fila á

Revista científica de artes escénicas y audiovisuales

2023, Volumen 7
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

Ilustración de portada: © Ana Mesa del Castillo. Obra “Apnea”

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

latindex Dialnet

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 2023

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Nausícaä edición electrónica, s.l.

fla´a

Dirección Comité científico:

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

Comité científico:

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

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

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

William Harris. Regent´s University, London.

Observadores externos:

Dra. Mariángeles Rodríguez Alonso. Universidad de Murcia.

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

Secretaría Comité científico:

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

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

Índice

Presentación. 7
Dra. Dolores Galindo

Artículos

¡Atrévete! AtravESáD. Plan de innovación educativa de la ESAD de Murcia. 11
Dra. Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán

Psicosis 4.48 en escena. Conclusiones de un diálogo imaginado entre Sarah Kane, Umberto Eco y Luz Arcas 21
Cristina Garrido Rodríguez

Ensayos

Consideraciones varias sobre la formación actoral. 33
Ernesto Arias

Textos teatrales

El cuadrado de la avaricia. 43
Marcos Montagud Gaona

Trabajos fin de estudios de la ESAD de Murcia (junio de 2022-febrero de 2023)

TFE defendidos junio 2022 a febrero 2023 65

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Talleres de cuarto de Interpretación. 81

Cortometrajes de Dirección 87

Reseñas literarias

Reseña de la presentación de los libros *Apnea* de Ana Barceló y *Caída* de Saúl Belando 93
Javier Mateo

fila á
Vol. 7, 7-8

Presentación

Dra. Dolores Galindo

Directora
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Presentamos el número 7 de la Revista fila á y reflexionamos sobre el valor y el esfuerzo que supone, para una institución como la ESAD de Murcia, afrontar su publicación un año más. En este ejemplar son menos los artículos que podemos encontrar en sus páginas. Pese a nuestro interés por difundir la importancia de la investigación escénica y audiovisual encontramos dificultades para recabar artículos de la dimensión que nuestros estándares de calidad precisan.

El proyecto de innovación educativa desarrollado en nuestro centro durante el curso 22-23 que llevó por título ¡Atrévete, Atravesad! Tiene, en la exposición de Mercedes Carrillo, una fiel reseña de lo acontecido y en él se analizan las diferentes variables que han contribuido a la implementación de nuevas metodologías educativas como el Aprendizaje basado en proyectos, el Flipped Classroom y el Aprendizaje Servicio orientado a ofrecer información a futuros alumnos procedentes del Bachillerato.

El artículo que firma la joven investigadora Cristina Garrido muestra la relación entre la escena contemporánea y la multiplicidad de posibles interpretaciones de la obra de Sarah Kane *Psicosis 4.48* en la creación propuesta por La Pharmaco bajo la dirección e interpretación de la creadora escénica Luz Arcas, tomando como referencia el concepto de obra abierta de Umberto Eco.

El ensayo que ocupa el lugar central de este número tiene un valor especial pues permite atender la voz de la experiencia y la reflexión que sobre el oficio de actuar e interpretar hace Ernesto Arias, actor y director con una amplia trayectoria profesional tanto en el Teatro de La Abadía y como en la Compañía Nacional de Teatro Clásico entre otras. Arias desgrana en sus palabras las dificultades para enunciar las claves de una buena interpretación, su síntesis de elocuencia, capacidad de sugestión, verosimilitud y organicidad la sustentan en toda época y lugar. Este ensayo fue además la lección inaugural del presente curso 2023-24.

El texto teatral publicado en este número supone el reconocimiento a la creatividad de un joven alumno de Dirección y dramaturgia, Marcos Monteagud, su texto fue el ganador de las I Batallas dramatúrgicas celebradas durante la semana de actividades del día Mundial del Teatro 2023.

Continuamos publicando los resúmenes de los trabajos fin de estudios de nuestros alumnos como muestra del compromiso de nuestro centro por la investigación de calidad. Los departamentos de la ESAD de Murcia mantienen en sus líneas de investigación la profundización en las materias objeto de estudio e incorporan además temas transversales como el feminismo, la salud mental, el teatro aplicado y la memoria histórica entro 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.

Por último, dos reseñas literarias que se presentaron en un día especial con motivo de la despedida por jubilación de la profesora de Dirección de escena Edi Liccioli que ejerció su magisterio durante más de treinta años en nuestra Escuela. En primer lugar, la obra *Apenea* de Ana Barceló, egresada de nuestro centro, master de ar-

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

tes escénicas por la Universidad Carlos III en la que se gestó esta pieza teatral que ha cosechado gran éxito y que se programará en el Teatro de la Abadía de Madrid. En segundo lugar, la obra del alumno Saúl Belando, una pieza poética de lenguaje descarnado llamada *Caída* y que muestra una escritura paradójica, libre y sanadora.

Gracias a todos los que hacen posible que este nuevo número de la revista científica de artes escénicas y audiovisuales fila á vea de nuevo la luz. El empeño y la constancia son sin duda aliadas de la actividad investigadora, pese al nulo reconocimiento en la actividad profesional del profesorado. La educación artística superior demanda de sus instituciones un inquebrantable compromiso con la difusión del conocimiento que producimos, del pensamiento que provocamos y de la reflexión sobre nuestros propios procesos formativos.

fila á

Artículos

fila 'a

Vol. 7, 11-20

¡Atrévete! AtravESáD. Plan de innovación educativa de la ESAD de Murcia

Dra. Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán

Coordinadora Plan de innovación educativa. ESAD Murcia

Resumen: Este artículo es la última fase de un Plan de innovación educativa llevado a cabo en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia durante el curso académico 2022/23 con el alumnado de primer curso y catorce de sus profesores. En esta fase se comparte el proceso seguido con la comunidad educativa y pretende ser un punto de partida para continuar innovando en los próximos cursos académicos. Este Plan se enmarca dentro de tendencias innovadoras como Aprendizaje basado en Proyectos, Flipped classroom y Aprendizaje de Servicio, esta última tendencia dirigida a dar información sobre las enseñanzas superiores de arte dramático al alumnado de Bachillerato.
Palabras clave: innovación educativa, Aprendizaje de Servicio, Bachillerato, alumnado, profesorado.

Abstract: This article is the latest phase of an Educational Innovation Plan that has been performed at Escuela Superior de Arte Dramático of Murcia during the academic course 2022/23 with students from first year and fourteen of their professors. This phase shares the followed process with the educational community and pretends to be the starting point to keep innovating in the following academic courses. This Plan is involved with other innovative trends like project-based learning, flipped classroom and service learning, this last trend aims to give information about superior teachings of dramatic arts for students of Bachillerato.
Key words: Educational Innovation, service learning, Bachillerato, students, professor.

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

Introducción

El 14 de octubre 2022 la Consejería de Educación de la Región de Murcia publica la Resolución del Director General de Recursos Humanos, Planificación educativa y evaluación, por la que se regula la convocatoria, selección, seguimiento y evaluación de proyectos de innovación educativa para el profesorado de enseñanzas no universitarias de la Región de Murcia, para el curso 2022-23. Desde la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia comenzamos a preparar nuestra propuesta enfocada al primer curso de nuestros estudios superiores, participando catorce profesores interesados en activar la innovación educativa en nuestro centro. Como resultado, de un total de sesenta y seis centros educativos participantes, nuestro proyecto fue seleccionado junto a otros treinta, con una dotación de mil trescientos cincuenta euros.

En este artículo se describen los aspectos principales de la planificación, puesta en marcha y resultados del proyecto ¡Atrévete! AtravESáD con el que la ESAD de Murcia pretende continuar innovando en sus aulas año tras año, adaptándose a los cambios de la sociedad y de la digitalización educativa.

1. Necesidades de innovación educativa en la ESAD de Murcia

Desde el primer momento, el Proyecto de innovación se centró en el alumnado de Primero de Interpretación y Dirección de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. El profesorado de la ESAD de Murcia implicado a través de cuatro Grupos de trabajo, elaboró nuestro producto final: Información sobre lo que se hace en las aulas de la ESAD de Murcia en Primer curso en formato vídeo-presentación. Este producto final está dirigido a los otros protagonistas del Plan de Innovación Educativa, el alumnado de Bachillerato y el profesorado de los Departamentos de Orientación de los Institutos de Enseñanza Secundaria y Bachillerato de la Región de Murcia.

Desde que comenzamos a darle forma a este Plan de Innovación, fueron muchos los esfuerzos individuales llevados a cabo en torno a seis puntos de reflexión que nos marcamos para avanzar a partir de nuestra situación inicial.

Comenzamos hablando del primer punto relacionado con nuestro interés por mantener nuestras Guías Docentes actualizadas en el ámbito tecnológico y metodológico. Hay que decir que se llevaron a cabo acciones reales que superaron nuestras expectativas iniciales:

- El diálogo iniciado de forma más sistemática entre el profesorado que formó cada uno de los grupos de trabajo, dio lugar a una presentación con la herramienta digital Canva llevada a cabo por cada uno de los grupos. Estas presentaciones fueron el resultado de una puesta en común llevada a cabo desde el comienzo del Plan en un Padlet sólo para el profesorado donde cada profesor exponía la propuesta de trabajo planteada a sus alumnos y comentaba las propuestas del resto de profesores.
  El Grupo de actuación y habla escénica fue el que debatió más en torno a cuestiones comunes entre Interpretación y habla escénica.
  El Grupo de movimiento mostró diferentes propuestas de trabajo desde la misma asignatura Danza y muchos puntos en común en cuanto al seguimiento de una historia para crear una coreografía desde Acrobacia.
  El grupo de voz y canto se coordinó a través del trabajo de una partitura común.
  El alumnado de la ESAD ha podido comprender mejor la aplicación de los contenidos recibidos desde cada asignatura, pero a través de una misma metodología basada en el trabajo en pequeños grupos donde se han convertido en protagonistas de su propio aprendizaje. Esta metodología se ha desarrollado con la finalidad de desarrollar en ellos cuatro competencias transversales que aparecen en la Resolución de 25 de julio de 2013 y que establecimos en el Proyecto comunes a la mayoría de las asignaturas implicadas:
  CT1: Organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora.
  CT2: Recoger información significativa, analizarla, sintetizar y gestionarla adecuadamente.
  CT8: Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.
  CT3: Solucionar problemas y tomar decisiones que respondan a los objetivos del trabajo que se realiza.
- Por otra parte, esta reflexión nos llevó a planificar de forma más sistemática nuestras rúbricas para evaluar los trabajos propuestos a nuestros alumnos y a incluir en esta evaluación, tanto la autoevaluación del propio alumno como la coevaluación entre sus compañeros. Esto se llevó a cabo de forma digital a través de la Extensión de las Hojas de Cálculo de Google llamada CoRubric.
  En relación con el punto segundo relacionado con la utilización eficaz y cotidiana de la Biblioteca digital Techneas por parte de nuestro alumnado y profesorado, se llevó a cabo, sin embargo

de forma menos activa de lo que planificamos inicialmente debido a la falta de bibliografía especializada.

En relación con el punto tercero relacionado con el uso de plataformas digitales como el aula virtual de murciaeduca, Schoology y Google Classroom, han sido plataformas que han ayudado mucho a la coordinación de este Proyecto al estar invitados varios profesores en las diferentes aulas virtuales. Dentro de este mismo punto también acordamos incentivar el uso de una plataforma para compartir las experiencias innovadoras llevadas a cabo con este proyecto y poder abrir un diálogo con otros centros educativos, para lo que optamos por publicar en nuestra página web, compartir directamente con Institutos de Enseñanza Secundaria y Bachillerato de la Región de Murcia en sus correos de centro y a través del Tablón de anuncios de Mirador y de la Web de profesores.

El punto cuarto relacionado con nuestro interés por contribuir a la innovación educativa del centro, a través de metodologías activas, se han desarrollado fundamentalmente dos tendencias de innovación, el Aprendizaje basado en proyectos y la clase invertida. De forma combinada ambas metodologías innovadoras han sido utilizadas por el profesorado implicado en esta innovación, planteando proyectos al alumnado para investigar fuera de clase e interactuar y resolver problemas en clase junto a su grupo de trabajo y con la figura del profesorado como guía.

En relación con el punto quinto relacionado con llevar a cabo con nuestros alumnos un Aprendizaje de servicio que facilite la labor de los Departamentos de orientación de los Institutos y proporcione información de primera mano a los alumnos potenciales de nuestra Escuela, hay que decir que este ha sido el hilo argumental del Plan de innovación educativa que ha culminado con la elaboración de recursos que cumplen dicha finalidad.

En relación con el punto sexto relacionado con poner en funcionamiento unos espacios educativos inspirados por el Aula del futuro, destacamos la formación iniciada en mayo de 2022 donde participamos en dos cursos presenciales en Madrid en el Aula del Futuro del INTEF:

- El aula del futuro en los centros educativos. Diseño e implementación.
- Metodologías activas en espacios innovadores de aprendizaje.

Esta formación se ha continuado durante el curso académico 2022-23 con los cursos telemáticos:

- Diseña Situaciones de aprendizaje en el Aula del Futuro
- Crea Actividades para el Aula del Futuro
- Diseña el Plan Digital de tu centro

El centro, durante el curso académico 2022/23, ha habilitado espacios inspirados por el Aula del Futuro:

- Por una parte, concentrando los diferentes espacios en el aula 4.2.
- Por otra parte, se han habilitado por diversos espacios del centro, las diferentes zonas, de tal forma que el profesorado pueda ir utilizando durante sus sesiones lectivas dichos espacios, dejando utilizarlos a sus alumnos de forma organizada.

2. Objetivos del plan de innovación educativa ¡Atrévete! AtravESáD

2.1. Grado de consecución de los objetivos atendiendo a los resultados obtenidos por los indicadores de medida

Se marcaron seis objetivos para conseguir con este Plan de innovación educativa. En las siguientes tablas se especifican los instrumentos de evaluación y los indicadores de logro.

Tabla 1.

Indicadores de logro e instrumentos de evaluación del objetivo 1.

OBJETIVOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	INDICADORES DE LOGRO	1	2	3	4
1	Rúbricas para la evaluación por competencias	Creación de rúbricas para la evaluación por competencias. Al menos una por cada grupo de trabajo.				X

Fuente: Elaboración propia (2023)

En relación con el objetivo número uno que nos marcamos referido a "Fomentar la evaluación por competencias en las asignaturas implicadas en el Proyecto del curso primero, a partir del trabajo de competencias comunes, desde el trabajo en equipo del profesorado y del trabajo presencial del alumnado organizado en pequeños grupos de expertos", podemos afirmar que todo el profesorado elaboró rúbricas para la evaluación, autoevaluación y coevaluación de los trabajos llevados a cabo por nuestro alumnado como grupos de expertos, a través del complemento de Excel CoRubric, por lo

que consideramos que este primer objetivo se logró en su totalidad.

Tabla 2.
Indicadores de logro e instrumentos de evaluación del objetivo 2.

OBJETIVOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	INDICADORES DE LOGRO	1	2	3	4
2	Formularios Google al alumnado	Participación del alumnado en la autoevaluación y coevaluación de las actividades del Proyecto. Participación del 60% del total del alumnado incluido en el Proyecto.			X	

Fuente: Elaboración propia (2023)

En cuanto al objetivo dos "Igualar la importancia de la evaluación del profesorado con la coevaluación y la autoevaluación del alumnado, para contribuir a la consecución de que el alumno se convierta en protagonista de su propio aprendizaje" hay que decir que, aunque de forma aislada en cada una de las asignaturas sí que se llevó a cabo dicha evaluación por parte de todo el alumnado, al proponerles una evaluación, la participación fue del 21,81% del alumnado participante.

Tabla 3.
Indicadores de logro e instrumentos de evaluación del objetivo 3.

OBJETIVOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	INDICADORES DE LOGRO	1	2	3	4
3	Estadísticas Techneas de datos de préstamo interno	Utilización de la Biblioteca digital Techneas. Realización de préstamos por cuatrimestre de al menos el 60% del alumnado incluido en el Proyecto.			X	
	Rúbricas de evaluación del contenido generado					

Fuente: Elaboración propia (2023)

En cuanto al objetivo número tres "Contribuir a la mejora de los contenidos generados por nuestros alumnos, a través de la consulta de fuentes fiables en una Biblioteca digital que les permita su consulta telemática" consideramos que no se logró en su totalidad ya que, observando los datos que desprende la plataforma Techneas en cuanto actividad del alumnado de nuestra Escuela, en relación con las otras cuatro escuelas superiores participantes fue del 37% entre todo el centro. Es posible que se deba a que el indicador de logro marcado fue demasiado alto, sin embargo, aunque no lo hayamos alcanzado, ha quedado por encima de la mitad. Otra razón puede ser la falta de una bibliografía más específica de arte dramático dentro de esta Biblioteca o tal vez, la búsqueda, por parte de nuestros alumnos, en otras fuentes que ofrecen la bibliografía especializada que requieren los estudios artísticos superiores de arte dramático como Dialnet, Youtube o Soundcloud.

Aun así, el porcentaje de alumnos de la ESAD de Murcia registrados en esta Biblioteca digital, al pasar el filtro con correo @alu.murciaeduca.es es de 270 lectores. Desde la coordinación del Proyecto de Innovación también se creó una lista específica para guiar en su consulta al alumnado y se ha animado al alumnado a su uso con documentos explicativos.

Tabla 4.
Indicadores de logro e instrumentos de evaluación del objetivo 4.

OBJETIVOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	INDICADORES DE LOGRO	1	2	3	4
4	Formularios Google al profesorado	Creación de recursos educativos abiertos con el uso de tecnologías. Publicación de al menos un REA por cada profesor del Proyecto.				X

Fuente: Elaboración propia (2023)

El objetivo cuatro referido a "Compartir con la comunidad educativa y con la sociedad recursos educativos abiertos (REA) generados por el profesorado del centro como ejemplo de buenas prácticas" se logró en su totalidad ya que las presentaciones-vídeos generadas como REA fueron compartidos con cincuenta institutos y además, publicados en nuestra página Web. Sin embargo, fueron varias las propuestas que se estuvieron barajando por parte del profesorado en relación con la creación de recursos educativos abiertos y con la utilización de nuevas tecnologías. Primeramente comenzamos la elaboración de un *exelearning* donde aparecían cuatro temas, uno por cada grupo de profesorado implicado en el proyecto. Este *exelearning* estaba destinado a la formación del profesorado que imparte Artes Escénicas en los Institutos de Enseñanza Secundaria y Bachillerato y la idea era ofrecer ideas que pudieran servirle para comenzar a trabajar con su alumnado. Sin embargo, finalmente abandonamos esta idea y nos

concentramos en las presentaciones-vídeo. Cada grupo de trabajo elaboró una presentación de Canva que sirvió para mostrar a nuestro alumnado de arte dramático la interdisciplinariedad de sus asignaturas.

Tabla 5.
Indicadores de logro e instrumentos de evaluación del objetivo 5.

OBJETIVOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	INDICADORES DE LOGRO	1	2	3	4
5	Formulario Google a Institutos de Enseñanza Secundaria de la Región de Murcia	Visitas al producto final del Proyecto por parte de los Institutos de Enseñanza Secundaria de la Región de Murcia. Al menos 20 Institutos.			X	

Fuente: Elaboración propia (2023)

El objetivo cinco relacionado con "Dar un servicio a la comunidad educativa, en especial a los alumnos de Bachillerato interesados en nuestras enseñanzas, a través de la elaboración de un vídeo educativo creado a partir de las mejores presentaciones del aprendizaje de nuestro alumnado" consideramos que no se logró en su totalidad ya que, tras pasar formularios al comienzo del Plan de innovación y al final de éste, compartiendo todos los recursos generados, no recibimos de los institutos la retroalimentación que nos habría gustado, ya que sólo contestaron al formulario inicial el 19,64% de los institutos encuestados, pero para el último cuestionario no contestó ninguno. Confiamos en que el alumnado de Bachillerato interesado en preparar nuestras pruebas de acceso pueda ver nuestro producto final al consultar nuestra web.

Tabla 6.
Indicadores de logro e instrumentos de evaluación del objetivo 6.

OBJETIVOS	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	INDICADORES DE LOGRO	1	2	3	4
6	Formulario Google a alumnos y profesores del centro	Ocupación de zonas del Aula del futuro durante las sesiones lectivas. Al menos el 50% de ocupación.				X

Fuente: Elaboración propia (2023)

El último objetivo "Fomentar el uso de espacios de aprendizaje (zonas) del Aula del Futuro distribuidos por todo nuestro centro que favorezcan la introducción de metodologías activas en nuestras asignaturas" consideramos que ha sido logrado en su totalidad y se solicitó el Sello del Aula del Futuro para nuestro centro, tras elaborar una presentación-vídeo relatando la configuración de las diferentes zonas. Este vídeo ha quedado publicado en la web de la ESAD de Murcia.

2.2. Innovación educativa realizada: aprendizaje permanente de la comunidad educativa del centro

La línea preferente para nuestra propuesta de Proyecto de innovación es "Proyectos de innovación educativa que introduzcan novedades metodológicas que permitan progresar en el proceso de aprendizaje del alumnado, la superación de los criterios de evaluación y con ello la mejora de los resultados académicos del centro". Está dirigido a la adquisición de la competencia "Actualización Didáctica: Metodología y Evaluación".

Con el título ¡Atrévete! AtravESAD se reflejan las dos líneas que inspiraron este proyecto que fueron:

- La enseñanza-aprendizaje a través de la introducción en nuestras aulas de metodologías activas donde nuestros alumnos se convierten en protagonistas de su propio aprendizaje, asumiendo responsabilidades dentro de su grupo de trabajo y empleando medios digitales para compartir sus resultados. Para ellos va dirigido el ¡Atrévete! de nuestro título, para animarles a construir su futuro profesional en consonancia con una sociedad cada vez más digital.
- Por otra parte, la labor de orientación académica y profesional dirigida a los alumnos de Bachillerato y de toda aquella persona de la sociedad que se interese por nuestros estudios a través de nuestra web, ofreciéndoles una ventana abierta de nuestra Escuela que puede atravesar en cualquier lugar y en cualquier momento. A todos ellos dirigimos nuestro AtravESáD del título.

Las tendencias de innovación educativa seguidas han variado según las asignaturas implicadas. Las asignaturas Historia de las artes del espectáculo, Literatura dramática y Análisis de texto llevaron a cabo de forma interdisciplinar un Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) titulado A través del espejo, de espectador a creador de espectáculos.

Las asignaturas de Danza I y Acrobacia-Lucha espectacular llevaron a cabo un *Flipped classroom* a través de diversas herramientas y aplicaciones que permitían a sus alumnos el trabajo a diferentes ritmos fuera del aula para llevar a cabo dentro del aula un trabajo grupal a partir de una propuesta de trabajo establecida.

Por su parte, las asignaturas de Música I y Canto I llevaron a cabo un *Flipped Classroom* que permitió a los alumnos el estudio de la canción "Forever Young"

del grupo Alphaville, en la versión de Manu Guix y Enrique Martín, así como del ensayo individual y del ensayo grupal y resolución de problemas en espacios de aprendizaje del centro.

Para las asignaturas de Fundamentos de actuación, Fundamentos de actuación I y Técnica vocal y del habla I, el alumno dispuso de diversos artículos, referencias, enlaces, y material de consulta en las plataformas Schoology y Classroom. Los contenidos y actividades se enfocaron principalmente al desarrollo de las competencias y su aplicación a la actuación, contribuyendo al trabajo simultáneo de las distintas materias y profesores en los ensayos.

Desde la coordinación del Proyecto se orientó todo a la tendencia del Aprendizaje de servicio (AdS). Según la Subdirección General de Cooperación Territorial e Innovación Educativa del Ministerio de Educación y Formación Profesional, los objetivos son:

- Vincular los contenidos curriculares con la acción solidaria.
- Conectar la escuela con su entorno y con su comunidad de pertenencia.
- Desarrollo de competencias a través de la implicación directa en la acción solidaria.
- Dar sentido a lo que se aprende y mejorar al mismo tiempo la calidad de las acciones solidarias.
- Fomentar la motivación para el aprendizaje.
- Poner en valor la potencialidad de los niños, niñas y jóvenes para ejercer sus derechos y sus obligaciones como ciudadanos y ciudadanas que son.

El aprendizaje que hemos querido fomentar en nuestro alumnado ha estado inspirado en el AdS y en la búsqueda de la consecución de los Objetivos de desarrollo sostenible (ODS), fundamentalmente al objetivo número cuatro sobre calidad de la educación. El servicio que hemos querido llevar a cabo ha sido de información y orientación profesional al alumnado de Bachillerato interesado en las Enseñanzas Artísticas Superiores, en especial, las de Arte Dramático, mostrando la cotidianeidad del trabajo en nuestras aulas, en diferentes disciplinas, de forma interdisciplinar y buscando siempre la creación artística. Pasamos a relacionar los objetivos del Aprendizaje de servicio con nuestro Plan de innovación educativa.

El objetivo referido a "Vincular los contenidos curriculares con la acción solidaria" se ha llevado a cabo a través de las asignaturas implicadas en la elaboración de las presentaciones donde se muestra el desarrollo de los contenidos en el aula.

"Conectar la escuela con su entorno y con su comunidad de pertenencia" es otro de los objetivos de aprendizaje que conseguimos al orientar el aprendizaje de nuestros alumnos con la formación de la que provienen, al tratarse de alumnos de primero. Además, les hace sentirse útiles e importantes al dar información a otras instituciones a las que pertenecían anteriormente.

En cuanto al "Desarrollo de competencias a través de la implicación directa en la acción solidaria", es un objetivo marcado en este proyecto de forma clara, al plantear equipos de trabajo para resolver problemas trabajando en torno a competencias para elaborar un producto final que ayude al alumnado de Bachillerato a conocer nuestras enseñanzas.

"Dar sentido a lo que se aprende y mejorar al mismo tiempo la calidad de las acciones solidarias" es un objetivo claro, al enfocar el trabajo del alumnado para que muestren los procesos que siguen en sus clases y que esto sirva de orientación e inspiración a otros alumnos. Este factor motivacional está muy presente en el alumnado de la ESAD y así enlazamos con el siguiente objetivo: "Fomentar la motivación para el aprendizaje"

Por último "Poner en valor la potencialidad de los niños, niñas y jóvenes para ejercer sus derechos y sus obligaciones como ciudadanos y ciudadanas que son", dándoles el protagonismo, trabajando por competencias, a través de guías de trabajo que les permitan convertirse en protagonistas de su propio aprendizaje y darles la responsabilidad de poder orientar a otros alumnos que están en otra etapa educativa.

En cuanto al profesorado, es mucho el esfuerzo que ha hecho, pero uno de los avances fundamentales ha estado en la planificación de guiones de trabajo para poder guiar a su alumnado en la resolución de los problemas planteados. De esta forma ha comenzado su transformación innovadora convirtiéndose en guía observador del trabajo de su alumnado.

3. Resultados

3.1. Resultados reales de la innovación realizada: mejora de los rendimientos escolares del alumnado y de su proceso de aprendizaje

La mejora del rendimiento escolar en el alumnado, teniendo en cuenta que los trabajos realizados en pequeños grupos de expertos han sido con lo que han participado en este Plan de Innovación Educativa, se pueden comprobar, de forma parcial, en los productos finales elaborados. Una de las conclusiones comunes de todo el profesorado tras la evaluación, coevaluación y autoevaluación realizada en cada asignatura de los resultados obtenidos es que el alumnado asume un gran compromiso, tanto en la autoevaluación como en la coevaluación de sus compañeros, y lejos de premiarse

gratuitamente, reflexiona y realiza críticas constructivas y argumentadas.

En cuanto al proceso de aprendizaje, consideramos que es más innovador al trabajar por proyectos y de esa forma se van alcanzando objetivos a corto plazo, al trabajar en pequeños grupos de expertos en torno al desarrollo de competencias y por último, al motivar a nuestro alumnado orientando su producto final a un servicio a la comunidad educativa.

3.2. Evaluación del proyecto: indicadores y procedimientos para el seguimiento. Análisis de los resultados y propuestas de mejora

Esta evaluación se ha llevado a cabo a partir de varios formularios pasados a diferentes grupos de interés.

En primer lugar, pasamos un primer cuestionario a 56 Institutos de Secundaria y Bachillerato de la Región de Murcia. De ellos, obtuvimos 11 respuestas. Aunque esta participación no fue muy alta, consideramos que la razón puede venir por el bajo porcentaje de alumnado que muestra interés por estos estudios en comparación con el alto porcentaje que demuestran interés por los estudios universitarios, al estar orientado el bachillerato concretamente a la EBAU. Pasamos a comentar los resultados:

Tal y como observamos en la Figura 1, pese a que llevamos aproximadamente unos diez años llevando a cabo desde nuestra Escuela una labor de divulgación los lunes de 10.00 a 12.00 horas recibiendo principalmente Institutos de Enseñanza Secundaria y Bachillerato, además de Colegios, así como a las Rutas Cal (Científicas, Artísticas y Literarias) del Ministerio de Educación, aún quedan muchos centros sin conocernos de forma presencial. En muchos casos, la razón es que hay centros que vienen casi todos los años con nuevos grupos de alumnos, sobre todo los más cercanos a nuestra Escuela y a otros muchos no podemos darles cabida. En este sentido consideramos que el producto final de este Plan de innovación educativa puede servir para cubrir este servicio a la comunidad tan amplio que nos resulta difícil de abordar en su totalidad.

Figura 1. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre visita. Fuente: Elaboración propia (2023).

Sólo por el interés del 72,8% que nos indica la Figura 2 consideramos que ha merecido la pena la elaboración del producto final de este Plan de innovación Educativa.

Figura 2. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre interés por estos estudios en su centro. Fuente: Elaboración propia (2023).

En muchos casos, el desconocimiento de la profesión de director o dramaturgo hace que se trate de perfiles que interesan a alumnado de mayor edad, tal y como nos muestra la Figura 3. Por ello consideramos que deberíamos de potenciar este perfil para próximos Planes de innovación educativa.

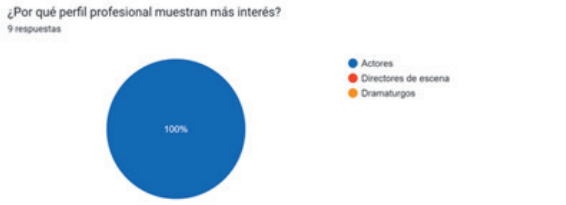


Figura 3. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre el perfil de mayor interés. Fuente: Elaboración propia (2023).

En muchos casos, el hecho de que sólo en el 45,5% de los Institutos encuestados se oferte la asignatura optativa de Artes Escénicas, en muchos casos, se debe a que no se matricula el suficiente número de alumnos para que pueda ofertarse la asignatura.

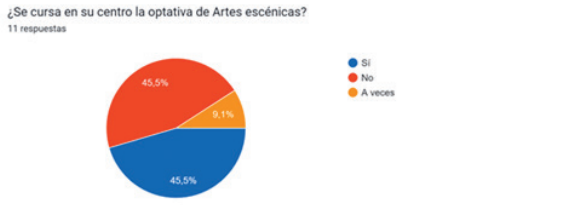


Figura 4. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre la nueva asignatura de Artes Escénicas. Fuente: Elaboración propia (2023).

El musical, como género dramático musical contemporáneo, está de moda y suele gustar mucho en todas las edades, tal y como muestran los resultados de la Figura 5. Este es uno de los itinerarios ofrecidos por la ESAD de Murcia, por lo que el dato nos interesa.

Figura 5. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre los musicales. Fuente: Elaboración propia (2023).

Sin embargo, la representación teatral tiene más tradición en los Institutos que los musicales aunque estos últimos estén más de moda, por ello es posible este 54,5% de obras de teatro por encima del 45,5% de la realización de musicales que nos muestra la Figura 6.

Figura 6. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre obras de teatro. Fuente: Elaboración propia (2023).

La Figura 7 muestra claramente que el interés por nuestros estudios superiores es un hecho, así como la necesidad del Aprendizaje de servicio que estamos llevando a cabo con este Plan de Innovación Educativa, reivindicando la necesidad de que la Consejería de Educación se deje asesorar, en relación con la asignatura de Artes Escénicas, desde el profesorado de nuestra Escuela.

Figura 7. Resultados formularios iniciales a Institutos sobre Departamento de Orientación. Fuente: Elaboración propia (2023).

Por último, los datos que se desprenden de la Figura 8 nos orientaron concretamente al formato vídeo al ser el más votado con el 45,5%. Sin embargo hemos optado por el formato vídeo pero desde la explicación que nos proporciona el formato presentación, a través de la herramienta digital Canva que nos ha permitido trabajar colaborativamente entre profesorado y alumnado de la ESAD para después redimensionar a vídeo. Hay que destacar también la importancia dada al interés por conocer el Plan de estudios, con un 27,3%, contenido que de forma continua está publicado en nuestra página web.

Figura 8. Resultados formularios iniciales a Institutos para orientar la creación de nuestro producto final. Fuente: Elaboración propia (2023)

Al concluir el Plan de innovación pasamos un formulario a nuestro alumnado de los cinco cursos de primero que participaron en el Plan de Innovación educativa. Obtuvimos 12 respuestas. Este es el análisis de los resultados tras terminar el plan de Innovación Educativa.

