla que transporta el viento al vientre de la primavera, eres la luz que rodea esa catedral, ¡Tú eres mucho más que un reflejo y nada más! Por favor, rompe el espejo, no queda tiempo, Samuel.

SAMUEL. - Me hundo en mi propia agua, en mi propia corriente, no tengo fuerzas para seguir...

REFLEJO DE SAMUEL. - ¡Rompe el espejo! Por favor, Samuel.

SAMUEL. - La nada que antes me miraba sentada se apodera de mi voluntad, tira de mí hacia el fondo, esgrime el filo acerado con el que quiere que me dé fin, me lo ofrece complaciente.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¡No la escuches Samuel! No nos queda tiempo...

(Silencio)

REFLEJO DE SAMUEL. - Por favor Samuel... ¡Sávanos!

SAMUEL. - Mi cuerpo cae plomizo hacia el fondo acristalado de ese mar de dudas donde no existen las fuerzas, mi propio yo me ha errado culpando a los demás de mi tedio, y ¿es mi propio yo el que viene ahora a salvarme?

PENSAMIENTO DE SAMUEL. - ¡Déjame! ¡Dejadme morir!

REFLEJO DE SAMUEL. - Por favor... Samuel, sávanos. Rompe el espejo.

SAMUEL. - Y mi cuerpo se rompe en miles de pedazos, en miles de trozos de hielo cristalino, chocando contra los fríos afilados de las profundidades. Mi cuerpo se rompe violento contra todos ellos, extendiendo la mano al fin.

REFLEJO DE SAMUEL. - ¿Samuel?... ¡Samuel! Estoy aquí, ya no puedo verte desde este lado, no puedo verte, pero estoy aquí, sigo aquí gracias a ti. Gracias, Samuel, gracias. Estoy aquí, estoy aquí Samuel, estás aquí, conmigo. A salvo, a salvo de ti, de nosotros, de todos, vivos.

Fin

Apuntes para la puesta en escena: en su primera concepción para ser representada, hace más de veinte años, esta obra de *El espejo de Samuel* fue concebida para que dos actores realizaran la interpretación de Samuel en su presente y en su futuro. Posteriormente, y para ser escrita, el Samuel del presente se configura como su propio narrador, adquiriendo la figura de ser el intermediador entre la dicotomía de sus pensamientos en su pasado y las consecuencias que tendrán sus actos en su futuro (de ahí que se materialice en tres personajes).

Obra pensada para ser representada en la fecha de Todos los Santos, con una humilde reverencia al ambiente oscuro y psicológico de Edgar Allan Poe (1809-1849), fue producida como relato sonoro durante la pandemia y subida a redes sociales, en el año 2020 (Ivoox y YouTube), con el único fin de colaborar entreteniéndola a nuestra colectividad social en ese momento tan desconcertante. Interpretaciones realizadas gracias a la voz de mi querido amigo y actor Manuel Ortega Vidal, en el papel del último Samuel, y por la mía propia (el autor que te escribe ahora). Si quieres escuchar el relato puedes pulsar sobre el título de la obra, al inicio de la misma y accederás al canal de YouTube que se llama *Radio Relatos Historias contadas*. En caso de que lo escuches, comprobarás la importancia de los ritmos como parte poética de la palabra (marcados en el texto a través de los signos de puntuación, y en la narración

a través de la interpretación y de los recursos paraverbales dados en el momento de la grabación). Además, comprobarás que coexisten dos composiciones musicales transformadas digitalmente para servir de soporte ambiental a las narraciones (violín y piano del tema *Fratres* de Arvo Pärt y música gregoriana).

Actualmente, y en el caso de realizar la puesta en escena de esta obra dramática, añadiría proyecciones de vídeo (con imágenes simbólicas de una iconicidad media baja y en blanco y negro o casi carentes de color, siguiendo las descripciones del personaje y sus variantes) e intentaría contar con la participación de una profesional de danza que plasme toda la narrativa dramática a través de su cuerpo, vehiculizando las emociones y la música con su figura. No hay indicación directa que hacer a elementos escénicos como la indumentaria y la caracterización, porque no deben condicionar al personaje y a la desnudez física y psicológica que muestra; dando igual, incluso, su sexualidad y que en lugar de Samuel se llame Carla (espero que tanto el coloreado de los distintos diálogos como los usos de la *cursiva* te ayuden a situar cada parte del personaje).

Pero, como siempre, y como habrás deducido llegando hasta aquí, lo mejor que podría pasarle a este texto es que quien lo lea imagine la escena sin condiciones previas y pueda darle forma con total libertad, por eso escribo esta información al final del mismo, aquí.

fila á

Trabajos fin de estudios
de la ESAD de Murcia
(junio de 2021-febrero de 2022)

Junio 2021

ALFARO BERNAL, ALEJANDRA: ¿Actuar sin dolor? Método de *Alba Emoting* como herramienta actoral para llegar al estado puro de la emoción.

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

RESUMEN: En este trabajo se recopila información sobre la técnica *Alba Emoting* y cómo, a través de la respiración, el actor puede llegar de manera fácil y rápida a la emoción. Además, estos datos se fundamentan en investigaciones sobre el proceso emocional y las respuestas fisiológicas que este provoca en el organismo.

El objetivo de este estudio es provocar la emoción en el actor de manera corporal. Las emociones tienen la finalidad de adaptar al sujeto al medio, es decir, lo ayuda a sobrevivir, por lo que, si se utilizan dichas respuestas como punto de partida para que el actor llegue a la emoción, esta brotará de manera corporal sin necesidad de recurrir a imaginaciones o recuerdos propios evitando el cansancio emocional tan popular en la profesión de la interpretación. Estos datos han sido comprobados a través de sesiones prácticas en las que se realizan inducciones emocionales en base a la técnica de Susana Bloch. La respuesta unánime es la rapidez con la que se llega a la emoción así como el bienestar total del actor.

PALABRAS CLAVE: Alba Emoting, actor, emoción, respiración, respuesta fisiológica.

TFE defendidos junio 2021 a febrero 2022

ANDREU MULERO, RITA: Mujeres en cuerpos diversos, relatos y calumnias detrás de la etiqueta.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Dramaturgia. Modalidad performativa. Tutor: Javier Mateo Delgado

RESUMEN: El objetivo de este trabajo consiste en la creación de un texto dramático con el fin de aportar un punto de reflexión y de apoyo por los derechos LGTBI+, y más concretamente por el colectivo trans. Este proceso se aborda dramáticamente, y se plantea como un trabajo de investigación performativa. Para ello contamos con el testimonio de una artista trans, que nos ha ayudado a conocer de qué manera le ha afectado el paso de un sexo a otro en su vida personal y laboral. A través de su experiencia se ha elaborado un texto, para que pueda ser escenificado en el futuro, que sirva de confrontación al dualismo de género culturalmente establecido. Con ello intentamos, de una forma artística, dar visibilidad a este colectivo con la intención de crear tolerancia y respeto, concienciando al público y haciendo entender que, a pesar de que la transexualidad se ha ido adentrando poco a poco en una sociedad cada día más sensibilizada con la diversidad, aún existen muchos tabúes y prejuicios para lograr adquirir, por parte de todos, una conciencia plena de su particularidad. Así pues, la realización del texto no ha sido solo el objetivo, sino un medio para llegar a ese fin.

PALABRAS CLAVE: Transexualidad, transfobia, tolerancia, discriminación, visibilidad, dramaturgia.

BANCALERO GUILLÉN, JOSÉ LUIS: Strindberg La Señorita Julia (Análisis Y Estudio Del Personaje).

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Documental Performativo Tutora: Sofía Eiroa

RESUMEN: Este proyecto es un estudio detallado sobre la obra de August Strindberg La señorita Julia (1888) y en concreto sobre el personaje protagonista: Julia, aunque para su total comprensión analizaremos al resto de los personajes incorporados por el autor a la trama a fin de entender la compleja psicología del personaje.

Para poder llegar a entender a este personaje femenino intentaremos situarnos en la sociedad escandinava de la época, hablaremos de las nuevas corrientes literarias en las que se sitúa la obra. Habrá también un espacio para describir su biografía y cómo su relación familiar, sus orígenes humildes, su no-relación con su padre y sus continuos fracasos matrimoniales afectan e influyen en el carácter de muchas de sus obras. El objetivo principal y particular de este proyecto de investigación es tratar de entender desde el punto de vista interpretativo al personaje de Julia, su complejidad psicológica, su inevitable destino, la relación enfermiza de amor-odio que mantiene con el criado, (relación en la cual subyacen otros motivos como la lucha de sexos o la necesidad de ascender en la escala social por parte del criado).

Convertida en todo un paradigma del teatro de su época que ha llegado hasta nuestros días siendo una de las obras más representadas hasta la fecha y que el paso de los años no ha evitado que nos siga sorprendiendo y conmoviendo en nuestra época actual.

Este trabajo se encuentra definido dentro del marco de la Modalidad General y más concretamente en la especialidad de Documental. Comenzaremos con una etapa de recopilación informativa y documental performativo respecto al autor a fin de revelar la relación existente entre la hipótesis planteada y la realidad que se pueda deducir del material estudiado ha derivado en una parte performativa.

PALABRAS CLAVE: Strindberg, Personaje, Julia, teatro, Naturalismo, Realismo, Monólogo, Performativo.

CABALLOS ALMENDROS, LUIS: La lucha escénica: del cine al teatro.

Departamento de Cuerpo. Línea de investigación: Combate escénico. Tutor: Paco Maciá

RESUMEN: El presente documento tiene como objetivo principal crear, inspirándose en las secuencias de combate cinematográfico, una propuesta performativa tea-

tral. La metodología empleada es autoetnográfica, por lo que este trabajo posee bastantes reflexiones y conclusiones del propio autor y se compone principalmente de dos bloques, una primera parte documental: donde se recopila toda la información necesaria sobre la lucha escénica, las artes marciales, el género de acción, las características de una secuencia de combate cinematográfico, etc. Y una segunda parte que contiene la memoria del proceso creativo: donde se recopila los recursos adaptados de la industria cinematográfica, un diario sobre el proceso de creación y una presentación sobre la puesta en escena. A parte del objetivo principal, esta investigación se propone demostrar, mediante el respaldo de diversos teóricos teatrales y profesionales de la lucha, como la práctica de artes marciales puede enriquecer al trabajo del actor. También pretende dar visibilidad a este género y probar que cualquier actor o actriz podría llegar a realizar una escena de estas características con la preparación y adaptación adecuada.

PALABRAS CLAVE: artes marciales, lucha, teatro, cine y secuencia.

CAÑAVERAS VALERO, ÁLVARO: Distanciamiento brechtiano en el estilo fílmico de Wes Anderson. Análisis de *Life Aquatic With Steve Zissou* (2004).

Departamento de Voz y lenguaje. Línea de investigación: Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz

RESUMEN: En el cine encontramos a numerosos directores que, dentro del juego naturalista, experimentan e investigan para añadir su signo característico, un guiño al espectador para reconocer al creador de esa ficción. Este guiño puede repetirse durante la película, puede ser solo un segundo, o puede durar toda la cinta, como es el caso de Wes Anderson. Este director ha desarrollado y pulido un estilo propio reconocible en los primeros minutos de visionado de una película, un estilo que crea en el espectador una conciencia de estar ante algo extraño y artificial, alejado del naturalismo imperante en la mayoría del cine actual.

Esta distancia tomada con el realismo se forma en la conjunción de todas las artes que componen la creación cinematográfica; siendo comparable este efecto al perseguido por el dramaturgo Bertolt Brecht. Dramaturgo que buscaba despertar esa conciencia del espectador teatral mediante la técnica del distanciamiento, y mantenerlo pensante confrontado a una creación que busca conscientemente alejarse de la realidad.

PALABRAS CLAVE: Wes Anderson, Bertolt Brecht, *Life Aquatic With Steve Zissou* (2004), efecto distanciamiento, personajes.

ESPINOZA DE LOS MONTEROS PARRA, SOFÍA LETICIA: Adaptación dramática del mito de la creación según la perspectiva maya-quiché del Popol Vuh para un lector/espectador infantil y juvenil.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Performativa. Tutor: Luis Ahumada Zuaza

RESUMEN: En el siguiente proyecto nos encontraremos con el proceso de trabajo para la creación dramática de un texto, el cual parte de la cosmovisión maya-quiché del mito de la creación recogido en el Popol Vuh. El documento desarrolla el contexto histórico y cultural del pueblo quiché, los orígenes del texto, el desarrollo del pensamiento colectivo y concepción de identidad con la naturaleza entendida como una igual, el ser humano como un elemento más del entorno. Posteriormente plantea las grandes influencias de dramaturgos, antropólogos, directores, doctores, historiadores, profesores, escritores, filólogos expertos cada uno en su materia pero que, en conjunto nos ayudan a esclarecer la construcción del pensamiento maya desde el mito y el ritual y su estrecha relación con el teatro, la necesidad de utilizar ambos (mitología y teatro) como medio de comunicación y expresión, como vía para la transmisión de conocimientos, como medio para plasmar inquietudes, para emprender luchas y labrar caminos llenos de mensajes de sostenibilidad y respeto con nuestro entorno, para despertar mentes, cambiar el rumbo de las cosas, entendiendo el arte y la cultura como vehículo para la transmisión de mensajes. Todo ello, concluye en una adaptación dramática enfocada a un lector/espectador infantil y juvenil.

PALABRAS CLAVE: Cosmovisión, teatralidad, pensamiento colectivo, vínculo, rito.

ESPINOSA SÁNCHEZ, AMANDA DEL SOL: María Magdalena o la salvación y su fusión con un rito uto-azteca.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutor: Juan Carlos de Ibarra

RESUMEN: Este trabajo de investigación pretende abordar un trabajo actoral sobre el monólogo de Marguerite Yourcenar, María Magdalena o la salvación, e integra en el proceso de conocimiento, vivencia, encarnación y comunicación las competencias, documentación y experiencias adquiridas como actriz formada en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, así como mi aprendizaje personal en las ceremonias huicholas en las que participo. Se investiga sobre el personaje de María Magdalena como figura de los Evangelios (canó-

nigos y apócrifos) y como personaje o motivo de obras diversas en numerosas disciplinas artísticas. A través de un proceso de investigación etnográfico y autoetnográfico se intenta mostrar la teatralidad ceremonial implícita en todo acto ritual incluida esta actuación. Una mirada y aproximación a los orígenes y esencia de los actores como oficiantes y a la fe en la capacidad de transformarse y encarnar como camino a la revelación de nuestra condición humana, de mi ser mujer y actriz.

PALABRAS CLAVE: Actuación, ceremonia, memoria sensorial, trance, sincretismo.

GARCÍA MOULIAÁ, ROSA MARÍA: ¡Gracias a Dios! construcción del personaje en un monólogo musical original.