La motivación del 25% del alumnado que se desprende de la Figura 9 no puede considerarse un éxito, pero tampoco un fracaso, la innovación requiere de un cambio lento.

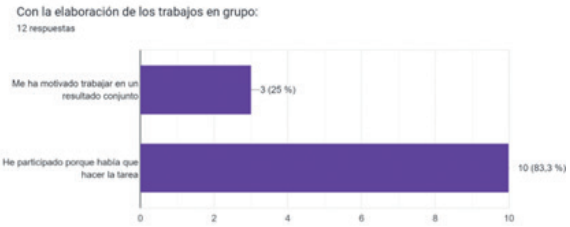


Figura 9. Resultados formularios al alumnado de la ESAD sobre trabajo en grupo. Fuente: Elaboración propia (2023).

Los resultados de la Figura 10 muestran por un lado el alto grado de vocación que mueve al alumnado que decide cursar estos estudios y por otro, la satisfacción con el producto final elaborado para orientar al alumnado de Bachillerato.

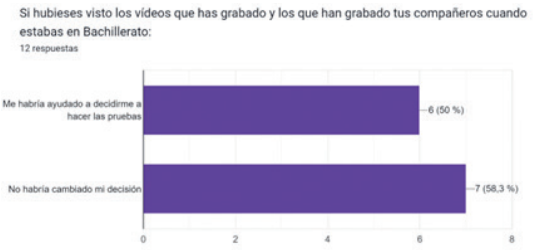


Figura 10. Resultados formularios al alumnado de la ESAD sobre utilidad producto final. Fuente: Elaboración propia (2023).

El 91.7 % del alumnado valora como positivo para su formación el trabajo autónomo guiado que nos ofrece la Figura 11 nos hace confiar en que la innovación educativa puede ser una herramienta muy poderosa para la evolución y desarrollo de nuestra Escuela en los próximos cursos, trabajando en nuestro alumnado competencias que les permitan adquirir las herramientas que necesitan para su vida profesional.

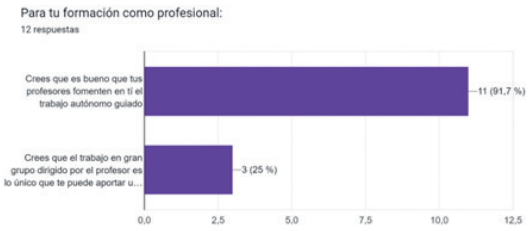


Figura 11. Resultados formularios al alumnado de la ESAD sobre utilidad para la formación propia.

Fuente: Elaboración propia (2023).

Por último, enviamos un último formulario al profesorado de los Institutos de enseñanza Secundaria y Bachillerato para que evaluaran el producto final de nuestra innovación educativa, compartiendo con ellos nuestros vídeos-presentación. No se obtuvo ninguna respuesta, por lo que decidimos suplir esta evaluación con dos acciones:

1) La publicación en nuestra página web de dichos vídeos-presentación para que puedan ser vistos por toda la comunidad educativa.
2) La consideración del número de matriculados en nuestras pruebas de acceso, en relación con el curso anterior, al considerar que, aunque desde la dirección de sus centros, no hayan contestado al formulario, es posible que nuestros vídeos hayan influido en su decisión. Para el curso 2022/23 se presentaron 89 aspirantes para Interpretación y 14 para Dirección. Para el curso académico 2023/24 los aspirantes para Interpretación son 84 y para dirección 12 aspirantes. Podemos interpretar que se mantienen aproximadamente las mismas cantidades y tal vez sea necesario compartir también el producto final de nuestro Plan de Innovación Educativa con Institutos externos a la Región de Murcia. De cualquier forma, el número de plazas que se ofertan cada curso es de 12 alumnos para la especialidad de Dirección y de 48 alumnos para la especialidad de Interpretación, por lo que el objetivo de mantener el número de aspirantes actual ya es un logro.

Como planes de mejora destacamos:

- La posibilidad de organizar Jornadas de puertas abiertas similares a las que realizan las Universidades, en días concretos, para que los Institutos puedan traer a sus alumnos a visitar nuestra Escuela.
- Planes de innovación educativa desde asignaturas concretas o desde otros cursos diferentes a primero.
- Dar a conocer de forma más concreta la especialidad de Dirección, fomentando que participe más profesorado de dicha especialidad en la puesta en marcha de Planes de innovación educativa similares a éste.

3.3. Materiales y recursos utilizados y elaborados

Los materiales y recursos utilizados para llevar a cabo este Plan de innovación educativa fueron todos aquellos de los que disponíamos en nuestro centro y, sobre todo, los que aportaron los propios alumnos en cuanto a grabación con dispositivos móviles y edición audiovisual con sus propios portátiles.

En cuanto a los recursos elaborados fueron los siguientes:

- Tutorial en pdf sobre la utilización de CoRubric para el profesorado del centro.
- Vídeo-presentación Canva Proyecto ¡Atrévete! AtravESáD
- Vídeo-presentación Canva Interdisciplinariedad Música y Canto
- Vídeo-presentación Canva EsaDanza
- Vídeo-presentación Canva A través del espejo
- Vídeo-presentación Canva Actuación y Habla escénica
- Vídeo-presentación Canva Acrobacia
- Vídeo-presentación Canva Aula del Futuro en la ESAD de Murcia

4. Conclusiones

4.1. Utilidad y aplicaciones de la innovación al aula o a la práctica docente

El producto final de esta innovación educativa es útil y aplicable de forma paralela y transversal a dos niveles:

- Desde el ¡Atrévete! propuesto al alumnado de la ESAD de Murcia que le ha permitido aprender a trabajar en equipo, a partir de unas directrices, para resolver un problema y presentarlo al alumnado de Bachillerato. La autoevaluación y coevaluación del trabajo realizado ha contribuido a la mejora de las competencias trabajadas.

- Desde el AtravESáD lanzado al alumnado de Bachillerato que le pueda abrir nuevos horizontes creativos y artísticos, a partir del respeto por el trabajo que precede a una puesta en escena.

En cuanto a la práctica docente, el profesorado de la ESAD de Murcia ha reflexionado sobre su propia práctica docente plasmando sus métodos de trabajo en las presentaciones y compartiéndolo con los Departamentos de Orientación, así como con el profesorado de Música, Literatura y Artes Escénicas de Bachillerato.

4.2. El proyecto como modelo para acciones de futuro: posibilidades de continuidad y ampliación de acciones similares

Se trata de un proyecto que puede llevarse a cabo en otras Escuelas Superiores de Arte Dramático de España, así como en otras Escuelas de Enseñanzas Artísticas Superiores en cuanto a que se puede ampliar la información que se da en los Institutos al alumnado de Bachillerato en cuanto a su posible formación en estudios artísticos, tanto en Música, en Danza como en Diseño. Las Enseñanzas Artísticas Superiores desarrollan contenidos que se suelen concentrar en los Bachilleratos de Artes y es necesario que el alumnado pueda descubrir la continuidad de esos primeros pasos en el arte. Generando esta información y compartiéndola en diferentes formatos (vídeos, podcast, presentaciones, visitas…) es como se puede continuar desarrollando la innovación educativa de Aprendizaje de Servicio iniciada con este Plan de innovación educativa.

Creemos que la incorporación a nuestras aulas de metodologías activas e innovadoras contribuye a la atención a la diversidad a través de diferentes ritmos de aprendizaje, de tareas específicas más acordes con las características del alumnado, así como con el trabajo y evaluación por competencias. Igualmente nuestra apuesta por una revista digital donde se destinó la dotación económica de este proyecto, Fila á y por una Biblioteca Digital, Techneas, contribuye al desarrollo autónomo del alumnado, permitiéndole diferentes ritmos de aprendizaje.

Referencias bibliográficas

Consejería de Educación, Universidades y Empleo (2013). Resolución de 25 de julio de 2013, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de arte dramático, se completan los planes de estudio iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012, y se regula la prueba específica de acceso.

Consejería de Educación y Cultura (2022). Resolución del Director General de Recursos Humanos, Planificación educativa y evaluación, por la que se regula la convocatoria, selección, seguimiento y evaluación de proyectos de innovación educativa para el profesorado de enseñanzas no universitarias de la Región de Murcia, para el curso 2022-23.

Consejería de Educación y Cultura (2022). Resolución del director general de recursos humanos, planificación educativa y evaluación, por la que se publica la selección definitiva de proyectos de innovación educativa para el profesorado de enseñanzas no universitarias de la Región de Murcia, aptos, no aptos y excluidos, convocados por la Resolución de 14 de octubre de 2022.

fila á
Vol. 7, 21-30

Psicosis 4.48 en escena. Conclusiones de un diálogo imaginado entre Sarah Kane, Umberto Eco y Luz Arcas

Cristina Garrido Rodríguez

Filóloga Hispánica por la USAL
Máster en Pensamiento y Creación Escénica Contemporánea de la ESADCYL
cristinagrdg@gmail.com

Resumen: La apertura artística de la dramaturgia de Sarah Kane (concepto recuperado de Obra abierta de Umberto Eco) otorga a su escritura las cualidades de universalidad y atemporalidad, en otras palabras, de obra viva. El presente artículo reflexiona sobre la multiplicidad de posibilidades de interpretación y representatividad de la obra de la autora británica, centrándose en el texto Psicosis 4.48. Esta investigación dialoga con la propuesta de La Phármaco para el estreno de Psicosis 4.48 el 7 de junio de 2023 en el Teatro Español en Madrid.
Palabras clave: Obra abierta, Umberto Eco, Sarah Kane, Psicosis 4.48, La Phármaco, Luz Arcas.

Abstract: The artistic openness of Sarah Kane's dramaturgy (a concept recovered from Umberto Eco's Open Work) gives her writing the qualities of universality and timelessness, in other words, of being a living work. This article reflects on the multiplicity of possibilities of interpretation and representativeness of the plays of the British author, focusing on the text Psicosis 4.48. This research interacts with La Phármaco's proposal for the premiere of Psicosis 4.48 on June 7, 2023 at the Teatro Español in Madrid.
Key words: Open work, Umberto Eco, Sarah Kane, Psicosis 4.48, La Phármaco, Luz Arcas.

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

Introducción

El 7 de junio de 2023 se estrenó Psicosis 4.48 en el Teatro Español en Madrid, una propuesta de La Phármaco (Figura 1). A raíz de este acontecimiento, surge una investigación en la que convergen reflexiones acerca de las renovaciones formales del teatro presentes en la obra de Sarah Kane, el pensamiento de Umberto Eco en relación a la apertura de la obra de arte y las decisiones escénicas de Luz Arcas para esta pieza.

Figura 1. Cartel *Psicosis 4.48*. Martín, Esmeralda (2023). Cartel *Psicosis 4.48* [Fotografía] Teatro Español https://www.teatroespanol.es/

A Luz Arcas, Jorge Colomer, Pablo Contreras, Jose Espigares, Natalia Huarte, Cristina Hermida, Javier L. Patiño, Teresa Casas, María Peinado, Pablo Chaves, Adrián Foulkes, Fernando Jariego, Virginia Rota, Jaime del Fresno, y todos los que compartieron, también conmigo, aquellos días previos a la representación.

La doble "apertura" del texto dramático o Introducción a este ensayo

Contrariamente a lo que ocurre con otras manifestaciones artísticas y literarias como la escultura, la pintura o la novela, y en relación al concepto de "apertura" desarrollado por Umberto Eco, la escritura dramática o teatral posee una particularidad: el texto dramático puede desvincularse de la puesta en escena en tanto a que la obra escrita, considerada una obra *per se*, no es necesariamente llevada a escena por el dramaturgo.

En otras palabras, la pieza teatral escrita, especialmente la contemporánea, es construida muchas veces desde la conciencia de que su puesta en escena va a sufrir un proceso de doble co-creación, tanto por parte de los potenciales directores o compañías que van a decidir llevarla a escena, como por el espectador. En este sentido, un texto dramático es siempre en sí mismo una pieza no acabada, pues el autor entrega la obra al intérprete "más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas" (Eco, 1960/1990, p.74).

No obstante, el dramaturgo toma decisiones estructurales o formales que favorecen en mayor o menor medida la "apertura" de la obra, tanto en el primer momento de recepción del texto por el creador de la puesta en escena o el lector, como en el segundo momento de recepción por parte del espectador de la pieza. En otras palabras, el escritor de teatro contemporáneo elige si adscribirse de manera explícita o implícita a una poética de la obra abierta tal y como es descrita por el filósofo y escritor italiano.

Por otro lado, debido a esta particularidad de obra "no acabada", que requiere, muchas veces, de al menos un segundo autor que sitúe la obra en escena, la escritura dramática puede clasificarse dentro de un tipo de obra abierta específica que Eco denomina obra "en movimiento". Pertenecen a esta restringida categoría de obras aquellas que son susceptibles a la metamorfosis, es decir, a la "capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas" (Eco, 1960/1990, p. 84).

Esta propiedad es inherente al texto dramático cuando es puesto en escena, pues toda representación pasa necesariamente por un lugar de co-creación donde será modificada estructural y plásticamente. En otras palabras, la dramaturgia como obra "en movimiento" se caracteriza así "por la invitación a hacer la obra con el autor" (Eco, 1960/1990, p. 98).

"Toda forma artística –dice Eco- puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico (sobre la realidad), como una metáfora epistemológica" (1960/1990, p.89). Debido a la necesidad contemporánea de "apertura" de la obra arte (necesidad que surge de la configuración del pensamiento posmoderno y la caída de los grandes relatos), parte del trabajo de la puesta en escena contemporánea es el de comprender qué mecanismos de apertura se encuentran de manera explícita o implícita en el texto dramático y cómo ejecutarlos en escena.

En las siguientes páginas se realizará, por tanto, una investigación en torno a la "apertura" formal de la obra Psicosis 4.48 de Sarah Kane a partir de la noción de "obra abierta" de Umberto Eco. A continuación, se establecerá un diálogo entre las conclusiones de la misma y la propuesta escénica de La Phármaco para *Psicosis 4.48*, cuya primera representación tuvo lugar el 7 de junio de 2023 en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español en Madrid.

Breve digresión en relación al capítulo "La poética de la obra abierta"

Antes de comenzar el estudio y análisis de *Psicosis 4.48,* se ha decidido incluir en este artículo una breve digre-

sión en relación al capítulo "La poética de la obra abierta" de Umberto Eco (1960/1990). Durante el proceso de investigación en torno al concepto de obra abierta y su relación con la teoría de la percepción, mi amigo Vicente Herrero Marcos me recomendó un maravilloso texto de Ramón Gaya titulado "*Velázquez, pájaro solitario*" (2003) en el que el pintor y escritor reflexiona sobre el concepto de obra de arte a través de la obra del pintor sevillano y otros varios artistas reconocidos.

En este breve ensayo, Ramón Gaya distingue entre obras de arte y obras que de alguna manera consisten en sí mismas en una superación de lo que llamamos Arte. La obra de arte, para el pintor y escritor murciano, es aquella que de alguna manera constituye un artefacto comunicativo, con una estructura definida más o menos hermética o abierta en el sentido en que lo entiende también Umberto Eco. Sin embargo, dice Gaya que existen otro tipo de obras que, sin que su reconocimiento implique la minusvaloración de la obra de arte, no pertenecen a la disciplina artística, sino que son creaciones de otro tipo: "criaturas absolutas, completas, vivas […] sin sombra alguna de arte, y por otro lado, sin biografía de persona, sin persona" (Gaya, 2003, p.15).

La descripción de este tipo de obra viva, en la que la figura del autor y su discurso se diluyen hasta desaparecer, remite, en mi opinión, a la noción de obra abierta propuesta por Eco, siendo la obra viva el exponente o ejemplo máximo de "apertura" de una obra. En otras palabras, el tipo de obra que en el texto se distingue como criatura en sí misma, lo es no porque contenga mecanismos de apertura, sino porque su naturaleza es *per se* la de una expresión "abierta", una "obra abierta" en esencia.

Eco, en *La poética de la obra abierta*, distingue entre la poética de la apertura que de manera implícita aparece en toda obra que es mirada o escuchada y, por tanto, interpretada, y su teorización consciente y explícita, cuya primera aparición señala en *L'Art Poétique* de Verlaine (1960/1990, p.79). Por otro lado, Gaya refiere en un momento del ensayo a la etapa escultórica de obras "no acabadas" de Miguel Ángel e interpreta en ellas un "temor" del artista a que estas se conviertan en escultura "cristalizada", es decir, en "obras de arte", tal y como se ha descrito en las líneas anteriores. Dicho de otro modo, Gaya ve en las piezas "inacabadas" del italiano una intención de apertura que podría discutirse, siguiendo el criterio de Eco, más o menos consciente.

> Incluso el famoso «inacabado» en la obra de madurez de Miguel Ángel […] no es, en el fondo, otra cosa que el desvío instintivo, el asco irreprimible que siente el creador adulto, real y verdadero, por la infantil obra de arte lograda, cristalizada, inocentemente mentirosa, ilusoria; Miguel Ángel, de pronto, se detiene, interrumpe su trabajo, deja abocetado un rostro, un pie, no cuando tropieza con una imperfección en el mármol o cuando cambia de idea, sino cuando comprende que, de un momento a otro, ese bloque que ya había conseguido transfigurar, destruir, va a convertirse, de nuevo, en materia, es decir, en escultura. (Gaya, 2003, p.14)

Sea o no la obra de Miguel Ángel, ejemplo de materialización consciente de una obra abierta, lo que estas líneas sugieren es que sí aparece en esta serie una intencionalidad y, por qué no decirlo, un logro de "no hermetismo". Estas "esculturas" o si se prefiere "criaturas" (utilizando la terminología del pintor y escritor español), tienen al menos dos maneras de mirarse: una primera como obra escultórica no terminada, aunque sí final, y otra que es infinita porque invita a completarse con la imaginación del que mira o, en otros términos, a una co-creación de posibilidades ilimitadas.

En definitiva, la relevancia del texto de Gaya y la decisión de incluir esta digresión en un trabajo que se cimienta a partir de la teoría de Eco es la de sumar al pensamiento del filósofo y escritor italianos la idea de que una obra esencialmente abierta supondría, tal vez, la superación de la obra de arte en otra cosa indistinguible de la creación viva. Es decir, que la completa disolución de la dicotomía forma-contenido, las infinitas posibilidades de sentidos y la corresponsabilidad total de creación por parte del espectador implicarían, quizás, no solo el acto de ejecución de una obra de arte sino la invocación y materialización del acto puro de creación.

Asimismo, la presencia de "apertura" en una obra, entendida como la flexibilidad o capacidad de una obra para establecer un diálogo con el intérprete, es un rasgo que permite la posibilidad de vigencia de la obra a través del tiempo. En otras palabras, la "obra abierta" es una obra atemporal y universal. Pues puede entenderse e interpretarse no solo de acuerdo a un contexto estético, artístico o histórico concretos, sino que evoluciona, se actualiza y expande su red de significados con cada nueva interpretación, independientemente del espacio y tiempo en que sea mirada.

Kane y la exploración de los límites del drama

En el prólogo de *Sarah Kane, obras completas*, María Eugenia Matamala describe la obra de la dramaturga como una cuyas posibilidades interpretativas son infinitas. Señala que "La palabra de Sarah Kane no se agota" (en Kane, 2019, p.10). Sin embargo, se ha de explicitar que la inagotabilidad de la obra de Kane no solo reside en la "posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada" (Eco, 1960/1990, p.74), sino que su ca-

rácter de obra abierta lo es en tanto que tiende a promover en el intérprete "actos de libertad consciente" (Pousseur en Eco, 1960/1990, p.75).

Por otro lado, la dramaturgia de Sarah Kane se caracteriza por una experimentación formal extrema que desarrolló especialmente en sus dos últimas obras, *Crave* (1998) y *Psicosis 4.48* (1999). Algunos de estos mecanismos formales, señalados por Matamala y a los que la autora sometió su escritura son: el abandono de la división en escenas, la narrativa lineal y el concepto tradicional de personaje, además de la reducción al mínimo de la forma dramática, que trasladaba al lenguaje el impacto que, en el teatro, convencionalmente, se había atribuido a lo visual (en Kane, 2019, p. 22).

En general, la obra de la dramaturga británica se enmarca en un contexto teatral protagonizado por el movimiento *britpack*, nuevos brutalistas o teatro *in-yer-face*. Un teatro que respondía a un contexto de violencia que demandaba un cambio social. La intencionalidad de la forma experimental de los textos de Kane fue la de "detonar la transmutación en el espectador a través de la vivencia, la experiencia de la obra" (Matamala en Kane, 2019, p. 11). En otras palabras, la autora buscó conscientemente establecer una dialéctica entre obra e intérprete y, por tanto, eligió la apertura como programa productivo.

Para lograr una poética que permitiera este diálogo transformador, "uno de los principales objetivos que acompañaron a la dramaturga fue lograr la identificación de la forma y significado […] de modo que la forma de la obra expresara el viaje semántico que buscaba" (Matamala en Kane, 2019, p.13). Sarah Kane, se adscribía así a uno de los principales mecanismos de apertura que señalaba el filósofo y escritor italiano: la disolución de la dicotomía forma y contenido.

En la obra de la dramaturga británica también puede observarse otro de los mecanismos de apertura que Umberto Eco denominó poética de la sugerencia y que se caracteriza por generar ambigüedades de sentido a través del "uso del símbolo como comunicación de lo indefinido" (1960/1990, p.80). Decía el filósofo, además, que "en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias" (Eco, 1960/1990, p.80). Es de nuevo la experiencia artística que permite el cambio y en la que Kane creía con fervor religioso, una vivencia que permite al espectador encontrar su propio camino.

Del teatro de Sarah Kane se ha dicho que "es la experiencia del mundo, la experiencia del otro y la experiencia del yo" (Matamala en Kane, 2019, p. 33). Su capacidad de apelar a la sensibilidad del espectador, de establecer una comunicación íntima en un sentido personal, transformable y múltiple, es lo que le ha hecho ser considerada una obra atemporal y universal.

La vigencia de Obra abierta en *Psicosis 4.48* (1999)

Finalmente, en este apartado se procederá a analizar *Psicosis 4.48* a través de algunos de los mecanismos de apertura propuestos por Umberto Eco: disolución forma-contenido, ambivalencia semántica, el dar forma a la pregunta a través de las estructuras operativas, la forma no acabada y los lugares de riesgo y la corresponsabilidad del espectador. Se pretende con este estudio dilucidar cómo funcionan estos mecanismos dentro de la obra concreta y reflexionar sobre su ejecución en una puesta en escena.

Respecto al primero de los mecanismos mencionados, Kane afirma en una entrevista que realizó para el Royal Holloway: "The form is the meaning" (Rebellato, 1998, p.7). La univocidad de forma y contenido es esencial a la obra que nos ocupa:

Psicosis 4.48 suponía la traducción textual y tipográfica de la fractura interior experimentada por un sujeto enfermo. La separación entre la consciencia y la entidad física propia de la psicosis quedaba reflejada en un texto despedazado, separado entre sí por líneas permeables que permitían transitar por los retazos de la experiencia de la enfermedad a los que la voz intentaba desesperadamente dar sentido y conectar (Matamala en Kane, 2019, pp. 25-26).

La fractura formal del texto puede observarse en el componente visual de los poemas en folio, las series inconexas de números esparcidos por el espacio "100, 91, 84, 81, 72, 69, 58, 44, 37, 38, 42, 21, 28, 12, 7" (Kane, 1999/ 2019, p. 387), las enumeraciones como "destello parpadeo tajo quemazón retorcer presionar toque tajo parpadeo golpe quemazón flotar […] nunca terminará" (Kane, 1999/2019, p. 418), la interrupción o cambio de discurso señalado únicamente por una línea discontinua, línea fracturada "-------", entre otros recursos textuales y visuales.

Otro elemento que unifica la forma y el contenido transformándolos en la misma cosa es la ruptura paralela del personaje y el texto a medida que la historia avanza y que culmina en una indicación para terminar la obra por parte de la protagonista: "por favor abre las cortinas" (Kane, 1999/2019, p. 436). Se une así la forma convencional de finalización de la representación con el contenido de la pieza, creando una resignificación del acto de abrir las cortinas en el acto de ruptura o término de la obra y, a su vez, en el acto de suicidio del

personaje. Asimismo, *Psicosis 4.48* es un relato de supervivencia de un personaje que desea resistir la agonía. Del mismo modo, la fractura de las superficies textuales del texto, tanto visual como sintáctica, manifiesta la agonía de la propia escritura.

Por último, existe una univocidad de forma y contenido en la obra cuando orientamos nuestra escucha al ritmo de la escritura: "al verso libre de líneas irregulares que, aun sin patrón métrico, generaban una cadencia rítmica mediante la repetición de sonidos y estructuras. Un ritmo que, como indicaba el propio texto, no era otro que el ritmo de la locura" (Matamala en Kane, 2019, p.27)

La fractura textual presente en *Psicosis 4.48* es, por tanto, un elemento fundamental al trabajar esta obra y que permite la multiplicidad de plasticidades en escena, además de sugerir una dramaturgia silenciosa de reconstrucción y destrucción de estructuras. La indeterminación que genera la ruptura y que habita en el texto favorece a su vez una libertad interpretativa de la pieza.

En segundo lugar, aparece en la obra de la dramaturga británica una poética de la sugerencia que se ve intensificada por las fracturas sintácticas y visuales de los versos, pues estás generan caos y desorden en el discurso, modificando la manera en la que percibimos el mismo hacia una más indefinida o indeterminada. El uso de símbolos, campos semánticos que generan imágenes muy potentes (del cuerpo, la divinidad, la agonía, la institución psiquiátrica…), metáforas… son también algunos de los elementos que favorecen esta dislocación del uso del lenguaje generando que la comunicación se sitúe en un nivel de ambigüedad de sentidos.

En *Obra abierta*, Eco propone otro mecanismo de apertura basado también en la ambigüedad y presente en la obra brechtiana, la "exposición problemática de determinadas situaciones de tensión", pues, dice el filósofo italiano, que estas situaciones de tensión y conflicto muestran "la misma concreta ambigüedad de la existencia social como choque de problemas irresueltos a los cuales es preciso encontrar una solución" (1960/1990, p.83). En este sentido, Kane nos presenta en *Psicosis 4.48* una situación de conflicto interior muy íntimo ante una realidad de violencia y tensión. La exposición al espectador de un monólogo tan personal invoca la empatía del que mira la pieza, la posibilidad de cambio. Así, podrían aplicarse también a la obra de Kane las palabras que Eco dedicó al dramaturgo alemán: "La obra es aquí "abierta" como es abierto un debate: la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público" (1960/1990, p.83).

El último texto de Sarah Kane fue sometido a una experimentación formal extrema en la que se redujo la forma dramática al mínimo. La supresión de acotaciones o la aparición de diálogos en los que no se especifica quien habla son dos ejemplos de recursos que potencian la autonomía del intérprete con respecto a las superficies textuales. Kane escribe un texto dramático en el que no hay apenas determinación sobre la puesta en escena. Sustituye los impactos visuales de la escena por impactos textuales. Con el uso de este tercer grupo de recursos, Sarah Kane pretendía más bien, guiar al intérprete o director de la obra hacia un teatro minimal, el tipo de representación que la dramaturga consideraba teatro puro. Sin embargo, aunque la ausencia de acotaciones invite a seguir esta dirección, al mismo tiempo deja abierto un camino de exploración respecto a la puesta en escena.

El riesgo y el azar en *Psicosis 4.48* residen en la experimentación formal extrema en la que la autora trabaja. Tan es así que, debido a su exploración de los límites de la dramaturgia, la obra de Kane no fue comprendida en un principio y sufrió los ataques de un público y una crítica anquilosados en la convención, y que no soportaron ni la forma ni el contenido de sus obras.

Sin embargo, la experimentación formal es también lo que hizo posible el impacto de la obra de Kane en el desarrollo de la práctica teatral, así como la comunicación que la dramaturga buscaba con el otro. En otras palabras, las innovaciones de Kane, basadas en la búsqueda de una "apertura" de diálogo, a pesar de ser rechazadas en un primer momento, fueron la razón de que su teatro lograra provocar una reacción de corresponsabilidad creadora en el espectador y, por tanto, una respuesta a una necesidad dramatúrgica de co-creación y de transformación social. Su obra se constituyó, entonces, como una potencia creadora, una obra "abierta".

La mirada de Luz Arcas

Psicosis 4.48 es una co-producción del Teatro español y *La Phármaco*, cuenta con Natalia Huarte como actriz protagonista, diseño de iluminación de Jorge Colomer, diseño de escenografía de Pablo Chaves, música original de Adrián Foulkes, diseño de espacio sonoro de Pablo Contreras y dirección de Luz Arcas, coreógrafa, bailarina y directora de la compañía. La pieza, además, se construye sobre el texto de Kane, en su versión traducida por Eva Varela Lasheras.

La complejidad de la obra de la británica y en concreto de *Psicosis 4.48* genera, como se ha demostrado en las páginas anteriores, una gran multiplicidad de posibilidades de interpretación y representatividad. En este sentido, la puesta en escena de *Psicosis 4.48* amplía el universo del texto. La lectura que Luz Arcas realiza

sobre esta pieza, reflejada en sus decisiones de dirección, regala al espectador una nueva perspectiva sobre la obra, cuya idiosincrasia tratará de detallarse a continuación.

Psicosis, un estado mental y corporal

Uno de los aspectos más relevantes de la lectura de Luz Arcas sobre *Psicosis 4.48* y que no se encuentra de manera explícita en el texto original es el propio entendimiento de la psicosis. Sarah Kane escribe un texto fracturado, interpretado por la crítica, como se ha mencionado en apartados anteriores, reflejo de un estado mental. A través de la mirada de Luz Arcas, se muestra, sin embargo, la psicosis, también como un estado esencialmente corporal, mostrando obsoleto el binomio mente-cuerpo cuando se trata de salud. Además, la directora califica como honesto el estado depresivo, que encuentra su análogo escénico en la desnudez del cuerpo de la protagonista en algunos momentos de la pieza.

En este sentido, la mujer de *Psicosis 4.48* se muestra al espectador como un personaje lúcido, pues, recordamos que la psicosis no se define como una enfermedad sino como un conjunto de síntomas. A pesar de que Kane escribe esta pieza con un formato de diálogo, en la propuesta de Arcas se decide que solo aparece un personaje en escena, no hay segundas o terceras personas. La protagonista toma sus propias decisiones en una conversación consigo misma, reforzando la lucidez y autonomía del personaje.

Por otro lado, en la pieza presentada por La Phármaco la narrativa se sitúa siempre en un lugar interior, privado e íntimo, que dialoga con el universo mental del personaje. La obra comienza y finaliza en la habitación de la protagonista, cuyo suelo y paredes imitan los de una casa inglesa de los años 90. Entre medias, y sin cambiar la escenografía (que consiste en apenas una cama, un lavabo y una silla), esta se transforma en la habitación de un hospital psiquiátrico. El inicio de la obra, susurrado y microfonado, es una manera de incidir en el carácter de monólogo interno, la desesperación y la intimidad del texto. El diseño de luces consiste en una progresión de penumbra, luz y de nuevo, en el momento final, oscuridad. El espacio actúa, así, como una metáfora del viaje personal de la mujer hacia la muerte.

De este modo, Arcas hace converger en escena estos dos espacios en los que se manifiesta la psicosis, la mente, representada en el espacio imaginario de la habitación de la protagonista, y el propio cuerpo.

El cuerpo en el centro

La relación presente en *Psicosis 4.48* entre lenguaje textual y corporal es uno de los elementos radicales de la propuesta escénica de La Phármaco. Para Luz Arcas, la palabra ha actuado en este proceso de creación como matriz:

"Para mí, la puesta en escena está totalmente enfocada en el cuerpo. El texto tiene una dimensión corporal muy fuerte por el estado mental de Kane en el momento en el que lo escribe. El efecto de la medicación y de la depresión tiene consecuencias corporales muy determinadas que marcan su obra tanto estilísticamente como en el fondo" (Arcas, en Teatro Español, 2023).

Además, la directora, coreógrafa y bailarina malagueña afirma que el cuerpo posee un lenguaje propio para expresar su verdad: "La palabra que respeta al cuerpo es antigua, es palabra-vibración, palabra que suda y llora, palabra física que, como el cuerpo, no surge de conceptos, sino de estados (Arcas, 2022, p.98)".

En estas dos cuestiones residen la dimensión física del texto y la manera en la que Arcas genera poesía a través del movimiento. Así puede verse en las decisiones de dirección actoral, que se dirigen a generar estados corporales a través de técnicas como modificar la respiración. Otra de las técnicas interpretativas que la directora utiliza en su trabajo con Natalia Huarte, actriz protagonista y única intérprete de la pieza, es la de imaginar estados del cuerpo, pues el cuerpo tiende a responder y adaptarse a ese estado, y por tanto a moverse en él. Por ejemplo, mantener mentalmente una sensación de levedad, peso o tensión corporal influye en el comportamiento del cuerpo en movimiento. El trabajo de Natalia Huarte, tanto sobre el texto como sobre el movimiento en escena, se observa, de este modo, extraordinariamente preciso.

Una propuesta entre el cine y el teatro, con un final muy teatral

Otro de los ejes principales sobre los que se estructura la propuesta de *La Phármaco* es la pulsión entre el carácter cinematográfico y el teatral. En otras palabras, en la relación existente entre la imagen representada y el signo utilizado en escena para su representación, cuanto más cerca se encuentren, más cerca estarán de la técnica cinematográfica. Cuanto más lejos, aparecerá el Teatro.

Un ejemplo para ilustrar esta diferenciación es la escena final de *Psicosis 4.48*, para la que se plantearon, en la fase final del proceso, dos propuestas de puesta en escena. Por un lado, una propuesta "cinematográfica",

que consistía en un tríptico de espejos que mostrara el reflejo del cuerpo colgando de una soga. Para preservar la verosimilitud de la escena, la luz ocultaría "el truco": la falsa soga y el busto de la actriz. Por otro lado, la propuesta "teatral", que mostraba el truco: la actriz sujeta por sus manos a unas anillas de gimnasia. En la primera, la imagen representada (la del suicidio) y el signo en escena, son la misma. Es decir, como público, no es necesario realizar un ejercicio de abstracción o construcción de lo que se está viendo en escena. En la segunda, por el contrario, el espectador si ha de construir, aunque sea parcialmente, el significado de lo que se muestra en el escenario.

Siguiendo esta clasificación, *Psicosis 4.48* de la Phármaco es una obra en la que se introducen varios elementos de carácter cinematográfico. En primer lugar, la pieza hace referencia mediante elementos visuales a películas como *Opening night* de Cassavets o *Persona* de Bergman. Por otro lado, el espacio sonoro, bruto (en el sentido de puro), en el que se juega con los susurros, el micrófono, el cambio de volumen…, también contribuye a recrear los espacios con efectos propios del audiovisual.

Además, la representación comienza con una primera escena que sucede en penumbra (Figura 3), algo inusual dentro de los parámetros del "teatro convencional" y a lo largo de la misma, se utilizan juegos visuales que se atribuyen más propios a la experiencia cinematográfica, como la superposición del patrón del suelo de la habitación y el patrón del cubrecamas (del que se volverá a hablar más adelante), un acierto escénico que contribuye a transmitir a través de la escenografía la sensación de psicosis.

Por otro lado, todo el trabajo físico presente en la pieza (el trabajo de cuerpo de la actriz y la interpretación del texto, pero también las imágenes construidas) genera rupturas dentro de este paradigma fílmico y sitúa la propuesta en un lugar más performático y escénico.

Una decisión de dirección que Arcas hubo de tomar es si respetar el carácter cinematográfico de la obra durante el momento del suicidio de la protagonista o, por el contrario, proponer un final "más teatral". Es decir, si ocultar el mecanismo de anillas de gimnasia del que la actriz se sujetaba para simular una muerte por ahorcamiento, o mostrarlo. La decisión final de dirección fue la de mostrar el mecanismo (Figura 2), la de inclinarse por "el verdadero teatro: sin truco y con el alma" (L. Arcas, comunicación personal, 31 de mayo de 2023).

Figura 2. *Psicosis-448*#gallery-4. Martín, Esmeralda (2023) *Psicosis-448*#gallery-4 [Fotografía] Teatro Español https://www.teatroespanol.es/psicosis-448#gallery-4

Figura 3. *Psicosis-448*#gallery-1. Martín, Esmeralda (2023) *Psicosis-448*#gallery-1 [Fotografía] Teatro Español https://www.teatroespanol.es/psicosis-448#gallery-1

Una creación a dos voces

Arcas consigue en *Psicosis 4.48* un equilibrio entre la presencia de la obra en sí, la presencia de Kane y la suya propia (como artista). La obra de Kane, por su temática, es en ocasiones leída como autobiográfica. Sin embargo, hay en ella una universalidad y atemporalidad que se reduce cuando su lectura adquiere este carácter de experiencia particular. Esta lectura reduccionista constituye una injusticia contra la obra. En este sentido, durante el pase de prensa antes del estreno, Arcas realizó una serie de reflexiones sobre la presencia de la dramaturga en su obra y que trataré de desarrollar a continuación.

En primer lugar, Arcas define a Sarah Kane como una persona de gran fortaleza por ser capaz tanto de vivir como de morir a conciencia. Kane decide no anestesiarse del mundo a pesar de que eso le supone una tristeza patológica. En esto, el personaje presenta un parecido

con su creadora. Por otro lado, ellas perciben y aman la fuerza de un proyecto como la humanidad, aunque esté dominado por el mal. La decisión de Kane de suicidarse también en el teatro puede deberse, según la directora de La Phármaco, a que "el arte es el único lugar en el que se hace justicia" (2023). El teatro no le salva, pero es el lugar en el que decide permanecer.

A pesar de estas reflexiones, *Psicosis 4.48* de La Phármaco no se concibe como un homenaje a Sarah Kane, ya que como se ha mencionado anteriormente, esto supondría reducir la universalidad de la obra a una experiencia particular. Tan es así que durante el proceso de creación de la puesta en escena se buscó evitar la presencia biográfica de la dramaturga inglesa, que se encuentra únicamente y de manera sutil, en la escenografía de la habitación de la casa de la protagonista, una habitación inglesa de los años 90 y en la que vemos libros como: *Endgame* de Samuel Beckett, *Woyzeck Lenz* y *La muerte de Danton* de Georg Büchner y *A Kiss Before Dying* de Ira Levin (Figura 4).

Figura 4. Escenografía *Psicosis 4.48*. Garrido, Cristina (2023) Escenografía *Psicosis 4.48* [Fotografía] Teatro Español.

La compañía no sustituye la presencia de Kane, pero tampoco olvida la obra tras la figura de la artista. Luz consigue bailar con ella, logra una simbiosis entre la obra en sí, el espíritu de Kane y el movimiento de La Phármaco.

La imagen

"La plástica por encima de la verosimilitud" es otra de las decisiones de dirección que caracterizan este trabajo de Luz Arcas. En el caso de *Psicosis 4.48* esta decisión se toma porque la propuesta es muy consciente de no requerir esa correspondencia con lo real. El espacio escénico no es un lugar físico sino, como se ha mencionado anteriormente en este artículo, es metáfora de un viaje interior. Por ejemplo, que la sábana con la que se envuelve el cuerpo de la actriz sea de una largura extremadamente mayor que la de una cama estándar (Figura 5) o que el cubrecama siga el patrón del suelo son expresiones del estado de psicosis de la mente de la protagonista y generan un efecto emocional en el público.

Figura 5. *Psicosis-448*#gallery-5. Martín, Esmeralda (2023) *Psicosis-448*#gallery-5 [Fotografía] Teatro Español https://www.teatroespanol.es/psicosis-448#gallery-5.

Por otro lado, la creación de imágenes es uno de los elementos fundamentales de esta pieza. Luz Arcas construye "coreografías" en las que convierte el cuerpo de la actriz en una suerte de escultura, ya sea móvil (repitiendo un patrón de movimiento) o estática (Figura 7). En otras palabras, la directora detiene en ocasiones el tiempo de la obra. Permite que nosotros, público, podamos mirar verdaderamente.

Figura 6. *Psicosis-448*#gallery-2. Martín, Esmeralda (2023) *Psicosis-448*#gallery-2 [Fotografía] Teatro Español. https://www.teatroespanol.es/psicosis-448#gallery-2.

Además, la propuesta de La Phármaco muestra la atemporalidad de la experiencia de la enfermedad mental a través de la creación de imágenes que remiten otras obras de arte: desde *La muerte de Marat* de Jacques-Louis David o *La Psique* de Berthe Morisot has-

ta *Habitación de hotel* de Edward Hopper o el carácter descompuesto y espectral de la obra de Francis Bacon y su paleta de colores. La alusión a referentes audiovisuales o textuales en escena genera ya en sí misma una poética. La poesía de la aparición sutil de esas imágenes es, asimismo y en relación a mostrar la atemporalidad de la obra de Kane, en mi opinión, un gran acierto escénico.

Conclusiones

El análisis de *Psicosis 4.48* a partir del concepto de apertura de Umberto Eco resultó en la conclusión de que la obra de Sarah Kane se estructura de modo que sus múltiples posibilidades de interpretación (y, por tanto, de representación) la convierten en una obra abierta. Para un director o directora, esto supone una gran libertad narrativa. Sin embargo, también presenta la dificultad de representar "la obra de Kane", en otras palabras, la dificultad de mantener la esencia de la obra original. En el caso de la propuesta de La Phármaco, el equilibrio de co-creación entre Kane y Arcas se consigue a través de la carga de cuerpo que la directora española encuentra en el lenguaje de Kane y sobre la que trabaja.

La idea de la relación entre texto y cuerpo, especialmente del modo en que Luz Arcas la concibe, tan limitante a la hora de comunicar como la relación entre danza y cuerpo: "El cuerpo tampoco llega donde no llega la palabra" (L. Arcas, comunicación personal, 6 de junio de 2023), es una relación de fe en el lenguaje, ya que, aunque se cree en la imposibilidad de la comunicación de ciertas cuestiones, no se abandona. El teatro, la literatura, la danza no nos salvan de nosotros mismos, aunque tanto la dramaturga como la coreógrafa pensaran en algún momento que sí lo harían (Arcas, 2022) y, sin embargo, es el lugar donde deciden permanecer.

La propuesta de la compañía es por tanto una propuesta de cuerpo y cinematográfica en su mayoría, como ya se ha indicado. Cinematográfica tanto en las imágenes creadas (referencia a *Opening Night* con la habitación inglesa de los años noventa o a *Persona* de Bergman con la proyección final de la cara de la protagonista en blanco y negro), como en el diseño sonoro, con una propuesta de sonidos estilo Foley, o como en el diseño de luces que finalmente será una propuesta en oscuro. Además, en la obra en general se prioriza la plástica a la coherencia. Por eso, la propuesta de texto es la de una selección de fragmentos y no la de la puesta en escena de la obra original en su totalidad.

Con todo esto, *Psicosis 4.48* es el resultado de un proyecto que se había estado ya trabajando durante dos años y, por tanto, de una gran profundidad conceptual y emocional. La propuesta que nos ha ocupado en estas páginas es una pieza escénica estructurada en sutiles y finísimas capas de significado que generan una obra que expande el significado de la original. Es, asimismo, una pieza elegante, pues además del equilibrio maravillosamente logrado entre la presencia de la obra en sí, la autora británica y la directora española, hay en ella una sobriedad dramática, una intensidad contenida propia de una sensibilidad necesaria para enfrentarse a la difícil tarea de hablar de la vulnerabilidad humana y la enfermedad mental.

Bibliografía

Arcas, L. *Pensé que bailar me salvaría*. Continta me tienes.

Arcas, L. (7 de junio de 2023) *Psicosis 4.48*, La Phármaco, Teatro Español.

Eco, U. (1990). *La poética de la obra abierta, La obra abierta* (Trad. R. Berdagué). (3ª ed. pp. 71-100). Ariel. (Trabajo original publicado en 1962).

Gaya, R. (2003). *Velázquez, pájaro solitario*, Antología. (1º ed. pp. 5-24).

Kane, S. (prólogo de Matamala, M. E.). (2019) *Sarah Kane, obras completas* (Trad. Varela E.) Continta Me Tienes. (Trabajo original publicado entre 1995 y 1999).

Rebellato, D. (1998, 3 de noviembre). *Sarah Kane: interviewed by Dan Rebellato*. Royal Holloway, University of London. https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf

Teatro Español. (2023, 6 de junio). Luz Arcas dirige en el Teatro Español a Natalia Huarte en *Psicosis 4.48*, la obra póstuma de Sarah Kane [Nota de prensa]. https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/media/document/2023/06/NdP_Psicosis_4.48_MD_V1_TE_opt.pdf

fila á

Ensayos

fila
Vol. 7, 33-40

Consideraciones varias sobre la formación actoral[1]

Ernesto Arias

Actor y director

Tengo que reconocer que me cuesta un poco impartir algo llamado "lección" (sobre todo si lleva el calificativo de "magistral"), porque, sinceramente, no creo ser la persona adecuada para dar "lecciones" a nadie. Para ello, supongo que habría que tener la vocación de la pedagogía, ser maestro, profesor o "enseñador". Lo cierto es que yo nunca he tenido esa inquietud. Además, respeto y admiro mucho a todas aquellas personas que sí la tienen y deciden emprender y asumir la responsabilidad del difícil y delicado camino de la pedagogía, ya que creo que una de las cosas que más influyen en la vida de una persona son sus maestros; al menos, en mi caso ha sido así.

En cualquier caso, si acepté esta invitación es por la misma razón por la que, en ocasiones, accedo a impartir talleres o cursos. Lo hago simplemente porque en ocasiones me lo piden. Y cuando eso ocurre, siempre me veo en la obligación de comenzar advirtiendo que lo único que puedo hacer, desde mi condición de actor y director, es compartir humildemente mis puntos de vista, mi bagaje, mis procedimientos y mi manera de entender el mundo de la interpretación y el universo del teatro, confiando en que le pueda ser útil a alguien. Pero, desde luego, sin ningún ánimo de querer convencer a nadie de que todo lo que exponga es lo correcto, lo certero o lo adecuado. Porque eso es algo que no puedo garantizar. Si algo caracteriza mi manera de relacionarme con mi trabajo, es que no dejo de replantearme las cosas una y otra vez. Esto hace que mis planteamientos estén en continua evolución. Por tanto, cualquier cosa que afirme hoy como esencial podría ser que en algún futuro no la considere así.

Sin embargo, sí que hay algunos aspectos que para mí se han convertido en pilares fundamentales de mi oficio, y son estos los que quisiera compartir con la esperanza, insisto, de que les puedan ser útiles de alguna manera a alguno de los presentes. La mayoría de estos pilares se fundamentan en auténticas paradojas o extraños equilibrios, algunos de los cuales iré mencionando. Pero, antes de continuar, debo señalar que cuando hablo de "teatro" en todo momento, me estoy refiriendo al "mundo de la interpretación". En la actualidad, referirse exclusivamente a "teatro" en una escuela de "arte dramático" puede resultar quizás absurdo, dado que existe un mercado mucho más extenso en el ámbito audiovisual.

No obstante, mi trayectoria se ha desarrollado principalmente en lo teatral y tengo cierta "deformación profesional" cuando me refiero a mi oficio.

A lo primero que me gustaría referirme es a por qué me dedico al mundo de la interpretación. La respuesta es muy simple: disfruto haciéndolo. Desde muy joven supe que solo podía dedicarme a algo que me despertara muy buenas sensaciones. La perspectiva de una vida trabajando en algo que no me gustase tanto como me gustaba el Teatro me parecía atroz. No estaba dispuesto a estudiar o luchar por trabajar en algo que no me gustara.

Por tanto, la lucha de mi vida ha sido el empeño de

1 Lección inaugural curso académico 2023-2024 en el teatro de ESADMurcia el 29 de septiembre de 2023.

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

que el teatro fuera el modo de subsistencia y, que además de ser feliz por el mero hecho de hacer teatro, me brindara los recursos para vivir de manera plena. Lucho, día tras día, para que el teatro, no solo me permita vivir de mi trabajo, sino a tener una vida digna con un proyecto familiar ambicioso. He ahí la primera paradoja: ¿cómo es tan difícil vivir de algo que uno hace con tanta pasión? Y es que hay que entender que una cosa es tu vocación y todo lo que estás dispuesto a hacer para desarrollarla aspirando a la mayor de las excelencias y otra la dificultad de conseguir que esa vocación sea la fuente fundamental de tus ingresos que te permitan desarrollar una vida digna. En mi caso, os aseguro que, aunque considero que he tenido mucha suerte, el camino no ha sido, ni está siendo fácil, y si no he sucumbido en esa dificultad es porque me ha sostenido el disfrute y gozo que experimento cuando actúo.

La primera vez que subí al escenario yo tenía siete años. Fue con motivo de un festival en el colegio. Y ahí se me despertó una sensación que me ha ido acompañando toda la vida. No sabría explicar muy bien en qué consiste, pero la siento sólo y exclusivamente cuando estoy en el escenario. Y es algo que me gusta, me gusta muchísimo. Si soy actor, es por la necesidad de sentirla lo más posible. Explicar esa sensación no es sencillo. Creo que se reduce a que en el escenario vivo con mayor plenitud, soy más pleno. Me siento pletórico. Allí todo es en mayor dimensión. La conciencia se acrecienta. Y todo lo vivo más plenamente. En la vida normal, experimentamos las situaciones de manera más ordinaria porque son, en su mayoría, cotidianas. Solo en ocasiones muy especiales vivimos momentos realmente mágicos e intensos. Creo que es inherente a la condición humana la búsqueda de la plenitud, de sentirse pletórico, exuberante y lleno de vitalidad. Por esta razón, supongo, las personas buscan actividades como deportes de riesgo, viajes buscando aventuras, retos como escalar montañas o cruzar largas distancias a nado, coleccionar cosas raras, salir de fiesta o subirse a montañas rusas. En definitiva, las personas necesitan sentirse profundamente vivas.

A mí, el teatro, el escenario desde la primera vez que me subí me ha ofrecido eso. Y, sinceramente, creo que no es una cuestión narcisista, egocéntrica o por necesidad de exhibición o de reconocimiento y aplauso. Algo de eso también habrá, pero lo fundamental no tiene que ver con el hecho de estar expuesto a numerosas miradas. La mirada del público es esencial, pero no para satisfacer el ego. Es tan simple como que si yo hago una escena con otro compañero sea lo que sea que pase entre los dos personajes, eso tiene que ser muy pleno, muy intenso para que interese al que lo observa. Es sentir esa intensidad lo que me resulta esencial, no la necesidad de exhibirme, no la necesidad de reconocimiento.

En el escenario todo resulta más intenso y profundo: mirar, tocar, besar, susurrar, gritar, reír, llorar, declarar tu amor a alguien y besarle derretido de deseo... sentir el peso de la angustia... percibir el dolor, sentir miedo, gritar de placer, disfrutar maquinando venganzas, llorar de alegría. Soy actor y me gusta explorar el mayor número de sensaciones y me gusta tanto revolverme en el fango de la tragedia, dolor y desesperación, como volar de felicidad y alegría. Y todo ello lo hago jugando, divirtiéndome, disfrutando.

Yo no necesito subirme a montañas rusas, ni hacer *puenting,* ni tirarme en paracaídas, ni salir de fiesta a bailar locamente, ni emborracharme, ni correr 50 kilómetros para sentirme poderoso, ni buscar aventuras en viajes tropicales. Tengo el escenario.

Supongo que si los alumnos presentes se han decidido a emprender el viaje en el camino de la interpretación es porque han sentido algo parecido. Y además este disfrute que experimentamos cuando actuamos es la esencia misma del teatro. Si el teatro perdura, no es simplemente por su necesidad social ni porque sea un medio artístico, de ocio o entretenimiento. El teatro se mantiene, sobre todo, porque las personas que nos dedicamos a ello disfrutamos haciéndolo; disfrutamos tanto que perseguimos, nos empeñamos y nos esforzamos para no dejar de actuar. Ese es el motivo por el cual el teatro sigue existiendo. Disfrutar no es, por tanto, un premio o un mero regalo de este trabajo, sino una verdadera responsabilidad ya que con ello contribuimos a la existencia del teatro. Por eso nada debe anular el gozo de actuar, sino al contrario. Toda formación debe perseguir que el actor y actriz incremente su deleite cuando actúe. Y la primera responsabilidad de ello pertenece a los maestros y profesores que deben manejar sabiamente otra paradoja: ser enormemente exigentes con sus alumnos sin que se anule el disfrute o se quiebre su ánimo. No entiendo el dedicarse a este oficio desde el sufrimiento, ni desde los malos rollos, no entiendo los gritos ni las impaciencias, ni las desesperaciones. Ni tampoco entiendo las ansiedades ni afectaciones negativas en uno mismo cuando, por ejemplo, se hace un papel de mucha carga emocional. Lo primero y esencial es disfrutar.

Ahora bien, hay muchas maneras de disfrutar haciendo teatro; la única válida es aquella que no está reñida con el rigor, disciplina, seriedad y compromiso interior de que uno va a hacer todo lo posible para dar lo mejor de sí mismo. Cuando conformo un equipo para abordar cualquier proyecto lo único que pido es eso, tener la fe y la confianza que vas a hacer todo lo

que esté en tu mano para hacerlo lo mejor posible, y que no te vas a angustiar por ello, que vas a evitar sufrir. No significa eso que uno no sufra, pero vamos a tratar de evitarlo y vivir la creación con alegría. El secreto está en las tres "or", como me dijo hace tiempo un admirado director: "Amor, humor y rigor".

Otro de los pilares que ha sostenido mi relación con mi oficio es haber entendido que 'la formación' es algo que nunca se puede considerar como finalizada. Es cierto que el vínculo con mi formación ha ido cambiando a lo largo de toda mi trayectoria y quizá se pueda hablar de distintas fases en ella, pero creo que resulta peligroso pensar que una vez acabado el período en la Escuela uno ya está plenamente formado. Uno nunca debe creer que ya sabe lo suficiente como para enfrentarse a cualquier personaje, texto o proyecto.

El periodo de la Escuela creo que debe vivirse sin otra preocupación que la de absorber lo más posible sin cuestionar nada. Creo que la mejor actitud es la de estar siempre dispuesto a hacer lo que sea, aunque uno no entienda muy bien cuál es el sentido de ello. Os confieso que he hecho cosas en la escuela - improvisaciones, ejercicios o modos de trabajo-, que, a día de hoy, todavía no he entendido su sentido. Pero también he hecho cosas que en su momento no entendía y con el paso de los años fui comprendiendo su importancia.

La mejor actitud que se puede tener durante el periodo de la Escuela es comprender que nadie puede enseñaros nada; sois vosotros quienes tenéis que descubrir y aprender. Por ejemplo, en esta charla no puedo enseñaros nada, porque seguro que ya sabéis todo lo que pueda decir; ya está en vosotros. A menudo pienso que la formación actoral consiste en descubrir cosas que ya están en uno. Es decir, la formación no consiste en aportar cosas que no sabéis, sino en ayudaros a descubrir lo que ya está en vosotros.

Cuando he aprendido algo que he considerado verdaderamente útil, mi reacción ha sido: "Claro, es verdad", como descubriendo algo que ya estaba ahí. Descubrirlo obedece no a una actitud pasiva de "venga, enséñame, apórtame, dame", sino a una actitud activa conciliando el hacer y el practicar con el recibir del exterior. Es ahí cuando se producen los hallazgos y descubrimientos más útiles.

Ese recibir del exterior no siempre se produce por lo que te enseña un profesor o maestro. A menudo, uno descubre algo a través del trabajo con un compañero (puedo afirmar que de los que más he aprendido han sido de las personas con las que he compartido escenario), o al leer un libro sobre interpretación, o relacionando elementos o cuestiones de otras disciplinas, artísticas o no artísticas (por ejemplo, creo que mi interés por el deporte -de verlo, no de practicarlo- me ha hecho descubrir cuestiones que tengo muy en cuenta en mi trabajo. Ya Peter Brook decía en su libro "Más allá del espacio vacío" que en su opinión "el deporte brinda las imágenes, más precisas, y las mejores metáforas, de una representación teatral"). Por eso, considero que la buena "formación actoral" depende de la actitud de quien desea formarse. Y cuando uno es joven, la formación no debería limitarse a lo vivido en la Escuela. Si os gusta el teatro, ved todo el teatro que podáis, leed todo el teatro posible. Si os interesa el cine, no dejéis de devorar películas, revisando y analizando aquellas que os gustan y las interpretaciones que os interesan. Pero no solo eso, también leed novelas (más allá de los *best sellers* del momento), escuchad música (más allá de los éxitos actuales), asistid a conciertos, ved exposiciones de pintura, escultura y todo tipo de arte. Nutríos culturalmente lo más posible con el objetivo de relacionaros, poco a poco, con productos artísticos de mayor complejidad. Con ello, vuestro ser se estará fertilizando y vuestras capacidades desarrollándose e incidirán en vuestra calidad como intérpretes.

Una vez finalizado el periodo en la Escuela, comenzaréis a vivir en una inevitable paradoja o a no tener más remedio que buscar, a veces, un difícil equilibrio: seguir formándoos para ser buenos intérpretes y buscar la deseada relevancia que os permita trabajar de manera más o menos continuada. Parece que una cosa lleva a la otra, pero lo cierto es que no siempre es así. De hecho, parece que siempre hay tensión entre lo que uno desea y lo que la vida te va ofreciendo. En mi caso, he ido ajustando y adaptando mis intereses a lo que la vida me ha ofrecido, sin dejar de empeñarme en intentar ser cada vez un mejor actor.

Hubo un momento determinado en mi vida, que viví cierta crisis, y empecé a cuestionarme todo lo que hacía dirigido a mejorar como actor. Sentí que no estaba llevando directamente las riendas de mi formación y simplemente hacía lo que me decían sin, en muchas ocasiones, cuál era el sentido o a qué iba dirigido. Creo que me cansé de ello sobre todo porque no percibía evolución en mí. Entonces empecé a reflexionar profundamente y a preguntarme cosas como: ¿Qué es lo que realmente quiero dentro de esta profesión? Y me respondí que ser el mejor actor posible, la mejor versión de mí mismo. ¿Y eso en que consiste? me pregunté. ¿Qué es un buen actor? ¿Qué es una buena interpretación? ¿Qué elementos tiene que contener una interpretación para ser considerada o calificada como buena? Por supuesto, hay mucho en este arte sujeto a la subjetividad. Pero si estamos hablando de formación y escuelas regladas con planes de estudios concretos, algo de todo ello, debe ser objetivable para así ser transmitible. Si voy al teatro y asisto a una función donde en el

escenario hay doce o trece intérpretes ¿qué cuestiones analizables objetivamente me permitirían calificarlos a unos como buenos y a otros como no tan buenos?

Lo subjetivo o la química personal es incuestionable. Si asisto con un amigo al teatro, él conectará con unos intérpretes y quizá yo con otros, simplemente por cuestión subjetiva o química personal. Pero si nos limitamos a lo objetivo ¿que tiene que tener una interpretación para ser considerada como buena y excelente o, al contrario, como mala? Cuando uno se forma en un deporte, el objetivo y la pretensión es clara e inapelable. Se puede medir la marca personal y entrenarse para ampliar las capacidades y así mejorarla. Pero en el teatro, todo eso llamado entrenamiento actoral, ¿para qué? ¿dirigido a qué? ¿qué capacidades tiene uno que mejorar? Si no se tiene claro los elementos que componen una buena interpretación ¿cómo decidir qué hacer para aumentar las capacidades y acercarse ello? ¿Cómo saber qué es lo que te falta o lo que te sobra? En fin... no paraba de pensar en todo ello y, con el tiempo, concluí que una buena interpretación debe contener varias cosas, y que mi formación debería ir encaminada a manejar virtuosamente todas ellas descartando todas las disciplinas o ejercicios que no contribuyeran claramente a ello.

Esos aspectos son los siguientes, que los enumero en este orden, pero no obedece a un criterio de importancia; están, por supuesto, interconectados e influyen entre sí:

- Ser "elocuente": Se refiere a cómo se recibe la actuación. El espectador no debe hacer ningún esfuerzo para recibir la actuación, ya sea al oír, ver o entender. Debe recibirla de manera plena, nítida y limpia.
- Resultar "sugestiva". Es decir, debe provocar algo. No debe ser fría ni provocar indiferencia. Debe emocionar o estimular haciendo vibrar alguna fibra interna del espectador, ya sea emocional o racional. Debe generar o suscitar algo en el alma del espectador.
- Ser "verosímil". Tiene que ver con la credibilidad. El espectador quiere creérselo y no notar la impostura o falsedad. Debe ser o parecer lo más auténtica, natural y verdadera.
- Ser "orgánica". Esto es que esté lo más cargada de vida posible. Debe tener la mayor apariencia de vida; es decir, que el comportamiento y el habla obedezca al natural mecanismo de acción-reacción, tal y cómo se relaciona todo lo que habita en la naturaleza.

Estos cuatro aspectos son los que, en mi opinión, deben estar ampliamente acrecentados para que la interpretación sea buena. Y son atribuibles a cualquier tipo de teatro o código interpretativo. Cuanto más se tenga de estas cosas, mejor será la interpretación. Siempre suman, nunca restan. Nadie podrá decir, por ejemplo: estaría mejor si fuera menos verosímil o me gustaría más si le entendiese un poco peor. Y por otra parte, estos aspectos es lo que siempre se ha demandado en todas las épocas para la buena interpretación. Lo que sucede es que algunos de estos conceptos han ido transformándose o evolucionando. Por ejemplo, siempre se ha demandado verosimilitud en la actuación, lo que ocurre es que una interpretación que era verosímil en tiempo, por ejemplo, de Margarita Xirgu, podría verse hoy como exagerada y obsoleta ; pero en su época la Xirgu, indudablemente, resultaba auténtica y verdadera.

Una vez entendido esto, supe claramente cómo y hacia dónde dirigir mi formación. Tengo que ser lo más elocuente posible, debo resultar verosímil, ser capaz de suscitar algo en el alma del espectador y saber comportarme de manera orgánica. Y claro, me di cuenta que el teatro en donde todo esto se hace más difícil es con los Textos Clásicos ya que manejar estos cuatro aspectos dentro de situaciones, conflictos y habla cotidiana resulta, quizá menos complicado, que el marco del Teatro Clásico, donde se viven situaciones muy extraordinarias e insólitas, conflictos muy extremos y el habla es muy conformado y "extracotidiano".

Mi aspiración, desde entonces, es poder coger, por ejemplo, un texto de Calderón y ser capaz de ser elocuente y que con mi decir el espectador pueda entenderlo todo diáfana y limpiamente; ser verosímil y no enfático; que el verso esté y no deje de sonar musical, pero que parezca habla natural; y, además, saber desenvolverme dentro de la llamada organicidad; y poder emocionar o tocar alguna fibra interior del espectador. Esto, como leí en un libro sobre Grotowsky, sería "alcanzar las estrellas". Y "alcanzar las estrellas" es seguramente algo imposible. En ese libro también se dice que para alcanzar las estrellas, uno puede dar saltos, pero siempre se caerá. También puede subirse a zonas altas para desde ahí dar un salto, pero la caída será mucho más dolorosa. Y otra cosa que se puede hacer es construirse una escalera, poco a poco, peldaño a peldaño, con el mayor cuidado y mimo. Seguramente nunca las alcanzarás, pero llegarás más cerca de ellas. Esta escalera es la técnica. Uno debe construirse, forjarse su propia técnica.

La técnica, según el diccionario, es algo así como "el conocimiento de recursos y procedimientos en una ciencia o arte, además de la pericia y habilidad para usar esos procedimientos". Es decir el conocer y poder usar. Eso me recuerda a una frase de Stanislavsky: En Teatro "saber" es "poder hacer".

La buena técnica, es decir el buen hacer, creo que

solo se puede desarrollar si uno frecuenta cuatro ámbitos. El primero es el ejercicio. El ejercicio es la única manera de alcanzar una pericia o habilidad. Pero además hay que tener cuidado de no ser víctima de ello. Cuando uno adquiere una habilidad, un "manejo virtuoso" mediante algún ejercicio la tentación de mostrarla es muy grande, y ahí ya se está perdido. En otras disciplinas que se vea la pericia puede ser la finalidad pero, desde luego, en Teatro esa no es.

Es curioso que esta labor de la interpretación quizá sea uno de los pocos quehaceres que se debe ejercer sin que se note que lo haces. "No actúes", he escuchado en muchas ocasiones decir a muchos directores. "Como dejar de actuar", "Deja de actuar y empieza a vivir" son algunos títulos de libros sobre interpretación que he leído. No se me ocurre otro oficio que su esencia sea que cuando se ejerza no se note; porque en el momento que así sea ya estará mal realizado. Quizá el de espía. ¿Se imaginan a un espía que se note que está espiando? O, quizá también, el de timador.

Y es que los intérpretes somos una especie de timadores, de engañadores que hacemos creer que vivimos situaciones que son ficticias, o que transmitimos emociones que quizá no las estemos experimentando. Esa es la convención de la interpretación y su verdadera magia cuando se está cerca de "alcanzar las estrellas". Por eso es en los intérpretes donde reside la verdadera potencialidad del Teatro ya que son los encargados de "cargar de vida" la propuesta escénica, el espacio, los objetos, las ideas de dirección, son los que están expuestos a la mirada de los espectadores y los que encarnan "en vida" las palabras del autor. El buen teatro de un país, vendrá determinado por cuan alto es el nivel de sus intérpretes. Como ocurre con el fútbol. Se pueden tener las mejores instalaciones, el mejor cuerpo técnico y los mejores profesionales alrededor de los jugadores, pero si estos no son muy buenos será difícil que ganen un mundial.