Departamento de Interpretación. Modalidad performativa. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Eva Torres

RESUMEN: Este Trabajo Final de Estudios de modalidad performativa aborda la construcción del personaje del monólogo musical propio ¡Gracias a Dios! mediante la puesta en práctica de elementos técnicos que proporcionan los distintos manuales estudiados durante el grado de Interpretación. Estas herramientas proceden de teóricos que propugnan un estilo de actuación realista, desde Stanislavski hasta sus seguidores más directos e indirectos, como Michael Chéjov, Sanford Meisner o Lee Strasberg. Durante todo el proceso, se revisa la dramaturgia textual de acuerdo con las necesidades expresivas del personaje y la fábula; se concreta el uso de intervenciones musicales, definiéndose sus funciones; se documenta la creación coreográfica; se plantea una caracterización que transmita el carácter de los personajes; se diseña una puesta en escena en consonancia con el espectáculo; y se reflexiona sobre las implicaciones del género dramático empleado. El fin último será encarnación de un personaje verosímil que comunique con viveza determinadas experiencias personales de la autora.

PALABRAS CLAVE: Construcción de personaje, interpretación, monólogo, musical, realismo.

GOPAR OBRER, MELISSA: Elaboración de un texto dramático a partir de un poema El Perro Cojo de Manuel Benítez Carrasco.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Dramaturgia. Tutor: Luis Ahumada

RESUMEN: El objeto de investigación es la elaboración de un texto dramático tomando como punto de

partida el poema El Perro cojo de Manuel Benitez Carrasco. La dramaturgia ha sido el descubrimiento de una forma de expresión donde he podido desarrollar aspectos que me vinculan al hecho teatral y que son previos a la puesta en escena como es el ámbito de la escritura teatral. La necesidad de recorrer todo este proceso creativo en la escritura teatral es la base de este TFE.

PALABRAS CLAVE: texto dramático, poema, perros, teatro.

GONZÁLEZ PEREA, ESTER: Análisis de la oratoria en el mundo de los estudiantes universitarios. Confrontación entre orador y actor.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: Pedagógico- Performativo. Tutor: Aurelio Rodríguez

RESUMEN: Es común ver universitarios que en sus exposiciones de la carrera se muestran nerviosos y aterrados ante sus compañeros y profesores, el público que les escucha en ese momento. Estos estudiantes, se acabarán incorporando a la vida laboral como profesionales, que en ocasiones deberán dar charlas, conferencias, clases magistrales... Con un público que les observe, y sin ningún tipo de formación, arrastrados por el nerviosismo, ¿serán capaces de desarrollar sus trabajos con total solvencia? Esta pregunta demuestra la necesidad de mi TFE. Para investigar y ahondar en la cuestión de una forma directa, mis prácticas universitarias de la carrera de Arte Dramático van a ser realizadas en este taller, sirviendo así de ejemplo aplicable para el desarrollo del TFE. La idea principal es recopilar todos estos problemas y carencias y tratar de poner solución mediante unas ideas y protocolos que sirvan generalizadamente. Tan básico que sea capaz de recordarse con facilidad. Que todo profesional pueda hacerse valer de él de manera sencilla y concreta y le sirva para mejorar, aunque sea ligeramente, su comunicación ante el público.

PALABRAS CLAVE: Oratoria – comunicación– público – grado universitario – teatro.

IMBERNÓN CANO, MERCEDES: El Butoh y El Flamenco.

Departamento de Dirección Escénica. Línea de investigación: La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutora: Edí Liccioli

RESUMEN: Este Trabajo Fin de Estudios de modalidad performativa parte de la observación como técnica de investigación que indaga en la relación entre dos disci-

plinas radicalmente distintas como son la danza Butoh y el baile Flamenco. Analiza el origen de la danza Butoh por sus creadores Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, y su encuentro con el Flamenco, lo que se produce cuando Kazuo Ohno ve bailar por primera vez a la bailarina española Antonia Mercé La Argentina. Demostrando que, en la actualidad, la relación entre el Butoh y el Flamenco ha sucedido a la inversa mediante un proceso de fusión realizado por artistas españoles contemporáneos de Flamenco, como Israel Galván, en su aproximación a esta danza japonesa. A su vez, pretende extraer de esta investigación una metodología de dirección actoral aplicada a procesos de teatro de creación. El resultado final ha culminado en la creación de un proyecto escénico, cuyas bases de inspiración han sido este acercamiento de estilos artísticos. El trabajo concluye con la elaboración de un Libro de Dirección en el que constan todos los aspectos técnicos y creativos pormenorizados, necesarios para emprender la construcción de una futura puesta en escena de teatro físico que evolucione, bajo la influencia de la fusión entre Butoh y Flamenco, hacia otros códigos inéditos.

PALABRAS CLAVE: Butoh, flamenco, fusión, teatro físico, puesta en escena.

LARA PARRILLA, ALFREDO: El entrenamiento de la atención en el actor: el actor flexible.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz

RESUMEN: Este Trabajo Fin de Estudios pretende analizar de una manera científica el proceso psicológico-cognitivo de la atención y sus diversas variantes y tipologías, y su aplicación al mundo artístico del actor, así como las formas en que escénicamente se presenta. Este trabajo de investigación quiere ser un estudio de la aplicación de la atención a los campos de intervención del trabajo actoral para obtener un máximo rendimiento y conseguir un despliegue productivo de las potencialidades y capacidades que el artista o estudiante de interpretación necesita para encarnar un personaje. Este estudio analiza desde diversas perspectivas el proceso de la atención, con la finalidad de ser una descripción exhaustiva y poliédrica, desde diversos ángulos, y a la vez una suerte de incursión práctica que ayude a desarrollar el trabajo interpretativo a través de la potenciación del foco de la atención.

PALABRAS CLAVE: Atención, actor, entrenamiento, flexibilidad, foco.

LÓPEZ SUSI, MARÍA JOSÉ: El Animal Como Recurso Para La Creación Actoral.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas De Actuación y Procesos de Creación del Personaje. Tutora: Esperanza Viladés

RESUMEN: Los estudios documentales llevados a cabo para la elaboración de esta investigación han demostrado la escasez de información organizada que podemos hallar sobre la animalización y su uso teórico y práctico para la creación del personaje, así como su empleo en el entrenamiento del Arte Dramático. Hemos recopilado datos para reflejar en un único trabajo diferentes ejercicios, ensayos e investigaciones realizados por los destacados pedagogos, directores y actores Meyerhold, Grotowski, Lecoq, y Morris ligado al Actor's Studio, sumada la experiencia propia sobre el recurso creativo animal.

De esta manera, ofrecemos acceso y material para trabajar la animalización. Es un ejercicio de demanda corporal e imaginativa, por ello, los mayores referentes de este trabajo se encuentran en el teatro gestual, físico y de máscaras, aunque también se acredita su aplicación para un teatro realista tradicional. También se documenta muy concisamente el uso del animal ligado al teatro en otras vertientes, como fuente de inspiración y creación.

PALABRAS CLAVE: animal, creación, entrenamiento, figura dramática, personaje.

MANRIQUE CARRAMOLINO, PATRICIA: Las artes marciales: una rutina básica para el actor.

Departamento de Cuerpo. Línea de investigación: Tutor: Roberto Noguera

RESUMEN: Este proyecto llega a los aspectos en común que tienen las artes escénicas y las artes marciales, escogiendo el Hapkido. La finalidad es formar una rutina que pueda trabajar los aspectos básicos de un actor, y lograr algo más allá de eso: encontrar en el actor una corporalidad especial, una calidad en escena "extra cotidiana" que poder utilizar en la realización de cualquier género teatral.

Por otro lado, también pretende reivindicar la idea del actor físicamente preparado que tiene consciencia de su propio cuerpo y de cómo trabajar con él. Para ello, se proponen una serie de ejercicios de acrobacia básicos y otros ejercicios basados en juegos utilizados en entrenamientos de Hapkido.

Durante el desarrollo de este trabajo se verá la historia del Hapkido y la del estilo escogido, como comenzó la idea del training en el teatro y la descripción de los

conceptos vistos tanto en las clases de interpretación así como en el tatami. Todo ello desemboca en la realización de teorías propias extraídas de la observación y la recopilación de datos para validar la idea principal: ¿Puede el Hapkido ser beneficioso para el actor?

PALABRAS CLAVE: Artes Marciales, entrenamiento, actor, Artes Escénicas, Hapkido.

MARTÍNEZ GARCÍA, MARTA: La interpretación en la telenovela latinoamericana. La evolución de la telenovela clásica a la narcotelenovela.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: géneros, estilos, mitos y arquetipos. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz

RESUMEN: La telenovela es un género muy aclamado por el espectador ya que aborda temas muy cotidianos y cercanos a la vida de a pie. En este trabajo se tratará de analizar las características de la telenovela con el fin de descubrir que es lo que hace que el espectador se identifique y apueste tanto por este tipo de género audiovisual, siendo despreciado por otros países, denominándolo "culebrón". Bien es cierto, que este culebrón ha ido evolucionando de no tener calidad interpretativa a, por ejemplo, considerar a los actores colombianos de los más orgánicos de Latinoamérica y del mundo, además de principal exportador de "narcotelenovelas" a nivel global.

PALABRAS CLAVE: Telenovela, melodrama, narcotelenovela, interpretación, Radioteatro.

MEROÑO PASTOR, CARMEN: El cine de acción como género: de la década de los 80 a la actualidad.

Departamento de escritura y ciencias teatrales. Línea de investigación: Historia de las artes del espectáculo. Tutora: Cristina Pina

RESUMEN: El tema elegido es el Cine de acción como género: de la década de los 80 hasta la actualidad. Con el objetivo de dar reconocimiento a este tipo de cine, que está tan desvalorizado artísticamente, pero muy bien aceptado por el público. Además de profundizar en el proceso interpretativo a desarrollar por los actores que interpretan a personajes de acción. Y dando importancia a los personajes femeninos. La metodología que se lleva a cabo durante este trabajo se basa en una de carácter documental, lo que supone el uso de monografías y artículos de investigación publicados por especialistas. Se realiza una investigación del tema en profundidad a través de los recursos online, especial-

mente a través de Google Académico y Dialnet, fuentes de donde se han obtenido los materiales teóricos. Y se crea una comparativa a través del análisis de tres películas elegidas que definen cada etapa desde 1980 hasta la actualidad. Aportando unos resultados claros de la evolución del género de acción donde se hacen presentes el estilo narrativo y lineal del género y de los personajes estereotipados, con grandes cambios en las escenas por el peso de los efectos especiales.

PALABRAS CLAVE: cine, género de acción, estereotipos, coreografía de acción, actor de acción.

MIRALLES MARCO, RUBÉN: La interpretación del actor en los musicales de Stephen Schwartz.

Departamento de Escritura y ciencias teatrales. Línea de investigación: Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz

RESUMEN: Este Trabajo Fin de Estudios consiste en la recopilación musical, textual, argumental e interpretativa que conforman las obras de Stephen Schwartz, tomando como base técnica la dramaturgia, el análisis musical y la interpretación musical de dichos musicales: *The Prince of Egypt, Wicked, Godspell, Pippin* y *Children of Eden*. El primer paso consiste en la investigación metodológica, exploratoria, descriptiva, analítica y predictiva de los musicales de Stephen Schwartz. El segundo punto radica en el análisis documental de cada musical: contexto, personajes, situación, objetivo, elementos musicales... El tercer paso se centra en el análisis musical y dramaturgo que Stephen Schwartz nos ofrece a través de sus obras. Y por último un análisis interpretativo de los elementos que conforman la totalidad del musical. Todo este conjunto teórico y técnico será fundamental para abordar este trabajo de La interpretación del actor en los musicales de Stephen Schwartz.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia musical, Stephen Schwartz, actor, compositor, interpretación musical.

MOYA GARCÍA, ANTONIO DAVID: Actores españoles en la ficción audiovisual anglófona.

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

RESUMEN: El objetivo de este proyecto es hacer una revisión histórica de los actores españoles que han trabajado en inglés en producciones audiovisuales, como películas o series. Se abordará desde el momento en que se origina el cine hasta la época actual. Además de esta revisión, se pretende analizar la evolución de

la presencia de actores españoles en la ficción anglófona. Para ello, compararemos los personajes que han ido interpretando atendiendo a su nacionalidad, participación y perfil. De esta manera, veremos si ha habido una evolución estable, positiva o negativa. Este estudio puede ser muy beneficioso para los actores españoles que contemplen la salida profesional de trabajar en el extranjero. Podrán ver cómo y en qué circunstancias otros actores lo han conseguido a lo largo de tiempo, para entender cómo podrían lograrlo ellos en el futuro. Además, verán el tipo de personajes que la industria anglófona solicita a los españoles, para saber qué cabida podrían tener en ella. De esta forma, podemos conocer nuestro pasado, para entender nuestro presente y predecir el futuro de los actores españoles en la industria cinematográfica anglófona.

PALABRAS CLAVE: actor, español, audiovisual, cine, inglés.

NUNES, ADELAIDE: El Teatro Musical: Reflexión teórica sobre el trabajo performativo Adaptación musical y puesta en escena de un fragmento de la novela "La casa de los espíritus" de Isabel Allende.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Esperanza Viladés

RESUMEN: Este trabajo presenta una reflexión teórica del trabajo performativo en el teatro musical basada en la investigación de las obras teatrales trabajadas en el taller de tercer año de Interpretación del teatro musical y el análisis del proceso de creación de personajes. Se estudia y analiza la situación dramática de cada obra y cada partitura, la composición física y movimiento de cada personaje, la voz y la tesitura. Todo lo que respecta a la interpretación escénica musical, el cuerpo y la voz. El principal objetivo es la investigación del teatro musical mediante la profundización en los conocimientos de su interpretación para su aplicación en trabajos futuros; por medio del análisis y evaluación de todas las técnicas aplicadas en esa vertiente teatral y su práctica en el taller.

Es un trabajo teórico-práctico, resultado de la búsqueda documental, de la observación personal e integración de los ensayos de los componentes del grupo y de la realización de un espectáculo final, que me permite hacer una reflexión sobre el resultado de todo el proceso. La metodología aplicada es documental y cualitativa a partir de diversas lecturas y búsquedas de información, y autoetnográfica que permite adquirir un conocimiento profundo de los fenómenos emocionales e intelectuales que se producen en la práctica es-

cénica a través de la participación en el espectáculo del taller de teatro Musical.

PALABRAS CLAVE: Análisis, Técnica, Interpretación, Canto y Movimiento.

PAMIÉS MARTÍNEZ, ORIOL: La evocación plástica del sueño de Segismundo.

Departamento de Plástica teatral. Línea de investigación: Tutor: Luísa Soriano

RESUMEN: La vida es sueño representa uno de los textos más simbólicos y bellos de la literatura dramática española. En este trabajo se plantea una investigación performativa donde el espíritu de lo onírico se convierte en el valor fundamental. Se investiga la manera de inmergir al espectador para que perciba la realidad con una incertidumbre semejante a cómo Segismundo la percibe. Se experimenta cómo conjuga la iluminación con el color y la textura de los objetos físicos; se investiga el diseño, construcción y confección de diversos títeres para la interpretación de cada uno de los personajes; y se compone e interpreta una atmósfera sonora que introduce al espectador en cada uno de los lugares por los que avanza la historia.

La fábula se convierte en lo prioritario para componer el espacio relegando a segundo plano los elementos realistas; aspirando a un lugar metafórico donde realidad y sueño apenas se distinguen. Para acercar al público a Segismundo, para devolver al espectador el placer de soñar.

PALABRAS CLAVE: Sueño, Segismundo, Títeres, Atmósfera, Creación.