Pero enseñar a cargar de vida algo, es llanamente imposible. Según Declan Donellan –en su libro "El Actor y la Diana"- la diferencia de calidad entre una representación y otra reside –no en la técnica- sino en la fuente de vida: cuanta más vida esté presente en una obra de arte, mayor será la calidad de ese arte.

Según esto el trabajo del actor, lo que tiene que "poder hacer" es "llenar de vida" su actuación; pero el mismo Donellan añade: la vida es misteriosa y trasciende la lógica, por lo cual, lo que está vivo no puede ser analizado, enseñado ni aprendido. La vida es un misterio, y no se puede enseñar cómo cargar de vida algo, una frase, un movimiento, etc. Y por supuestísimo la técnica no es la herramienta para llenar de vida nada. La técnica no garantiza una buena interpretación.

Si no se puede enseñar a llenar de vida una actuación, ¿qué se puede enseñar? Donellan responde que lo que sí se puede hacer es analizar, estudiar esas "cosas" que imposibilitan la vida, o parecen encubrirla o bloquearla, esas cosas no son tan misteriosas, y están sujetas a la lógica y pueden ser analizadas, aprendidas y desaprendidas. Es decir, lo importante no es cómo llenamos de vida una actuación sino descubrir esas "cosas" que nos impiden que nuestra actuación esté cargada de vida. Eso no es más que nuestros propios bloqueos, tensiones, dificultades, nuestro escaso manejo; para eso es la técnica para difuminar esos bloqueos, para no tropezar en los obstáculos, en las obstrucciones que todos tenemos. La vida que llevamos dentro sólo puede brotar intensamente, cuando el canal que es nuestro ser, nuestro cuerpo no tiene obstáculos, no está tenso. Por tanto, además de los ejercicios que nos ayudan a adquirir habilidades y pericias también están los ejercicios que nos ayudan a limpiarnos de tensiones, a preparar nuestro cuerpo para que sea fértil y fecundo, y pueda brotar limpiamente y con facilidad todo lo que llevamos dentro.

Recuerdo que cuando algún profesor o director, me señalaba una tensión, o un bloqueo, lo pasaba fatal, y ya me creía el peor actor del mundo. Pero el primer paso para resolver un bloqueo es reconocerlo. Y no hay mejor ejercicio que el que uno mismo se inventa para resolver un bloqueo del que se ha hecho consciente.

De todas formas sólo con hacer ejercicios no está garantizada la evolución como actor y la mejoría de su técnica. Una vez pregunté a un actor con muchos años de oficio, qué debía hacer un actor para ser cada vez mejor: "Todo se reduce al Talento y al Oficio -me dijo- Si tienes talento, la experiencia que vayas adquiriendo será lo que le te haga mejorar y crecer". Y añadió: "En la medida de lo posible trata de ser tú quién maneje y controle tu carrera profesional, porque en definitiva serás producto de tu experiencia".

Está claro que en el aprendizaje de cualquier actividad "la experiencia" es fundamental: "es la madre de la ciencia"; y esta sólo se adquiere ejerciendo esa actividad. Pero claro, en esto del Teatro ¿debe ser el caprichoso mercado laboral teatral quien condicione la adquisición de "la experiencia"? Uno no puede controlar las ofertas de trabajo que le llegan, por tanto desde ese punto de vista uno no puede controlar su experiencia. No puede incidir en ella. A lo mejor no te falta trabajo, pero te dan siempre el mismo tipo de personajes. O sólo te ofrecen el mismo tipo de obras, los mismos "códigos teatrales". O quieres hacer audiovisual pero solo te ofrecen papeles teatrales; o viceversa, quieres hacer teatro pero solo te ofrecen papeles en audiovisual.

Donde uno sí puede incidir es en "su entrenamien-

to". No el entrenamiento desde el punto de vista deportivo de estar preparado y en forma (que también), si no como medio de seguir pesquisando, probando, indagando, equivocándose, aprendiendo y descubriendo; darse la posibilidad de probar a hacer cosas sin miedo a equivocarse, con riesgo, sin tener en cuenta la responsabilidad de la presentación en público, descubrir nuevas técnicas, indagar nuevas maneras, enfrentarse a tipos de personajes que no te suelen ofrecer, o un autor que no has frecuentado, o un código teatral que no conoces, adiestrarse en otras disciplinas viendo cómo pueden enriquecer tu trabajo y un gran etc... Esto es el entrenamiento en el actor: explorar materiales más allá de las meras ofertas profesionales.

Aparte del ejercicio y del entrenamiento para que el intérprete no se estanque debe ejercer su oficio mediante el Ensayo y la Actuación. Estas cuatro cosas (ejercicio, entrenamiento, ensayo y actuación) deben hacerse todo lo posible y deben, también, estar compensadas, equilibradas. Hay actores que se licencian y tienen la suerte de no parar de tener ofertas de trabajo y no paran de ensayar y actuar, pero olvidan sus ejercicios y entrenamiento, pueden estancarse, porque pueden acabar resolviendo sus trabajos siempre de la misma manera. O hay actores que no tienen esa suerte de tener ofertas laborales y no paran de ejercitarse y apuntarse a talleres o cursos; sino ensayan y actúan podrán estancarse. Incluso hay actores que se ejercitan, se entrenan y ensayan largos periodos pero para hacer unas pocas funciones. También tienen el peligro de la no-evolución.

El periodo de Ensayos lo divido en dos fases perfectamente delimitadas: estudio personal y trabajo con el resto del Equipo. En el trabajo privado nunca tomo decisiones ni determino nada. Ahí es donde me relaciono con el material textual con el que voy a trabajar con el único ánimo de estar abierto a ver qué me provoca el texto. La memorización del texto siempre es un problema, por eso yo trato de evitar esa situación y nunca me pongo a memorizar, a "meter en la memoria". Podría decirse que no memorizo el texto, lo que hago es sensorializar el texto y por tanto interiorizarlo. Y lo hago mediante varios ejercicios que me han enseñado o que he creado y que suelo compartir en los talleres que imparto. Este trabajo me lleva varias semanas. Por eso me gusta tener el texto bastante tiempo antes de comenzar los ensayos. Y a no ser que haya indicaciones del director que reclamen no saberse el texto, el primer día de trabajo con el resto del Equipo ya me sé el texto, eso quiere decir que ya lo tengo a mi disposición. Para mí es absolutamente imprescindible tenerlo metido en el cuerpo. Si durante los Ensayos estoy pensando en las palabras que dice el personaje no puedo entregarme a la intuición e imaginación y estaré cortando mi creatividad. Me produce enorme incomodidad cuando estoy ensayando una escena y no puedo jugarla al máximo porque estoy pendiente del texto.

Toda esta etapa de estudio la considero muy determinante. Y creo que el resultado de mis trabajos está condicionado en la medida que le dedico más o menos tiempo a esa etapa.

Después del estudio personal, viene el trabajo con el resto del equipo. El ensayo es el momento de los acuerdos: con el director, con los compañeros y con los demás profesionales. Voy con mucho equipaje lleno, con mi mochila cargada de cosas que han ido surgiendo intuitivamente durante mi estudio. En los ensayos, trato de dar rienda suelta a mi intuición e imaginación. Trato, por todos los medios, de dejarme llevar por ellas y confiar en ellas para así poder jugar de una manera plena, atreverme a hacer cosas sin necesidad de pensarlas previamente y disfrutar de la sorpresa del hallazgo.

Y finalmente llega la mejor etapa, que es La Actuación. Me gusta salir a escena con la idea y premisa (que siempre comparto en mis talleres) de que "se lo que tengo que hacer, no sé lo que va a pasar, disfruto de lo que ocurra". Aunque últimamente la formulo en orden distinto porque creo que me es más útil: "No sé lo que va a pasar, se lo que tengo que hacer, disfruto de lo que ocurra".

El escenario es ese espacio y tiempo donde las cosas se viven muy profundamente e intensamente. Pero también tiene sus peligros. Uno de los mayores es el que he bautizado como el peligroso "estado actuacional". Hace tiempo, después de terminar una función, yo tenía la sensación de que había realizado una buena actuación. Sin embargo, en opinión de una persona de infinita confianza, había hecho una función bastante mala. Evidentemente, le pregunté por qué pensaba eso, y como única respuesta sólo obtuve un "no sé... estabas pasadísimo". Después de reflexionar sobre ello durante mucho tiempo, llegué a la conclusión de que el problema es que había estado poseído por el "estado actuacional".

Este estado es como una enfermedad del actor que se padece en el momento de actuar, y supongo que surge de querer hacerlo bien, de esforzarse por tener una buena energía, de querer gustar, de aspirar a ser un buen actor, de desear agradar, etc. La verdad es que creo que no hay una única razón; puede padecerse por distintos motivos. Sus síntomas son poner más energía de la necesaria, producir una expresividad exagerada, hablar con un volumen de voz más alto de lo necesario o con una precipitación excesiva, dejarse arrastrar por la inercia y no estar reaccionando a lo que realmente está sucediendo en el presente, etc. Es un estado pe-

ligroso porque no hay actor o actriz, por experiencia, que esté libre de, en algún momento, padecerlo; y es que cuando se sufre, no sirve de nada la experiencia, el talento, la técnica, la sabiduría, etc. Simplemente, la actuación será mala. Y como en esto del teatro ocurre que solemos ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el nuestro, así, tenemos una percepción estupenda cuando, como espectadores, vamos al teatro y vemos a un colega sufriendo "el estado actuacional"; pero el que seamos capaces de percibirlo en los demás no significa que ya estemos libres de padecerlo.

Porque cuando lo tenemos, una de las consecuencias es que se altera la percepción, y precisamente nos dejamos atrapar por una percepción alterada de nosotros mismos. El escenario nos da, a veces, un subidón que puede llevarnos, sin ser conscientes de ello, a tener más energía de la necesaria y, lo que es peor, una energía no controlada, no canalizada. Claro que en el escenario hay que tener energía, pero tan malo es el exceso de ella como la escasez de la misma. No se trata de tener mucha o poca, sino la justa.

Esta dualidad se da en muchos aspectos del teatro, donde casi siempre lo más adecuado es el equilibrio, el punto justo. Diversión y Rigor. Acción y Emoción. Técnica e Intuición. Entrenarse y Actuar, etc. No es más importante lo uno que lo otro. Son "las paradojas del comediante".

Finalmente me gustaría decir que este oficio es como hacer surf. Un amigo, que hace surf, me dijo: "Nosotros siempre estamos deseando tomar la mejor ola que nos despierte las mejores sensaciones. Tenemos que estar alerta para tomarla. Pero todas las olas, incluso las mejores, siempre terminan con que acabas en el agua, la ola se diluye, y tienes que volver a nadar para adentrarte en el mar a buscar, de nuevo, otra ola". No se me ocurre mejor metáfora que explique lo efímero de los proyectos teatrales y la incertidumbre inherente a nuestro oficio.

fila á

Textos teatrales

fila
Vol. 7, 43-62

El cuadrado de la avaricia

Marcos Montagud Gaona

Ganador de las Primeras Batallas Dramatúrgicas de 2023 de la ESAD de Murcia

Prólogo

En una habitación desordenada. Iluminada por la luz del sol que se cuela por las rendijas de una persiana. Llena de ceniceros llenos, envases vacíos y ropa sucia.

Chaval — *(A público.)* No tiene sentido que me presente. Primero porque a la gente le da igual quien soy. Si a mí me da igual quien soy, imagínate al resto. Y segundo porque si aquí, en esta habitación, hubiera público, esta imagen sería mi presentación. Creo que un chaval de 24 años tirado en la cama con ropa de calle a las 6 de la tarde con una botella de coca cola vacía tirada en el suelo sin hacer nada dice lo suficiente como para que no haga falta una presentación.

Si en esta habitación hubiera público, tendría que ponerme de pie, y elegantemente, exponer cómo me siento, para que el contraste entre lo que digo y la imagen que proyecto de mí suscite algún tipo de interés. De todas formas todo esto da igual, porque aquí soy el único espectador e intérprete. El cielo que se cuela por la ventana también. Él también es intérprete. Debería subir más la persiana, pero no me quiero levantar. Levantarse es una acrobacia agilipollada.

Levantarse es una acrobacia agilipollada. Es sorprendente la cantidad de estupideces que es capaz de pensar mi cerebro cuando toma aire después de haberse pasado el día embotado con shorts de youtube y tik toks. He visto tantas gilipolleces hoy que me cuesta desarrollar los pensamientos.

Consumo titulares. Pienso en titulares. Tengo hambre. Me apetece una hamburguesa metida en un donut. Soy un pedazo de mierda. Levantarse es una acrobacia agilipollada. Soy un pedazo de mierda. No soy capaz de pasar de ahí.

Si hubiera un público aquí, y fuera como yo, esto ya estaría siendo demasiado largo como para mantener su atención. Los videos de tik tok son más cortos que esto. Por eso llevo un rato sin mirar el cielo. Por eso no me he levantado.

Tengo 24 años. Estoy tirado en la cama sin hacer nada con ropa de calle. Debería estar en clase. Me apetece una hamburguesa metida en un donut. Tengo depresión y mucho morro. No soy capaz de mantener la atención más de 15 segundos. Y soy un pedazo de mierda.

Profesor — Deberías estar en clase.

Chaval — Si, eso ya lo he dicho.

Profesor — ¿Cómo llevas el texto?

Chaval — *(A público)* Estudio arte dramático. Dirección y dramaturgia. Por eso os estoy imaginando. Suena guay ¿eh? *(Relamiendo la frase)* Estudio arte dramático. Dirección y dramaturgia. Me serviría bastante para ligar

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

si no tuviera novia. Bueno, y si no estuviera gordo y triste. *(A profesor.)* El texto bien, ahí va.

Profesor — No me has mandado nada.

Chaval — Estoy trabajando en ello. *(A público.)* Mentira.

Profesor — ¿Has podido avanzar entonces?

Chaval — Sí, claro. *(A público.)* Cuando esté apunto de acabar el cuatri escribiré rápido cualquier mierda y se la pasaré. Si soy capaz de hacerle creer que el texto está lo suficientemente trabajado como para que lo único que pueda decirme es que no tengo talento, me tendrá que aprobar. No puede suspenderme por no tener talento. *(Al profesor.)* He pensado que puede ser interesante un personaje que se llama Tomiko. Es un doctor Coreano, que ve algo en el trabajo que le sorprende tanto que acaba cometiendo un homicidio.

Profesor — ¿Tomiko?

Chaval — Tomiko.

Profesor — ¿Y mata a alguien porque se sorprende?

Chaval — Sí, se sorprende tanto que pierde el control de su cuerpo.

Profesor — Vuelve al cuadrado de la avaricia.

Chaval — Ya no se llama así.

Profesor — Como se llame. Era interesante. Vuelve al cuadrado de la avaricia.

Chaval — Creo que voy a desarrollar más a Tomiko.

Profesor — Un coreano perdiendo el control de su cuerpo no es tan gracioso como piensas.

Chaval — Sí lo es.

Profesor — Es hasta racista.

Chaval — Creo que no te lo estás imaginando bien.

Profesor — Vuelve al cuadrado de la avaricia.

Chaval — Si no me he levantado a subir un poco la persiana para ver mejor el cielo, ¿Por qué crees que me voy a levantar a escribir un texto para aprobar una asignatura a la que estoy faltando por pura pereza justamente ahora?

Profesor — ¿No te dolía la cabeza?

Chaval — Me duele.

Profesor — No es un texto para aprobar una asignatura. Es un texto que no has querido continuar porque es mucho más fácil empezar 200 textos y no acabar ninguno, que enfrentarte al hecho de que igual no queda tan bien como esperas.

Chaval — Como esperan.

Profesor — Nadie espera nada de ti.

Chaval — Eso es cruel.

Profesor — Si no me quieres entender es tu problema. Es lo más bonito que te puedo decir.
(Silencio.)
Dale vueltas a lo de que cada uno tiene su infierno. El infierno es un espacio muy interesante a tratar desde una visión contemporánea.

Chaval — Por eso he dejado de escribirla. Quiero hablar de "el infierno", no del infierno de cada uno. Me acompleja que me recomiendes darle vueltas a algo que siento que no soy capaz de abarcar. Con Tomiko no lo paso mal. Tomiko mata y ya.

Profesor — Bueno, pon las excusas que quieras. Ahí afuera está el cielo esperándote. Y ahí dentro tienes tu infierno escondido. Cuando tengas valor para asomarte a alguno de los dos buscando algo, escribe lo que encuentres.

1. La luz

Ambiente oscuro. Una azotea. En el borde de la cornisa, un chaval disponiéndose a saltar y arrepintiéndose al momento. Se repite la acción varias veces. Aparece entonces un ser con un andar tranquilo y un micrófono que nos habla directamente.

Lucifer — *(Haciendo una pausa larga mientras se dispone a decir algo creando una gran expectación.)* Hola peña. Soy Lucifer. La historia que os voy a contar es un poco compleja así que prestad mucha atención a todo para no perderos. No puedo garantizar que tenga mucho sentido, pero ahora que ya os he avisado de que es compleja, si no la entendéis pensaréis que es porque sois medio tontos y no porque no la he sabido contar. Este tipo es Álvaro. Álvaro, saluda. No nos oye. Álvaro ha decidido saltar desde la azotea de su piso. *(Pausa*

dramática.) Para morirse. Para morirse aposta, en plan suicidio. Muy oscurito este principio la verdad. En realidad aún no lo ha decidido del todo. Si lo hubiera decidido posiblemente habría saltado hace 5 minutos. Sorprendentemente nadie se está dando cuenta de que está ahí arriba. La verdad es que da un poquito de pena. Está subido ahí porque invirtió todo el dinero de sus padres en NFTS. Los NFTS son fotos digitales que se supone valen ciberdinero porque tienen un código que/ Bueno, no os voy a explicar lo que son los NFTS. Si tenéis curiosidad, os metéis en youtube. El caso es que ha perdido todo el dinero. Vaya putada. Da un poco de risa también. Oigamos lo que está pensando.

Álvaro — No me quiero morir.

Lucifer — No me digas Álvaro.

Álvaro — En el fondo sabía que no iba a ser capaz de saltar. Lo sabía. Aunque la verdad es que esperaba que hubiese mucha gente gritándome que no lo hiciera. O al menos mucha gente mirando y un poli con un megáfono diciéndo algo como: Esta no es la solución, chaval. Pero todo el mundo está pasando de mí. ¿Debería gritar para que me miren? Bueno, si ya he decidido que no me voy a tirar es un poco lamentable.

Lucifer — Lo es.

Álvaro — Voy a bajarme y ya está.

Lucifer — Pero no está. Álvaro se resbala y aquí es donde empieza la historia.

Álvaro — *(Cayendo a cámara lenta.)* Es mentira lo de la luz.
Y lo del túnel.
Ni luz, ni túnel.
Nada.
Sólo unos segundos para pensar. *(Pausa.)*
Al menos no duele.
Espero que el cielo exista para preguntarle a Dios por qué ha decidido reírse así en mi cara.
Vaya putada.
Tampoco hay una película con los *highlights* de la vida.
Me habría gustado verla.
Pero al menos no duele.
No, no duele nada ya.
Y la felicidad es la ausencia de dolor según…
No recuerdo el nombre.
Da igual. No quiero desperdiciar los segundos que me quedan intentando recordar el nombre de un tío que se cree que puede definir lo que es la felicidad.
Prefiero despedirme.
Adiós.
No sé.
Amé de verdad.
No lo hice todo bien.
Pero eso ya da igual.
Amé de verdad.
Ahora ya no duele nada.
Voy a echar de menos el dolor.
Nadie me oye, pero os hablo a todos vosotros.
Nos veremos dónde se desvanece la carne.

Lucifer — Chof. Así suena. Chof. *(Lucifer se ríe un rato repitiendo una y otra vez el sonido que ha hecho Álvaro al caer al asfalto)* Y ahora sí que sí. Vamos a mi casa. Por fin. Os va a flipar, la tengo muy bonita. Sé que la canción que voy a poner deja de gustaros cuando cumplís los 16 años, pero a mi me parece un temazo muy adecuado para la presentación. Música, maestro.

Suena la instrumental de Highway to Hell

Bajo la tierra que pisáis, en dirección al núcleo de la tierra, hay un lugar donde los pecados se pagan. Bienvenidos al infierno. Al borde de la laguna estigia. El cuadrado de la avaricia.

Durante este viaje está prohibido sacar fotos o escribir comedias. Por su seguridad les recomendamos no venir. Quiero decir; es el puto infierno.
Esta zona por la que estamos pasando es el purgatorio. A su derecha la famosa puerta del infierno en la que pone: Bienvenide al dolor eterno. Veréis que estamos adaptándonos a los nuevos tiempos. Si tomáis una profunda bocanada de aire notaréis que huele a putísima mierda. Esto es algo en lo que ponemos mucho empeño aquí. En muchos lugares se olvidan de que el olfato también forma parte de la experiencia.
Ahora estamos pasando por el círculo de los no bautizados. Está un poco abandonado. Pero sigue siendo precioso.
Notaréis como la sangre bombea en vuestro pene y vagina. Acabamos de entrar en el círculo de la lujuria, el favorito de los turistas. La verdad es que molaba más cuando había gente. De vez en cuando se cuela un diablillo a meterse el dedo por el culo pero poco más. Y al fin llegamos. Aquí es dónde reside la razón del abandono del resto de círculos. El abarrotado y maravilloso cuadrado de la avaricia.

(La música cesa de forma abrupta.)

Vamos con la historia de Álvaro.

2. La cola

Álvaro aparece en una fila de gente entre una mujer y un ser vivo con forma humanoide. Le están aplastando. Parece que acaba de aparecer en un lugar en el que no cabe. El resto de seres esperan a que avance la fila. Algunos con más apariencia humana que otros. Algunos con más ansias que otros. Pero todos sólo esperan.

Mía — *(Desde atrás.)* Ey tío, no empujes.

Álvaro — No te he empujado.

Mía — Sí que me has empujado. Estás empujando. No empujes. *(Álvaro da un paso al lado para salir del pelotón.)* No te cueles. Te estás colando. Ey, se está colando.

Pikita — Pikita

Mía — Es que me está empujando.

Álvaro — Yo no te estoy empujando. A mí me empujan.

Mía — No empujéis.

Domidomi — Domidomi

Mía — Él es el que empuja.

Álvaro — Dejad de empujar.

Mía — Deja de empujar tú.

Álvaro — ¿Dónde estoy?

Mía — Mira, la cola empieza ahí. Ese tío es el último.

Álvaro — ¿Qué cola?

Mía — ¡Que no empujes!

Álvaro — Yo no soy, me están empujando. ¿Qué cola dices? ¿Dónde estoy?

Mía — ¿Qué cola dices? ¿Dónde estoy? Vete para atrás.

Álvaro — Esto es…¿el cielo?

Mía — Llámalo cómo quieras.

Álvaro — ¿He muerto?

Mía — No, en realidad sigues vivo. Has tenido un sueño muy largo y esta es la vida real. Tu vida anterior ha sido mentira.

Álvaro — ¿En serio?

Mía — No. Eso no tiene ni pies ni cabeza. Y si fuese el caso, ¿cómo lo sabría yo?

Álvaro — Entonces este es el sueño.

(Mía le mete un bofetón)

Álvaro — ¿Qué te crees que haces?

Mía — Resolver una crisis existencial. Estás despierto. Y muerto. Ahora aparta.

Álvaro — *(A Washuwashu)* Perdone, ¿Usted sabe dónde estoy?

Mía — No habla castellano.

Álvaro — Sorry, do you know where I am?

Washuwashu — Washuwashu.

Álvaro — ¿Qué idioma es ese?

Mía — Catalán cerrado.

Álvaro — Deja de vacilarme. ¿Por qué el suelo está tan pegajoso?

Mía — Mira, yo sé que tienes que asumir muchas cosas, pero agradecería que te echases a un lado para hacerlo. *(Gritando hacia atrás)* ¡Al próximo que empuje le meto las dos piernas, los dos brazos y la cabeza en el culo y lo chuto a la mierda!

Álvaro — Does someone speak spanish?

Mía — Estás en el infierno.

Álvaro — ¿En el infierno?

Mía — Sí.

Washuwashu — Washuwashu.

Mía — Washuwashu dice hola.

Álvaro — ¿En serio?

Mía — *(Al de atrás.)* No empujes, gilipollas. *(A* Álvaro) Por dios, estate atento se nos acaban de colar 5.

Álvaro — ¿Para qué es esta cola?

Washuwashu — Washuwashu.

Mía — Es para apuntarse a unas olimpiadas demoníacas.

Nadie habla castellano aquí. Nadie habla ningún idioma. Échame una mano.

Álvaro — No se puede hablar contigo. ¿Puedes dejar de vacilarme?

Mía — *(Suspira.)* No hablan ningún idioma porque son demonios que ya llevan tiempo aquí. Hablan…lo que pueden.

Álvaro — ¿Y tú?

Mía — ¡Kamikami me tienes hasta el puto coño con tanto empujoncito!

Kamikami — Kamikami.

Mía — No, "kamikami", no. La próxima te espachurro el cráneo. *(Vuelve a Álvaro)* Yo, igual que tú. Llevo poco aquí.

Álvaro — Vale, ¿ y esta cola para que es?

Mía — Ya te lo he dicho.

Álvaro — No me lo has dicho.

Washuwashu — Washuwashu.

Álvaro — ¿Entre ellos se entienden?

Mía — Ya casi nos toca.

Álvaro — ¿Y a nosotros? ¿A nosotros nos entienden?

Mía — Nos toca. *(Entran a un despacho donde hay un semidemonio burocrático.)* Castellano, por favor.

Semidemonio burocrático — Bienvenidos al despacho demoníaco.

Doy por hecho que están aquí para apuntarse a las olimpiadas demoníacas tercera edición. ¿Vienen juntos?

(A la vez.)

Mía — No

Álvaro — Sí

Washuwashu — Washuwashu.

Semidemonio burocrático — De acuerdo. ¿Quieren inscribirse?

Mía — Si.

Semidemonio burocrático — Inscritos.

Álvaro — ¿Pero qué es eso?

Semidemonio burocrático — ¿Es esta su dirección?

Álvaro — No me tiré. No me rendí. Esto es un error.

Mía — Sí

Semidemonio burocrático le mete un botellazo en la nuca a Álvaro y este queda inconsciente.

3. La casa

Álvaro se despierta en una casa muy poco espaciosa. A su lado están los cuerpos inertes de Mía y Washuwashu.

Álvaro — ¿Qué ha pasado? ¿Dónde estoy? ¡Ayuda! ¡Han matado a mis amigos! Bueno, nos estábamos conociendo, pero/

Mía — Ya en casa.

Álvaro — ¡Estáis vivos!

Mía — No. Y tú tampoco. Te cuesta pillar las cosas, eh.

Washuwashu — Washuwashu.

Álvaro — ¿Qué ha pasado?

Mía — Nos han traído a casa. En teletransporte demoníaco.

Álvaro — ¿Teletransporte demoníaco?

Mía — Sí, como no hay coches ni nada hacen esto *(Le mete un botellazo en la nuca a Washuwashu y éste cae*

desplomado.) Y te traen unos diablillos a casa. Es cómo un teletransporte.

Álvaro — Pero eso es super peligroso.

Mía — Creo que vas a entender todo mejor cuándo asumas que estás muerto. ¿Cuántas veces necesitas que te lo repita? Porque no sé cuántas palabras me quedan.

Álvaro — Es que no puedo acostumbrarme a estar muerto.

Mía — Claro que puedes. ¿O no se adaptan los niños a estar vivos? Yo creo que estar vivo es bastante más desconcertante.

Álvaro — ¿Puedes explicarme por favor dónde estoy?

Mía — Cuadrado de la avaricia. Distrito 564. En mi casa. Bueno, y la de Wasuwashu. Y ahora la tuya.

Álvaro — No quiero molestar. Puedo buscar un sitio dónde quedarme.

Mía — Para no querer molestar, molestas bastante. Y no vas a encontrar un sitio. Puedes quedarte. Me caes bien.

Álvaro — ¿Que he hecho yo para que me manden al infierno? No salté. Me caí. ¿Me han castigado por ser torpe? ¿Te caigo bien? ¿Cómo eres cuando alguien te cae mal?

Mía — Esto no es el infierno.

Alvaro — ¿Como que no es el infierno?

Mía — Para mí no lo es. Es un sitio que se llama infierno al que vienes después de morir. Pero no "el infierno". El infierno está en otro sitio. Esto sólo se llama así.

Álvaro — ¿Es como una simulación del infierno? No estoy entendiendo una mierda.

(Wasuwashu despierta.)

Mía — No, osea, hablo del término infierno. Es más como una reflexión.

Washuwashu — Washuwashu.

Álvaro — ¿Qué dice?

Mía — Dice que sí, que sí que es el infierno.

Washuwashu — Washuwashu.

Mía — Y que deje de comerte la cabeza con mis movidas. Que la etimología otro día. Y que si quieres un vaso de agua.

Álvaro — ¿Todo eso ha dicho?

Mía — Sí.

Álvaro — Pues… No tengo sed. ¿Por qué no/ Bueno, porque estoy muerto. ¿No? *(Mía le responde con una mirada.)*
Un vaso de agua estaría bien.

(Silencio largo. Le dan un vaso de agua a Álvaro.)

Washuwashu — Washuwashu.

Álvaro — ¿Qué?

Mía — Que si estás nervioso por lo de mañana. Y que si te has enterado de que nos hemos apuntado a unas olimpiadas.

Álvaro — Washuwashu habla muy rápido.

Mía — Es conciso pero poético. No es como de un idioma a otro.

Álvaro — Pues…me vendría bien una explicación de lo de mañana.

Wasuwashu — Wasuwashu.

Mía — No, Washuwashu, se lo explico yo, que acabamos antes.

4. Contexto

Lucifer — Imagino que al igual que Álvaro, tendréis muchas preguntas. Y creo que es un buen momento para daros algo de contexto.

(Lucifer escupe un humo muy denso por la boca en el que se ve representado todo lo que narra y añade una reverberación fuerte a su voz)

Este sitio no siempre ha sido así. Hace muchos años, todo lo que veis estaba cubierto por fuego, lodo, y

monstruos encargados de torturar a las almas en pena que osasen desafiar lo que dios, o el destino, o quien sea o quienes sea que manden, habían impuesto como moral.

Yo tampoco sé quién está a cargo de todo esto, y tampoco sé por qué se siente con el poder de decidir qué es lo que está bien y qué es lo que está mal, pero llamémoslo dios para entendernos. Mi trabajo era castigar.

Acepté mi rol, y era bueno. Era el mejor. Era amo y señor del sufrimiento; viva representación del mal. Concepto materializado, que da algo de sentido a vuestra absurda existencia.

Este era el imperio del dolor y la culpa. Y yo, la estatua de carne en ascuas que lo presidía. Pero todos los imperios caen. Y éste, no iba a ser distinto.

Todo era más sencillo cuando el hombre se parecía más al animal que a mí. A medida que ahí arriba el culto a lo material iba a pasando a ser el motor principal del hombre, cada vez había más gente destinada al círculo de la avaricia. Y yo no era capaz de entender por qué. Me preguntaba si es que el hombre había dejado de ser lujurioso, glotón o asesino. Y fui descubriendo que el problema no residía tanto en la ausencia de esos pecados, si no en la raíz de los mismos. Cuando se mata por poseer, cuando se folla por poseer, cuando se come por poseer, todos aquellos pecados que un día fueron dignos de su propio círculo, quedan opacados ante el más incisivo de todos: La avaricia.

Si esto que ocurre es algo natural, si esta es vuestra evolución ¿por qué quien sea que hiciese esto no lo predijo? ¿Por qué no estábamos preparados para que pasase ésto? Era posible que/ Existía la posibilidad de que/ quizá, habiais conseguido trascender aquello que se esperaba de vosotros. Quizá algunos de vosotros habiais conseguido ser dioses de vuestros iguales. Todo para venerar al pecado en el que habéis descubierto que reside el poder.

(Disipa el humo de un soplido y recupera su voz natural.)

Tuve que hacer reformas. En un círculo es difícil hacer un plan urbanístico en el que quepan edificios. Tuve que adaptarme a esta nueva realidad, dejar de torturar, para centrarme en…bueno, que la gente quepa. Y aún así, no fue suficiente. Intenté comunicarme con dios para pedirle ayuda, pero, ¿A vosotros os responde? Porque a mi no. Fue entonces cuando caí. Si no puedo hablar con el pasota de la nube -yo es que me lo imagino en una nube- hablaré con los dioses de la tierra. Igual ellos pueden cambiar todo esto. La caída de su imperio está tardando más de la cuenta, y no sabemos qué consecuencias podría sufrir la tierra si se completase el aforo del cuadrado. Es algo que les afecta directamente. No les puede dar igual. Es imposible que les de igual. Sólo tienen que saberlo. Con que lo sepan ya está. Solo falta que alguien diga: hay que parar. Hay que volver a acercarse al animal. Con eso bastará.

Yo no puedo ser quien suba a avisar porque tengo que encargarme de mandar aquí, pero puedo reencarnar a una de estas almas. ¿Pero a cuál? Fue entonces cuando se me ocurrió poner en marcha las olimpiadas demoníacas primera edición.

En las que habéis visto a Álvaro apuntarse, las terceras, eran el último intento antes del plan B.
Y fue en éstas en las que/ Bueno, no quiero adelantarme, sigamos con la historia. Quiero enseñaros el número musical que hice para la ceremonia de inauguración.

5. Prólogo 2

Profesor — A ver que me aclare.

Chaval — Dime.

Profesor — A ver.

Chaval — ¿Qué pasa?

Profesor — Es ocurrente.

Chaval — Faltan cosas, pero/

Profesor — Sí, sí, está en proceso, eso lo entiendo, pero a ver…

Chaval — Dime.

Profesor — ¿Hola peña soy Lucifer?

Chaval — ¿Qué pasa? Es Lucifer.

Profesor — Con ese tipo de expresiones entiendo que lo que pretendes es hacer gracia ¿No?

Chaval — Dice hola peña como podría decir cualquier otra cosa.

Profesor — Y ese es el problema. Me da la sensación

de que te apoyas demasiado en una comedia simplona y efectista para no tener que afrontar la complejidad poética que pide la idea.

Chaval — ¿Qué me dices de la estructura?

Profesor — Lo de la cola hay que recortarlo. Cinco páginas gritando "no empujes" son demasiadas.

Chaval — A mí no me lo parece.

Profesor — ¿Y las botellas?

Chaval — ¿Qué pasa con las botellas? Son un recurso escénico.

Profesor — Eso lo entiendo, pero no dicen nada.

Chaval — Paso. Voy a volver a la historia de Tomiko. Nuestro doctor llega por la mañana al hospital sin saber que va a cometer un homicidio…

Profesor — Y desvelas demasiado pronto el pastel.

Chaval — ¿El pastel?

Profesor— El pastel.

Chaval — ¿Qué pastel?

Profesor — Todo esto que cuenta Lucifer…lo explica como muy rápido, muy pronto ¿no? Además es un poco simplista la reflexión que ofrece al espectador.

Chaval — Es que el mundo es simple.

Profesor — Sí, para quien cree entenderlo.

Chaval — Pues si yo creo entenderlo y tú crees no entenderlo, ¿quién de los dos tiene una visión más clara de lo que ve?

Profesor — Yo. Que la avaricia está mal lo sabemos todos. Pero hay algo debajo. Rasca. Hay algo debajo de eso que es mucho más interesante.

Chaval — Pues dime que es.

Profesor — Es que esta no es mi obra.

Chaval — ¿Y entonces qué haces aquí?

Profesor — ¿Prefieres estar tirado en la cama viendo tik toks notando como te vas haciendo más estupido a cada segundo que pasa mientras te come el olor a porro y a ropa sucia?

Chaval — Sí. *(Silencio.)*

Profesor — Sabes que eso no es verdad.

6. Primera prueba

Álvaro tocándose la cabeza, como resintiéndose de un golpe. Están todos en línea. Delante de un lago rojo enorme cubierto de un humo denso.

Álvaro — ¿Ahora dónde estamos?

Mía — Shh. Que empieza.

Suena Devil Came to Me de Dover y Lucifer hace un baile tan cutre como espectacular. Explosiones. Acrobacias. Pasos de baile de distintos estilos. Cambios de luces constantes y efectistas. Algo así como si un niño de 6 años dirigiese una ópera de Wagner. Al acabar se dirige al micrófono dramáticamente y en el silencio más absoluto que existe, carraspea suavemente y empieza a hablar.

Lucifer — Hola peña.

Profesor y chaval irrumpen en la escena. Desde este momento interrumpirán la acción sin previo aviso.

Profesor — ¿En serio?

Chaval — Shh. Que empieza.

Lucifer — Que den comienzo las olimpiadas demoníacas tercera edición.

(Lucifer sopla y el humo se desvance.)

Lucifer — *(Con reverberación)* Primera prueba: Los círculos mortales de la laguna Estigia.

Álvaro — Eso son las zamburguesas. Las de humor amarillo.

Lucifer — ¿Qué?

Álvaro — Nada, que es que eso, son las zamburguesas. Una prueba de humor amarillo.

Silencio.

Lucifer — No, pero aquí si pisas una de las que no está sujeta, te hundes.

Álvaro — Sí, como en humor amarillo.

Lucifer — Ya.

Mía — *(Susurrando)* Álvaro.

Álvaro — Dime.

Mía — ¿Te puedes callar la boca? No por nada eh, es que igual debatir el nombre de la prueba con Lucifer no es la mejor idea.

Álvaro — No, si el nombre me parece perfecto pero es que/

Lucifer —Bueno, Primera prueba: Las zamburguesas demoníacas.

Álvaro — Yo no quería tampoco/ quiero decir, que los círculos mortales de la laguna Estigia me parece buen nombre también. Es sólo que…voy a callarme.

Lucifer — La prueba se juega de forma individual. Empezamos a la de tres. Tú, Nikita, detrás de la línea, que te veo.

Washuwashu — Washuwashu.

Lucifer —Si, Washuwashu, ya lo he visto, se lo he dicho ya. Cuando diga tres. Diré una dos y tres y en el tres empezamos. No diré ya después. No es "un. dos. tres. ya". El tres es el que marca el inicio. Bueno, mejor digo ya, que es más claro. Pues en el tres no. En el ya. ¿Vale? Que nadie empiece en el tres, diré "un. dos. tres. ya.", y ahí, en el ya. ¿Entendido?
Un.
Dos.
Tres.
Ya.

(De golpe Álvaro se queda solo y se siente un silencio sepulcral.)

Álvaro — ¿Hola? ¿Hay alguien ahí? *(Suspira.)* Allá vamos.

Lucifer — *(Durante esta intervención vemos silenciado todo lo que narra)* Pero no vamos. Álvaro es un cagado y se resiste a saltar. Tiene que pensar en la vida que ha perdido. Hacer un monólogo interno que le de fuerza y valor. Tras diez minutos de chapa intrapersonal suena en su cabeza una música épica como en los animes que ha visto y decide saltar como el héroe que siente que es. Y se resbala. Otra vez. Se resbala otra vez. Y suena chof otra vez.
Vamos a verlo a cámara lenta para ver en qué piensa. Creo que puede ser interesante.

Álvaro — Soy gilipollas. Me cago en mi reputísima madre. Soy la persona más gilipollas del planeta. Si se hiciera una lista con los gilipollas del mundo, o bueno, de la existencia, o bueno, gilipollas en general… Porque no estoy en el mundo y no sé si tras morir existo. ¿Existo? Pienso luego existo. ¿Ser gilipollas hace que exista menos? Me cago en dios ¿cómo puedo haber perdido dos oportunidades de vivir resbalándome? Perdón mamá por cagarme en tí. Me sale solo. Bueno, tampoco tengo porque justificarme. Sólo lo he pensado. Y lo que piensas y no dices no está mal. ¿O sí lo está? ¿Por eso estoy en el infierno? ¿Por lo que he pensado? No. Seguramente esté en el infierno por ser un supermegapedazo de turbogilipollas con una ultraputísima madre.

Lucifer — Pues no era interesante. Perdonad.

Álvaro queda sumergido en el agua y escucha una voz grave que retumba en todo su cuerpo.

Voz — ¿Quieres volver a intentarlo? Debes saber que por cada intento un jugador aleatorio será eliminado.

Lucifer — Venga Álvaro. Saca el héroe que llevas dentro. Salva a alguien que no se haya resbalado antes de saltar. Dile que no quieres continuar.

Álvaro — *(A la voz)* Sí que quiero continuar.

Lucifer — O no. Haz lo que quieras.

Álvaro aparece fuera del agua. Esta vez se lo piensa más. Pero salta. Y en la primera *zamburguesa vuelve a caer.*

Voz — ¿Quieres volver a intentarlo? Debes saber que por cada intento un jugador aleatorio será eliminado.

Profesor — No entiendo el juego.

Chaval — Es que si no veías humor amarillo…

Profesor — No es eso, es que, ¿por qué ese juego?

Lucifer — En otro lugar están Washuwashu y Mía cubiertos de agua y barro.

Washuwashu — Washuwashu.

Mía — Si. Ha sido raro. Pero había que rendirse. No merece la pena quitarle esta oportunidad a alguien que la quiera de verdad. Espero que Álvaro consiga pasar.

Lucifer — En 10 segundos daremos por finalizada la prueba todos aquellos que se hayan quedado intentándolo quedarán automáticamente eliminados.

Mía — ¿Qué?

Lucifer — Diez. Nueve. Ocho.

Mía — ¿No es un poco injusto eso?

Lucifer — El mundo es injusto. Siete. Seis. Cinco. Cuatro. Tres. Dos. Uno. Cero.

(Silencio largo. Cae Álvaro de arriba.) Ya. Era en el ya. "Tres, dos, uno, cero, ya." Álvaro, ponte con ellos *(Señalando a Washuwashu y Mía.)* Prueba cerrada. Si estáis aquí es que pasáis a la segunda fase.

7. Prólogo 3

Profesor — Humor amarillo entonces.

Chaval — Humor amarillo.

Profesor — Me vas a explicar por qué o…

Chaval — Porque me hace gracia. Bueno, más importante que eso. Porque me hacía gracia.

Profesor — Te hacía gracia porque eras un niño. Hace gracia a niños. ¿Esto es ahora un espectáculo infantil o cómo?

Chaval — Créeme que ahora consumo mierda peor que humor amarillo. Yo veía esto pensando que era algo prohibido. Eran chinos metiéndose hostias y dos tíos doblándolo sin saber qué era lo que decían. Era como algo gamberro.

Profesor — ¿A dónde quieres llegar con esto?

Chaval — Déjame acabar. Y un día mi abuela se despertó de la siesta antes de que acabase el programa y lo vió un rato conmigo. Y le gustó.

Profesor — Y entonces ya no lo sentiste como algo prohibido y dejó de gustarte. Y por eso lo haces aquí. Para tocarme las narices a mí y volver a sentir ese espíritu gamberro.
Básico. Estereotípico. Adolescente.

Chaval — Me gustó más cuando lo vi con mi abuela, y es un recuerdo que guardo con cariño. Y ya está. Me pides que meta cosas de verdad y cuando las meto me lo echas en cara.
Elitista. Soberbio. Adulto.

Profesor — ¿Tiene algo que ver tu abuela con la historia? ¿Sale tu abuela en la siguiente escena compitiendo en los troncos locos del grand prix? ¿A que no? Pues es gratuito. Y lo gratuito es básico, estereotípico, y sobre todo adolescente. Justifica algo. Alguna cosa. Lo que sea. A estas alturas ya me da igual el qué.

Chaval — Tu problema es que necesitas que todo esté justificado. Humor amarillo no estaba justificado, eran chinos hostiandose. Tik tok no está justificado, es mierda de 15 segundos. La vida no está justificada. No existen arcos de personaje en la vida real. Y los que fingís que si es porque os aterra no tener el control de lo que pasa. Y esto que acabo de decir es simple. Simplista, como dices tú. Y negarlo es elitista, soberbio, y sobretodo adulto.
(Silencio.)
¿Qué?

Profesor — Nada, estoy esperando el *punchline*. La broma. Porque no me puedo creer que hayas dicho algo serio sin meter treinta *gags*. ¿Quieres hablar de tu abuela?

Chaval — No. Quiero hablar con mi abuela. Y que me responda cosas con sentido. Y meterla en una obra no va a ayudar a que eso sea posible.

Profesor — Hueles a mierda.

Chaval — ¿Perdón?

Profesor — Sube la persiana. Hueles a mierda.

Chaval — Que subas la puta persiana y te duches. Que das asco. *(Mira a su alrededor. Se toca la cabeza.)* ¿Qué hora es?

Una montaña. Luz anaranjada.

Álvaro — *(Tocándose la cabeza resintiéndose de otro botellazo.)* ¿Dónde estamos?

Profesor — Es tarde. Ya casi no entra luz por los agujeros esos.

Mía — No lo sé. Parece una montaña.

Profesor — Me voy a ir.

Mia — No te preocupes, estamos Washuwashu y yo aquí.

Chaval se asoma a un agujerito de la persiana.

Álvaro — Está atardeciendo.

Mía — Aquí no atardece, será fuego en el horizonte.

Álvaro — Pues es bonito.

Mía — Lo es.

Chaval — Aunque sigo aquí.

Álvaro — Aunque sigo aquí.

Mía — Si. Seguimos aquí. Pero ya es algo cercano a estar vivo lo de ver algo parecido a un atardecer. Aunque sea fuego.

Álvaro — Lo malo es que el fuego no se puede tocar.

Chaval — El atardecer tampoco, imbécil.
Mía — El atardecer tampoco, imbécil

Washuwashu — Washuwashu.

Mía, Álvaro y chaval miran a Washuwashu y sonríen con ternura.

Chaval — *(Para sí mismo.)* Pues si, Washuwashu, un atardecer es técnicamente fuego en el horizonte, pero no es lo mismo. Hay matices en el lenguaje.

Álvaro, Mía y *Washuwashu miran al horizonte con la sonrisa de quien recuerda una infancia feliz. Chaval se vuelve a la cama con el móvil.*

8. La montaña

Álvaro — ¿Qué ha pasado?

Mía — Creo que hemos pasado de ronda.

Álvaro — No. Yo me rendí.

Mía — Y yo. Y él.

Álvaro — No lo entiendo.

Mía — Nosotros tampoco. Pero bueno, ya está.

Álvaro — ¿Por qué te has rendido?

Mía — ¿Qué más te da? *(Pausa.)* ¿Y tú?

Álvaro — Yo… No lo sé. No quiero estar muerto. Porque ha sido por error. No me tocaba morir. Pero ha sido un error mío. Que otro pague por lo torpe que soy es injusto.

Mía — No lo creo

Álvaro — ¿Y eso por qué?

Mía — Porque tienes una razón legítima para volver. Tú mismo lo has dicho. No deberías estar muerto. Te has resbalado. No te has fumado 200 cigarrillos al día. Lo tuyo es distinto.

Álvaro — Legítima. Me parece flipante que uses palabras tan antiguas.

Mía — Legítima no es una palabra antigua.

Álvaro — Seguro que tu también tienes una razón legítima para volver

Mía — No me conoces.

Álvaro — Pues déjame que te conozca.

Mía — Yo quiero volver a nacer para crecer, cumplir 17 años, fumarme un piti en el parque de debajo de mi casa, no el de la casa que tenga en la nueva vida, mi casa, la que tuve. Y ya.

Alvaro — ¿Ya que?

Mía — Y ya. No quiero volver a vivir, sólo quiero despedirme. Habría dado lo que fuera por una despedida. Y esa no es razón suficiente. Y no sé siquiera si haría algún bien a alguien. Quizá en el contexto que me toque soy una mala persona. Ya lo fui un poco en el que me tocó y eso que me quisieron mucho. El amor no pudo ganar siempre. ¿Por qué asumir el riesgo de empeorar

lo que ya fui? No merece la pena, por un piti no. Y a cambio de otro participante, menos.

Álvaro — ¿Vas a seguir jugando?

Mía — Supongo.

Álvaro — Una despedida me parece una razón legítima. Y creo que te machacas demasiado.

Mía — Machaco demasiado. En general.

Álvaro — Sí que es verdad que podrías vacilar un poco menos. Pero no creo que seas mala.

Mía — ¿Sabes lo que te he dicho antes de que esto no era el infierno?

Álvaro — Si, ¿qué pasa con eso?

Mía — ¿Crees que eres libre?

Álvaro — No me lo planteo mucho.

Mía — A veces siento que somos sólo una mezcla de naturaleza y contexto. Nacemos con unas características y el contexto afecta en ellas y eso hace que tomemos decisiones. Sólo eso. Es algo así como el destino pero sin llamarlo destino porque es una palabra que me da rabia.

Álvaro — ¿Destino?

Mía — Si.

Álvaro —¿Por qué te da rabia la palabra destino?

Mía — Me suena a cliché. Está hueca.

Álvaro — Destino. Destino.

Mía — Destino. Suena a que ya no significa nada

Álvaro — Destino. Igual es por decirla sola. Como que si dices una palabra sin nada más suena rara. Calefactor.

Mía — No, no es eso.

Álvaro — Calefactor.

Mía — Estoy casi segura de que no es eso.

Álvaro — Juan estaba jugando a la pelota cuando descubrió que su destino era ser peluquero.

Mía — ¿Qué?

Álvaro — Suena menos rara así.

Mía — ¿El destino de Juan es ser peluquero?

Álvaro — Si. Y lo decide porque tiene alma de peluquero y lo descubre jugando a la pelota. Si Juan no hubiera jugado a la pelota no querría ser peluquero.

Mía — Álvaro, me estaba burlando de ti. Pero gracias por explicar, bastante regular, para niños de 5 años lo que te estaba intentando decir.

Álvaro — No te lo estaba explicando. Lo estaba entendiendo en voz alta.

Mía — El caso es que a veces siento eso.

Álvaro — ¿A veces?

Mía — Si, alguna vez.

Álvaro — ¿Y el resto del tiempo que sientes?

Mía — Culpa.
(Silencio.)

Washuwashu — Washuwashu.

Mía — Eso es el infierno. La culpa. Y cada uno carga con la suya. Y todos juntos con la que compartimos.

Álvaro — Yo siento culpa, creo. Pero no siento que compartamos nada. No entiendo por qué tú sí.

Mía — Pues a ver, cómo te explico esto. Yo no he hecho las cosas bien, pero como grupo no hemos hecho tampoco las cosas bien.

Álvaro — ¿Y porque no hayamos hecho las cosas bien me tengo que sentir mal yo?.

Mía — No, no es que sea tu responsabilidad. Es más como que, formas parte. Aunque no puedas evitarlo. Tu contexto es una basura. Miras alrededor y la vida humana está podrida. Triste. Vacía. Acomplejada. Y tu parte de naturaleza no puede hacer nada para evitarlo. Porque es muy posible que tu naturaleza juegue un papel en eso. Y si fuera cierto que somos como a veces juego

a sentir que somos para tener pequeños momentos de redención, pues no pasaría nada. Somos peluqueros porque hemos jugado a la pelota y ya. Pero si nos responsabilizamos de donde estamos y de quienes somos, ahí…ahí si hay una culpa colectiva.
Álvaro — Entiendo.

Mía — ¿En serio?

Álvaro — Sí. ¿Quieres que me lo explique a mí mismo en voz alta y así nos aseguramos de que lo he pillado?

Mía — No, te creo.

Álvaro — Eso que dices de la culpa colectiva, de la responsibilidad…ojalá lo pudiéramos sentir todos. Yo creo que tienes que intentar volver.

Mía — ¿A despedirme?

Álvaro — No, a saludar. *(Silencio)* ¿Me prometes que vas a intentarlo?

Mía — No soy muy de cumplir promesas. Vamos a disfrutar del paisaje. Ya he gastado muchas palabras.

Álvaro — Yo no soy de dar consejos, y lo estoy haciendo.

Mía — *(Suspira.)* Te lo prometo.

9. Prólogo 4

Profesor — ¿Lo del calefactor que es? ¿una broma?

Chaval — Sí.

Profesor — Pero ¿qué hay de fondo?

Chaval — Nada. Es una broma. Sin más.

Profesor — ¿Como la botella?

Chaval — Como la botella.

Profesor — No puedes meter una broma en los momentos dramáticos.

Chaval — ¿Por qué no?

Profesor — No me he expresado bien. No deberías desperdiciar un momento en el que la gente está atenta para hacerles escuchar una broma.

Chaval — ¿No puede estar la gente atenta de una broma?

Profesor — ¿Quieres que lo esté?
Chaval — ¿Por qué no?

Profesor — ¿Aunque no diga nada?

Chaval — Porque no dice nada.

Profesor — Creo que no entiendo tu tipo de teatro.

Chaval — Y se va así, con que no entiende mi tipo de teatro. Pero no lo dice así. Lo dice como que no le gusta mi tipo de teatro. Y aunque lo estoy haciendo un poco para salir del paso, me jode.

Profesor — ¿Lo estás haciendo para salir del paso? ¿Seguro? Yo creo que tienes algo que contar, y que eres muy bueno evitando hacerlo. Pero no te vas a resistir.

Chaval — Te vas. Te has ido. Diciendo que no lo entiendes. Y no es sólo mi teatro lo que no entiendes.

Profesor — ¿qué más no entiendo? ¿A ti? ¿A tu obra? ¿A tu mundo?

Chaval — Exacto. No entiendes nada de eso

Profesor — Es simple.

Chaval — Por eso no lo entiendes.

Profesor — Y adolescente. Por eso lo entiendo. Porque lo entendí.
(Silencio.)
¿Por qué pierdes el tiempo discutiendo conmigo?

Chaval — ¿Por qué vienes tú a que lo pierda?

Profesor — ¿He venido? ¿Seguro? A lo mejor has necesitado llamarme profesor en una obra para ser capaz de madurar. De hablar con tu parte madura. Igual deberías empezar por aceptar eso. *(Chaval le ignora.)* O a lo mejor sólo soy un personaje simple y adolescente.

Chaval — Yo nunca te escribiría así.

Profesor — Yo a ti sí.

Chaval — Te habías ido.

Profesor — Si. Es verdad.

(Profesor se va. El chaval lo mira irse. Luego mira por las rendijas de la ventana.)

10. Contexto 2

Lucifer — "Es que es injusto que gane el que se ha rendido mimimi." Todo el mundo se cree con la potestad de juzgar. Organizad vosotros unas olimpiadas demoníacas, a ver que tal os salen. Además, si os parece injusto es que no habéis entendido nada de la prueba. Aquí no estamos viendo a ver quien salta más. De hecho, en esa prueba, todas las zamburguesas se hundían. Mirad a vuestro alrededor. ¿Qué tipo de mesías necesitáis? Igual me estoy equivocando, pero yo creo que necesitáis a alguien que, de entrada, asuma la derrota.

Si vienen a por mí unas hormigas y las pisoteo hasta que me tengan miedo, han perdido, ¿no? ¿Que hormiga es más probable que organice al resto, la que se sabe derrotada y asume que su estrategia no está funcionando, o aquella que cree poder conmigo y viene corriendo? ¿Cuál?

Lo primero que necesito de un elegido es que asuma su fracaso. Que aprenda a trabajar desde ahí. Toda esta gente que ha pasado de ronda ha perdido. Perdió en vida y ha perdido en las zamburguesas demoníacas. Se siente parte del grupo de perdedores. El grupo de perdedores es el único grupo real. Cuando ganamos lo celebramos mirando al cielo y con los brazos levantados. Cuando perdemos buscamos un abrazo. Ahí es. Ahí es dónde sentimos la verdadera compañía. La colectividad es fruto del fracaso colectivo. Del dolor. La rendición es un camino, que bien andado, una vez asumido y aceptado, nos lleva al conocimiento. Al cambio de estrategia. Ya probé a mandar ganadores. Quiero comprobar que ocurre en vuestro mundo competitivo si la luz es arrojada con un discurso que nace de la derrota.

Por cierto, la segunda prueba ya ha empezado. Están en la recreación de una montaña viendo la belleza del mundo. Retomando el contacto con las raíces. Con el animal. Enseguida dará comienzo la segunda parte de la segunda prueba de las olimpiadas demoníacas tercera edición.

11. Segunda prueba

Álvaro despierta en una silla atado. Delante de él, una pantalla gigante.

Álvaro — Me cago en mi vida. ¡Dejad de meterme botellazos!

Lucifer — Hola Álvaro, ya es tu turno.
(Chaval coge el móvil)

Profesor — ¿Lo estás cogiendo para escribir o para ver tik tok?

Álvaro — Hola. Tengo un poco de miedo.

Chaval— Para escribir.

Lucifer — No te preocupes, es normal. Todo esto es muy nuevo.

Profesor — Vaya, estás reencontrando la motivación.

Lucifer — Ante ti el abismo. La ventana al dolor.

Álvaro — Bueno, sí, es una pantalla.

Profesor — Eso no es la aplicación de notas. Eso es el menú.

Chaval — Lo he cogido para escribir, que lo acabe haciendo es otra cosa.

Lucifer — Exacto. En ella te voy a mostrar la realidad de tu mundo.

Profesor — ¿Por qué prefieres bombardearte con falsedad? Si tanto te angustia tu vida. ¿Por qué no buscas motivación en lo que queda en ella de verdad?

Chaval — Aún no he abierto tik tok.

Lucifer — ¿Quieres verla? Si en algún momento quieres parar te estarás descalificado automáticamente.

Profesor — Pero quieres. Si abres esa aplicación te estarás anulando durante un tiempo indefinido.

Lucifer — ¿Estás dispuesto a sufrir un dolor real y agudo?

Profesor — ¿Estás dispuesto a sentir un alivio tan falso

que convierte a quien lo siente en concepto y comprador?

Chaval — Déjame en paz.

Alvaro — Sí. Estoy listo.

(Suena Sympathy for the devil de los Rolling Stones. Chaval se da la vuelta y mira hacia atrás. Álvaro mira hacia adelante. Vemos los tik toks de coches caros y videojuegos del móvil de Chaval mientras oímos cómo se mezclan con la música los disparos, la carne chocando con la carne violentamente, el llanto, y los gritos y discursos fascistas que acompañan el video de Álvaro. La velocidad va en aumento. Todo para en seco. Vemos una hamburguesa metida en un donut mientras oimos a una madre llorar. Silencio. Álvaro grita. Chaval se coloca frente al público impasible.)

Lucifer — ¿Qué tal?

Álvaro — *(Bloqueado.)* Bien. (*Recibe un botellazo)*

Profesor — ¿Contento?

Chaval — *(Con una sonrisa burlona.)* No.

12. Casa 2

Álvaro en casa de Washuwashu y Mía, tocándose la parte de atrás de la cabeza.

Álvaro — No hay tiempo que perder, la siguiente prueba es un discurso. ¿Qué vais a decir?

Washuwashu — Washuwashu.

Álvaro — Bueno, no me lo digáis, así no me influencio. Cada vez hay más posibilidades de que volvamos. Ya quedan muy pocos. Es la última prueba.

Mía — Yo no estoy clasificada.

Álvaro — ¿Qué? ¿Cómo que no estás clasificada?

Mía — Que no lo estoy. *(Silencio.)* No lo estoy y ya.

Álvaro — Dijiste que ibas a intentar despedirte. Me prometiste que/

Mía — Ya sé lo que prometí.

Álvaro — Eres una cobarde.

Mía — ¿Perdón?

Álvaro — Tú eras la que tenía que volver. Tú eres la única capaz de explicar bien por qué todo está mal. ¿Por qué no has seguido?

Mía — Álvaro, que nunca hayas escuchado a nadie de tu círculo juntar más de tres palabras con sentido no quiere decir que yo sea especial.
Álvaro — ¿Por qué no has seguido?

Mía — Déjame en paz.

Álvaro — En paz podrías estar si hubieses decidido seguir.

Mía — Pues déjame en guerra. Déjame y ya. Yo no te critico a ti por seguir, no me critiques a mí por no hacerlo.

Álvaro — ¿No crees que me merezca volver?

Mía — Yo no he dicho eso.

Álvaro — Pero lo piensas. Lo piensas ¿verdad?

Mía — Pienso que da igual quien vaya.

Álvaro — Pero si hay que elegir a alguien. No soy yo. Lo piensas. Dilo.

Mía — No creo que exista una posibilidad de salvación, ¿qué más da quien vaya?

Álvaro — Y si no crees que exista una posibilidad de salvación, ¿por qué has participado?

Mía — Ya te lo he dicho. Para despedirme.

Álvaro — ¿Sabes lo que creo? Que querías hacer las cosas bien. Y que tu infierno no te deja. Creo la culpa te frena. Creo que eres una cobarde.

Mía — Naturaleza y contexto. Dan igual nuestras decisiones. Da igual quien vaya. Da igual lo que diga. La naturaleza y el contexto nos han llevado aquí. Mi naturaleza y mi contexto me han llevado a decidir no seguir participando. No está ni bien ni mal, es lo que hay, y ya está.

Washuwashu — Washuwashu.

Alvaro — ¿Qué dice?

Mía — Dice que te centres en prepararte el discurso de mañana.

Álvaro — No le entiendes.

Mía — *(Dolida.)* Cállate.

Washuwashu — Washuwashu.
(Silencio largo. A Mía se le ponen los ojos llorosos.)

Álvaro — *(Sin enfado. Con culpa y lástima.)* No le entiendes.

Mía — Dice que ojalá puedas volver. Y que ojalá vuelvas de verdad con algo que decir.

(Silencio.)

Álvaro — Lo intentaré.

Profesor — Demasiado derrotista. No hay atisbos de esperanza aquí.

Chaval — ¿Y qué?

Profesor — ¿Por qué empezaste a escribir esto?

Chaval — Me has pedido que deje de hacer bromas. He dejado de hacer bromas.

Profesor — Te he hecho una pregunta.

Chaval — Voy a volver a la historia de Tomiko.

Profesor — Lo de las botellas sigue sin gustarme.

13. Tercera prueba

Decorado similar al del debate final de las elecciones estadounidenses pero con un sólo atril para hablar.

Lucifer — Muy buenas a todos. Bienvenidos a la tercera prueba de las olimpiadas demoníacas tercera edición. Espero que tengáis claro lo que vais a decir. Primer participante: Chacawaka.

Chacawaka sube solemnemente al escenario, se coloca detrás del atril y se dispone a hablar.

Chacawaka — Chacawaka.

(Silencio.)

Lucifer — Muchas gracias Chacawaka. Siguiente participante: Naponapo

Chacawaka se va del escenario. Naponapo sube solemnemente al escenario, se coloca detrás del atril y se dispone a hablar.

Naponapo — naponapo.

(Silencio.)

Lucifer — Bien dicho naponapo.
Siguiente participante: washuwashu.

Naponapo se va del escenario. Washuwashu sube solemnemente al escenario, se coloca detrás del atril y se dispone a hablar. Silencio. Por primera vez en esta prueba, hay una gran expectación.

Lucifer — Lo que oyeron todos fue "Washuwashu". Pero este discurso me gustaría que lo escuchaseis, así que os lo contaré traducido.

Washuwashu — Sé que nadie me va a entender. Sé que ya se me acabaron las palabras. Pero no pasa nada, tampoco tengo nada que decir.
Yo, como muchos de vosotros, no morí antes de tiempo. Me pasó por encima la vejez, el tiempo, y el olvido.
Cuando me enteré de que aquí en el infierno se gastaban las palabras, no tuve miedo. Ya había perdido mi habla en la tierra. Al menos esta vez, mantendría la memoria. Me gustaría decir que puedo cambiar todo lo que está sucediendo en la tierra, pero no es así. Creo que hay que hacer algo para solucionar el problema, eso está claro, pero yo no soy quien. Yo ya no.
Ni siquiera me gusta estar aquí. Vereis, yo he pasado muchas horas yendo a misa y en cierto modo me alegra pensar que estaba en lo cierto en cuanto a…bueno, todo esto. Pero estaría mejor si no hubiese nada después de la muerte. Me habría gustado estar equivocada, y sentir el placer de dejar de sentir. De desvanecerme. Recuerdo el dolor punzante que sentía al recordar. Cuando miraba a los ojos a mi nieta y era consciente de mi estado de deterioro, pero no podía expresarlo, porque aunque en ese instante entendiese todo, el cerebro no estaba dispuesto a regalarme las palabras que necesitaba. Tenía que limitarme a mirar, lagrimeando, esperando a que ella entendiese que esta vez sí la estaba mirando a ella y no a la nada. Llevo sintiendo mi fin desde que me empezó a fallar el cuerpo, la vista, y los recuerdos. He practicado demasiado la muerte en vida. Ya soy una experta en esto de estar muerta, y sería un poco absurdo desperdiciar toda esta experiencia vol-

viendo a nacer. Ojalá quien vaya sí encuentre las palabras, y las sepa apreciar. Ojalá quien vaya se comunique con el ser humano con la mirada sincera de quien no tiene vocabulario, la del bebé inexperto y la del abuelo senil, pero hable con la sinceridad con la que el buen adulto se dirige a los mismos. Ojalá quien vaya a servir de guía sea capaz de recordar.
Nunca creí que el buen líder fuera el hombre serio capaz de despojarse de los momentos de ternura que le marcaron. En las sonrisas, en los paisajes, en las caricias, en el olor de la tierra, en la mirada de los que se despiden, hay una fuerza indispensable para entender la realidad. También en el dolor. En definitiva, en el recuerdo. Somos pasado. Ojalá quien vaya a marcar un nuevo futuro sepa esto. Ojalá pueda pronunciar palabras mejores que las que perdí. Sé que nadie me ha entendido. Que solo he dicho "Washuwashu". Pero si en mis últimos años mi nieta me entendía sin palabras, quizá alguno de vosotros también.
(Silencio.)
Por cierto, me ha hecho mucha gracia la primera prueba.
Washuwashu se va del escenario.

Lucifer — Y ahora sí, por fin, vamos con Álvaro.

Álvaro se tropieza al subir al escenario y cae al suelo de forma muy ruidosa haciendo volar unos papeles que llevaba en la mano. Los recoge, se recompone, y se dirige dignamente al atril.