PÉREZ NAVARRO, LUTGARDA: La casa de los Espíritus, el musical.

Departamento de Dirección escénica. Línea de investigación: Dramaturgia de un texto para la puesta en escena. Tutor: Francisco García Vicente

RESUMEN: Este proyecto versa sobre una adaptación a teatro musical de la emblemática novela La Casa de los Espíritus de la escritora chilena, Isabel Allende. También se ha realizado un trabajo previo de investigación, sobre el entorno social, político y cultural que envuelve a dicha obra. Además, se ha creado un monólogo a la protagonista, adaptando una escena de la primera parte de la novela, con inspiración en la misma, y en otras referencias bibliográficas y audiovisuales. Dicho fragmento culmina con un número musical, con ayuda del músico Olafur Gudrunarson. Uno de los objetivos principales es ensalzar a una de las protagonistas, Clara del Valle, mos-

trando ese mundo interior que poseen tantas mujeres, además de que pueda constituir un material didáctico, a utilizar por futuras generaciones. Este trabajo performativo pretende ser solo el inicio, en la transformación completa de la novela en un musical, puesto que es una historia rica por la diversidad de temas que trata, como son el feminismo, la libertad, el amor y la magia.

PALABRAS CLAVE: feminismo, creación, adaptación, musical, transformación, mundo interior, futuras generaciones, magia.

TOLEDO MOLINA, ESTHER: Aportación de la acrobacia en el entrenamiento actoral.

Departamentos De Cuerpo y Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Comunicación y Cuerpo Escénico. Tutoras: Concha Esteve y Gema Lezáun

RESUMEN: Esta investigación aborda las aportaciones que ofrece la acrobacia a la formación del actor. Partiendo del origen del entrenamiento y los beneficios para la preparación actoral, se pretende realizar un estudio teórico compuesto en primer lugar por un marco conceptual, donde se expongan una serie de definiciones que nos ayudarán a comprender mejor la posterior investigación. En segundo lugar un marco histórico, que nos permitirá conocer a los pedagogos y directores teatrales que aplicaron este concepto a su trabajo para así, adentrarnos en el mundo de la acrobacia y sus características. En tercer lugar, siguiendo un marco técnico formado por los estudios de cada autor teatral, buscaremos conocer los valores que ofrece esta disciplina para una preparación inicial del propio instrumento, previo a los ensayos y a la posterior puesta en escena. Y por último, estaremos más cerca de la concepción actual del ámbito gracias a la opinión de algunos profesionales de la acrobacia mediante las entrevistas realizadas.

PALABRAS CLAVE: Acrobacia, entrenamiento, formación del actor, instrumento, cuerpo, pedagogos y directores teatrales.

RAMÍREZ PICAZO, MARÍA TERESA: El proceso de creación del personaje. La creación del personaje de Poncia en el musical Bernarda Alba, de John Michael LaChiusa.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas de Actuación y Procesos de creación del personaje. Tutor: José Antonio Sánchez

RESUMEN: El trabajo se centra en la investigación del proceso creativo que desarrolla el actor para la cons-

trucción del personaje, con la finalidad de plasmar el recorrido que llevó a cabo la actriz para la creación de Poncia, personaje de Bernarda Alba, el musical, de John Michael LaChiusa.

Por consiguiente, conoceremos los factores que intervienen en el proceso del actor en la creación de su personaje, a partir de distintos procesos de identificación y destacando la importancia de Stanislavski con el Método de las acciones físicas, sin olvidar las diversas controversias que giran en torno a la técnica del actor y la construcción del personaje.

Después, expondremos un resumen sobre la metodología stanislavskiana dividida en tres etapas que serán la base para la presentación del proceso. La segunda parte del trabajo se centra en la reflexión sobre la creación de Poncia mencionada señalando algunos de los aspectos técnicos y metodológicos más relevantes.

PALABRAS CLAVE: Bernarda Alba, musical, LaChiusa, personaje, Stanislavski

RODRÍGUEZ ASENSIO, ANA: Monólogo feminista a partir de la obra de Edward Hopper

Departamento de Escritura y ciencias teatrales. Línea de investigación: Composición y desarrollo de un texto para la escena. Tutor: Tirso Antonio Gómez Lozano

RESUMEN: Este trabajo de fin de estudios es una investigación de carácter performativo sobre el proceso de creación de un monólogo teatral fundamentado por dos grandes temas: la mujer en la obra del pintor Edward Hopper y el feminismo social del siglo XXI.

Por una parte, el monólogo se inspira en la obra pictórica del pintor estadounidense Edward Hopper, destacando aquellos cuadros donde la protagonista es una mujer sola, sumida en su propio mundo.

Por otra parte, el tema principal que articula el texto es el feminismo social del siglo XXI, llegando a él a través de un repaso por algunas de las principales teorías feministas del siglo XX, como son las de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf; las aportaciones al feminismo de Judith Butler, Mary Beard o Chimamanda Ngozi; mi propia experiencia siendo una mujer del siglo XXI que vive en una sociedad heteropatriarcal; referentes audiovisuales como son *Fleabag* o *The Assistant*; algunos ejemplos de maltrato psicológico como son la luz de gas o los comportamientos tóxicos derivados del *ghosting* y *breadcrumbing*.

PALABRAS CLAVE: Monólogo, Feminismo, Edward Hopper, Dramaturgia.

ROMERO VIDAL, JONATAN: “Villa Roble” Creación del piloto de una serie de televisión, partiendo de una novela inacabada.

Departamento Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: La Versión y la adaptación. Tutora: Edi Liccoli

RESUMEN: Villa Roble: creación del piloto de una serie de televisión, partiendo de una novela inacabada es un Trabajo Fin de Estudios dedicado a la elaboración del guion de un primer capítulo de una serie de ficción televisiva, acompañado de una biblia sintética que servirá como herramienta para futuros proyectos audiovisuales. La primera parte se centra en la definición del universo creativo de la historia, con su correspondiente investigación; se desarrollan a los personajes, su mundo y sus tramas, adaptando desde lo escrito en el manuscrito hasta la sinopsis del nuevo material. En la segunda parte, se elabora una escaleta estructurada de guion. El visionado de varios capítulos de series ya emitidas funciona como ejemplo para crear un mapa de pulsos dramáticos, siguiendo la estructura en cuatro actos planteada por Pamela Douglas. Finalmente, se escribe el guion literario del piloto de la serie Villa Roble, elaborando un primer borrador, del que se extraen unas notas para su correspondiente corrección de cara al siguiente intento. En definitiva, este trabajo pretende ser un producto viable en el mercado del entretenimiento televisivo y un material al que acudir para próximas propuestas de escritura audiovisual.

PALABRAS CLAVE: serie de televisión, novela inacabada, guion, biblia sintética, universo creativo, pulso dramático.

SASTRE MENÉNDEZ, NOEMÍ: Creación del espacio escénico de *El hermoso chalet*.

Departamento de Plástica Teatral. Línea de investigación: El espacio escénico y escenográfico (escenografía, iluminación, sonido) y sus procesos creativos. Tutor: Luis Manuel Soriano

RESUMEN: La investigación artística que voy a realizar se basa en la creación del espacio escénico de la obra teatral *El hermoso chalet*, una obra autobiográfica escrita en 2019. Con la realización de este proyecto me he propuesto un objetivo claro, presentar un espectáculo completo a final de curso y hacer una representación a puertas abiertas, tener una función completamente diseñada con el propósito de poder exportarlo al mercado profesional en un futuro cercano. El espectáculo constituye el fin de una creación teatral, pues una obra no puede acabar de otra manera que no sea en el escenario, cobrando sentido en presencia del público.

En cambio, el objetivo principal de mi investigación es realizar un diseño de iluminación y un diseño escenográfico con el fin de desarrollar e investigar los recursos artísticos y visuales necesarios para llevarlo a cabo. Se trata de recrear las características particulares del lugar que nos ofrece la obra, reproducir los espacios en un período histórico o un medio social concreto y, colocar o distribuir todos los elementos necesarios para ayudar y aportar en el conjunto teatral.

PALABRAS CLAVE: espacio escénico, creación, espectáculo, plástica teatral.

ROCAMORA RIVES, CARMEN ROCÍO: El humor en Enrique Jardiel Poncela y proceso dramático creativo.

Departamento de escritura y ciencias teatrales. Línea de investigación: La creación de un texto teatral. Composición y desarrollo. Tutor: Luis Ahumada

RESUMEN: En este proyecto se realiza un breve recorrido por la vida y obra de Enrique Jardiel Poncela, resaltando las características principales y los recursos humorísticos que emplea en sus obras. Tras el análisis de algunas de ellas (en este caso serán Cuatro corazones con freno y marcha atrás y Tú y yo somos tres) se han seleccionado algunos de estos recursos para la creación de una obra con rasgos similares a los de Jardiel. Para ello, finalizada la parte de recopilación de información y el correspondiente análisis, se lleva a cabo el proceso de dramaturgia que culmina con la creación de un texto dramático.

PALABRAS CLAVE: Jardiel, humor, dramaturgia, comedia.

SARMIENTO DÍAZ, NOELIA: TEATRO DEL OPRIMIDO: Propuesta personal de un taller de teatro para la transformación social.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Teatro e integración social. Tutora: Esperanza Viladés

RESUMEN: En este trabajo se hace una investigación acerca del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, así como de sus técnicas, concretamente centrada en el Teatro Imagen y el Teatro Foro. Por otro lado, se estudian términos como opresor, oprimido, espect-actor o jóquer, y cuál es la importancia dentro de dicho método. Como resultado del estudio se confecciona un taller de teatro de quince sesiones, partiendo de los ejercicios explicados por Boal en sus

diferentes libros, y, por otra parte, otros recogidos de diversos talleres y/o clases de Interpretación y Expresión Corporal.

Además, y relacionándolo con los objetivos de dicha práctica teatral, se intenta generar una transformación social en los participantes, lo que los llevará a un cambio tanto en la escena como en sus propias vidas.

Este trabajo concluye con la idea de que el Teatro del Oprimido puede ser utilizado para las opresiones de cualquier colectivo. La base es la misma pero los resultados son muy diferentes enriqueciendo el taller propuesto.

PALABRAS CLAVE: Teatro del Oprimido, transformación social, Teatro Foro, espect-actor, técnicas.

TAPIA ROS, ARTURO: Fotografía Ritualizada: Taller de Reacción Escénica Desde Una Cosmovisión Fotográfica.

Departamento de Plástica Teatral. Línea de investigación: Creación del personaje y/o el espacio escénico desde la Hª del Arte. Tutora: Cristina I. Pina Caballero

RESUMEN: Este trabajo de investigación parte de la simbiosis de la fotografía y del teatro desde la participación activa del sujeto. El objetivo que mantiene se centra en crear una base teórica fotográfica que permita, a través de la práctica escénica de la improvisación, perpetuar el desarrollo de un taller que se valga específicamente de la misma. Se pretende impulsar y formalizar una nueva forma de trabajar la fotografía y su teoría para los diversos estudiosos de las artes escénicas y de las bellas artes. Estos, reciben un aprendizaje individualizado en función de su campo de estudio previo y del trasfondo otorgado por la novedad de la otredad artística aplicada a la propia. Para consolidar la temática impartida se subdividen los componentes más relevantes en el cuerpo del trabajo, tratando de preservar la pureza de una necesaria información en bruto. En el anexo se recoge, en su contraparte, la creación de una galería que documenta los casos y proyectos más relevantes al paradigma fotográfico tradicional de la foto – objeto ritualizada. El carácter teórico del trabajo busca otorgar visibilidad y accesibilidad como un trabajo de referencia, contenedor de unas nociones básicas que faciliten el entendimiento, para los futuros investigadores.

PALABRAS-CLAVE: Rito, Teoría fotográfica, Improvisación teatral, Teatro terapéutico, Teatro pedagógico.

Septiembre 21

ARACIL BOTBOL, ANA ROCÍO: El arquetipo de Medusa a lo largo de la historia.

Departamento de Escritura Y Ciencias Teatrales y Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Dramaturgia de un texto para la puesta en escena. La creación de un texto teatral. Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutores: Concha Esteve Franco y Tirso Gómez Lozano

RESUMEN: El presente trabajo aborda la creación de una pieza dramática, la cual tiene como punto de partida el arquetipo de Medusa. En la dramaturgia se muestran las historias de tres mujeres diferentes, que contarán su historia en primera persona. Estas tres mujeres serán Medusa, Clara Zajanassian, protagonista de *La visita de la vieja Dama* (Dürrenmatt, 1956) y Aileen Wuornos. El hilo conductor de esta pieza es el mito de Medusa contado en primera persona por la gorgona. Además esta pieza dramática tendrá una temática feminista y social. El público al que irá dirigido sería un público adulto. La presente investigación de este trabajo se ha centrado en plasmar la vigencia del mito de Medusa, pero desde una perspectiva no patriarcal, reformulando la visión que tenemos de él.

PALABRAS CLAVE: Medusa, arquetipo, mito, modelo de conducta, dramaturgia.

CANO CHAVES, ÁNGELA. Título: Carta a [Inserte aquí a su heterobásico] Proceso de creación de una dramaturgia

Departamento de escritura y ciencias teatrales. Línea de investigación: La creación de un texto teatral. Composición y desarrollo. Tutor: Luis Ahumada Zuaza

RESUMEN: Con la Cuarta Ola del feminismo, nos encontramos en un momento en el que el movimiento feminista se alza cada vez más gracias a su fusión con la era de la comunicación. La finalidad de este trabajo de creación dramática, no es sino la de visibilizar un aspecto concreto de esta lucha: el movimiento *Me too* (yo también), en el cual convergen las redes sociales (a través de las cuales dio el pistoletazo de salida) y el acoso sexual en la industria de las artes escénicas. El trabajo consiste en la creación de una historia que acerque este tema al espectador a través de las experiencias vividas por la protagonista, que nos ofrece una visión de los diferentes obstáculos a los que una joven actriz tiene que sobreponerse solo por ser mujer. Para ello, me sumerjo en esta corriente del feminismo para justificar mi dramaturgia y explico la evolución de mi proceso creativo.

PALABRAS CLAVE: acoso sexual, feminismo, dramaturgia, *Me too*, redes sociales.

CARRILLO PALOMO, DANIEL VICENTE: Bombardeo al mercado de la ciudad de Alicante. Creación dramática y puesta en escena a través de la música tradicional de la zona.

Departamento de Voz y lenguaje. Línea de investigación: Ritmo y métrica. Tutora: Fuensanta Carrillo Vinader

RESUMEN: Bombardeo al mercado central de Alicante: creación dramática y puesta en escena a través de la música tradicional de la zona, es un Trabajo dedicado a la creación de un proyecto escénico en el que se conjugan el relato de los hechos históricos de los trágicos sucesos del 25 de mayo de 1938 y la adaptación artística y teatral de músicas tradicionales del cancionero alicantino. A partir del fundamento de que, tanto los hechos históricos en sí, como el folclore autóctono, han sido incomprensiblemente ocultados de manera intencionada, este trabajo se propone difundir ambos aspectos. De este modo, se llevan a cabo tres direcciones en el desarrollo: la investigación histórica, la investigación musical y la aplicación de ambas en una pequeña creación teatral, con el objetivo de crear un impacto significativo en el espectador. Estos tres ejes parten de una pregunta: ¿Qué lleva al joven alicantino del siglo XXI a indagar en las raíces culturales y en la memoria histórica de su propia tierra?; la respuesta es la perplejidad ante su propio desconocimiento. En definitiva, se formula el deseo de recuperar y homenajear una parte esencial de su vivencia y experiencia como heredero de una tradición castigada.