Álvaro — Bueno, primero que todo: Hola. He escrito una cosa. No sé muy bien cómo arreglar lo que se pide que arreglemos así que he decidido escribir pensamientos sueltos. Esto es más una manera de pedir que alguien nos ayude o que nos pongamos todos a pensar en cómo arreglarlo que otra cosa. Bueno, eso, perdonad si no es suficiente. Allá voy.

Lucifer — Y lo hizo. El capullo lo hizo. Empezó fatal. Pero fatal, fatal.

Álvaro — ¿Qué es una bolsa? Algo donde se guarda algo ¿no? Pues eso. Es como una metáfora. Y las bolsas, como todo, tienen asas.

Lucifer — Usó demasiado la palabra legítimamente. A veces de forma errónea.

Álvaro — Legítimamente creo que los perros pueden ayudarnos. Si nos fijamos en los perros bien, y en su mirada legítima. Puede que veamos una pista. Cagan en la calle los perros.

Lucifer — Fue muy insistente. Se pasó tres horas y doce minutos diciendo metáforas de mierda y frases inconclusas. Pero era divertido escucharle. Y consiguió hacerse entender. A la larga. Además, sus razonamientos eran tan jodidamente simples que todo el mundo los entendió. Y así, hizo el discurso que necesitábamos para salvar al ser humano.

No lo podía creer. Por primera vez, sentí que había esperanza. Pareció vislumbrarse entre vuestro nublado egoísmo. El tonto del culo del resbalón, ¡Os iba a salvar! *(Silencio.)* Preparamos todo y le mandamos de vuelta a la tierra, entre aplausos, entre gritos de ilusión.

Se oye una ovación muy fuerte y extremadamente breve.

Y poco duró esa esperanza. Hubo algo con lo que no contábamos. No basta con decir las palabras adecuadas, también necesitan ser escuchadas. La avaricia ha impregnado tanto vuestra alma que no sois capaces de dar valor a un mensaje que no sea el vuestro. Sólo queréis oír resonar vuestras palabras. Y la sed de dinero de aquellos que manejan las redes de entretenimiento ha hecho que seáis bombardeados con información hasta el punto en el que no podéis distinguir cuando alguien os habla desde el corazón y cuando alguien os intenta vender algo. Los bienes materiales son limitados, pero vuestro tiempo se regenera con el nacimiento de nuevos seres. Y los dioses terrenales lo saben, y han decidido apropiárselo. Y seguirán hasta que no os quede un momento para respirar en la montaña. Hasta que ninguna imagen os pueda sorprender. Hasta que ninguna palabra os pueda hacer sentir. Y tengais que buscar el sentido en lugares en los que caben los anuncios. Hasta que no quede en vosotros un "te quiero", ni un "me alegro de verte", ni un "cuídate", y sólo resuene un constante y hueco "adquiéreme".
Con los oyentes anulados, la palabra se vuelve inútil. Y hasta aquí esta historia. Este es el plan B, contaros lo sucedido, con canciones y comedia, para que entre todos busquemos un plan C. ¿Y a quien quiero engañar? No va a funcionar. Pero debo seguir intentándolo hasta que en mi mundo, al igual que en el vuestro, ya no quepa nada más, y lo que quepa tenga dueño.

Lucifer recibe un botellazo y cae desplomado. Oscuro Breve.

Epílogo

Profesor — Y ahí acaban las olimpiadas

Chaval — Ahí acaban.

Profesor — Y el mensaje viene ahora, entiendo, cuando llegue a la tierra, tendrá que decir algo el personaje. Me gusta de cierta forma el construir una expectativa para este momento y entonces soltar el discurso final. Esto se pone interesante.

Chaval — Ese es el final.

Profesor — No lo es y lo sabes. ¿Por qué has empezado a escribir esto?

Chaval — No puedo salvar el mundo con un discurso. Y lo maduro es aceptarlo. Tú deberías saberlo. Don madurez.

Profesor — La derrota asumida no es madurez, es tristeza.

Chaval — Me da igual si no es el final. No voy a acabar la obra.

Profesor — ¿Cómo?

Chaval — He hecho más páginas de las mínimas para aprobar, y no me apetece escribir más.

Profesor — Deja de hablar conmigo cómo si fuese tu profesor. Soy la voz que te dice que te centres. Que te levantes. Que dejes de pensar en suicidarte. Que salgas de este infierno de cuatro paredes. Y que busques, sin rodeos, sin bromas, la esperanza en tu cielo subterráneo al que paradójicamente has decidido llamar infierno.

Chaval — Eres lo que yo quiero que seas. No hay nada en ese cielo. Ya he mirado. ¿Y si lo hubiera que más daría? Una historieta falsa y complaciente no va a arreglar nada.

Profesor — ¿Quieres que sea tu profesor? De acuerdo. Suspenso.
Por escribir un texto sobre un cuadrado dando vueltas a círculos viciosos, absurdos y banales para no acabar diciendo nada. Le falta un final.

Chaval — Mentira. *(Pausa. A público.)* No me puede suspender por eso. Y que si me da la gana le planto un oscuro, ¿Que no le gusta el final? Pues que no le guste. Yo he cumplido.

Profesor — Estás sólo escribiendo. Sólo. Y eso es parte del problema. Asume tu situación y deja de pensar en botellas que hacen risa. Nadie se va a reir de tus botellas básicas y huecas. Deja a Álvaro hablar.

Álvaro aparece en escena para decir algo y chaval le mete un botellazo con la botella vacía de coca cola del suelo de su cuarto. Álvaro cae desplomado.

Chaval — Las botellas son lo que más me gusta de la obra.

Profesor — Claro, el sentido de todo estaba en las botellas. Lo que pasa que no lo he sabido ver, ¿verdad? Venga, a la mierda.

Chaval — Pues sí.

Profesor — Vale, ¿cuál es el mensaje de las botellas?

Chaval — Dale una vuelta tú, no te lo voy a dejar todo masticado.

Profesor — No te estoy preguntando como espectador.

Chaval — Para empezar no eres quien para venir aquí. Este espacio está reservado para fantasmas del pasado y nubes negras. No pegas nada con lo que hay aquí. Y molestas. Y no te he pedido ni ayuda, ni consejo, ni te pienso pedir permiso ni perdón. Acaba así. Botellazo. Oscuro. Final. Y si no te gusta, pues no te gusta.

Profesor — No te vas a terminar de asomar.

Chaval — No. la obra está terminada. Ya se han apagado las luces. Mira. No se ve nada.

Profesor — Sabes que eso no es verdad.

Chaval — No vuelvas a hablarme con condescendencia. Y déjame en paz.

Profesor — ¿Notas el bucle? Yo te he dicho "sabes que eso no es verdad" casi tantas veces como tu me has dicho que te deje en paz. Igual no es la mejor estrategia para que me vaya ¿No crees? Te dejaré en paz cuando me digas cual es el mensaje de tu botella.

Chaval — ¿Y qué quieres que diga? ¿Qué pretendes que diga sobre este mundo de mierda? No tengo esas palabras salvadoras y tú tampoco. ¿Por qué me pides que las busque?

Profesor — Porque necesito que saques fuerzas para buscar algo. Y te ha dado por escribir.

Chaval — Me voy al infierno a buscar a personajes en paz porque los de aquí me dan miedo y pena. No puedo dar ningún mensaje bonito. No soy capaz. Me tengo que imaginar otra realidad. Tengo que recurrir a un espacio inventado para encontrar una forma creíble de solucionar esto. Y no la he encontrado.

Profesor — Por ahí. ¿Solucionar esto? ¿Qué es esto? Ponle nombre a ese esto y quizá encuentres una dirección.

Chaval — Que te calles. *(Silencio.)* Digo "esto" porque esto es demasiado complejo como para definirlo con una sola palabra. No se puede nombrar a la niebla que cubre el mundo, al alquitrán que nos une. ¿Cómo se habla de un mundo tan hostil? ¿Cómo se le llama? ¿Quieres que lo llame capitalismo para que parezca que soy mínimamente capaz de señalar al enemigo? El capitalismo claro que es una mierda pero quizá el enemigo sea la avaricia. O el ser humano. O yo. Quizá soy yo el que está mal porque veo el mundo pudrirse por fuera mientras me pudro por dentro. Y de lo de fuera puedo culpar a mucha gente. Pero lo de dentro, quizá por vivir en el "esto" ese o quizá por querer encajar, o porque vengo de la podrida especie humana…por lo que sea, lo de dentro es también culpa mía. ¿Cómo se señala fuera y dentro a la vez?. Claro que no hay mensaje. El único mensaje que existe cuando te sientes en guerra es el de ataque y no se dónde está mi enemigo. No lo puedo señalar. No puedo dar la orden. Está fuera y dentro. Como un calcetín reversible. *(Pausa. Sonríe)* La botella es imprescindible porque si me tomo esto en serio no soy capaz de salir de la cama. Necesito algo absurdo.

Profesor — No te lo estás tomando en serio y sigues sin ser capaz de salir de la cama. Le falta esencia. Le falta verdad.

Chaval — Al menos con el absurdo se me olvida un rato que no soy capaz. Cuando mi héroe absurdo está señalando al real. Desde la absurdez, porque es absurdo. Porque no se puede imaginar de otra forma.

Profesor — Qué forma más cómoda de justificar que tu texto no tiene ni pies ni cabeza.

Chaval — No tiene ni pies ni cabeza porque los pies están atados y la cabeza enublecida.
(Silencio. Chaval respira derrotado)
La esencia de la obra es lo que me criticas. La esencia de la obra es la insatisfacción que genera no estar completo, no tener soluciones para todo y desconocer las partes que no te atreves a mirar. A señalar.
Si Álvaro no puede arreglar nada, ¿que te hace pensar que yo si?

Profesor — ¿Por qué has empezado a escribir esta obra?

Chaval — Porque pensaba que arreglando el mundo con un discurso que soy incapaz de escribir podría perdonarme a mí mismo.
(Silencio.)
Mi mensaje es esto. Y lo descubres si tiras de la cuerda de huida que tiro fuera del pozo. Te estoy enseñando la cuerda con la que me escapo a veces. Si no te asomas abajo eres libre de disfrutar de un buen botellazo en la cabeza. Y espero que lo hagas porque aún nos queda esto. ¿Por qué no disfrutarlo? Ese es el mensaje de mi botella. Y la tiro al mar sin esperar una respuesta. ¿Te parece insuficiente? Pues no sé donde hay más. Y tú tampoco. Deja de fingir que sí.

Profesor — Escribir para evadirse es cobarde.

Chaval — Hacerlo para desahogarse es patético. Déjame que me calle.

Profesor — Escribe un final. Uno de verdad.

Final de verdad

(Álvaro naciendo)

Alvaro — Ya veo la luz. Que estresante es esto de nacer. Que si, que ya salgo. Estoy intentando…si no me dejáis. Abre. Abre, va. Pero no cierres, si ya salgo. Vale ,ya, ya. Ahora si que si. Ya. Gente. He nacido. ¿Debería dar el mensaje ya? Es más impactante si lo dice un bebé ¿no? Quiero decir, si espero a la edad en la que se aprende a hablar puedo ser un niño loco al que se le ha ido la cabeza diciendo que viene del infierno. Tiene sentido que lo haga ahora. Así será algo insólito. Lo ensayo con el doctor y con mi nueva madre y ya ellos correrán la voz de que un niño ha soltado un discurso sobre el fin de la humanidad. Seguro que sale bien. ¿Puedo hablar? *(Con una voz del averno.)* **Hola.** *(El doctor, que lo tiene en brazos se queda bloqueado.)* Si puedo hablar. Perfecto. *(Voz del averno)* **Vengo del infierno.**

El doctor grita muchas cosas en coreano

Mujer — ¡Ayuda! ¡Mi hijo ha dicho que viene del infierno! ¿Alguien que sepa coreano puede informar al doctor?

La enfermera le dice algo al doctor al oído.
El doctor grita aún más alto y agarra violentamente una botella. Revienta a botellazos al bebé y lo mata mientras sigue gritando en coreano. Está totalmente fuera de sí. Para en seco, ve lo que ha hecho y se siente fatal. Dramáticamente, con mucha lentitud, mientras suena un riff de guitarra, se mete un botellazo y cae inconsciente. El riff para.
La madre se acerca al cadáver bebé. Lo mira temblando.

Madre — Esto es una broma, ¿no?

La escena queda congelada.

Profesor — Esto es una broma, ¿no?

Chaval — *(Con un tono serio que oculta tristeza.)* Sí.

La enfermera abandona la escena. Madre abandona la escena. El Profesor abandona la escena. Tomiko abandona la escena. Queda sólo en el espacio vacío un chaval junto al cadáver de un bebé que casi salva al mundo. Oscuro.

"El cuadrado de la avaricia". Ilustración de Alen Rocamora.

fila á

Trabajos fin de estudios de la ESAD de Murcia (junio de 2022-febrero de 2023)

fila
Vol. 7, 65-78

TFE defendidos junio 2022 a febrero 2023

Junio 2022

AGUSTÍ MOYA, SARA: El teatro como herramienta social para personas de la tercera edad.

Departamento de Cuerpo y Departamento de Voz y Lenguaje. Línea del TFE: Comunicación y cuerpo escénico. Tutores: Francisco Maciá Vicente y Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: El trabajo de investigación que se presenta reúne como objetivo principal crear una puesta en escena con personas de la tercera edad a través de una investigación teórico-práctica. El propósito es crear un "laboratorio teatral" sobre la vejez, destinado a personas de todas las edades, sin necesidad de tener nociones de teatro, y mediante este proyecto llevar a cabo un proceso creativo colaborativo. El estudio que se aborda se divide en dos partes: el primer bloque trata el estudio teórico de referentes del Teatro Documento y Social, así como de la Pedagogía teatral y una nueva terminología aquí hallada: la Gerogogía aplicada al teatro. Esta parte teórica-documental más tarde es contrastada con un segundo bloque de investigación práctica y experimentación. Este segundo apartado es un Diario del laboratorio teatral llevado a cabo, de los juegos y descubrimientos. Además incluye finalmente una propuesta didáctica y social, que está recogida en el apartado de la Memoria en donde se recogen todas las investigaciones, problemas, progresos y descubrimientos del trabajo de experimentación.

PALABRAS CLAVE: laboratorio teatral, gerogogía, teatro documento, teatro social.

BAGÁN HEDO, PAULA: El trastorno mental dentro del personaje dramático: una comparativa entre el Siglo de Oro y el Siglo XX.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Historia y teoría del teatro. Tutora del TFE: Sofía Eiroa.

RESUMEN: La comparativa entre Rogerio de *El Melancólico* de Tirso de Molina y Willy Loman de *Muerte de un viajante* de Arthur Miller está basada en la posibilidad de que ambos personajes padezcan una enfermedad mental, un trastorno relacionado con el estado de ánimo y la capacidad emocional. *El melancólico*, al tratarse de una comedia del Siglo de Oro español, muestra un protagonista que sufre de una enfermedad ya extinta: la melancolía, una dolencia relacionada con la teoría humoral hipocrática. Sin embargo, el personaje principal de *Muerte de un viajante*, Willy Loman, es concebido por su autor a mediados del siglo XX en una América azotada por la Gran Depresión. En este caso, su trastorno mental es más complejo e imprevisible, relacionado con la atroz realidad económica y social que es coetánea a él. En definitiva, ambos personajes muestran un comportamiento patológico, con las diferencias inevitables y comprensibles que suponen la distancia en época y lugar.

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

PALABRAS CLAVE: trastorno, enfermedad mental, melancolía, teatro, arte dramático, Siglo de Oro, Tirso de Molina, Arthur Miller.

BENITO LÓPEZ, NATALIA: Una vida fantástica. Aproximación a la mitomanía a través de la dramaturgia de un texto.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Dramaturgia de un texto para la puesta en escena. Tutora: Ana Casas.

RESUMEN: El presente Trabajo Fin de Estudios se introduce en la mitomanía o pseudología fantástica. A través del análisis de diferentes casos, especialmente reales pero también irreales, en la prensa, literatura y ficción audiovisual, así como la investigación en el campo de la psicología, se ha creado un monólogo dramático con el objetivo de que el espectador empatice con el "mentiroso" y no vea a este como un loco o perturbado excepcional. Los procesos creativo y documental se han retroalimentado y, durante el desarrollo, han aparecido diferentes temáticas que se han determinado como interesantes a la hora de invitar al espectador a reflexionar. Por ello, se hace referencia a la importancia que se le da hoy en día a la imagen externa, el poder de las redes sociales y su relación con los trastornos de conducta alimentaria (TCA), la evolución del laicismo en la sociedad española y el uso de la religión de manera interesada y la presión social hacia la maternidad y el rédito que se puede sacar de ella. Por último, se plantea un tema que está presente en todos los demás: el capitalismo y la sociedad de consumo. Una suma de reflexiones con la mentira como hilo conductor.

PALABRAS CLAVE: mentiroso, *influencer,* sociedad, imagen.

BLANCO ROS JOSÉ MIGUEL: Acercamiento al Teatro Político a través de la obra de Alfonso Sastre.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Tutora del TFE: Sofia Eiroa.

RESUMEN: La carrera de un estudiante de arte dramático se ve marcada por diversos puntos de inflexión que generan al actor ciertas disyuntivas. En cada individuo estos puntos son distintos y afectan de manera diversa, las materias y especialidades donde invertir tiempo y trabajo son muy numerosas. No obstante, hay un punto vital que en el momento que se plantea, marca definitivamente al actor o actriz y le genera un debate interno que le acompaña durante cada uno de sus procesos: ¿para qué hacemos teatro? Son muchas las respuestas que se pueden dar, y todas son individualmente igual de válidas. Se puede hacer teatro para entretener, para divertir, para auto vanagloriarse, para documentar, para enseñar, y un largo etcétera. Pero de todas estas opciones, hay una en concreto que destaca sobre el resto, y es "para mejorar el mundo en el que vivimos". Otra buena respuesta cargada de innumerables interpretaciones mayoritariamente válidas. Si la respuesta es esta y el actor comienza a investigar al respecto, inevitablemente surgirán en su camino nombres de personas que pusieron su esfuerzo y sacrificio al servicio de un teatro capaz de informar, educar, reflexionar a la vez que entretener al público de las salas. En este Trabajo de Final de Estudios se pretende recabar toda la información posible sobre dichos autores y el género del Teatro Político, e investigar y analizar sobre una de las figuras más relevantes del género en nuestro país, Alfonso Sastre. A través de distintas obras del mismo, con el objetivo de recabar y plasmar la información en un documento que sirva como punto de partida para los próximos actores y las próximas actrices que busquen hacer teatro como medio de mejora para la sociedad donde habitamos.

PALABRAS CLAVE: Teatro Político, Alfonso Sastre, educar, reflexionar, sociedad.

BLASCO CANO, ALICIA: Risas y llantos: las crónicas de una mamarracha llorona.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea investigación: Dramaturgia de un texto para la puesta en escena. Tutora: Ana Casas.

RESUMEN: A lo largo del presente documento se recoge el proceso creativo por el que se llevó a cabo *Risas y llantos: las crónicas de una mamarracha llorona*, una pieza teatral autoficcional creada a partir de canciones propias. Durante la obra se hace un recorrido por diferentes composiciones que se ven enlazadas por comentarios y monólogos de carácter cómico acerca de cada una de ellas. El fin mismo es presentar las canciones con todo lo que hay detrás de su composición, haciendo también una autocrítica. Para ello, se ha buscado transmitir el dramatismo de algunas canciones contrastando con la parte más cómica e irónica de una persona, transformando un yo cotidiano en un yo teatral. El punto de partida ha sido la música de las canciones haciendo que la estructura de la obra sea homóloga a la de las composiciones y, de esta manera, que

la música y el texto se apoyen entre sí. El resultado ha sido una pieza artística nueva que mezcla espectáculo musical con monólogo cómico.

BOSQUE ORTUÑO, GLORIA: Interpretación Musical de una partitura: análisis y procedimientos; guía para el actor.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: Ritmo y Métrica Tutora del TFE: Fuensanta Carrillo Vinader.

RESUMEN: El siguiente Trabajo Fin de Estudios se basa en la sistematización del análisis musical de una partitura. Contiene una guía en la que se exponen procedimientos que ayuda al lector a comprender de manera sencilla y accesible, toda la información que contiene una partitura musical haciendo hincapié en la importancia global del conjunto de aspectos. La música y el texto actúan de forma común para lograr un resultado interpretativo. La inquietud como actriz y músico es realizar una guía que comprenda las cuestiones más interesantes que se pueden encontrar en una partitura, tanto técnicas como interpretativas o del propio texto que le acompaña teniendo en cuenta que todas ellas van de alguna forma a intervenir de manera positiva en el análisis del personaje o escena que se va a interpretar. Además, se ha creado un vídeo en el que, de manera audiovisual, se explica la guía creada anteriormente en el presente estudio ayudando asía que sea más fácil la visualización y comprensión de dicha metodología.

PALABRAS CLAVE: Partitura, guía, accesible, análisis, interpretación.

CASTILLO MARTÍNEZ, AMELIA: La cultura y el artista ante la pandemia.

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

RESUMEN: El presente Trabajo Fin de Estudios tiene como objetivo mostrar el proceso por el que ha pasado el Sector Cultural durante la Pandemia. Para ello analizaremos tres puntos principalmente: La Situación Laboral del Artista, la parte psicológica y emocional (desde el punto de vista del artista y del público) y los nuevos formatos de espectáculos. Con este análisis se pretende manifestar la necesidad de un impulso cultural en todos los sentidos, pero primordial y urgentemente en la estabilidad laboral de los artistas en situaciones de crisis como la que ha acontecido al país. En este trabajo se comprobará cómo el protocolo a seguir por las Administraciones Públicas ante una situación de crisis no tiene ninguna base sustentada para el Régimen Artístico, mostrando con ello la situación de precariedad que viven los artistas todavía en el siglo XXI, afectando no sólo a la vida laboral, sino también a la personal y emocional. Determinando como el sector de la cultura es el gran olvidado, mientras que otros sectores reciben gran cantidad de ayudas sociales y económicas para subsistir.

PALABRAS CLAVE: Sector cultural, situación laboral de artistas, covid-19, pandemia.

CIRESE, ORNELLA: corpografía: Influencia del geolecto en el proceso creativo.

Departamento de Cuerpo. Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: Comunicación y Cuerpo Escénico. Tutores: Francisco Maciá Vicente. Aurelio Rodríguez Muñoz

RESUMEN: El siguiente trabajo de investigación, busca como principal objetivo demostrar cómo influye en la corpografía, el cambio de geolecto en el proceso creativo, teniendo en cuenta factores como la territorialidad y la identidad del creador. Se ha propuesto un laboratorio teatral para investigar mediante la praxis los campos que invisten a las corpografías (cuerpo, territorio, escritura, identidad, entre otros) y, por otro lado, la exploración vocal y lingüística que suponen los geolectos castellano y rioplatense, y cómo afectan al cuerpo. El trabajo está dividido en dos bloques: la investigación teórica sobre autores que han aportado al campo del desarrollo del cuerpo; y la práctica, donde a través de la performance protagonizada por la autora, se constata y amplía la información recogida.

PALABRAS CLAVE: corpografías, territorio, geolecto, antropología teatral, mapa sensible.

DUQUE CÁNOVAS, MARTA: Clara Campoamor en el teatro del siglo XXI.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Elaboración de un texto teatral. Composición y desarrollo. Tutora: Ana Belén Casas García.

RESUMEN: En el siguiente proyecto nos disponemos a adentrarnos en la figura de Clara Campoamor, en su

relevancia en la asignatura de Historia y en su representación en el teatro español del siglo XXI. Utilizaremos como punto de partida diversos artículos sobre la ausencia de mujeres en los materiales de historia. Después procederemos a realizar una lectura de las obras Las raíces cortadas: Victoria Kent y Clara Campoamor, cinco encuentros apócrifos de Jerónimo López Mozo y El pecado mortal de Madame Campoamor de Mario Hernández y tras esta, llevaremos a cabo un análisis de ambos textos siguiendo el manual de análisis de textos de Larousse. Finalmente se pondrán en común las obras para destacar sus similitudes y diferencias, y se empleará la información obtenida para el desarrollo del proyecto teatral El grito de la alondra. Por último se expondrán las conclusiones obtenidas respecto a la memoria histórica de Clara Campoamor, y su presencia en la literatura dramática contemporánea de este país.

ESTEVE PLA, CARLOS: Proceso de creación teatral a partir de las bases de la terapia Gestalt.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje Tutor del TFE: Luisma Soriano.

La obra nace de una pregunta propia existencial: ¿Dónde encuentro mi felicidad? ¿Cuál de mis dos voces internas tiene razón? El hecho de llevarla a escena y compartirla con un grupo, aplicando los ejercicios aprendidos, ha desembocado en que el propio acto de creación teatral se convirtiera en una herramienta terapéutica gestáltica, lo cual me ha dado la posibilidad como creador de colocar en un espacio escénico mis miedos, mis preguntas y mis inseguridades más primitivas haciendo de estas algo positivo. La terapia Gestalt, desde Fritz Perls como originario, tiene la intención de autoregular nuestro organismo, nuestras emociones y nuestros conflictos a partir de nosotros mismos y nuestra realidad, siendo consciente el individuo propio de sus carencias y utilizando su vivencia para modificarlas e incluso eliminarlas. Tratar desde el punto de vista interpretativo los personajes a raíz de nuestra realidad, permite dotar de profundidad y complejidad su psicología, así como colocar nuestras necesidades a favor de la escena para encontrarlas como reflejo de uno mismo y conseguir enfrentarte a ellas. En consecuencia, las instrucciones elegidas para el proceso se ven reflejadas en el trabajo performativo, confirmando que son eficaces y que pueden ser un método de trabajo.

FERRÁNDIZ ORTÍN, ESTELA: La deconstrucción en la creación escénica.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales Línea de investigación: Historia y teoría del teatro contemporáneo. Tutora del TFE: Nieves Pérez-Abad.

RESUMEN: En el presente trabajo de fin de estudios, siguiendo una metodología cualitativo-documental, se explican las bases del pensamiento filosófico deconstructivista, formulado por Jaques Derrida, quien propone una aglomeración de estrategias, maniobras y tácticas que permiten realizar nuevas lecturas o interpretaciones, acerca de un objeto de estudio en particular. Además se exponen las ideas fundamentales de la deconstrucción aplicada al contexto de la creación escénica, que nos impulsan a descentrar y cuestionar las superestructuras del dispositivo escénico, desde un pensamiento crítico y vivo. Deconstruimos desde el punto de vista de la reconstrucción de nuevos sentidos creativos, adaptados al tiempo actual. A través de la confrontación y la inversión jerárquica de los sistemas, se revisan, reinventan y transforman las configuraciones hegemónicas establecidas por las instituciones occidentales, que impiden las lecturas plurales y heterogéneas. La deconstrucción no tiene la finalidad de estipular respuestas absolutas frente a las grandes cuestiones humanas, sino que por el contrario, apremia un estado de crisis permanente y liberador. Nuestro objetivo principal ha sido comprobar cómo opera la deconstrucción en el ámbito de la creación escénica. Gracias a la exposición teórica y práctica del llamado teatro posdramático, observamos en los resultados de este trabajo la viabilidad de extrapolar la deconstrucción a las artes escénicas, como una nueva forma de crear e interpretar dicho ámbito.

GALLEGO TORRES, ANA: Puy Du Fou Francia y Puy Du Fou España: estudio comparativo y propuesta de espectáculos.

Departamento de Dirección Escénica Línea de investigación: Producción y gestión cultural Tutora del TFE: Nieves Pérez Abad.

RESUMEN: El presente trabajo es un proyecto de investigación científica etnográfica con el que se llevará a cabo una recopilación de información en torno a Puy du Fou, que es un parque temático sobre Historia de España cuyo origen está en su homólogo en Francia. Se incluye además una serie de propuestas escénicas para el parque nacional. Dicho trabajo comienza con la presente introducción, estructurada en presentación;

objetivos generales y específicos, y metodología. Posteriormente, consta de una primera parte, en la cual se expone la documentación de los objetos de estudio: se presentan Puy du Fou Francia y Puy du Fou España comentando su origen e intenciones y su infraestructura, así como sus espectáculos. En la segunda parte de este trabajo se realiza una propuesta de espectáculos para Puy du Fou España equivalentes a algunos de Puy du Fou Francia en cuanto a la puesta en escena, teniendo en cuenta el contexto sociocultural de Castilla La Mancha y de Toledo, y la opinión de espectadores del parque español. El objetivo de todo ello es articular el contexto y características de este parque temático español para sustentar y plantear propuestas de espectáculos concretas para el mismo. Estas propuestas se podrían llevar a la práctica y ser incluidas en la programación del espacio.

GARCÍA AYUSO, MARÍA Comparativa de la Reina Esmeralda (personaje en La ternura, de A. Sanzol) con los personajes de comedias shakespearianas.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación Historia y teoría del Teatro. Tutor: Pedro Celdrán Vera.

RESUMEN: El presente trabajo de investigación pretende analizar la influencia que han tenido las principales comedias de Shakespeare en la composición del personaje de la Reina Esmeralda, que forma parte de La Ternura, de Alfredo Sanzol. Esta obra, plagada de referencias y alusiones a las comedias shakespearianas, es el resultado de un profundo análisis de las comedias del inglés realizado por el dramaturgo español en colaboración con la compañía Teatro de la Ciudad. De esta modo, podremos conocer en la medida en la que ciertos personajes han inspirado al español para componer a la Reina Esmeralda y, por consecuente, La ternura. Con el objetivo de ser capaz de realizar una reflexión que ahonde en la influencia, se ha realizado un análisis de La ternura y de la Reina Esmeralda. Tras obtener una compleja composición de la reina, se indaga en los personajes de las principales comedias de Shakespeare para encontrar múltiples similitudes en su composición, como Próspero, de La Tempestad o Rosalina, de Como gustéis. Como consecuencia, se podrá poder justificar la influencia de Sanzol en algunas de las comedias de Shakespeare para componer a la Reina Esmeralda.

PALABRAS CLAVE: Composición personaje – Análisis – Comparación – Comedia.

GARCÍA GÓMEZ, ADRIÁN: "(Otra) Pesadilla antes de Navidad": Proceso de análisis y creación musical a partir del universo compositivo de Danny Elfman.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: Música y Canto. Tutor del TFE: Pedro Pérez

RESUMEN: Danny Elfman es un cantante y compositor estadounidense nacido en 1953. El rock es un género musical derivado de una mezcla de diversos elementos que surge aproximadamente en la misma época. Elfman y el rock están unidos por el estilo ecléctico que predomina en ambos. En 1992 se estrenó Pesadilla antes de Navidad, película musical concebida por Tim Burton y Henry Selick que gira en torno a las fiestas asociadas a la navidad en un mundo de fantasía, ambientado a la perfección por la banda sonora de Danny Elfman. Este trabajo se centra en el análisis musical y dramatúrgico de sus composiciones musicales y en cómo se verían afectadas si fuesen adaptadas a distintos estilos del género rock, incluyendo dos canciones originales inspiradas en el estilo compositivo de este compositor y una breve memoria que recogerá el proceso de grabación y ensayos. Todo ello con el fin de descubrir una nueva visión de las canciones de Elfman ya existentes y cómo partiendo de su estilo se pueden crear otras nuevas que complementen la historia musical de los personajes de la obra.

PALABRAS CLAVE: teatro, rock, dramaturgia, musical, Danny Elfman.

GIMÉNEZ DE CISNEROS MONTIEL, ALICIA: Construcción actoral de un monólogo onírico.

Departamento de Voz Y Lenguaje. Línea de investigación: La voz teatral: géneros, estilos, mitos y arquetipos. Tutor del TFE: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: Este trabajo consta de dos partes. La primera, una investigación sobre la interpretación de los sueños y su relación con las representaciones que podemos transportar a la vida real a través de la profundidad de la memoria onírica y sus símbolos. Para ello, nos basaremos en psicoanalistas como Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, ambos figuras clave en la etapa inicial del psicoanálisis, haciendo hincapié en sus investigaciones y métodos sobre la interpretación de los sueños. También nos ayudaremos del medio audiovisual, en el que investigaremos sobre directores como Christopher Nolan y Fellini, los cuales llevan el mundo onírico a la gran pantalla, cada uno de ellos aportando una pers-

pectiva de la interpretación de los sueños. A continuación, realizaremos una comparativa de los diferentes campos en los que hemos investigado y las semejanzas que comparten los mundos oníricos, y a raíz de ello se empezará a elaborar el monólogo onírico al que apunta este trabajo.

GIMENO LIDÓN, ADRIÁN: Tadeusz Kantor: Wielopole, Wielopole. El director en la autoficción escénica.

Departamento de Dirección Escénica. Línea del TFE: La puesta en escena y sus procesos creativos. Tutora del TFE: Edi Liccioli.