PALABRAS CLAVE: bombardeo, Alicante, tradición, folclore, propuesta escénica y dramaturgia.

CARRILLO RODRÍGUEZ, ESTHER. La técnica vocal aplicada al doblaje.

Departamento de Voz y lenguaje. Línea de investigación: La voz teatral. Tutor: Antonio Varona

RESUMEN: Este trabajo performativo pretende experimentar la caracterización vocal de personajes de animación utilizando elementos vocales objetivos a través del doblaje. Estos elementos pertenecen a la técnica Estill Voice Training, con la que voy a trabajar durante todo el proceso. El resultado de esta experiencia performativa serán diferentes escenas de animación dobladas por mí. Este trabajo también cuenta con una base documental previa, tanto histórica como a partir de la experiencia de actores y directores, sobre el doblaje en España (de-

sarrollando su historia y la técnica interpretativa) y de la propia técnica Estill para posteriormente llevar estos conocimientos a la práctica. Por último, se ha elaborado una encuesta destinada a una pequeña muestra de población con conocimientos básicos de la técnica Estill, para aportar una validación a nivel personal de las herramientas que he aplicado.

PALABRAS CLAVE: técnica vocal, doblaje, voz, interpretación, animación.

GIMENO SALVADOR, PAULA MAFALDA. El Martirio de Santa Olalla: Dramaturgia y partituras corporales y vocales de un martirio.

Departamento de Voz y lenguaje. Línea de investigación: La voz teatral: géneros, estilos, mitos y arquetipos Tutor: Aurelio Rodríguez

RESUMEN: La presente investigación aborda la creación de un encuentro ritualístico y performático, centrándonos en una dramaturgia que parte del martirologio cristiano El Martirio de Santa Olalla, recogido en el poema Himno a Santa Eulalia de Mérida de Aurelio Prudencio y en el poema El Martirio de Santa Olalla de Federico García Lorca. Las partituras corporales y vocales están basadas en el paralenguaje y son llevadas a cabo gracias a la técnica TRE y a la técnica "Voice craft" para crear la interpretación del personaje de Santa Olalla de Mérida. Se plantea la creación de la dramaturgia y las partituras teniendo como base discursiva el dolor y el amor en pos del más alto ideal, en este caso Dios. En este sentido, utilizamos la performance como medio de liberación y purgación del alma, medios por los cuales transmitimos nuestro mensaje y actualizamos el martirologio al público contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: martirio, Santa Olalla, liberación, performativo, paralenguaje.

GUIRAO DEJODAR, JOSÉ MANUEL. Autopercepción del egresado de la ESAD de Murcia sobre la adquisición de las competencias de los estudios de arte dramático.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Teoría e Historia de la Interpretación. Tutora: Eva Torres

RESUMEN: La Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia es una de las instituciones más reconocidas en su ámbito a nivel nacional. A lo largo de los años, grandes actores y actrices como, por ejemplo, Jaime Lorente, Pepa Aniorte o Javier Ariano, entre otros, han cursado sus estudios en dicha Escuela. Este Trabajo Fin de

Estudios es el estudio y análisis de la autopercepción del egresado de la ESAD de Murcia sobre la adquisición de las competencias de los estudios de Arte Dramático. El proceso de trabajo se ha dividido en tres partes: en primer lugar, la recopilación de información centrada en la historia de la ESAD de Murcia y la evolución de sus diferentes planes de estudios. En segundo lugar, la realización de tres cuestionarios/escalas de evaluación dirigidas únicamente a los exalumnos egresados, que recogen cada una de las asignaturas de los diferentes itinerarios (musical, textual y creación) impartidas en los cuatro cursos de formación y las competencias mínimas que tiene que adquirir el alumnado de acuerdo al Plan de Estudios.

Y, por último, la presentación y valoración de los resultados obtenidos mediante el análisis y la comparativa de los datos aportados por el alumnado.

PALABRAS CLAVE: ESAD de Murcia, autopercepción, competencias, cuestionarios/escalas de evaluación, Plan de Estudios.

MARTÍNEZ CEBALLO, ROCÍO DEL ALBA: La influencia de las comedias de Shakespeare en La ternura de Alfredo Sanzol.

Departamento de Escritura y ciencias teatrales. Línea de investigación: Dramaturgia. Tutor: Tirso Gómez Lozano

RESUMEN: En el presente trabajo de investigación pretendemos analizar la influencia de las cuatro principales comedias de William Shakespeare que inspiraron a Alfredo Sanzol para escribir su obra La ternura: La tempestad, Noche de Reyes, Sueño de una noche de verano y Mucho ruido y pocas nueces. La ternura es fruto de un proceso creativo llevado a cabo por la compañía Teatro de la Ciudad en el que se estudió y se revisó la comedia shakespeariana desde una perspectiva contemporánea. De esta manera, podemos identificar en la obra elementos tan característicos del teatro de Shakespeare como la combinación de un lenguaje elevado y poético con un lenguaje vulgar y humorístico; la inclusión de referencias mitológicas que remiten a la cultura clásica; la presencia de magia; y el planteamiento de tramas donde encontramos enredos amorosos, relaciones problemáticas con familiares, travestismo, confusiones, engaños y malentendidos, entre otros. Sin embargo, Sanzol ha conseguido actualizarlos para que resulten atractivos para el público actual y ha dado lugar a una obra que, además de homenajear a Shakespeare, muestra su propio sello como dramaturgo.

PALABRAS CLAVE: Análisis, Comparación, Comedia, Contemporánea, Isabelina.

MARTÍNEZ ROMERO, SANDRA: Proceso artístico de una pieza de teatro musical bizarro interpretado desde el personaje de Ofelia.

Departamento de Voz y lenguaje Línea de Investigación: la voz teatral: género, estilo, mitos y arquetipos. Tutor: Aurelio Rodríguez

RESUMEN: El objeto de estudio del presente TFE es la creación de un espectáculo sobre la encarnación de un personaje desde el punto de vista de la música y el canto, explorando los límites del formato de un concierto y los del teatro musical. Se selecciona un personaje clásico isabelino, en este caso Ofelia de Hamlet de Shakespeare, y se transforma en un personaje musical, ofreciendo un concierto en el rol de cantante. En definitiva, este trabajo estudia la propuesta de un concierto desarrollado por un personaje ficticio que canta a la realidad inmediata de un público asistente, abordando un tipo de espectáculo que juega con la dimensión ficción y real. El objetivo es trabajar la verosimilitud de un personaje en un contexto hipotéticamente real. Para ello se trabajará la encarnación y adaptación del personaje, tanto el aspecto psicológico como la composición física. Además, se estudia la música y el lenguaje, tanto vocal como oral. De este modo, se estudia el hecho social comunicativo entre el personaje y la audiencia, donde se conoce al personaje a través de la música, en vez de sus vivencias o hechos dramáticos.

PALABRAS CLAVE: concierto, música, cantante, Ofelia, metaficción.

MUÑOZ MUÑOZ, ANDREA: Split: trastorno de personalidad encarnado en la gran pantalla.

Departamento De Interpretación Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutora: Esperanza Viladés

RESUMEN: Este trabajo fin de estudios presenta como objetivo principal una investigación del trabajo actoral sobre personajes con Trastorno de Identidad Disociativa inspirándose en la película Split (2016) dirigida por M. Night Shyamalan. La metodología empleada es documental por lo que basa en el análisis y la síntesis para lograr objetivos precisos. Por un lado, se revisan estudios sobre la enfermedad mental en el cine dando importancia al TID con el propósito de ocasionar un cambio asertivo en la forma de ver este trastorno, tanto del espectador como del actor que se enfrente a un personaje con estas características. Por otro lado, se explora nuestro objeto de estudio desde distintos lenguajes cinematográficos dando a conocer aspectos destacados de su escritura cinematográfica, y seguida-

mente, centramos nuestra investigación en el trabajo actoral de James McAvoy para interpretar tres de las personalidades desarrolladas en la película, buscando las claves para construir y representar personajes con TID; ejecutando para ello una ficha técnica que identifique los distintos perfiles, matices y rasgos.

PALABRAS CLAVE: Trastorno de identidad, personaje, Split, James McAvoy.

TORREGROSA CARBONELL, MARINA: La influencia de la danza clásica sobre la danza jazz a través de la figura de George Balanchine.

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

RESUMEN: Este trabajo de investigación parte con un recorrido histórico de la danza desde finales del siglo XIX a principios del XX, para así poder entender el continuo proceso de reelaboración en el que se desarrolla la danza, concretamente sobre la danza clásica, la danza moderna y la danza jazz. El carácter artístico de cada coreógrafo hará enriquecer y evolucionar la danza, por lo que se puntualizará sobre las grandes figuras de cada estilo, especialmente sobre George Balanchine que será el protagonista de este proyecto. Balanchine será el coreógrafo que romperá con los estereotipos clásicos, creará el estilo neoclásico e introducirá, por primera vez, una danza académica actualizada en el teatro musical de Broadway con su coreografía Slaughter on Tenth Avenue, del musical de Richard Rodgers y Lorenz Hart On Your Toes. Tras la creación de un esquema de análisis coreográfico, se analizará dicha coreografía con el objetivo de identificar los elementos que pertenecen a la danza clásica y a la danza jazz, y así entender y justificar la clara influencia del clásico sobre el jazz.

PALABRAS CLAVE: Danza neoclásica, Danza jazz, George Balanchine, Análisis coreográfico, Evolución artística.

Febrero 2022

DEMNATI, YOUNES: La quinta pared.

Departamento de Plástica Teatral. Línea de investigación: El espacio escénico y sus procesos creativos. Tutor: Luis Manuel Soriano Ochando. Jorge Fullana

RESUMEN: A través de una investigación sobre la herramienta del teléfono móvil, sus funciones y sus aplicaciones en el espacio escénico, abordamos la interacción

social y llevamos a cabo la creación de una puesta en escena dividida en dos espacios conectados a través de nuestra herramienta. Dos intérpretes tienen la misión de presentar un discurso convincente a través de diferentes géneros y posicionándose a favor o en contra de las redes sociales, separados en salas diferentes tratan de atender a un público presencial, que asiste al encuentro, al mismo tiempo que llevan a cabo un programa de actividades basadas en la interacción virtual con la otra sala. Nuestro espectáculo consiste en la fusión de las artes vivas y las redes sociales, exponiendo los dos sistemas de comunicación a través del teatro como puente de unión.

PALABRAS CLAVE: Teatro y nuevas tecnologías, redes sociales, comunicación presencial y comunicación virtual, teatro digital, ciber teatro.

MENCHERO CORTÉS, MARIO. *La violencia contra la mujer y el teatro inmersivo: iluminación, espacio sonoro y escenografía.*

Departamento de Plástica teatral. Línea de investigación: El espacio escénico y escenográfico (escenografía, iluminación, sonido) y sus procesos creativos. **Tutor:** Luis Manuel Soriano Ochando

RESUMEN: El teatro inmersivo se define por el uso de los elementos escenográficos y técnicos con el fin de ofrecer un espectáculo interactivo capaz de transportar al espectador a un mundo imaginario, convirtiéndolo en un agente activo de la propia obra capaz de interferir en ella. Por ello, este estilo teatral puede ayudar a desarrollar un espectáculo que permita ubicar al espectador en una situación de violencia machista para suscitarlo a posicionarse en contra y denunciar estos hechos. **Objetivos:** Estudio de las características más concretas del teatro inmersivo, así como la investigación sobre la violencia contra la mujer en pro de desarrollar un espectáculo basado en la sensorialidad, emocionalidad y vivencia del público. **Metodología:** Investigación cualitativa sobre diversas fuentes con el fin de esclarecer las características del estilo teatral, así como de la violencia contra la mujer, con el fin de desarrollar un espectáculo inmersivo con una temática basada en la violación de los derechos de las mujeres por parte de sus parejas. **Resultados:** Tras la investigación y posterior desarrollo ha sido posible la realización de un espectáculo que, a expensas de comprobar su efectividad práctica, ha conseguido ceñirse a las características del estilo teatral propuesto manteniendo el espíritu de denuncia.

PALABRAS CLAVE: Teatro inmersivo, violencia machista, postdramático, sensorialidad, vivencia.

GARCÍA LOSA, JAVIER: *Análisis comparativo: Trabajo de un monólogo a partir del gesto psicológico y el método.*

Departamento de cuerpo. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. **Tutor:** Francisco Maciá Vicente **Modalidad del TFE:** Performativo

RESUMEN: En mi trabajo de fin de estudios inicié un proyecto en el que pretendo desarrollar una forma propia de abordar los papeles que me puedan dar a partir de lo aprendido estos cuatro años de formación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, de mi investigación sobre "El Método" y "La técnica de Chéjov". Lo he dividido en dos partes, en la primera parte recopilare toda la información sobre las técnicas de interpretación que he decidido investigar y una segunda parte que contiene toda la información sobre mi proceso creativo.

PALABRAS CLAVE: Imaginación, Memoria, Creatividad, Movimiento, Emoción.

PELEGRÍN MÉNDEZ, ISMAEL: *Heracles: un héroe, doce trabajos. Propuesta de creación de espacio escénico desde el mito y el arte.*

DEPARTAMENTO DE PLÁSTICA TEATRAL Línea del TFE: La creación del espacio escénico desde la Historia del Arte. **Tutora del TFE:** Cristina I. Pina

RESUMEN: En este Trabajo Fin de Estudios se puede observar un proceso de creación de unas propuestas escenográficas en torno al mito del héroe Heracles, para llegar a esta finalidad se han revisado las fuentes grecolatinas del mito y su historia, así como su repercusión en las distintas artes plásticas, literarias, musicales y escénicas. Con esta primera investigación, se logró llevar a cabo un proyecto escenográfico que versa sobre los doce trabajos del semidiós más conocido de la mitología clásica.

PALABRAS CLAVES: Heracles, mito, escenografía, mitología.

VALVERDE PEÑALVER, DAVID: *Buster Keaton: El gag y la cámara*

DEPARTAMENTO DE DIRECCIÓN ESCÉNICA Línea de investigación: Los medios audiovisuales y sus procesos creativos. **Tutora:** Edi Liccioli

RESUMEN: Para este TFE se han tenido en cuenta tanto las fuentes biográficas como las filmográficas que han sido relevantes para el desarrollo del personaje de

Buster Keaton como creador cinematográfico total: actor, guionista y director. Tras la documentación sobre su formación, recopilada principalmente de la propia memoria del cineasta, en colaboración con Charles Samuels y traducida al castellano por Carlos Rodríguez Trueba, se indagará en la composición de un modelo arquetípico de clown, así como su asentamiento en el mundo del vodevil y su expansión en el séptimo arte, que junto con la visión de teóricos y literarios como Joan M. Minguet, o dramaturgos e ilusionistas como Pierre Etaix, creará un análisis basado en la relación director-intérprete que, más centrado en dos de sus grandes films, *Sherlock Jr.* y *The Cammeraman*, ha llevado al temprano, joven y anciano Keaton, a hacerse un hueco en la historia del cine mudo. El que fue apodado Stone face o, en España, Pamplinas llegó a implantar un modelo cinematográfico original, en el cual se fundían control impecable del cuerpo, maestría en la composición de los gags y sapiencia con la cámara. A Keaton se debió una innovación del convencional género Slapstick, donde el payaso inalterable y frío, pero emocional, llegará a sugerir temáticas metalingüísticas y filosóficas. Lo que este trabajo concluye es en la importancia de un modelo de personaje definido a lo largo de los años como el "tipo" de payaso acróbata. Un payaso que vive, ama y siente, pero que nunca ríe. Y todo ello en función del objetivo de la cámara y de las leyes del montaje filmico.

PALABRAS CLAVE: Buster Keaton, director-intérprete, Slapstick, gags, payaso inalterable.

SANTOYO LAPINEL, ALAIN BRAULIO: El análisis actoral del personaje dentro del texto dramático. El caso de *Queenie en Wild Party* de Andrew Lipppa.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutor: César Oliva Bernal

RESUMEN: El texto dramático es la base de cualquier tipo de producción dramática, ya sea teatral o audiovisual. A partir de él, se desarrolla una serie de acciones que conforman la historia que se quiere contar. Es de vital importancia para el intérprete conocer herramientas que permitan identificar en el texto la idea principal que se quiere transmitir al público, cómo se elabora dicha idea a través de los personajes de la obra y qué acciones realiza el personaje durante la obra para que el actor pueda ejecutarlas en la escena. Este trabajo se centra en investigar estos elementos para proponer un método de análisis que permita al actor identificar esta información en el texto dramático. Para ello, se estudiará el personaje dentro del texto dramático y los elementos del texto que debe analizar el intérprete antes de comenzar con la creación de un personaje. Luego, se propondrá una herramienta de trabajo que permita al actor o actriz identificar dichos elementos. Finalmente, se comprobará la aplicación de dicha herramienta en el personaje *Queenie* de la obra de teatro musical *Wild Party* de Andrew Lipppa.

PALABRAS CLAVES: personajes, circunstancias dadas, superobjetivo, objetivo de la escena, obstáculos del personaje, beat, acción dramática.

fila á

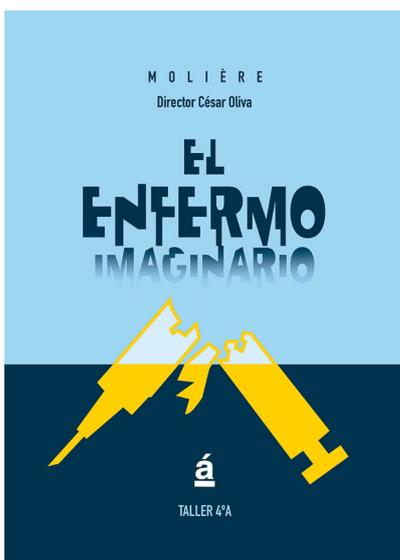
Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Recogemos aquí las puestas en escena que fueron representadas al finalizar el primer cuatrimestre del curso 2021/2022 como resultado de los Talleres integrados de Cuarto de Interpretación. También se recogen los cor-

tometrajés rodados durante el primer cuatrimestre del mismo curso, dentro de la asignatura *Prácticas de realización audiovisual* de Cuarto de Dirección, dirigida por los profesores Edi Liccioli y Dionisio Romero.

Talleres de cuarto de interpretación

El enfermo imaginario



Autor: Molière

Grupo: 4ºA

Coordinador del taller: César Oliva Bernal

Profesores del Taller: Raquel Berna, Sofía Eiroa, Raquel Jiménez, Paco Maciá, César Oliva Bernal, Ana Dolors Penalva, Aurelio Rodríguez, Luisma Soriano

Colaboración especial: Pedro Pérez

Fecha prevista y lugar de estreno: 19 enero, teatro ESAD Murcia

Duración de la obra: 100 min.

Información de la obra

Época: Atemporal

Género: Comedia

Sinopsis: La última comedia de Molière nos cuenta cómo Argante, un hombre obsesionado con la enfermedad, es manipulado por doctores codiciosos que ven en él un objetivo fácil para enriquecerse. El hipocóndrico quiere casar a su hija Angélica con el sobrino de su médico Purgón, médico también, para tenerlo cerca y poder acudir a él en todo momento. Sin embargo, el amor de Angélica por Clemente la lleva a resistir la tiranía del padre y oponerse a la avaricia de su madrastra Belisa, todo gracias a la astucia y lealtad de su criada Antonia. La obra de Molière centra con sorprendente actualidad el debate en torno al miedo a la enfermedad y la eficacia de la medicina.

Información del taller**Reparto** (por orden de aparición)

Carlos Esteve Argante
 Andrea Morán Antonia
 Irene Hernández Angélica
 Ornella Cirese Belisa

Marta Duque Bonafé / Flora
 Jose Vicente Vidal Clemente
 Sara Agustí Dra. Diazepán / Dr. Purgón
 Juan Caballero Tomás Diazepan
 Alicia De Cisneros Luisa
 Natalia Benito Beralda

Una storia da vivere



Autor: Luigi Pirandello

Dramaturgia: Sofía Eiroa. Adaptación libre de la obra de Miguel del Arco *La función por hacer*.

Grupo: 4ºB

Coordinadora del taller: Eva Torres

Profesores del taller: Raquel Berna, Sofía Eiroa, Toni Medina, Roberto Noguera, Ana Dolors Penalva, Aurelio Rodríguez, Susana Ruiz y Luisma Soriano

Fecha prevista y lugar de estreno: 2 de febrero en el Teatro de la ESAD de Murcia

Duración de la obra: 90-100 minutos

Información de la obra

Época: Indeterminada.

Género: Drama.

Sinopsis: *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) es considerada la obra maestra de Pirandello, estrenada en Italia en 1921. A partir del original y de la versión de Miguel del Arco (*La función por hacer*) se ha adaptado un texto abierto a las necesidades del taller de 4 B.

La idea de la artificiosidad del teatro pirandelliano, presente en toda la obra, sigue siendo una pregunta hoy en día. Quizá, más presente que nunca en el imaginario de los actores que se gradúan tras este montaje.

¿Podemos representar la realidad? ¿Es posible una comunicación auténtica? ¿Hasta qué punto se puede romper la división entre público y obra?

Es un teatro que no deja de ser homenaje al teatro mismo y a la vez lo cuestiona. Nos enfrenta a lo más oscuro de la esencia humana e ilumina, artificialmente, las sombras de nuestro interior. Intentando mantener la esencia italiana, intrínseca al texto original; como público, asistimos a lo que para los personajes es una tragedia, pero para nosotros no deja de ser un drama.

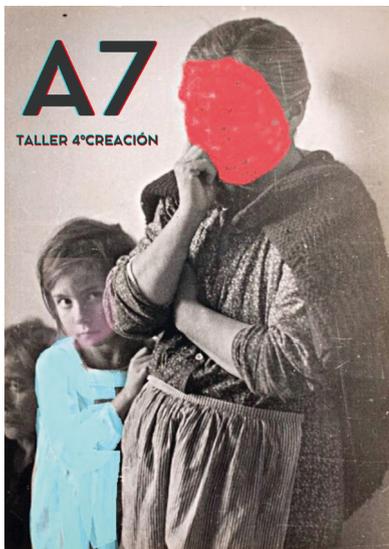
La ruptura del espacio establecido; la integración del público, cómplice de la acción; las reflexiones teóricas sobre la naturaleza del propio espectáculo o las relaciones entre autor/creador y sus personajes/criaturas hacen que esta obra mantenga una vigencia extraordinaria.

Son personajes que suplican que se escriba su historia, que se empeñan en existir aun condenados a repetir los hechos. ¿Y qué es sino una lección de libertad su propio empeño? Para nosotros, dueños de nuestro destino, queda ese ejemplo de que todo es real cuando se vive como real. Los personajes vivos no morirán jamás.

Sofía Eiroa

Información del taller**Reparto:****Actriz:** Paula Bagán**Actor:** Josemi Blanco**Hermano Mayor:** Santiago Sebastián**Espectadora:** Ana Vargas**Mujer:** Lucía Macho**Madre:** Itziar Gardí**Hermano Menor:** Marco Andrés**Hermanastra:** Carmen Yagüe**Amiga:** María Castiel**Equipo artístico y técnico:****Iluminación y espacio escénico:** Luisma Soriano**Asistente de producción:** Ana Vargas**Audiovisuales:** Toni Medina y Olivia Sanz**Caracterización y vestuario:** Ana Dolors Penalva y Raquel Berna**Coreografía:** Susana Ruiz**Cuerpo, movimiento y combate escénico:** Roberto Noguera**Diseño del cartel:** Paula Bagán**Diseño del logotipo:** María Castiel**Escenografía:** 4ºB**Espacio sonoro y música:** Sofía Eiroa**Iluminación:** Olivia Sanz**Voz:** Aurelio Rodríguez**Agradecimientos:** A Fulgencio M. Lax por inspirar y protagonizar el vídeo que cierra la obra.

A7

**Autor:** Creación Colaborativa**Grupo:** 4ºC**Coordinador del taller:** Concha Esteve**Profesores del taller:** Aurelio Rodríguez, Nieves Pérez, Francisco Maciá, Luisma Soriano, Raquel Berna, Ana Dolors Penalva y Concha Esteve**Fecha prevista y lugar de estreno:** 1 de febrero de 2022 en el Centro Párraga**Duración de la obra:** 1 hora aprox.**Información de la obra****Época:** Contemporánea**Género:** Teatro de Creación

Sinopsis: La creación parte de un hecho histórico silenciado: el mayor genocidio de la guerra civil española. Miles de refugiados fueron bombardeados y perseguidos por la carretera costera N340. “ ‘La desbandá’ la llamaron, ni que fuéramos pájaros”, afirman la mayoría de las víctimas. El desconocimiento de esta huida de población civil de Málaga a Almería conforma otra tesis del proyecto: ¿qué visión tenemos de la memoria los jóvenes de hoy? En la creación hemos subrayado las incongruencias de nuestra generación, como trampolín para debatir en torno a la historia, a nuestra historia. Una mezcla entre testimonios y ficción, recogiendo las voces de los supervivientes y las nuestras. Un viaje teatral en donde las líneas del pasado y del presente se desdibujan y van de la mano hacia un espacio de universalidad.

Información del taller**Reparto:** Lucía Bafallíu, Giulia Bandera, Estela Ferrándiz, Carmen García, Miguel Ángel Jiménez, Elena Mateo y Claudia Moreno.

Falsettos



Autor: James Lapine y William Finn

Grupo: 4ºD

Coordinador del taller: Karen Matute

Profesores del taller: Elvira Carrión, Rosa Martínez, Ana Casas, Adela Hernández, Mónica Iniesta Iniesta, Luísa Soriano, Ana Dolos Penalva.

Fecha prevista y lugar de estreno: Semana del 25 al 31 de Enero

Duración de la obra: 2h

Información de la obra

Época: Años 80

Género: Drama

Sinopsis: Es un musical que narra la historia de Marvin, un padre de familia que redescubre su sexualidad a través de una nueva relación abandonando a su familia. Se tratan temas como el mundo homosexual en New York, el descubrimiento del sida y su asociación con el colectivo .

INFORMACIÓN DEL TALLER

Reparto:

Alfonso Durán - Marvin

Juan Antonio Plazas - Whizzer

Alba Requena - Trina

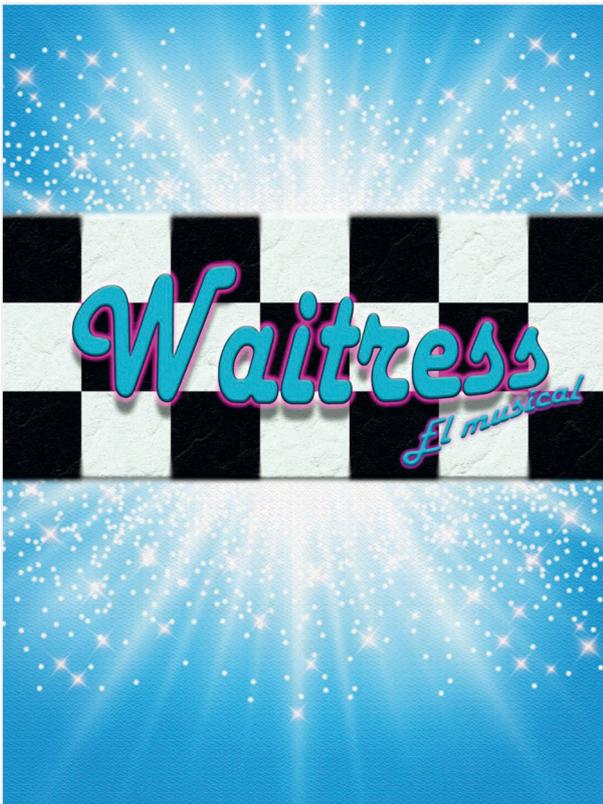
Ilenia Molina - Jason

Nhoa Fernández- Cordelia Mendel

Clara López Cremades - Charlotte

Alejandro Torres- Ethan

Waitress



Autor: Música y letra: Sara Bareilles; **Libreto:** Jesse Nelson

Grupo: 4º E

Coordinador del taller: José Antonio Sánchez

Profesores del taller: Francisco Orta, Pedro Pérez, Empar Estellés, Adela Hernández, Aurelio Rodríguez, Luisa Soriano, Raquel Berná, Ana Dolores Penalva y José Antonio Sánchez.

Fecha prevista y lugar de estreno: Del 7 al 11 de febrero (7: entrada al teatro; 9: estreno)

Duración de la obra: 130 minutos (más intermedio de 15 minutos)

Información de la obra

Época: Actual

Género: Comedia musical

Sinopsis: La obra presenta una historia de superación en un tono realista marcado por el desenfadado y el optimismo. Las protagonistas son tres camareras, trabajadoras incansables en una cafetería de carretera, que luchan por superar sus problemas y encontrar algo de luz en sus vidas. Jenna está embarazada de un hijo que no desea y es maltratada por un marido fracasado y posesivo; Becky se siente irremediamente atada a un marido inválido que la necesita; y Dawn es una tímida joven que tiene pavor a iniciar una relación sentimental, aunque en el fondo es lo que más desea en el mundo. A lo largo de la obra se sucederán acontecimientos inesperados que ofrecerán a las jóvenes amigas la oportunidad de superar sus problemas e iniciar una nueva vida.