RESUMEN: Para la realización de este TFE, se investiga sobre autoficción teatral, hasta establecer un mapa conceptual de los subgéneros o modos de producción de las escrituras del yo en la creación escénica. A partir de la obra de Sergio Blanco, mucho se ha investigado en el ámbito de la dramaturgia, sin embargo, hay escasos estudios de la autoficción en el campo de la dirección escénica. Este TFE parte de la necesidad de empezar a paliar esta laguna, abordando la obra de Tadeusz Kantor y, más específicamente, el montaje *Wielopole, Wielopole* (1980). Para ello, se procederá a analizar este segundo espectáculo del Teatro de la Muerte desde la autoficción teatral y los conceptos circundantes, para establecer cuáles de sus formas operativas se pueden detectan en él. La conclusión es que es difícil aplicar un único término autoficcional al teatro kantoriano. El creador plástico y escénico polaco trabajaba sin manejar dicho concepto ni tampoco concentraba su teatro en torno a él. Aun así, aunque *Wielopole, Wielopole* encajaría, con bastante acierto, dentro de los estándares del autodrama, no podemos negar que recoge también características de la autoficción, de la autobioficción, de la autoficción biográfica y detalles del autoteatro.

PALABRAS CLAVE: Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, autoficción, análisis del espectáculo.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ-QUINTANILLA IRENE: La gramática de los pies. Creación de un entrenamiento corporal – vocal.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: la voz teatral: géneros, estilos, mitos y arquetipos. Tutora del TFE: Verónica Bermúdez Muñoz.

RESUMEN: Este trabajo, se presenta como una investigación artística/performativa, donde se pretende averiguar la importancia de los pies en un entrenamiento corporal-vocal. Tratando a éstos como la base de la representación escénica. E investigando en un laboratorio actoral, cómo llega a afectar al cuerpo locomotor y al aparato fonador, la posición de los pies y su contacto contra el suelo. Se trata de un laboratorio personal, donde se exploran las innumerables relaciones entre el cuerpo, el sonido y la presencia escénica. Durante el proceso de ensayos, se ha realizado un análisis de cómo repercute la posición de los pies y su trabajo de enraizamiento con el suelo, a todo el cuerpo locomotor y cuerpo vocal. En la investigación, se parte de los entrenamientos actorales de dos teóricos teatrales, Eugenio Barba y Tadashi Suzuki, los cuales trabajan desde el cuerpo locomotor, centrándose en el tren inferior, alejándose de movimientos de la vida cotidiana (extracotidiano). A este estudio, se le han añadido los conocimientos anatómicos de la bailarina y pedagoga Blandine Calais-Germain, para poder entender la repercusión sonora de la anatomía del movimiento a la voz.

PALABRAS CLAVE Pies, energía, corporal-vocal, cuerpo locomotor y extra-cotidiano.

IBARZ GALIÁN, SARA: Puta sirena, el musical. El abuso de poder a la mujer artista.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: La versión y la adaptación. Tutor del TFE: Tirso Gómez Lozano.

RESUMEN: Puta Sirena, el musical, es una obra en versión reducida de creación propia ambientada en la actualidad, basada en la película *La Sirenita* de Walt Disney Pictures, donde refleja el abuso a la mujer artista. En esta obra aparecen cuatro canciones de la película *La Sirenita* adaptadas al nuevo guion: *Bajo del mar, Parte de él, Pobres almas en desgracia* y *Bésala*. Como objetivo se pretende dar visibilidad a la mujer artista y promover la dinamización social a través del propio proceso creativo de las artes escénicas. La metodología aplicada en cada ensayo es la improvisación en base al guion, de esta manera el reparto tiene más libertad y surgen nuevas propuestas que se van fijando con el transcurso de los ensayos. También se ha elaborado un cuestionario de tres preguntas específicas sobre el tema de la obra, dirigido a actrices en formación, desempleadas y activas en el sector. Gracias a estas investigaciones pueden realizarse unas estadísticas sobre el abuso a la mujer artista.

PALABRAS CLAVE: mujer, artista, Puta Sirena, abuso y versión musical.

MARTÍNEZ AGULLÓ, MARTA: El arte contemporáneo de hacer teatro en nuestro tiempo.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Historia y teoría del teatro. Tutor del TFE: Pedro Ramón Celdrán Vera.

RESUMEN: ¿Qué era ser un dramaturgo en el Siglo de Oro español? ¿de qué manera Lope de Vega defendía su dramaturgia, su profesión? ¿Qué es ser un dramaturgo a principios del siglo XXI en el mismo país que dio a los grandes autores áureos? ¿qué es lo que nos define y cómo podríamos expresarlo?. Tomando el ejemplo de los maestros y dejando que el arte hable por sí mismo. La historia se cuenta sola si hay oídos dispuestos a escucharla. El teatro español ha vivido momentos que lo han determinado a ser como es actualmente, influencias que le han llegado desde otros lugares del mundo, pero también de su propia nación. Se ha visto dividido en convencionalismos y experimentaciones, para asegurar su supervivencia y para no dejar de crecer y evolucionar. El teatro español es una comedia trágica guiada por los clásicos transportada por cada nueva generación que a este país se le ofrece.

PALABRAS CLAVE: Siglo de Oro, Lope de Vega, dramaturgia, dramaturgo, contemporáneo.

MORÁN NAVARRO, ANDREA: los bucles en la dramaturgia.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: La Creación de un texto teatral. Composición y desarrollo. Tutora del TFE: Sofía Eiroa.

RESUMEN: Este trabajo de Fin de Estudios trata sobre la creación de un texto teatral sobre los bucles como tema principal. Se ha realizado para este proyecto una indagación acerca de este término y su aparición dentro de la literatura. Para ello, contamos con Sísifo como principal referente y desencadenante del punto de partida para la creación del texto. Las técnicas de investigación se han basado en la recopilación de libros y materiales sobre el tema; y por último el análisis del mito de Sísifo y sus interpretaciones de la mano de otros autores, como fuente de inspiración para la composición y desarrollo de la obra. El objetivo principal que tiene este proyecto es la documentación del proceso creativo que ha surgido de esta investigación, así como generar en el espectador la sensación de incertidumbre y duda. El resultado obtenido de todo este proceso ha sido una obra teatral en la que se puede ver el bucle en el que se encuentra el protagonista y otras inquietudes que se verán reflejadas a lo largo del proyecto.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, Sísifo, bucles, sueños, teatro.

PARRES VALERO, DIANA. El actor y la timidez.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Técnicas de actuación y proceso de creación del personaje Tutora del TFE: Sofía Eiroa.

RESUMEN: La timidez es un rasgo de la persona que la hace ser insegura y tener vergüenza en situaciones donde se tiene que exponer ante otras personas. Esta timidez la sufren muchísimos actores. Y podría ser causa de que haya personas que abandonen la profesión de actor u otras profesiones u oportunidades por esta razón. Por este motivo, he dedicado mi Trabajo Fin de Estudios a investigar sobre la timidez para encontrar formas de combatirla y poder crecer como personas y como profesionales. Con este estudio se pretende buscar una solución para que las personas tímidas sean capaces de reducir su timidez gracias a técnicas teatrales e interpretativas que ayuden a disminuir esa timidez, aumentar la autoestima y la confianza. El proyecto se divide en dos partes: En primer lugar, un marco teórico, en el que se investigará sobre la timidez y técnicas teatrales que ayuden a reducir dicha timidez. Y un marco práctico, donde se realizarán algunas encuestas a estudiantes de Arte Dramático para ver cómo les influye la timidez en la Escuela y qué herramientas utilizan.

PALABRAS CLAVE: timidez, inseguridad, teatro, interpretación, terapia.

PLAZAS MARÍN, JUAN ANTONIO: Manual técnico para el actor de teatro musical basado en el método *Acting* Through Song.

Departamento de Interpretación. Línea del TFE: Técnicas de actuación y proceso de creación del personaje. Tutora del TFE: Eva María Torres Martínez.

RESUMEN: Este trabajo de investigación documental está fundamentado en manuales técnicos de interpretación para el actor de teatro musical basados en el método *Acting Through Song,* junto con cursos y experiencias personales de profesionales del género. Es un trabajo compuesto por una serie de apartados que pretenden orientar, complementar y ayudar al futuro actor

que quiera desarrollar su carrera en teatro musical. En primera instancia cuenta con herramientas técnicas interpretativas para la construcción de personaje, análisis y desarrollo de una canción en teatro musical, y una forma de esquematización de la puesta en escena aconsejada por el método *Acting Through Song*. En segundo lugar, se explica el proceso de casting específico para el género y la forma más aconsejable para la preparación del material, según los grandes profesionales del musical. Seguidamente, se expone un glosario de vocabulario específico empleado en el mundo profesional basado en los tipos de ensayo, *stage-terms*, términos dramatúrgicos y los tipos de *cover*. Se concluye con una investigación sobre la metodología de trabajo de un *swing* y una explicación de este rol dentro un montaje profesional.

PALABRAS CLAVE: Musical, método, casting, swing, terminología.

REQUENA MÁRQUEZ, ALBA: Hércules no es solo un mito. El mito de Hércules y su adaptación al musical.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea del TFE: Performativo. Tutor del TFE: Tirso Gómez Lozano.

RESUMEN: Este trabajo de fin de estudios ha pretendido ser una investigación de carácter performativo sobre el proceso de creación de una obra musical a partir de dos elementos fundamentales: el mito original de Hércules que recogen obras teatrales de la Antigua Grecia y Roma y el largometraje "Hércules" de Walt Disney de 1997. Por una parte, se han leído y analizado las partes del mito que se encuentran en obras de la Antigua Grecia como las tragedias de Eurípides, Séneca y Sófocles y la comedia de Plauto y con ayuda de libros como *El gran libro de la mitología griega* de Robin Hard y *Dioses y Héroes de la mitología griega* de Ana María Shua, que recopila el mito con todas su partes y versiones, hemos creado una única versión del mito y se ha comparado con la película. Por otra parte, se ha realizado una memoria de escritura conforme se ha creado el texto, con las reflexiones, los procesos llevados a cabo y los recursos lingüísticos que se han utilizado.

PALABRAS CLAVE: Adaptación, Dramaturgia, Hércules, Mito, Musical.

RODRÍGUEZ ALONSO, MARÍA: Estrategias dramáticas en el teatro de Pablo Remón: desde la centralidad de lametáfora a su incursión en la autoficción.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: Historiográfico Tutora del TFE: Sofía Eiroa Rodríguez.

RESUMEN: El presente trabajo argumenta la centralidad de la metáfora en la dramaturgia de Remón en un doble sentido, escénico y poético. Metáfora en el sentido escénico, en tanto la puesta en escena que propone su dramaturgia se recrea en la distancia entre lo representante –actor, escenografía, etc.—y lo representado —ficción teatral—, subrayando la materialidad del primer plano mediante estrategias diegéticas y metateatrales; y metáfora poética en tanto el texto participa del salto del significar poético en el que un término figurado es empleado para decir con más precisión, con mayor intensidad el elemento real. Para ilustrar los procedimientos que vertebran su teatro, el artículo se detiene en el análisis de Cuarenta años de paz (2015) y El autor y la incertidumbre (2020).

PALABRAS CLAVE: Metáfora, Metateatro, Diégesis, Puesta en escena, Poesía.

TORREGROSA GARCÍA, ANA: Desarrollo de un programa de teatro para niños que mejore la calidad comunicativa y oral a través de los valores humanos.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: La voz teatral: géneros, estilos, mitos y arquetipos. Tutor del TFE: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: El presente trabajo trata de aportar una nueva visión al teatro para que sea una herramienta poderosa que consiga en el niño un adecuado desarrollo emocional. El teatro está lleno de vivencias que el actor entrega a sus personajes, y para ello necesita hacer un trabajo previo de autoconocimiento, de gestionar sus propias emociones, de honestidad y amor por lo que hace. Si desde pequeños tenemos una buena educación emocional para ser capaces de escucharnos seríamos más felices. Necesitamos niños educados en valores, para así crear adultos con unas buenas capacidades afectivo-sociales, comunicativas-lingüísticas, cognitivas, y motoras. La forma en que se ha abordado el siguiente trabajo ha sido convirtiéndome en la profesora de teatro de dos grupos de niños, uno de Infantil y uno de Primaria, en un colegio público. He creado clases de teatro con una estructura específica basada en

el libro "La expresión corporal. Su enseñanza por el método natural evolutivo" de Diego Montesinos, y a partir de ahí adaptar y crear diferentes juegos dramáticos con los que conseguir los objetivos propuestos. El trabajo se evaluará con unas pruebas de medida de validez que he creado con el fin de obtener conclusiones contrastadas y de esta manera, asegurar que el programa de teatro es válido y útil para el crecimiento personal en la infancia.

PALABRAS CLAVE: Teatro infantil, pedagogía teatral, inteligencia emocional, expresión corporal, juego dramático.

VARGAS NOGUERA, ANA: Actuación y sistema nervioso autónomo: el estrés escénico.

Departamento de Voz y Lenguaje. Línea de investigación: Neuromodulación, SNA, Voz y Actuación. Tutor: Antonio Varona Peña.

RESUMEN: la presente investigación parte de la necesidad de averiguar cómo afectan los estímulos de la profesión a nivel del Sistema Nervioso Autónomo y cuáles podrían ser los medios para gestionarlos en beneficio de la escena. Tomando como hipótesis que los niveles elevados de estrés en el organismo impiden el completo funcionamiento del actor en escena, se analizan estudios que examinan los descubrimientos actuales en neurología y los aplican a la actuación, así como la historia de las técnicas interpretativas y los procesos comunes en ellas. Se pretende mostrar cuáles son los estresores con los que se encuentran los actores y cómo influyen en su trabajo, comprenderlos y establecer vías de trabajo futuras que permitan continuar con el estudio.

PALABRAS CLAVE: actuación, estrés, neurociencia, Sistema Nervioso Autónomo.

VIDAL GIMÉNEZ JOSÉ VICENTE: Daniel Albaladejo: Trayectoria artística y técnica de un actor

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

Daniel Albaladejo es uno de los actores murcianos más importantes del panorama artístico español. Su gran versatilidad, potente voz y poderosa presencia escénica, han consagrado a este actor convirtiéndole en uno de los intérpretes más pretendidos por los grandes directores de teatro, cine y televisión, a nivel nacional e internacional. Este trabajo de investigación reúne datos de su biografía, de su formación académica, de su dilatada trayectoria artística, del contexto histórico-político y cultural que señala el nacimiento y evolución de su carrera. Además, contiene aclaraciones precisas y relevantes sobre la técnica interpretativa que el actor ha desarrollado a lo largo de más de treinta años de carrera y ofrece al intérprete, un reconocido homenaje por su ejemplar aportación a las artes escénicas de nuestra región y país. Su innato talento, sacrificio, honestidad en el trabajo y pasión han impulsado su carrera artística consiguiendo que haya formado parte de una de las compañías teatrales más emblemáticas de España, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y a ser todo un referente para las futuras generaciones actorales. El núcleo central de este trabajo es una extensa entrevista al actor Daniel Albaladejo.

VILLALOBOS HERRADOR, FRANCISCO JAVIER: Erik, el Fantasma de la Ópera: construcción del personaje y análisis de sus diferentes versiones en la literatura, el teatro y el cine.

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

RESUMEN: Erik, personaje principal de la novela original *Le Fantôme de l'Opéra* (1910) del autor francés Gaston Leroux (1868-1927), es el objeto de estudio de este trabajo de investigación documental histórico. Además de ser el protagonista de numerosas producciones cinematográficas posteriores basadas en la novela, es uno de los principales iconos del teatro musical gracias a la obra *The Phantom of the Opera (*1986) de Andrew Lloyd Webber (1948-). Este proyecto consta de un análisis interpretativo de Erik desde la visión personal de un actor creador, seguido de un informe y comparación entre el personaje de la novela original, cuatro películas y la interpretación de cuatro actores del musical de Webber. Por último, se ha investigado sobre las posibles inspiraciones del autor para la creación del personaje y, para constatar su importancia en el mundo artístico, se ha estudiado muchas de las obras posteriores que han sido creadas inspirándose en la figura del Fantasma.

PALABRAS CLAVE: Erik, *El fantasma de la ópera*, interpretación, comparativa, inspiración.

VINDEL MURCIA, GLORIA: Taller de Teatro Aplicado a la Prevención del Bullying en Adolescentes de 12 a 16 años.

Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Teatro pedagógico Tutor/a TFE: Verónica Bermúdez.

RESUMEN: Este trabajo presenta una propuesta de taller piloto para trabajar la prevención del *bullying* en adolescentes a través del Teatro Aplicado. La prevención se aborda exponiendo la importancia del desarrollo de las competencias socioemocionales que, entre otros autores, defiende Rafael Bisquerra como parte fundamental para paliar esta problemática. De otro lado, toma relevancia, no solo la problemática en sí atendiendo a los indicadores sociológicos, sino también la herramienta del Teatro Aplicado. Este término, acuñado por Tomás Motos, se presenta como una metodología alternativa efectiva para aplicar en la educación emocional, dentro de la modalidad de Teatro en la Educación. Poniendo énfasis en la diferenciación entre teatro y dramatización, se propone esta última como forma de trabajo, donde el proceso toma una mayor relevancia frente al resultado. El Teatro Aplicado pretende, en el presente trabajo, mostrarse y darse a conocer como una herramienta de transformación individual y social cuyo fin es mejorar la convivencia y la calidad de vida de sus destinatarios, en este caso, los adolescentes.

PALABRAS CLAVE: Teatro Aplicado, educación emocional, *bullying*, dramatización, dinámicas.

YAGÜE GARCÍA, CARMEN: Barbra Streisand y Audrey Hepburn: dos caras del cine musical clásico.

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

RESUMEN: Este trabajo de investigación se centra principalmente en el análisis de las películas musicales del período clásico americano (Funny face, My fair lady, Funny Girl y Hello, Dolly!), a través de los personajes interpretados por dos actrices de muy diferente perfil, Audrey Hepburn y Barbra Streisand. Estas son dos de las actrices más representativas del periodo del sistema de los estudios. A lo largo del trabajo se indaga en la estructura del musical clásico americano, sus etapas, en la biografía de ambas actrices, análisis y curiosidades sobre las películas y análisis de los personajes que interpretan. Todo este proceso se hace con el objetivo de compararlas y comprobar si las características físicas y de personalidad de una actriz y la imagen que tenemos de la misma condicionan la asignación y construcción de los papeles que encarna, pudiendo encasillarse en un prototipo de personaje y proyectar en el carácter del personaje el propio de la actriz, como sucedía habitualmente en el sistema de estudios debido a los encorsetados estereotipos que se buscaban.

PALABRAS CLAVE: Musical americano clásico, interpretación en el musical, análisis de personajes, Audrey Hepburn, Barbra Streisand.

Febrero 2023:

BAFALLIU OLIVER, LUCÍA: Ni que fuéramos pájaros. Un proceso de creación.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea del TFE: Escritura dramática. Tutoras del TFE: Ana Casas y Concha Esteve.

RESUMEN: A lo largo del presente documento se recoge el proceso creativo que ha dado lugar a la pieza dramática *Ni que fuéramos pájaros*. Dicha obra tiene su germen en el taller de Creación de 2021/22 y es el resultado de una investigación sobre la Desbandá y sobre los flujos migratorios actuales. Para su escritura formal se ha indagado tanto en los procesos de escritura dramática como en el estilo del teatro político y documento. Este trabajo documenta, además de estos procesos de investigación, el proceso mismo de escritura desde las primeras palabras hasta la versión final del texto pasando por las dudas, decisiones y reflexiones sobre el mismo. El resultado es una pieza dramática de teatro político enmarcada en un estilo poético-asociativo.

PALABRAS CLAVE: proceso creativo, pieza dramática, teatro político.

CABALLERO ALVARADO, JUAN: La esgrima como vehículo hacia la madurez psíquica y corporal.

Departamento de Cuerpo. Línea del TFE: Comunicación y cuerpo escénico. Tutoras del TFE: Gema Lezaun y Cristina I. Pina

RESUMEN: En el siguiente estudio trato de demostrar los beneficios de la práctica de esgrima, y como su entrenamiento puede influir de manera positiva en el desarrollo mental y corporal. Para ello, he tomado como referencia diferentes lecturas e investigaciones

que me han proporcionado los materiales necesarios para conocer y aplicar la mejor metodología para este proyecto (estudio de caso), así como mis experiencias en el arte de la espada y de la esgrima. Para esta investigación, utilizaré los principios básicos de la esgrima escénica llevada a cabo en un sujeto determinado, con el cual pretendo corregir y mejorar su postura corporal, para con ello fortalecer su psicología y capacidad mental. Esta investigación estará contrastada por medio de una serie de sesiones de entrenamiento y posteriormente una serie de coreografías que ofrecerán los datos necesarios que demuestren la validez de esta investigación.

PALABRAS CLAVE: esgrima escénica, aplicaciones pedagógicas, estudio de caso, salud mental y corporal.

IBARRA GONZÁLEZ, CARMEN: La habitación roja: análisis y adaptación a texto dramático de Gritos y susurros de Ingrid Berman.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación: La versión y la daptación. Tutor: Aurelio Rodríguez.

RESUMEN: Este TFE es un trabajo de investigación performativo acerca de una de las obras fundamentales de Ingmar Bergman, del cine europeo nórdico del siglo XX, y una de las obras magistrales de la cultura audiovisual occidental: Gritos y susurros. La pretensión de este trabajo de investigación es trasladar la esencia del film al escenario, al teatro físico y de creación, a la estética de lo simbólico, y al protagonismo de las actrices y de las relaciones femeninas, relaciones complejas y tóxicas, propias de una burguesía en decadencia. Se realiza un análisis del universo de Bergman y de sus características estilísticas, así como de los rasgos teatrales que hay en su filmografía para que la adaptación adquiera una dimensión más allá de lo meramente fílmico, que conecte con los universales del teatro, y al mismo tiempo conservando la esencia vanguardista y existencialista. El resultado es la creación de una pieza dramática, con un trabajo performativo y dramatúrgico, coherente con la esencia bergmaniana.

PALABRAS CLAVE: Bergman, adaptación, filmografía, teatro de creación, simbología.

INIESTA IBÁÑEZ, MIGUEL: Interpretación en el doblaje: elementos comunes y específicos.

Departamento de Voz y Lenguaje. Departamento de Interpretación. Línea de investigación: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje. Tutores: Juan Carlos de Ibarra y Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: Con este TFE pretendemos investigar en profundidad la disciplina interpretativa del doblaje, campo apenas explorado en el ámbito académico de la interpretación. Estableceremos una comparativa entre la teoría teatral clásica y la práctica actoral del doblaje, señalando similitudes y diferencias, con la finalidad de generar un marco teórico que pueda servir de utilidad en investigaciones posteriores que busquen desarrollarlo, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. En este estudio examinaremos y compararemos los resultados obtenidos a partir de entrevistas, clases, conferencias, documentales y monografías, con bibliografía básica sobre interpretación teatral, con el propósito de averiguar cuáles son los elementos específicos de la interpretación en el doblaje. No olvidaremos tampoco la dimensión histórica, estética, humanística y cultural de una práctica escénica – no exenta de debates – pero que indudablemente en España cuenta con una tradición y trayectoria dignas de ser consideradas. Pretendemos valorar, repensar y reconsiderar una técnica y un arte que merecen un lugar destacado dentro de las artes escénicas por sus valores técnicos, culturales y artísticos.

PALABRAS CLAVE: Doblaje, interpretación, actor, teoría, teatro.

JIMÉNEZ LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL: El teatro de Jerzy Grotowski versus el espectador.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea del TFE: Teoría e Historia del Teatro contemporáneo. Tutor del TFE: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: Este Trabajo Fin de Estudios pretende analizar y mostrar el papel del espectador en el teatro del director polaco, así como la intrínseca relación con "el otro" que permanece constante en la obra e investigación del maestro Grotowski. Recorriendo las distintas fases de su trayectoria, desde la etapa de representaciones hasta el Arte como vehículo, se analizan las bases antropológicas del trabajo desde un punto de vista dramatúrgico, escénico, pragmático y semántico. El espectador es sujeto fundamental en la obra de

Jerzy Grotowski, no solo como observador, sino como individuo, como animal, y 'hermano'. La ardua exploración del director va mucho más allá del arte teatral, es en sí, una profunda investigación acerca del ser, la energía, las interrelaciones, y la experiencia comunal. El espectador cobra con Grotowski una importancia nunca vista hasta entonces, pues no es sujeto externo, sino testigo activo, colaborador a todos los niveles en los que se produce el encuentro. Fue esta nueva forma de contemplar al espectador entre otras numerosas aportaciones, las que cambiarían el rumbo de su teatro presente y futuro.

PALABRAS CLAVE: Jerzy Grotowski – espectador – ritual – testigo – experiencia colectiva.

JIMÉNEZ VALERA, JOSÉ CARLOS: guía práctica: el personaje tipo y técnicas interpretativas más influyentes en la caracterización externa.

Departamento de Interpretación. Línea del TFE: Técnicas de actuación y procesos de creación del personaje tutora del tfe: Eva María Torres Martínez.

RESUMEN: En el presente trabajo de investigación se trata de adentrarnos en el personaje tipo. Se aborda tanto la definición de personaje como la del personaje tipo, donde están los orígenes de estos últimos y sus características identificativas. Se hace un repaso por las técnicas más influyentes de los pedagogos de la interpretación del siglo pasado que tratan la construcción externa de los personajes. Estas técnicas van desde Stanislavski hasta Grotowski pasando por Lecoq, Meyerhold, Copeau y Brecht. Por último, en base a lo estudiado se ha creado una guía de entrenamiento para el actor con diferentes ejercicios para la construcción externa del personaje tipo. Esta guía está elaborada con ejercicios de activación, calentamiento vocal y corporal, ejercicios de concentración y, por último, ejercicios para trabajar en la conexión al personaje tipo. El objetivo de esta guía es tener tanto el cuerpo como la mente conectados y preparados para crear e interpretar un personaje con sus características.

PALABRAS CLAVE: Personaje tipo, construcción externa, creación del personaje, técnicas, interpretación.

LEÑA GARCÍA, ÁNGELA GABRIELA: La interpretación audiovisual y sus diferencias con la interpretación teatral.

Departamento de Interpretación. Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea de investigación. Técnicas de actuación: Tutores: Pedro Celdrán y Sofía Eiroa.

RESUMEN: Con este trabajo se va a tratar de encontrar las diferencias interpretativas entre el medio teatral y audiovisual, con el fin, de satisfacer mis inquietudes personales con respecto a este tema y que pueda servir como herramienta para futuros estudiantes que se planteen las mismas preguntas y curiosidades. El proyecto se divide, fundamentalmente, en dos partes: en primer lugar, un marco teórico, en el que se realiza una escueta revisión histórica acerca del tema en cuestión y se recopila y se extrae información de diversas experiencias personales relacionadas con el trabajo interpretativo en ambos medios; en segundo lugar, un marco experimental, donde se pone a prueba la hipótesis formulada, a través de una encuesta realizada a conocida actriz con experiencia en los tres medios, Cristina Alcázar.

PALABRAS CLAVE: Interpretación, teatro, medio audiovisual, cine, televisión.

MESA IBAÑEZ, VERÓNICA: La creación del personaje de Bernarda en el musical Bernarda Alba, de Michael LaChiusa.

Departamento de Voz y Lenguaje Línea del TFE: Técnicas de actuación y Procesos de creación del personaje. Tutor del TFE: Ana Belén Casas García y Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: Este trabajo final de estudios se basa en el análisis y estudio del proceso creativo que elabora el actor para la construcción de un determinado personaje. La finalidad de este proyecto es plasmar el desarrollo que llevó a cabo la actriz para la creación de Bernarda, personaje de Bernarda Alba, el musical, de John Michael LaChiusa. Para poder elaborar el núcleo de este trabajo, primero se realiza la investigación de la técnica de interpretación para obtener una base sustentada y poder crear correctamente el personaje. A continuación se realiza un proceso de investigación y comparación de la obra de Lorca y la adaptación musical de LaChiusa, para así poder asentar una buena base documentada y analizada y proceder a la aplicación práctica de la creación del personaje. Por consiguiente,

se investigarán los factores necesarios que intervienen en el proceso de creación del personaje a través de libros de fundamentación científica de las diferentes herramientas interpretativas para elaborar un personaje.

PALABRAS CLAVE: Bernarda, proceso creativo, personaje, objetivo, herramientas interpretativas.

MOLINA BELDA, ILENIA: El fortuito encuentro entre Flam y Clap. Creación de una obra de teatro musical infantil.

Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. Línea del TFE: dramaturgia de un texto para la puesta en escena. Tutora del TFE: Sofía Eiroa.

RESUMEN: La presente investigación aborda la creación de una obra de Teatro Musical Infantil para un público familiar, concretamente, entre 5 y 12 años. Esta obra se centra en la danza, específicamente en el Flamenco y en el Claqué. Además de tener pinceladas del Teatro Musical. Este proyecto trata de la creación de una obra donde se dan a conocer dos danzas que me apasionan, te presenta cuáles son sus principales características y cómo se bailan. Tras esto, hay un personaje que plantea la fusión de ambas danzas para crear y llevar un musical a Broadway. En este caso, la obra ha sido escrita solo por mí y he querido darle un toque pedagógico para que llegue bien el mensaje que quiero transmitir: Que existe "algo" llamado Teatro Musical donde se baila, se canta y se actúa. Y que dentro de ese Teatro encontramos canciones y coreografías de diferentes estilos. Entre esos estilos están el Flamenco y el Claqué. Finalmente, la obra es un intento de reivindicación hacia el poco uso que hasta ahora han hecho de ellas en el Teatro de España.

PALABRAS CLAVE: Flamenco, Claqué, musical, coreografías, teatro.

SÁNCHEZ DÍAZ, ENCARNACIÓN INMACULADA: Creación coreográfica de *Pesadilla antes de Navidad* mediante la metodología de AnneTeresa de Keersmaeker.

Departamento de Cuerpo. Línea del TFE: Comunicación y cuerpo escénico. Tutor del TFG: Amparo Estellés

RESUMEN: Este proyecto propone la investigación sobre la bailarina y coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker. Desde su historia como estudiante de danza pasando por los proyectos en los que participó, hasta llegar a su propio método de enseñanza en la actualidad. Junto a este estudio se mostrará también la descomposición de la obra cinematográfica *Pesadilla antes de Navidad*, a través del análisis e inspiración de varias de sus canciones más características recreadas por los distintos mundos interiores de sus personajes singulares. Finalizando con la creación de varias composición es coreográficas llevadas a cabo a través de video danza. Una de las composiciones ya fue presentada con anterioridad junto al proyecto del compañero Adrián Gómez: Análisis de las composiciones de Danny Elfman en Pesadilla antes de Navidad de Tim Burton. Pero será expuesta de nuevo en este proyecto mediante una grabación ya realizada. Para ello, se entrelazarán las características principales de los mundos anteriores con la experiencia, imaginación, y creatividad del (yo) para crear danza, movimientos nuevo se inspiradores y llegar a sentir a través de algo inhumano aún no creado en la realidad.