Información del taller

Reparto:

Jenna..... Mayma Vera

Becky..... Encarnación Sánchez

Dawn..... Sara Ibarz y Marta Martínez

Dr. Pomatter... Francisco Javier Villalobos

Ogie..... Adrián García

Cal Roberto Hernández

Earl..... Joserra López

Joe Aurelio Rodríguez

Nurse Norma .. Marta Martínez y Sara Ibarz

Coro..... Samuel Berenguer, María del Amo, Ana María Morales, Rebeca Ortiz, Guillermo Arenas, Rocio García y Paloma Poyo

á

fila

Vol. 6, 95-96

Cortometrajes de Dirección



La cazadora

Operadores de cámara: Obai Maaruf Abochah y José María Martín Izquierdo

Arte: José María Martín Izquierdo e Isabel Blanco

Sonido: Tomás J. Soto

Maquillaje: Tomás J. Soto

Ayudante de dirección: Sebastián Paladines

Script: Leticia Sánchez

Edición: Dionisio Romero y Olivia Sanz

Sinopsis: Ángela lleva toda su vida ansiando una única cosa: cazar al heraldo, un ave muy rara de ver, imprescindible para ella. Tras un intento trágico y fallido, vuelve a probar el año siguiente.

Cuando te pones cara a cara con lo que más deseas, ¿quién caza a quien?

Género: Drama / Thriller

Duración: 13 min aprox.

Ficha técnica:

Dirección y Guión: Olivia Sanz

Música: Rocío García

Fotografía: Dionisio Romero

Colaboradores de fotografía: Obai Maaruf Abochah y José María Martín Izquierdo

Ficha artística:

Reparto: Jessica Cerón, Irene Córcoles, María Illán y Jesús Teatino





Síntesis: ¿Es normal estar obsesionada con que una de tus trabajadoras adelgace? XXL es una comedia absurda sobre una jefa esperpéntica.

Género: Comedia

Duración: 7:09min

Ficha técnica

Dirección y Guión: Leticia Sánchez

Fotografía: Dionisio Romero

Sonido: Tomás J. Soto

Iluminación: Olivia Sanz

Edición: Dionisio Romero

Animación: Ginés Sánchez

Ficha artística

Reparto: Verónica Bermúdez, Marta Duque, José M. Blanco, Bárbara Menaches, Virginia Uve, Zoe L. Samper, Alfonso Fuentes, Tomás J. Soto

XXL



Síntesis: Antonio y Manuel reciben una llamada, acaban de ocupar la casa de Antonio. Esto llevará a los protagonistas a salir corriendo de la clase de yoga donde se encuentran, para ver si pueden recuperar sus pertenencias.

Género: Comedia.

Duración: 8:26 minutos.

Ficha técnica

Dirección y Guión: Tomás J. Soto

Ayte. Dirección: Ismael Pelegrín

Fotografía: Dionisio Romero

Con tres pinzas y a lo loco

Escenografía: Tomás J. Soto

Vestuario y Maquillaje: Tomás J. Soto y Ana Dolors Penalva

Sonido: Leticia Sánchez

Edición: Dionisio Romero

Ficha artística

Reparto:

Señora: Ana Dolors Penalva

Hija: Marina Martínez

Antonio: Alfonso Durán

Manuel: Juan Antonio Plazas

Hombre: Jose Arias

Profesora Yoga: Ilenia Molina

Alumna Yoga: Nhoa Fernández

Alumno Yoga: Ismael Pelegrín



fila á

**Internacionalización,
emprendimiento y acción
socio cultural**

Larga vida a FESTUM

Dra. Sonia Murcia Molina

Co- directora Festival Internacional de Teatro Joven de Murcia

1. Por qué nace Festum

FESTUM, Festival Internacional de Teatro Joven de Murcia ha representado el broche de oro a una etapa de la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) marcada, entre otros objetivos, por la internalización de la Institución. Tras un gran número de participaciones de talleres de la ESAD e impartición de formación y colaboración en festivales internacionales era el momento de devolver las invitaciones recibidas y trasladar la experiencia acumulada a un proyecto propio para facilitar una transferencia completa de conocimiento. Siendo clara la idea había que enfrentarse a un proceso de producción en el que solos carecíamos de la autonomía presupuestaria y de gestión necesaria para su completa ejecución.

Para llegar a la materialización de FESTUM fue crucial el encuentro que se produjo el 26 de octubre de 2018 con el Servicio de Cultura de la UM, durante las III Jornadas sobre el TEU organizadas por el Instituto del Teatro de Madrid (UCM), la Universidad de Murcia (UMU) y la ESAD de Murcia con el Servicio de Cultura de la UM durante el transcurso de la comida que se realizó a su término. Inmaculada Abenza, Jefa de Servicio de Cultura mostró su disposición a sumarse a esta visión y poner a disposición del proyecto la experiencia de la UM en el festival internacional de Teatro Universitario, que durante años había organizado y se había proyectado retomar en el momento adecuado. Era la oportunidad de aunar esfuerzos y de esta forma se inició el

primer engranaje de la maquinaria de un festival aún innominado.



Figura 1: Sonia Murcia junto a Stephen Baldwin en el Liberal Theater en Ammán.

Fuente: Murcia. S (2015)



Figura 2: SEQ Ilustración * ARABIC 3: Publicación Festival KIFAT en Kuwait. Fuente: KIFAT (2015)

Con la mayor brevedad nos reunimos con Javier Martínez Méndez, Vicerrector de Calidad, Cultura y Comunicación de cara a incluir en el presupuesto del ejercicio 2020 la partida correspondiente. Para ello se contaba con el apoyo de José Luján, Rector de la UM, amante y seguidor del teatro que confiaba en la iniciativa, y con quien tuvo la oportunidad de compartir este proyecto en la apertura del curso académico universitario. En reuniones posteriores con Paco Caballero, Coordinador de Cultura de la UM, Cesar Oliva, Vicedirector ESAD y Co-directora del Aula de Teatro y Nieves Pérez Abad, Co-directora de dicha aula fuimos fraguando sus siglas y diseñando los objetivos del Festival, que nacería como un nuevo proyecto al aunar el Teatro de los centros superiores de enseñanzas artísticas y el teatro universitario:



Figura 3: Equipo Federico entre los Dientes. SITFY en Sharm El Sheik. Fuente: SITHY (2017)

El Festival Internacional Teatro Joven Murcia FESTUM se presenta como espacio de encuentro e intercambio del teatro joven, especialmente el desarrollado en las escuelas superiores de arte dramático, universidades, conservatorios, academias y otros centros de formación especializados en artes escénicas. Responde a las inquietudes y a la vocación internacional de las dos

entidades organizadoras: la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia y el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia. Cada una de ellas tiene un perfil propio: la primera es referente de la formación en Enseñanzas Artísticas Superiores de Arte Dramático, la segunda acoge y fomenta la actividad teatral en el marco de la Universidad de Murcia.



Figura 4: Equipo Diferencias en SDP Seúl. Fuente: Murcia. S (2019)

2. Cómo se materializa

El 27 de septiembre del año 2019 habíamos lanzado la invitación del Festival a los partners de ambas instituciones, para su realización del 24 al 27 de marzo de 2020. Para llevarlo adelante, sumamos todos los recursos humanos disponibles que desde un centro educativo como la ESAD podíamos liderar para compensar nuestra falta de autonomía frente a la UM. El plazo final de presentación de solicitudes finalizó el 20 de diciembre y el 20 de enero publicaríamos las delegaciones participantes. El pintor Álvaro Peña realizaría la imagen FESTUM y el compositor Pedro Contreras su música.



De esta forma nuestro primer diseño organizativo vería la luz el 8 de enero del 2019. La experiencia acumulada en la organización de Congresos y Jornadas nacionales e internacionales me permitió sumar numerosos colaboradores y patrocinadores: Consejería de Turismo, Juventud y Deportes de la Región de Murcia Teatro Romea de Murcia, Teatro Circo Murcia, Centro Párraga, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena, Ayuntamiento de Murcia, Festival Internacional de Teatro, Música y Danza de San Javier, Bankia y Fundación Cajamurcia, Centro de Profesores y Recursos de la Región de Murcia (CPR), Escuela de Hostelería y Turismo de Murcia "La Flota", Escuela de Arte, Coca Cola European Partners Iberia, S.L.U., Bodegas Juan Gil, Cafés Salzillo, Estrella de Levante, y con todo ello, y una gran labor producción publicamos un ambicioso programa de representaciones y actividades:

FESTUM es un festival que dará cabida a representaciones teatrales, talleres, conferencias y otras actividades paralelas con el teatro como protagonista. El festival conectará con la ciudadanía de la ciudad y la Región de Murcia, ofreciendo un espacio dinámico e internacional de creación joven, un lugar de encuentro para las diferentes culturas y propuestas artísticas, así como para la investigación en torno al teatro.

El ritmo frenético organizativo de una maquinaria de grandes dimensiones liderada por grandes profesionales de la ESAD y la UM, empezó a sufrir las primeras consecuencias de un escenario imprevisible hasta ese momento, con la primera baja de Corea del Sur, el 24 de febrero de 2020: *I am afraid that I might not be able to go to Spain. By the way, there are 833 people confirmed to be infected with the virus today. The number of deaths is increasing*, y a la que seguiría Egipto y Moscú.

La rueda prensa del día 11 de marzo de 2020 presentaría un Festival que se vería súbitamente paralizado por el trágico desarrollo de la pandemia y las medidas que se implantaron para controlarla. Cualquier aportación a los meses vividos desde todas las partes del mundo resultaría ahora baladí, sin embargo, nunca perdimos la esperanza de retomar, nuevamente, el proyecto.

En esta situación los nuevos formatos digitales se abrieron camino en las artes escénicas. La transformación forzada en el mundo del teatro desarrolló un universo en donde el concepto teatral y digital irían unidos, demostrando el potencial de las nuevas tecnologías. La incorporación digital en nuestras enseñanzas pese al riesgo sufrido de desvinculación y abandono ante la educación a distancia ha favorecido resultados positivos.

Incorporando estas premisas, a primeros del julio del año 2021, retomamos toda la documentación de FESTUM, con el ánimo de volver a materializar el festival. En ese momento apreciamos el trabajo realizado y el gran proceso documental acumulado que nos permitiría perfeccionar toda la fase de preproducción realizada en la edición anterior.

Las reuniones se intensificaron en el mes de septiembre para enviar sin demora la convocatoria con una nueva modalidad respecto a la anterior. El 21 de octubre desde el Servicio de Cultura de la UM, Isabelle García Molina, Directora de Aula de Poesía de la UM y profesional del Servicio de Cultura envió la carta a los seleccionados para la edición de FESTUM que se celebraría los días 21-26 de marzo. Seguidamente lanzamos a las redes un nuevo video promocional.



FESTUM tendrá una modalidad on line para grupos que deseen participar en un formato virtual. Estos grupos deberán enviar un vídeo de una duración máxima de 20 minutos donde presenten una muestra de qué tipo de trabajo en torno al teatro joven desarrollan en su institución de procedencia, en forma, por ejemplo, de clips de vídeo. Estos vídeos de 20 minutos máximo serán proyectados en el foro de teatro joven internacional programado durante el Festival, siendo los representantes de estos grupos invitados a participar en la mesa redonda sobre teatro joven a través de videoconferencia. Por otra parte, todas las representaciones de FESTUM serán transmitidas vía streaming.

En los meses siguientes mantuvimos reuniones quincenales para conformar un gran programa, en el que incorporaríamos un nuevo formato: OFF FESTUM, para dar presencia a la labor de nuestro alumnado y una mayor responsabilidad organizativa de nuestros alumnos y alumnas, que en esta edición inundan de ilusión y compromiso el festival. Con este modelo aprovecharíamos para invitar a las delegaciones no seleccionadas y así integrar al máximo a las ESADS y Aulas de Teatro Universitario; siendo conscientes que tras los meses sufridos en el confinamiento brindábamos nuestro mayor regalo para todas y todos los estudiantes.

Sobre todos pesaba la difícil tarea de seguir lidiando con ese fantasma del presente, con la duda del aforo

que podríamos ofrecer y de la situación sanitaria que en el momento del desarrollo de FESTUM nos permitiría tomar la mejor decisión de cara, entre otras incidencias, al uso de las mascarillas en escena. Como centro educativo dependiente de la Consejería de Educación y Cultura estábamos sometidos a sus instrucciones que hasta esa fecha impedían actuar sin mascarilla.



Figura 5: Programas de mano FESTUM: Fuente: FESTUM (2022)

A finales del mes de enero ya teníamos la previsión de las entradas y salidas de las delegaciones y las reservas realizadas. Pero aún quedaba por financiar a los miembros extranjeros del jurado. Como en situaciones anteriores contábamos con el apoyo del CPR de Murcia con el que organizamos con la ayuda de Fermín Saurin, un curso de formación que se publicaría a principios del mes de febrero para dar cabida a diversas actividades cuya finalidad se basaba en crear un foro de debate y reflexión acerca de la utilidad de las artes escénicas para estimular la creación de lazos de cooperación y compromiso entre instituciones. Todo ello, a través del intercambio en pedagogía teatral y experiencias artísticas con la finalidad de crear un campus internacional donde los artistas jóvenes compartan y confronten sus habilidades.

Por fin en el mes de marzo completábamos una magnífica oferta:

Sin embargo, si dos años atrás la tímida sombra de la pandemia amenazó nuestras acomodadas vidas, ahora otro acontecimiento único destrozaba, nuevamente, nuestro efímera normalidad, la guerra contra Ucrania desmontaba cualquier escenario que pudiéramos controlar. De entre los miembros del jurado Elmira Siracheva, URSS, nos escribió: *I hope that the situation will soon stabilize and we will be able to return again to organizing and holding festivals without any fears or restrictions.*

El 11 de marzo en el Edificio de Convalecencia presentamos en rueda de prensa FESTUM, con la asistencia

del Director General del Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes, Manuel Cebrián.



Figura 6: Rueda de prensa FESTUM: Fuente: Digitum (2020)



Figura 7: Rueda de prensa FESTUM: Fuente: Digitum (2022)

En estos difíciles momentos que aún siguen atemorizando al mundo, nuestro alumnado tomó con fuerza el espíritu corazón de FESTUM y gracias a ellos, pudimos desarrollar un extenso programa en el que los participantes pudieron accionar, convivir y reflexionar en torno al papel del teatro y la cultura. Poner en valor la capacidad del teatro y las artes escénicas, y en especial, el teatro joven y la interculturalidad representaba el escenario de partida de esta reedición de FESTUM con la energía y la ilusión de nuestro alumnado y profesora-

do, un valiosísimo voluntariado (Yanira González) sin el cual hubiera sido imposible esta andadura.

A todo ello se unió a una amplia oferta formativa impartida por pedagogos y profesionales tanto de la ESAD y la Universidad de Murcia, como por invitados de la talla de la actriz Cristina Alcázar y el pintor Pedro Cano, pedagogos teatrales de las Universidades Janáček Academy of Performing Arts of Brno, (República Checa) o del Actors Studio de Nueva York, y por supuesto, con el catedrático César Oliva Olivares, puente fiel entre ambos organizadores.

Apoyados además por nuestro programa ERASMUS y el claustro de profesores., convocando el I Encuentro de ESADs y de Aulas de Teatro e con el título "Nuevo retos del teatro joven durante y tras la pandemia en el contexto de crisis internacional".

En la modalidad on line contamos además con las delegaciones de Corea, Jordania y España. Y en la modalidad presencial con la participación de la República Checa y las Escuelas Superiores de Arte Dramático de Sevilla y Málaga, así como las Aulas de Teatro de Ourense y Santiago.