PALABRAS CLAVE: Creación, Anne Teresa de Keersmaeker, Coreografía, Danza, Movimiento,

Puestas en escena en la ESAD de Murcia

Recogemos aquí las puestas en escena que fueron representadas al finalizar el primer cuatrimestre del curso 2022/2023 como resultado de los Talleres integrados de Cuarto de Interpretación. También se recogen los cortometrajes 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.

fila á
Vol. 7, 81-86

Talleres de cuarto de interpretación

Agosto

Taller: Texto
Grupo: 4ºA

Reparto:

Beverly Weston	Francisco Cerón Gil / Enrique Martínez-Moya Riosalido
Violet Weston	Nuria Casas Ramírez
Bárbara Fordham	María Baeza Martínez
Bill Fordham	José Arias Gómez
Jean Fordham	Cecilia Mansilla Sánchez
Ivy Weston	Zaida Reñé Sánchez
Karen Weston	Lucía López Suárez
Mattie Fae Aiken	Marta Aniorte Bonel
Charlie Aiken	Samuel Asensio Alcaraz
Pichu (Charles Aiken)	Francisco Cerón Gil / Enrique Martínez-Moya Riosalido
Jonhattan Monevata	Daniel Davis Aparicio Clemente
Steve Heiderbrecht	Joaquín Martínez Alcántara
Sheriff Deon Gilbreau	Francisco Cerón Gil / Enrique Martínez-Moya Riosalido

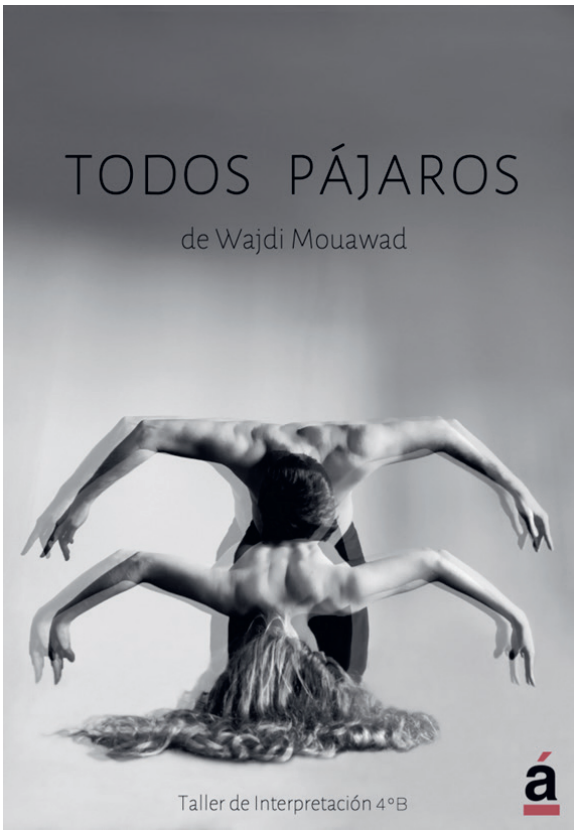
Equipo docente:
Coordinación y prácticas de interpretación textual: José Antonio Sánchez
Dramaturgia aplicada: Nieves Pérez
Voz aplicada: Verónica Bermúdez
Movimiento aplicado: Agustina Gómez
Caracterización y vestuario: Raquel Berna
Espacio escénico aplicado: Luisma Soriano

Sinopsis: "AGOSTO" de Tracy Letts. Cuando no quede nada no dejaremos de explorar y al final de nuestra

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

búsqueda, llegaremos a donde empezamos y conoceremos por primera vez el lugar. T.S. Eliot La idea de familia nos remite a un lugar seguro, mullido, y que deja oír los sonidos de la infancia. Pero la idea de familia puede remitir también al espacio del conflicto, la violencia y la frustración. Ese espacio se transmuta en infierno si además se le viste con el traje incómodo de las apariencias. En esta obra el sueño familiar dejó de serlo, en un tiempo que parece no pasar hasta que un mes de agosto, el mes donde quiebra el estío, Tracy Letts nos sienta a la mesa de los Weston. A la fuerza. Asistimos como invitados incómodos al largo viaje hacia la noche de esta familia, cuyas raíces, zonas oscuras, silencios y mentiras no aguantan más tiempo encerradas en el cuarto de atrás. El proyecto que presenta este grupo de Interpretación de la ESAD de Murcia nos lleva a la exploración de los rincones no confesados ni confesables de una familia en un condado, en una sociedad, en un país, cuyas preguntas y sombras se someten a la Luz, y a las luces, del teatro. La función, o el derrumbe, va a comenzar, porque, en palabras de Letts, "hoy es un día perfecto para decirnos la verdad". Y en palabras de T.S. Eliot, el admirado poeta del personaje de Beverly Weston: "Así es como termina el mundo, no con una explosión, sino con un lamento".

Todos pájaros



Taller: Texto
Grupo: 4ºB

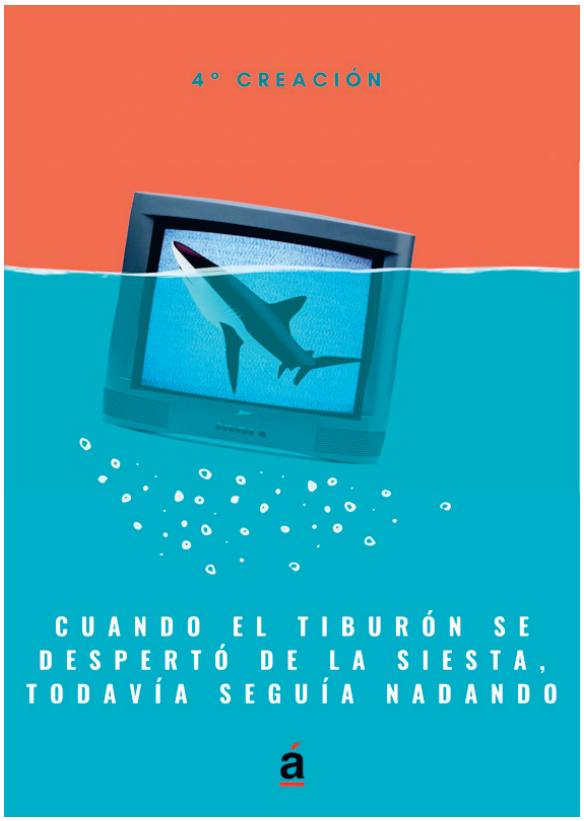
Elenco (doble reparto):
Reparto Wajdi:
Eitan: Gloria López
Wahida: Rocío Romero – Miriam Martinell
Eden: Victoria Garcia
Leah: Ana Morcillo
Norah: Nerea Pardo
Etgar: Miriam José Marín
David: Aurelia Rosales
Wazzan: Molay Manssouri
Enfermera: Ana Hidalgo
Camarero: Lucas Puerta
Rabino: Molay Manssouri
Médico: Julia Carrión
Reportero años 80: Miriam Martinell – Rocío Romero
Reportero actualidad: Álvaro Mediavilla
Reparto Mouawad:
Eitan: Lucas Puerta
Wahida: Ana Hidalgo – Miriam Martinell
Eden: Ana Morcillo
Leah: Miriam José Marín
Norah: Julia Carrión
Etgar: Álvaro Mediavilla
David: Molay Manssouri
Wazzan: Rocío Romero
Enfermera: Victoria García
Camarero: Aurelia Rosales
Rabino: Molay Manssouri
Médico: Aurelia Rosales
Reportero años 80: Miriam Martinell – Rocío Romero
Reportero actualidad: Nerea Pardo

Equipo docente:
Prácticas de Interpretación del Teatro Textual: Beatriz Maciá y Dolores Galindo
Voz Aplicada: Ana Casas
Movimiento Aplicado: Elvira Carrión y Susana Ruiz
Dramaturgia Aplicada: Nieves Pérez-Abad
Espacio Escénico Aplicado: Rubén Pleguezuelos
Plástica Aplicada: Raquel Berna

Equipo no docente:
Colaboración Tecnología del Espectáculo: David Esau

Sobre el taller:
El mundo de *Todos pájaros* es, como el mundo en que vivimos, un lugar complejo; en palabras de su autor, fruto tanto de la impecable armonía del azar como de los pájaros de la desgracia. Un mundo contradictorio donde la Torre de Babel de las identidades nos construye y nos destruye; donde los conflictos entre dos pueblos, dos lenguas, dos nombres nos desgarran y nos sitúan. Para este grupo de actores/actrices que finalizan sus estudios de Interpretación, explorar esta tragedia contemporánea, este texto tan hondo, es todo un reto: el de explorar nuestro papel en el escenario como emblema, también, de nuestro papel en el mundo.

Cuando el tiburón se despertó de la siesta, todavía seguía nadando



Taller: **Creación**
Grupo: 4ºC

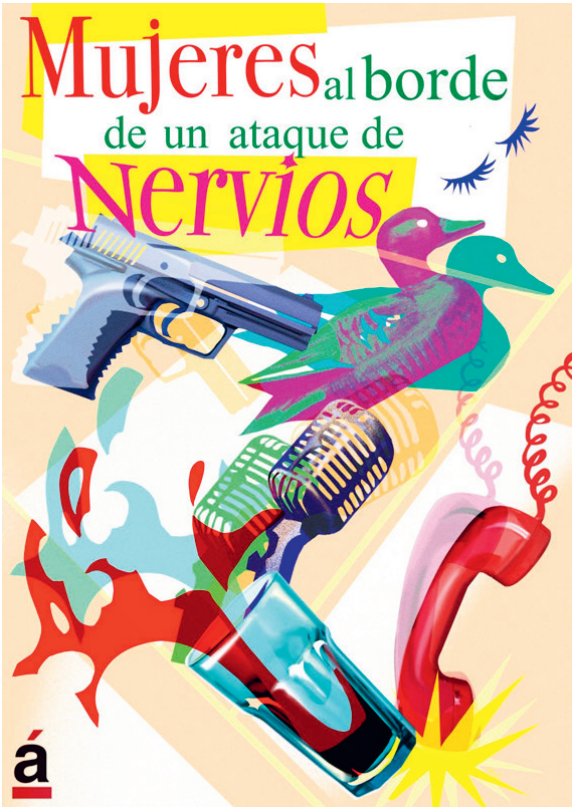
Intérpretes: Ana Leal, Nadia Ilieva, MariLuz Caparrós, Macon Rodriguez, Ángela Ponce, Lucía Martínez, Marina Santos

Equipo docente:
Coordinación – Taller de Interpretación en Creación: Concha Esteve
Dramaturgia aplicada: Nieves Pérez
Movimiento aplicado: Sonia Murcia y Tina Gómez
Espacio escénico aplicado: Rubén Pleguezuelos
Voz aplicada: Ana Belén Casas
Vestuario y Caracterización aplicados: Ana Dolors Penalva
Música original: Leandro Martínez, Pablo Pino

Equipo no docente:
Diseño de luces: Zabu y Marcos Montagud.
Música original: Daniel Carrillo

Sinopsis: Siete cuerpos y un fuerte de almohadas. Un trabajo colaborativo que nace de un problema colectivo, un viaje que puede ser transformador, o no.
Automatismo, positividad tóxica, no dormir, moscas con almohadas… digo, tiburones con moscas… quiero decir, moscas con maletín.
Ay, no, perdón… tiburones en pijama… O sea, Arturo en pijama y Alejandra con maletín. No, no era así… No sé, estamos colapsando. ¿Tú qué tal?

Mujeres al borde de un ataque de nervios



Taller: **Musical**
Grupo: 4ºD

Reparto:
PEPA: María Cano
IVÁN: Roberto Hernán-Gómez
LUCÍA: Rebeca Ortiz
CARLOS: Samuel Berenguer
MARISA/CRISTINA: Ana Morales
CANDELA: Teresa Ñíguez
PAULINA: Ilenia Molina
TAXISTA: Molay Manssouri
CONSERJE DE PEPA/CONSERJE DE IVÁN/DETECTIVE: Nicol Cerdá
AMBITE: José Manuel Mompeán
INSPECTOR JEFE/MÉDICO/MAGISTRADO: Alfonso Durán
TÉCNICO: Jorge Maestra
MALIK: Arsenio Valverde

Equipo docente:
Coordinación – Prácticas de interpretación del teatro musical: María Encarna Illán
Dirección musical, Pianista y Guitarra: Leandro Martínez-Romero Férez
Percusionista: Alejandro Ballesta Conesa
Teclado: Gustavo Moreno Muñoz
Coreografía aplicada: Susana Ruiz
Dramaturgia musical aplicada: Adela Hernández
Espacio escénico aplicado: Luisma Soriano
Canto en el musical aplicado: Rosa Martínez
Voz aplicada: Ana Casas
Aula especialización caracterización: Ana Dolors Penalva
Apoyo a videoescena: Jorge Fullana

Equipo no docente:
Edición de video y regiduría: Vicente Canicio
Iluminación: Raquel Jimenez
Bajo eléctrico: Eduardo Meseguer Castillo

Sinopsis: Hace tan solo unos meses que Pepa se mudó a un ático junto al amor de su vida, creyendo que esta unión sería para siempre. Pero este para siempre no ha sido eterno, e Iván, a través de un mensaje en el contestador, la ha dejado plantada, con el corazón roto y un pequeño zoo doméstico en la terraza de casa. Pepa no hace más que llorar y perseguirlo como un sabueso detrás de su presa, porque necesita respuestas que él no parece estar dispuesto a darle. Pero ella no es la única que tiene problemas. Su mejor amiga Candela, modelo de profesión y enamoradiza de vocación, se ha encandilado con un hombre al que ha conocido hace unos días, y que se ha instalado en su casa como quién conquista un territorio. El tipo en cuestión es musulmán y chiita para más señas y quiere perpetrar un atentado en el palacio de justicia. Candela también llama y llama a Pepa por teléfono, necesita urgentemente pedirle consejo, pero se topa una y otra vez con la gélida voz de su contestador. A todo esto la esposa de Iván, a la que abandonó hace más de veinte años, con un bebé y con problemas mentales, quiere llevarlo a juicio con la ayuda de su abogada, Paulina, para que le devuelva lo que ella considera que es legítimamente suyo y que él le robó: el tiempo que ha pasado ingresada en un hospital psiquiátrico. Su hijo, Carlos, que según ella le ha salido a su padre, lo cual no le perdona, ya es un adulto que se quiere independizar junto a su prometida Marisa, y así pasar del dominio y la manipulación de

su madre a la de su novia. Las vidas de todos ellos se verán amalgamadas por los caprichos del destino, sin solución de continuidad. Un taxista al que le encanta el mambo, una portera cotilla, y otra creyente, un gazpacho con barbitúricos, policías, pistolas, una harley davidson y muchas, muchas llamadas telefónicas, son el resto de ingredientes que aderezan esta comedia ácida que Almodóvar convirtió en un éxito mundial. Ahora nosotros la presentamos ante ustedes transformada en un musical, para transmutar todo el dolor que encierra en una fiesta poder así celebrar la vida. Les deseamos que se relajen en sus asientos y gocen de estas, nuestras Mujeres al borde de un ataque de nervios.

María E. Illán

Casi normales

Taller: **Musical**
Grupo: 4ºE

Elenco:
DIANA: Paloma Mallebrera
GABRIEL: Guillermo Arenas
DAN: Joserra López
NATALIE: Rocío García
DOCTORA FINE: Ruth García/ Nicol Cerdá
DOCTORA MADDEN: Nicol Cerdá/ Ruth García
HENRY: Alfonso Martínez

Equipo docente:
Coordinación y prácticas de interpretación teatro musical: Eva Torres
Dirección musical y piano: Fran Orta
Percusión: Alejandro Ballesta
Canto aplicado: Pedro Pérez
Voz y habla escénica aplicada: Antonio Varona
Coreografía aplicada: Amparo Estellés
Dramaturgia musical aplicada: Adela Hernández
Espacio escénico aplicado: Rubén Pleguezuelos
Aula de especialización caracterización: Ana Dolors Penalva

Equipo no docente:
Comunicación: Victoria Sandoval
Diseño del cartel: Tony Suárez
Ayudantía de espacio escénico: Guimel Amaro Martín y Saúl Lozano
Ayudantía de producción y dirección: Tomás Soto y Tony Suárez
Regiduría: Irene Santos
Bajo eléctrico: Eduardo Meseguer Castillo
Violín: Lidia Martínez Salar
Violonchelo: Carmen Ortega Sabater
Guitarra eléctrica y acústica: Javier Nieto Escudero

Sinopsis: Casi normales [*Next To Normal*] es un musical rock que se estrenó en 2008 en el Second Stage Theatre del Off-Broadway y un año después, el 15 de abril de 2009, consiguió acceder al circuito comercial neoyorquino debutando en el Booth Theatre de Broadway con un enorme éxito de crítica y público y recibiendo numerosos premios entre los que se incluyen 3 Tonys (2009) y el Pulitzer de drama (2010). Esta obra, con música de Tom Kitt y libreto y letras de Brian Yorkey, cuenta la historia de Diana Goodman, una mujer con trastorno bipolar diagnosticado a partir de un episodio traumático ocurrido hace 16 años, y el efecto que esta enfermedad ha provocado en su familia que lucha por ser normal.
Sin embargo, ¿qué es lo que consideramos normal en

nuestra sociedad? Según la RAE es "aquello que se haya en su estado natural" y, por lo tanto, cualquier comportamiento que se aleje de los cánones establecidos conformaría esa temible diferencia de la que todos procuramos huir para poder ser aceptados por la comunidad. Pero ¿qué ocurriría si nuestro estado natural se altera? ¿De qué seríamos capaces para recuperar la aprobación de nuestro entorno y seres queridos? ¿Renunciaríamos a lo que realmente somos para ser normales? Este musical nos sensibiliza ante esta reflexión vital y pone de relieve otros temas como la pérdida, el suicidio, el abuso de psicofármacos, las drogas, la ética en la psiquiatría moderna o la crítica a la vida suburbana.

Nuestros alumnos de 4ºE de la ESAD de Murcia concluyen su formación en teatro musical enfrentándose a este exigente proyecto. Un musical nada convencional con una partitura prolija, un texto conmovedor y unos personajes en los que recae toda la fuerza y el peso de la historia. Un apasionante reto para todos los profesores y alumnos que participamos en este taller.

¡Les deseamos que disfruten del espectáculo y que sean felices!

DOCTORA MADDEN: ¿Existe alguna diferencia entre ser feliz y pensar que se es feliz?

DIANA: Yo creo que la mayoría de la gente que es feliz es porque no lo ha pensado lo suficiente.

Eva Torres

fila 7
Vol. 7, 87-90

Cortometrajes de Dirección

La mirada en blanco

Sinopsis: Mario, un hombre sin brillo, ejerce de clown ante unos niños impasibles. Ante el fracaso evidente, realiza un truco de magia en el que, de manera inesperada, desaparece bajo una sábana blanca...

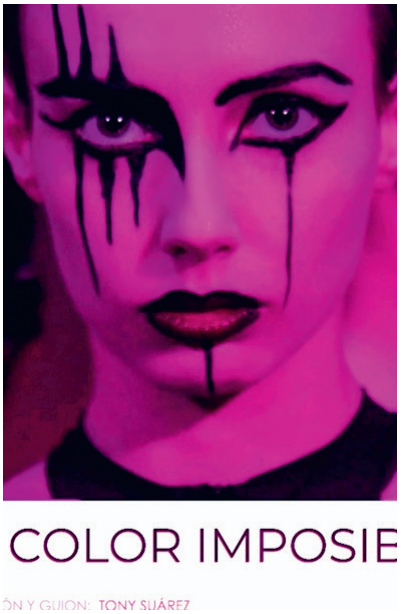
Duración: 9' 05"

Ficha técnica:
Dirección y Guión: Coque Contreras
Fotografía: Dionisio Romero
Escenografía: Coque Contreras
Vestuario y Estilismo: Diana López Molina
Maquillaje: Ágatha Moreno
Sonido: Raquel Sánchez
Script: Tony Suárez
Edición: Coque Contreras / Dionisio Romero

Ficha artística:
JAVIER MULA Mario
IRENE FORNER Lucía
FERNANDO CARIDE Arturo
GRETA CONTRERAS la niña
MARÍA REYES CANO EGEA
GUILLERMO ERIC POYATO RAPHANEL
OLVIDO GARCÍA-VILLALBA CLIMENT
LUIS GARCÍA-VILLALBA CLIMENT
LEO CONTRERAS FLORES

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

El color imposible



Sinopsis: Un color imposible es aquel que nunca puede ser visto, excepto en circunstancias especiales.

Género: Thriller

Duración: 8 min. 30 seg

Ficha técnica:
Dirección y Guión: Tony Suárez
Fotografía: Dionisio Romero
Escenografía: Tony Suárez / ESAD Murcia
Vestuario y Maquillaje: Ana Dolors Penalva
Sonido: Tony Suárez
Edición: Tony Suárez y Dionisio Romero

Ficha artística:
Reparto: Cristina Mayoral, Elena Martín, Paula Palencia, Carmen Carrasco, Cristina Pérez, Coque Contretas y Toni Medina.

Hay que probar cosas nuevas

Sinopsis: Un chico decide probar cosas nuevas y queda con una chica mediante una aplicación para ligar pero el plan no le sale como esperaba.

Género: Comedia

Duración: 7:02

Ficha técnica:
Dirección y Guión: Ágatha Moreno Gutiérrez
Fotografía: Dionisio Romero
Escenografía: Raquel Sanchez
Vestuario y Maquillaje: Carmen Liza
Sonido: Raquel Sanchez
Edición: Dionisio Romero

Ficha artística:
Reparto: Juanjo Alarcón, Carmen Liza, Claudia Moreno

El búnker

Sinopsis: Álvaro, un periodista hipocondríaco se obsesiona con las constantes amenazas que aparecen en televisión, para protegerse de ellas, va convirtiendo su casa en un búnker, frente a la sorprendida y enfadada mirada de su escéptica mujer.
Género: Comedia
Duración: 7 minutos y 09 segundos

Ficha técnica:
Dirección y Guión: Raquel Sánchez
Fotografía: Dionisio
Escenografía: Raquel Sánchez
Vestuario y Maquillaje: Vestuario Raquel, Maquillaje Agatha
Sonido: Dionisio y Raquel
Edición: Dionisio

Ficha artística:
Reparto: Pantxi Coves, Montse Saferr

fila á

Reseñas literarias

fila
Vol. 7, 93-96

Reseña de la presentación de los libros *Apnea* de Ana Barceló y *Caída* de Saúl Belando

Javier Mateo

Coincidiendo con la jubilación de la profesora Dª Edi Liccioli el 28 de noviembre pasado, la egresada Ana Barceló y el alumno Saúl Belando nos presentaron sus últimas obras literarias, de teatro y poesía respectivamente. El acto fue amenizado con música y dos actos performáticos en el que, de alguna manera, se escenificaron parte de los textos publicados.

Ana Barceló[1] nos visitó para presentar el libro *Apnea*, de la que es autora, y que ha sido bellamente publicado por Ediciones Mutis, con ilustraciones de Ana Mesa del Castillo y prólogo de Juan Mayorga. Con este trabajo Ana completó su Máster de creación teatral en la Universidad Carlos III de Madrid (2019-2020) en el que obtuvo la calificación de matrícula de honor.

Apnea sigue en su escritura ciertas características de sus maestros en el citado Máster[2]: la experimentación de las fronteras de la teatralidad; el valor de la palabra como elemento constitutivo de la acción; el cuestionamiento de la fábula y del personaje tradicional; una visión no descriptiva y unívoca de la realidad que deja espacio para la interpretación del lector / espectador (lo sustraído, lo ausente, lo enigmático…); la búsqueda de un receptor cómplice y crítico, implicado en la ficción y en el uso activo de la imaginación, y finalmente, la exposición temática de la fragilidad del ser humano en su integridad física, afectiva y / o moral.

1 Para los que no conozcan la trayectoria de Ana Barceló, en su triple faceta de dramaturga, directora de escena y actriz, expondremos brevemente que ha sido alumna de la Escuela de Arte Dramático de Murcia en la especialidad de Dirección de escena y dramaturgia (2014-2019), donde simultanea sus estudios con el grado de Filosofía en la Universidad de Murcia. Su formación la completa con directores de renombre como Andrés Lima, Pablo Remón, José Sanchís Sinisterra, Antón Valen, Gabriel Amargo, Didanwy Kent, Jorge Dubatti y Claudia Castellucci, con la que realiza el curso completo en la Scuola Cònia de la Societàs Raffaello Sanzio durante los años 2017-2019. En el año 2020, una vez finalizado sus estudios de grado, se matricula en el Master de Creación Teatral en la Universidad Carlos III de Madrid (2019-2020), dirigido por Juan Mayorga. De ese master, como hemos comentado, surge la escritura y escenificación de Apnea en el año 2020, creada en plena pandemia. Durante el año 2020-2021 obtiene una beca de formación del I Programa de residencias artísticas de ayudantes de dirección de escena en el Teatro Español y las Naves del Español en Matadero (2020-2021). Allí trabaja a las órdenes de Natalia Menéndez (Los dos en punto), Ricard Soler (A nosotros nos daba igual) y Helena Pimenta (Noche de Reyes). En 2022 comienza a realizar trabajos profesionales de ayudantía de dirección en La bella Dorotea y la ópera La Dolores, ambas dirigidas por Amelia Ochandiano, y a las órdenes de Juan Mayorga en sus montajes de María Luisa (2023) y La colección (estreno previsto para 2024). Ha colaborado y trabajado en compañías e instituciones como El Teatro Español (ya mencionado), el Centro Conde Duque, el Centro Dramático Nacional, el Pavón Teatro Kamikaze, el Teatro de la Zarzuela, y actualmente en el Teatro de la Abadía. En 2022 estrena como directora, en coproducción con el Teatro Circo de Murcia, la obra *En los campos de algodón*, de Bernard Marie Koltés. En 2023 recibe una beca de la Cultural Foundation para establecer una residencia en Toji (Corea) para escritores y dramaturgos. Recientemente acaba de recibir una nueva beca para estar alojada durante todo el año 2024 en la Institución Libre de enseñanza con el fin de que continúe creando e investigando el texto teatral que comenzó en Corea.

2 Destacar a José Sanchis Sinisterra, Pablo Remón, Pablo Messiez, Ana Zamora, Andrés Lima, Álvaro Tato y el propio Juan Mayorga, entre otros.

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

Ana Barceló.

Como ella misma reconoció en la presentación, el texto contiene aspectos autobiográficos, y fue creado durante la pandemia de la Covid-19 del año 2020, lo que la obligó a trabajar el proyecto (la escritura del texto y su escenificación) sin contar con la proximidad de los actores, con los que solo podía comunicarse telemáticamente a través del ordenador. Esto supuso un trabajo solitario y restrictivo que, de alguna manera, traspasó a la escritura del texto tanto en la forma como en su contenido.

La obra recibe simbólicamente el nombre de Apnea que, al margen de ciertas sintomatologías médicas, es la modalidad de buceo libre que practica el protagonista, que consiste en bajar sin respirar hasta al fondo del mar para posteriormente desplazarse por su superficie. Cuenta la historia de un personaje (Morgan) que, en total soledad, realiza inmersiones con fines científicos para observar de cerca el canto de las ballenas. Este recibe el mensaje de una joven que se hace llamar Eme (diminutivo de Esmeralda), a partir del cual se establece una relación que evolucionará en la ficción a través del teléfono móvil. A ella sólo la podremos imaginar a través de su voz.

Una de las características del texto es la aparición de varias analogías que el lector tendrá que interpretar, muy en la línea de lo que Mayorga entiende por la "elipse": «la conexión de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas». Por ejemplo, en la obra podemos asociar el mundo exterior frente a la interioridad del mar o el mundo creado por nuestros protagonistas y la realidad. Pero también la identificación de una ballena con los dos protagonistas, o el muñeco fragmentado que Morgan recoge en el fondo del mar y la chica, simbolizando una proyección de sus "dobles" enfrentados a lo siniestro de ellos mismos.

En la obra el mar no es un simple decorado, sino un lugar físico y mental que tiene su propia personalidad, su propia narrativa. Morgan, el protagonista, experimenta una irresistible atracción por el mar, sobre todo por sus profundidades, que es donde verdaderamente se encuentra bien. Allí puede demorar el tiempo, contemplar, sentir el silencio… El mar es una segunda naturaleza que le obliga a ser de otra manera: «es enemiga y amiga al mismo tiempo». Las coordenadas espaciotemporales son distintas, las normas y las sensaciones también. Dentro del agua las palabras no se materializan: «son solo pompas», pero «se puede escuchar con el cuerpo, con la piel». Como explicó la propia autora en el debate posterior, así pudo establecer una división entre el exterior y la interioridad del mar: cuando el protagonista se sumerge escuchamos materializado su pensamiento; cuando está fuera, oímos sólo lo que expresa verbalmente.

Considero que el enfoque que hace Ana Barceló en la evolución de la relación entre los dos personajes es muy original y se desarrolla a través de materiales y asociaciones novedosas que poseen un indudable aliento poético. La autora narra con sutileza y esmero, a través de una escritura ágil y fresca, que intercala con silencios significativos. Sus diálogos poseen la claridad y la ambigüedad necesaria para dejar espacio al lector para participar del juego interpretativo: sumergirse en la extrañeza de la historia, desentrañar el enigma afectivo y ser cómplice de los secretos de los personajes.

Apnea es, en resumen, una inmersión en una de esas relaciones que dejan huella y remueven nuestros deseos, obligándonos a afrontar una desconstrucción que es interna, dolorosa y desorientadora. Pero también es una historia de amor donde, a través del universo creado, sentimos la oscura fuerza de la belleza.

Y qué mejor para terminar esta primera reseña citar las palabras que Juan Mayorga vierte en el prólogo:

> «Apnea es una pieza singular, ambiciosa y arriesgada. Si en el juego teatral que contiene reconocemos el conocimiento que del hecho escénico y de sus lenguajes tiene su autora, en las preguntas ante las que nos suspende identificamos a la estudiosa de la filosofía que es también Ana Barceló, cuya obra nos interpela y nos pone en peligro». (…)
>
> «Creo que no es inexacto decir que Apnea es una construcción literaria que indaga sobre la palabra

misma: sobre lo que los seres humanos podemos hacer con las palabras y sobre lo que las palabras pueden hacer con nosotros. En Apnea, las palabras dan a imaginar cuerpos, enamoran y dan miedo»[3].

Saúl Lozano Belando es alumno de tercer curso de la especialidad de Dirección escénica y dramaturgia, y vino a presentarnos su segundo libro de poemas titulado Caída, que está publicado por Baile del sol ediciones[4].

Si algo caracteriza a Saúl es su dicotomía, que bien podríamos definirla como el desorden en su búsqueda secreta de crear un orden. Como dramaturgo, actor y director de escena, resalta por su arrojo para crear asociaciones que resultan muchas veces paradójicas, y que le sirven para relacionar extrañamente mundos o realidades que casi nadie se plantearía confrontar.

Como poeta, su escritura es libre y no está sujeta a ninguna regla. Se distingue por ser directa, descarnada y oscura. Es cruda pero honesta. Su lectura no es agradable y está llena de expresiones vulgares, soeces y grotescas que, sin embargo, nos sobrecoge por su alto grado de exposición y sincera desnudez.

Saúl no escamotea los temas más escabrosos, como el sexo, el suicidio o las adicciones. Su obra nace del miedo y de la rabia. Una rebeldía que es crítica con el entorno y con las relaciones afectivas, a las que muchas veces tiñe de ironía. Pero no evita tampoco el sarcasmo autobiográfico, al reconocerse desubicado en un mundo de convenciones que le resulta vulgar y vacío.

Saúl Lozano Belando.

Y esa sordidez («de mí solo conoceréis las ruinas») es llevada hasta el extremo, en una especie de inmolación personal, dándonos a entender que, en la búsqueda de la expresión artística y poética, podemos encontrar un alto grado de sanación que nos facilita la existencia en este mundo.

3 Mayorga, Juan: "Viaje hacia lo oscuro a la búsqueda de una iluminación". Ibíd. Pág. 5-6.

4 Murcia, 2023. El anterior libro de poemas se titula Made in la bestia, y fue publicado en Murcia por Boria Ediciones, en el año 2018.

fila á
Vol. 7, 97-98

Instrucciones para los colaboradores de la revista *fila á* para el volumen 8 (2024)

Periodicidad de la revista: Anual.

Fechas de recepción de propuestas por parte de los colaboradores: hasta el 30 de julio de 2024.

Comunicación de propuestas aceptadas: del 25 al 30 de septiembre de 2024.

Idiomas de las propuestas: castellano e inglés.

Correo al que se envían las propuestas:
revistafilaa@murciaeduca.es

Temática del próximo número: Artes escénicas y audiovisuales.

Sistema de evaluación: la aceptación exigirá el juicio positivo de dos expertos (evaluadores externos) manteniendo el anonimato en el proceso de evaluación tanto del autor como del evaluador. Esta revisión ciega por pares determinará la aceptación, su aceptación con reservas o la no aceptación del mismo. En el caso de la aceptación con reservas el artículo será devuelto al autor para su adaptación conforme a las sugerencias de los evaluadores. Una vez realizadas las correcciones pertinentes y en el plazo establecido para tal fin, el trabajo se devolverá a la revista para reiniciar el proceso de evaluación.

Datos personales que deben de acompañar la propuesta: Nombre y apellidos, institución a la que pertenece.

Características de las propuestas de artículo: debe ser inédito, para su comprobación, será sometido a control de plagio. Los artículos tendrán una extensión mínima de 12 páginas, con 30 líneas por página y 70 caracteres por línea. Constarán de resumen en castellano (no más de 240 palabras), resumen en inglés, palabras clave en castellano (entre 4 y 6 palabras) y en inglés. El máximo no deberá sobrepasar las 15 páginas incluyendo gráficos, pies de página y bibliografía. Los artículos deberán remitirse en formato word editable (.doc o .docx), fuente arial o times cuerpo 12 e interlineado 1,5. Las imágenes, gráficos y/o tablas correspondientes, en caso de existir, deberán incluirse en el archivo word correspondiente del artículo en la ubicación que el/los autor/autores consideren, debidamente referenciadas. Además, dichas imágenes, tablas y/o gráficos tendrán que ser adjuntadas en archivos independientes formato jpg en una resolución de 150 ppp. para su posterior inclusión en la maquetación final (a cargo de la revista). Las normas de citación en texto y las referencias bibliográficas deben ajustarse a la norma APA 7ª edición.

Características de las propuestas del texto teatral: Debe ser inédito.

© Copyright 2023: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia
Murcia (España)
ISSN edición impresa: 2531-0976

Instructions to collaborators of *fila á* magazine for issue no. 8 (2024)

Periodicity: annual.

Deadline for the submission of collaborators' proposals: until 30th July 2024.

Communication of proposals accepted: from 25th to 30th September 2024.

Languages of the proposals: Spanish and English. Proposals must be sent to this email address: revistafilaa@murciaeduca.es

Subject matter of next issue: Performing and audiovisual arts

Assessment system: Acceptance shall require the positive opinion of two experts (external evaluators); 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 the relevant corrections have been carried out within the established deadline, the paper shall be returned to the journal 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. 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), Arial or Times New Roman fonts, 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 journal). In text citation rules and bibliographic references must abide by the APA standard, 7th edition.

Characteristics of dramatic text proposals: The text must be unpublished.