El Off Festum mostró los trabajos del Aula de Teatro de Alicante y de las Escuelas Superiores de Arte Dramático de Valencia y Córdoba, así como la puesta en escena de los espectáculos organizados por los anfitriones de este festival, destacando *La comedia de los Horrores* y *El enfermo Imaginario*. Ambas obras inauguraron y clausuraron el Festival en el Teatro Romea, con dos Galas que contarán a su vez con la colaboración del Conservatorio de Danza Superior, el Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte, que diseñó los trofeos.

Para todo ello movilizamos durante una semana no solo a los escenarios de la ciudad, sino también el Teatro de Villa de Molina y Ramón Luzzil en Cartagena.

3. Resultados

Resumir con palabras una semana frenética de actividades y encuentros tanto presenciales como on line, con palabras resulta imposible, así como el agradecimiento a todos los hombros que remaron para que fuera posible el primer Festival Internacional de estas dimensiones y características.

Todo ello, sin olvidar la presentación del número 5 de Fila Á, celebrando un lustro desde su primera edición en la codirección con mi compañera Mercedes Carrillo, y que este número 6 permite publicar.

Video resumen: <https://www.youtube.com/watch?v=EOo53fa89wl> <https://www.um.es/en/web/cultura/contenido/aulas/teatro/festum>

Estas fotos, son mejor que mil palabras



Figura 8: Antonio Varona, César Oliva, Dolores Galindo, Susana Ruiz, Pablo Martínez y Elvira Carrión.

Fuente: ESAD (2022)



Figura 9: Encuentro patrocinado por el Grupo Orenes. Fuente: ESAD(2022)



Figura 10: El pintor Pedro Cano en el curso CPR

La entrega de reconocimiento del jurado culminó en una noche maravillosa en donde Antonio de Béjar y Ángel Belmonte premiados honoríficos FESTUM, leyeron el Manifiesto del día Mundial del Teatro antes de la entrega de premios a:

CATEGORÍA: *Certificado de reconocimiento*-FESTUM ONLINE:

- MOTHER'S JAR (COREA)
- ASTRASÉNECA (ESAD CÓRDOBA)
- SEAM LINE (JORDANIA)

-Mención de honor por Sensibilización social a "El parque del crepúsculo" (AULA TEATRO OURENSE)

CATEGORÍA: PREMIOS

- Mejor diseño de iluminación y video mapping: José Caballero por "La vida es sueño" (ESAD MÁLAGA)
- Mejor actriz: Marta Casails y Antia González por "A casa da forza" (AULA TEATRO SANTIAGO DE COMPOSTELA)
- Mejor actor: Martin Mihál por "No problem, no biggie" (REPÚBLICA CHECA)
- Mejor dirección: Marina Suárez por "La cantante calva" (ESAD SEVILLA)
- Premio especial de jurado: "No problem no biggie" (REPÚBLICA CHECA)
- Mejor espectáculo: "A casa da forza" (AULA DE TEATRO SANTIAGO DE COMPOSTELA)



Figura 11: Ángel Belmonte junto a José Luján, Francisco Caballero, Nieves Pérez, Sofia Eiroa y Dolores Galindo en la Gala de Clausura en el Teatro Romea. Fuente: ESAD (2022)



Figura 12: Sonia Murcia junto a Antonio de Béjar en la entrega de los premios honoríficos.
Fuente: ESAD (2022)



Figura 13: Jurado FESTUM: Ángel Serrano, Eva Torres, Gonegai Abdelkader, Ana Belén...
Fuente: ESAD (2022)



Figura 14: Sonia Murcia, César Oliva y Aurelio Rodríguez junto al equipo del Enfermo imaginario. Fuente: ESAD (2022)

4. ¿Qué ha significado Festum?

Al término de 8 años en la Dirección de la Escuela Superior de Arte Dramático, la emoción acumulada durante esos días, con todos mis compañeros y compañeras, se puede verbalizar al recoger estas vivencias cedidas por los responsables de algunas de las delegaciones participantes que comparto. Qué mejor tesis a esta pregunta:

Un autobús con diez actrices, tres actores, dos técnicos, un director y un chófer. Mientras éste conduce los demás sueñan, quizás con los ojos abiertos, camino de Murcia. Festum. Teatro de Molina de Segura. Descarga y montaje. Fantásticos técnicos que facilitan el trabajo y permiten el descanso de los actores. Después ensayo, pimentón y especias para casa en una escapada... y la función. El momento del encuentro con el público a 903 kilómetros de casa, de la sala de ensayos donde imaginamos esto: poder contar nuestra historia a públicos de otros lugares, reencontrarse con los amigos y amigas de Murcia, conocer otros grupos y otros procesos, ir al Teatro Romano de Cartagena, compartir rebanadas de vida. Con pimentón y especias.

Fernando Dacosta
Aula de Teatro del Campus de Ourense. Universidad de Vigo.

هنك امل اشي دحل :

حرمك امود احرم نوكت نا كليلع اي نابس ايف
عطق تل ايضاي ر نوكت نا كليلع ايس روم يف ، اهله
ندملا نثادحو مي دقل اخ يراتلا نيب ام ايشم تافاسملا
ةيرثا ةقطنم يف عقي قيرعل « موتسي فلل » ده عمف ،
دهشمو اعشاخ همام فققت قيمي ع ثرا اهنم حوفي ققيت ع
ةرطامل تاحابصلال قبعب ةلللكم ريفاصعب زنتكم
ةهك اهنم حوفت يتلا اي الكحل او صصق لاب عم عفمو
. عان ع نلا

يركفلا حقال تل :

نف يف ةبي يردت ةشرو ةم اقا يف يتب رجت لعل
ةسامحل تيأر نيح يحو رتمه ل ويران يسلا ةباتك
نمو فتكم لاو يقارلا روضحل ايبست نم يدل ققيم علا
ةيدجلال ومامته ال تيأر نيح يف غش دادزاو ، رامع ال فل تخم
ةرضاح ةقاشرلا تنكف ، ققي قدل لي صرافتلا ملعت يف
ةرضاحم اقل نعال يدب رشابم لكشب يل مع زاج نال
راكفال ربع ويران يسلل اططم ان عرضو نا نكف ، فجاج
قبي بطتل ليل ال مو يلا يف انك رحتو ةل وادتملا
جرخمو دعاسمو روصم نيب ام مامل اع يزوت متف ةيل عمل
تالتممو نيلتممو نيظح الممو ويران يس باتكو نيدعاسمو
قفاري نال يذل رطملا لظه تحت ةخسار ةب رجت تنكف
. خذاب قشعب بي ردتل اع اقي
ري برك روعش عم اهل صرافت قشع ا ب رجت اهن
".موتسي فلل" نالكمل لامتنال اب

Espacio de encuentro:

En España tienes que estar tan dispuesto a la diversión como a la diversión de su gente. En Murcia uno debe ser un atleta para cortar la distancia que marcha entre la historia antigua y la contemporánea. El festival del FESTUM está ubicado sobre una zona arqueológica que aún conserva su olor a profundo patrimonio histórico, pararse ante él y observar humildemente, te presenta una visión bellísima de pájaros sobrevolando el edificio entre cuantos e historias que desprenden sabor a hojas de menta.

Intercambio intelectual:

Sobre mi experimento de llevar a cabo un taller de entrenamiento en el arte de la escritura del guión escénico, inspiró mi ser observar el profundo compromiso y entusiasmo de los elegantes integrantes que conforman un grupo de diferentes edades, así es como aumentó mi pasión al ver el compromiso y la seriedad de querer aprender hasta los detalles más concretos.

De modo que la agilidad me acompañaba al llevar a cabo mi trabajo en directo y constante intercambio, evitando dar simplemente una conferencia a secas. De modo que construimos un mapa para el guión sobre diferentes pensamientos que han surgido y nos movilizamos al día siguiente repartiendo las diferentes ocupaciones entre un fotógrafo y su ayudante, un director y sus ayudantes, un guionista y sus observadores, los actores y las actrices. Fue un entrenamiento que danzaba bajo las circunstancias lluviosas que acompañaron esta práctica con sumo entusiasmo. Es una experiencia que adoro recordar, con mucho cariño al lugar al que pertenece. "FESTUM".

Ali Elayan
Artist from Jordan

FESTUM, desde nuestro punto de vista, ha constituido una experiencia sumamente enriquecedora en todos los sentidos. Ha aportado a los alumnos una visión mucho más profesional y real del teatro, pues no es lo mismo estrenar una puesta en escena en tu propia escuela, dónde ya conoces tu teatro, tus técnicos y tu público, que enfrentarte a un espacio escénico diferente, con otros tiempos de montaje, otros técnicos y otro público. En este aspecto ha sido una experiencia sumamente provechosa para ellos. Al mismo tiempo, nos ha permitido relacionarnos con otras Escuelas de Arte Dramático y aulas universitarias, constituyendo un punto de encuentro indispensable como intercambio cultural y docente. Por otra parte, también ha sido muy interesante la formación obtenida en MasterClass y conferencias, tanto de ámbito nacional como internacional. Una experiencia única y muy instructiva.

María Inmaculada Ruiz Ruiz.
Esad Málaga

In March 2022 we participated in the international theatre festival Festum in Murcia in Spain with the monodrama called No Problem, No Biggie. It was a monodrama by drama acting student Martin Mihál realized under the theatre direction student Michal Moravec.

For our student team, attending the festival after two difficult covid years, when travelling was pretty much impossible, was a huge and amazing experience. All their impressions were summed up by our teacher Pavel Borský, who led voice and singing workshops during the festival, as follows:

"Theatre performances, workshops, masterclasses, debates, social parties, new collaborations, we could experience it all at the Festum festival in Murcia. Our whole stay was accompanied by a very nice and friendly atmosphere, and we are grateful for the welcome that ESAD de Murcia prepared for us. It is great that thanks to this festival, many young people from different parts of the world can meet each other. Many students and professionals who are interested in theatre and who enjoy being able to share their experiences and ideas with each other. Festum was a great experience for us, and we would love to visit it again."

We are proud of our students for bringing home 2 awards from the festival - Martin Mihál won the Best Male Actor award and our whole team gained the Special Jury Award. We would like to thank the festival organizers for their great work, and we look forward to the next edition of Festum festival.

Petra Riou, Zahraniční oddělení | International Office, Pavel Borský, Singer and teacher Pavel Borský (JAMU, Theater Faculty, Czech Republic)



Figura 15: Sonia Murcia entrega Premio especial de jurado: "No problem no biggie, junto al Decano de JAMU y la Coordinadora Erasmus Petra Riou. Fuente: JAMU (2022)

Sonia Murcia and I met in Moscow in 2017. We got on well straight away and she was kind enough to help me with my English language skills.

While we worked together on presenting research papers and delivering workshops, we discovered a shared love of the medium of dance. Although communication wasn't always easy, because of my poor language skills, we still managed to produce good work and, importantly, to enjoy each other's company.

I really appreciated Sonia's patience, professionalism and great leadership skills when she visited Korea to participate in the SDP International Festival in 2019 (no seguro que es Festum! Es algo de espana y etocasteen Korea? Necesito un poco mas aqui....Posible para impartir un taller de danza Festum? Pero, possible yo no entiendo correcto?)

I was delighted to participate in FESTUM in my home country, but very sorry that COVID prevented me from travelling to Spain for the first event in Spain. Happily, however, in March 2022, I was finally able to travel and take part in the country where it all began. This was a wonderful experience of true artistry and beauty, enhanced and underpinned and informed by the educational perspective.

FESTUM is a beautiful festival that reflects Sonia's values and personality. It is wonderful to see young artists thriving in this creative and inclusive atmosphere. I believe this festival will provide a platform for many new artists who we can expect to see on our stages in the future. As a professor and choreographer who specializes in dance drama, I am a huge admirer of Sonia's work and of Festum in particular.

I hope FESTUM will receive the support it deserves so that it can continue to encourage young people to create amazing dance and drama and shine a spotlight on the outstanding festival Sonia has created. I hope to see her again soon, in Korea.

Love.

홍선미 Hong sunmi (South Korea, SDP International Festival Director) Dance Theater Nu Director

Es fácil hablar de nuestra experiencia en el FESTUM de 2022 porque nuestro paso por este festival estuvo lleno de buenos momentos que enriquecieron la visión y el bagaje de nuestro equipo. La posibilidad de ver tantas y tan diversas propuestas escénicas, asistir a este auténtico escaparate del teatro que se realiza en el ámbito de las escuelas de arte dramático, no hace otra cosa más que estimular nuestro interés e incorporar esa clase de conocimientos que se adquieren a través de la observación. La charla, el debate posterior a cada función constituía un momento principal durante nuestra es-

tancia en Murcia y nos servía para entrenar la mirada, aprender a observar y aprovechar lo que otros nos regalaban desde los escenarios del FESTUM.

Me parece, también, muy necesario resaltar otro aspecto no directamente relacionados con el hecho escénico pero que lo pone en valor: la implicación institucional. Este reconocimiento es básico para el trabajo y la consideración de nuestro oficio, como docentes, y del oficio de las futuras actrices y actores, no sin desdeñar el papel, fundamental, del espectador, indispensable para

nosotros y que es testigo del respeto y estima que desde lo público se tiene con el arte dramático. Las jornadas de inauguración y clausura son un buen ejemplo de esto, además de lo que, día a día, se podía respirar.

Espero que esta cita se mantenga, sería una muy buena noticia para todos: profesoras y profesores, actrices, actores, escenógrafos, iluminadores... Y para el público, desde luego.

Roberto Salgueiro.

Aula de Teatro de Santiago



Figura 16: Visita al Teatro Romea de Cartagena. Fuente: Murcia, S. (2022)

Mi agradecimiento. *Larga vida FESTUM*

fila á

Reseñas literarias

Manual de interpretación. Vicente Rodado. Almería: Círculo Rojo Editorial, 2022

Dra. Sofía Eiroa Rodríguez

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

El profesor de Interpretación de la Esad de Murcia y de Técnica interpretativa en el Estudio de Interpretación y Artes Escénicas Tea-3 Vicente Rodado presentó el viernes 23 de septiembre de 2022 su *Manual de interpretación* en el Teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, como no podía ser de otra forma. Es uno de sus espacios más naturales.

Sirvan como ejemplo de dicho acto las palabras de Pepa Pedroche, actriz, especialista en teatro clásico y verso y profesora de interpretación. Una de las encargadas junto con Carlos Rodríguez, director de escena y Director Gerente de ADE de presentar el libro:

“En la introducción a su *Manual de interpretación*, Vicente Rodado escribe:

Todo manual consiste en la recopilación de los aspectos fundamentales de una materia. por lo que el propósito de este libro, con finalidad académica y pedagógica, es reflejar de forma ordenada y concisa aquellas teorías, enfoques y recursos técnicos propuestos y planteados por los grandes maestros de la interpretación y del hecho teatral, cuya eficacia ha sido demostrada por todos ellos. (...) los contenidos se encuentran estructurados en una serie de bloques claramente definidos. (...) están abordados desde el punto de vista pragmático de la interpretación.

Este es uno de los valores fundamentales del manual que hoy se presenta. No sólo es una recopilación y enumeración de maestros, técnicas y herramientas interpretativas para orientarnos y clarificar nuestro traba-

jo en el camino del aprendizaje teatral, es el resultado de una reflexión intelectual sobre la historia de la interpretación pasada por el tamiz de la praxis, praxis que ha sido y es constante en Vicente Rodado, por lo que,



en cada uno de sus párrafos, se percibe el peso de la experiencia transitada a lo largo de su vida profesional.

He tenido la suerte de acompañar a Vicente en distintos proyectos que han formado y hecho crecer su camino teatral.

Fuimos compañeros en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, adonde llegó con un gran bagaje de experiencia escénica. Pero él quería más. Quería aprender con todos los maestros posibles que entonces formaban aquel claustro. Y lo consiguió. Asistió, al mismo tiempo, a varios cursos, ensayando y preparando trabajos para todos ellos. Si venía sembrado, imaginad lo que floreció en aquellos años. Su éxito como actor a lo largo de todo este tiempo es indudable. Su trabajo en la película *A diente de perro* le ha supuesto el premio al mejor actor secundario en el Festival Internacional de cine de Calzada de Calatrava 2022.

No satisfecho con la faceta de actor, se embarcó en la difícil tarea de dirigir espectáculos. Fui su ayudante en uno de ellos: *Esopo*, donde cada día se enfrentaba con entusiasmo a la creación, poniendo sus conocimientos al servicio de la puesta en escena y la dirección de actores. Esa labor y ese entusiasmo lo mantiene hasta el día de hoy en cada montaje que aborda con su compañía, *Tea-3*.

Realizó campamentos culturales para jóvenes en los que delegó en mí la tarea de acercarlos al teatro. Una experiencia que no olvidaré y que, más tarde, me ayudó a afrontar la formación de jóvenes actores.

Ingresó en el mundo de la docencia con el objetivo de acompañar a los futuros profesionales en el descubrimiento y desarrollo de sus capacidades interpretativas guiándoles en el trabajo de ponerlas al servicio de los grandes personajes que habitan las obras de la literatura dramática universal. Siempre desde la pasión y el rigor, rigor que le impulsó a seguir investigando en el ámbito académico universitario, añadiendo el título de doctor a los que ya poseía.

Hoy, Vicente es un ejemplo de vocación, de profesionalidad y de generosidad. Esto último, la generosidad, tiene que ver con su entrega a la labor de formar actores y actrices que perpetúen el arte teatral. Y este libro es un fruto más de ese proyecto vital: ayudar a conocer de dónde venimos, quienes han hecho posible que hoy estemos aquí, para construir juntos un mañana repleto de cultura, con el teatro como nuestra herramienta y, en definitiva, un futuro de mujeres y hombres que, gracias a esa cultura, piensen y actúen en libertad”.

El amplio recorrido (apenas esbozado en las líneas anteriores) de Vicente Rodado en el mundo de la interpretación se ve plasmado en 390 páginas para disfrute de sus alumnos y de cualquier estudioso del hecho interpretativo. Y cito la introducción del mismo, de una

de las personas que mejor lo conocen, Karen Matute, directora y maestra de interpretación cuando afirma que es “el libro que le hubiera gustado tener cuando decidió empezar a estudiar interpretación”.

El *Manual* se estructura en nueve grandes bloques de temática muy variada. El primero de ellos titulado “En general” es, quizás el más personal de todos. En él entra directamente en materia siguiendo un recorrido tan histórico como profesional. La premisa es que “una vez comenzada la representación, el actor es el principal responsable de lo que ocurra en escena” (Rodado: 2022,71); por lo que la formación, capacitación y disciplina deben ser lo más completas posible.

Le sigue un segundo bloque “Propuestas interpretativas” donde destaca la escuela realista *leitmotiv* de la trayectoria profesional del autor. Inmediatamente comienza a desgranar todo un catálogo de maestros comenzando con Stanislavski y terminando con Eugenio Barba.

Es un manual que destaca por su accesibilidad para una consulta rápida y que da detalles certeros con los que tener una primera aproximación a lo más básico del oficio actoral sin desdeñar un punto de vista más teórico. “Estructura dramática: elementos” y “Técnica y recursos” son los siguientes apartados respetando la lógica de las preguntas que pueden surgir a la hora de abordar un determinado personaje u otro. Aquí es donde además de la experiencia actoral se ve la experiencia docente de Rodado. Los ejemplos son muy claros, la mayor parte de ellos tomados de la vida cotidiana, pertinentes y cercanos a todos sus estudiantes. Cualquiera que haya tenido la oportunidad de recibir sus clases puede oír al maestro en estas páginas. Es llamativo que no ponga ejemplos de su propia experiencia actoral en determinadas circunstancias, o de alguno de sus libros de cabecera como *El Quijote*. Quizá en esta ocasión ha declinado el protagonismo a favor de un lector cómplice más amplio.

Algo similar sucede en el siguiente apartado “La improvisación”. Sumamente interesante y brevísimo. Más si tenemos en cuenta que es una de sus especialidades y que su tesis doctoral fue, precisamente, *La improvisación como mecanismo de aprendizaje*. Sin duda tiene material y tablas para abarcar un segundo libro centrado en este tema de vital importancia en la formación actoral y que entronca con la raíz misma del teatro a partir de la mimesis aristotélica.

“Los géneros dramáticos” y “Los personajes” cierran el contenido con una selección muy personal de las obras, autores y estructuras de personajes que todo amante de la interpretación debería conocer. Ecléctica y muy sugerente; esta selección encierra en sí misma un “donoso y grande escrutinio” a la manera cervantina

del Capítulo sexto del *Quijote*. Repasa con juicio crítico algunos de los textos básicos de la historia de la literatura dramática que, ojalá leyera todo estudioso o amante de la interpretación.

Hay que destacar también la inclusión de numerosos códigos QR a lo largo de las páginas del libro. A través de ellos llegamos a ejemplos visuales que conectan con el público del siglo XXI agilizando la comprensión de tantos temas apasionantes y fijándose de una forma concreta en el imaginario del lector.

El *Manual* concluye con unas "Lecturas para minutos" donde las frases y citas muy breves de teóricos, pero sobre todo actores de todas las épocas, nos llevan a una reflexión personal mucho más profunda. Si pensamos en ellas en conjunto, quizá su campo semántico

más representativo sea 'la Verdad'. Y es un buen broche final para un *Manual* que destila verdad en todas sus páginas. La verdad de Rodado, fruto de la experiencia y el tesón; de su afán por investigar y de su curiosidad personal no adormecida ni acomodada con el paso de los años. Por eso hay que agradecerle este libro especialmente. Las Enseñanzas Artísticas, siempre en tierra de nadie, necesitan formar a los investigadores, pedagogos y profesionales del hecho teatral del futuro. Y es difícil hacerlo en un ámbito académico que no deja espacio docente a la investigación. En estas condiciones, que un compañero materialice sus enseñanzas en forma de libro nos llena de orgullo y admiración. *El Manual de Rodado* es el título natural de estas páginas, el escenario el lugar mágico donde ponerlo en práctica.

Jesús Galera Peral

Presidente de DREM y editor

Vol. 6, 115-118

Todos sabemos que cuando un autor escribe una obra de teatro, su primer y, puede que único objetivo, es verla representada. Pero esto no siempre ha sido así. Para Lorca, Benavente, Aub, Buero, Sastre,... ver impresas sus obras también era una opción relevante. Los editores y las editoriales pugnaban por hacerse con sus derechos y esto suponía un ingreso más en sus ya de por sí escasas rentas ¿Cuándo dejó de pasar esto? ¿En qué momento decidieron que leer teatro no era interesante? ¿En qué momento se decidió que ya no había lectores para la obra teatral? ¿Cuándo dejó el autor de escribir para que le leyeran? ¿Cuándo, el autor, olvidó al lector?

Muchas preguntas y pocas respuestas claras. Lo cierto es que, hoy día, si uno es lector de teatro y tiene la necesidad de encontrar un texto o necesita una obra para representarla o, simplemente, siente curiosidad por leer autores contemporáneos de teatro, lo más probable es que la búsqueda se le haga ardua y desista en el primer intento. Pongamos por caso que acude a una librería, una con un buen fondo y un amplio abanico de títulos y géneros, pongamos por caso que se acerca a la estantería donde se encuentran los libros de poesía y teatro ¿Qué es lo que encuentra? Pues, seguramente, unos estantes con muchos espacios vacíos y donde predominan los libros de poesía. Pero si vamos más allá y tenemos interés por encontrar autores cercanos en el espacio y en el tiempo, lo más próximo que vamos a encontrar va a ser Buero, Sastre, Lorca, Valle y, en una verdaderamente especializada, nuestro reciente premio Cervantes, Juan Mayorga, y la recientemente incluida

en los planes de estudios, Angelica Lidell. Los demás autores, para el papel, para la gran distribución, para las grandes editoriales, simplemente no existen, no cuentan. Es imposible encontrarlos en nuestra librería habitual.

Entonces, los frikis, esos seres raros en los que nos hemos convertido los lectores de teatro, ¿cómo hacemos para encontrar textos teatrales? ¿cómo lo hacemos para leer teatro? Pues ante el olvido de las grandes editoriales y la escasa distribución de las pequeñas que sí lo publican (que las hay, por poner algunos ejemplos: La uña rota, Impedimenta, Antígona; Invasoras, Primer Acto, Artezblai, Ñaque,...) lo normal es seguir un doble camino: por un lado, acudir a las librerías de lance, donde podemos encontrar autores clásicos en ediciones de bolsillo y algún que otro libro que ganó o participó de un premio de publicación pagado por una administración, una asociación o una fundación y que ha tenido una distribución nula; y por el otro, ir directamente a Internet, buscar y cruzar los dedos. En esta enorme biblioteca que es la red podemos encontrar casi de todo, autores autoeditados, autores que ofrecen sus textos, páginas donde se aúnan y se clasifican los textos y se ofrecen de manera gratuita (Celcit y Contexto teatral, son dos ejemplos) y, en general, textos hechos por el propio autor, con una edición nula, nada de corrección ortotipográfica, una maquetación voluntariosa y pensados no para el lector, sino para un potencial productor de nuestro texto.

¿Tan poco valoran al lector teatral? ¿Tan poco valoran sus trabajos los escritores de teatro? Estas pregun-

tas son de difícil respuesta. Por un lado, como hemos dicho, en el ofrecimiento virtual no hay una intención de buscar lectores, sino de buscar profesionales que puedan tener interés en poner en escena la obra. Por otro lado, está la necesidad de crearse una trayectoria, una obra en el sentido amplio de la palabra, en el sentido de un conjunto de textos que den una visión total de lo escrito por el autor o la autora. En definitiva, lo que existe es una lucha del escritor de teatro por ser, por existir, por dejar de ser invisible. Pero, detrás de todo esto, también hay un dejar de lado al lector, un olvido absoluto de la lectura teatral.

Y estas son las dos ideas que nos arrastran a la editorial La Máquina de Nubes y a DREM (dramaturgos de la Región de Murcia) a crear la colección NDeM: romper con la invisibilidad del dramaturgo y cuidar al lector teatral. Desde el principio la creación de la colección ha tenido algunos objetivos claros: crear una colección lo más completa posible de la creación dramática de la región; editar libros con la mayor calidad posible; trabajar para el lector teatral construyendo libros atractivos para la lectura; mostrar el talento de los autores; crear un espacio donde mostrar la obra teatral como lectura;

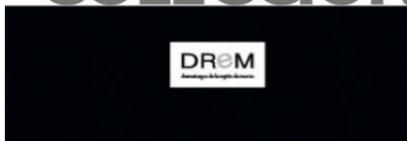
y, sobre todo, romper con el enorme muro que invisibiliza a muchos escritores de teatro.

A día de hoy, son catorce los autores en esta colección (Raquel Garod, Fulgencio M. Lax, Natalia Y. Rodríguez, Jesús Galera Peral, Theor Roman, Juan Montoro, María Alarcón, Fran Giménez, María José Gálvez, Alba Saura Clares, Juanma Soriano, Andrés Alemán, José Bote y Raquel Pulido) con más de dieciséis títulos diferentes y con todo tipo de géneros teatrales (radioteatro, comedia, tragedia, drama,...) En definitiva, seis libros con una amplia diversidad de temas que nos suenan cercanos y universales a la vez, en los que nos reconocemos y en los que reconocemos lo que nos rodea, textos que hablan de nosotros y que nos interpelan una y otra vez sobre el sentido de la condición humana. En conclusión, obras teatrales que nos harán pensar y reflexionar sobre el mundo que nos rodea y que nos harán disfrutar como lo que somos, lectores de teatro y potenciales directores de escena que imaginan uno y mil escenarios posibles.

¿Dónde podéis saber más de la colección? En la página de la editorial: <https://www.lamaquinadenubes.com/> . O en la página de DREM: <https://dramaturgos-murcia.com/>



COLECCIÓN NDeM



Crímenes

Jesús Galera
Raquel Garod
Fulgencio M. Lax
Natalia Y. Rodríguez Díaz



La bailarina que sí bailaba siempre

Raquel Garod

Circo de truenos y rayos

Juan Montoro Lara

Hic et nunc

Theor



La disputa

María Alarcón

Saliva excesiva

Fran Giménez

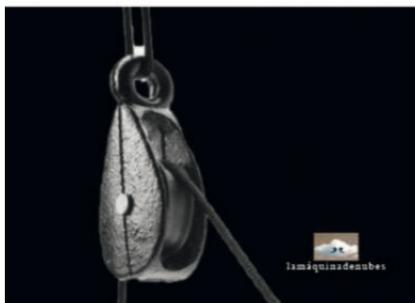


Marea

María José Gálvez Cárceles

Balada feliz de Pedro Navaja y Lulú

Alba Saura Clares



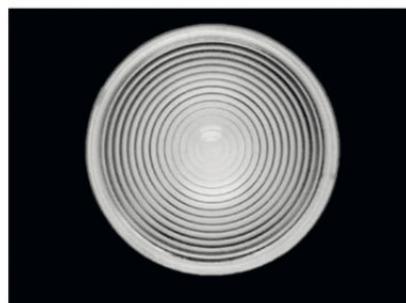
PICÚ

(20 singles a 45 RPM)

JUANMA SORIANO

LA LUZ DEL MUNDO

NATALIA YURENA RODRIGUEZ



CONTENCIÓN

ANDRÉS ALEMÁN

TORRES

JOSÉ BOTE

MELISSA

RAQUEL PULIDO



Instrucciones para los colaboradores de la revista *fla á* para el volumen 7 (2023)

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 2023.

Comunicación de propuestas aceptadas: del 15 al 30 de junio de 2023.

Correo al que se envían las propuestas: revistaflaa@gmail.com

Temática del próximo número: Tecnologías en la escena. Digitalización, investigación e innovación educativa en las Enseñanzas Artísticas Superiores.

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 ppp. para su posterior inclusión en la maquetación final (a cargo de la revista). Las normas de citación en texto y las referencias bibliográficas deben ajustarse a la norma APA 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. 7 (2023)

Periodicity: The magazine comes out once a year.

Deadline for the submission of collaborators' proposals: until 31st May 2023.

Communication of proposals accepted: from 15th to 30th June 2023.

Proposals must be sent to this email address:
revistafilaa@esadmurcia.es

Subject matter of next issue: Technologies on the scene. Digitalization, research and educational innovation in Higher Artistic Education.

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).