

fila á

Revista científica de artes escénicas y audiovisuales

2017, Volumen 1
ISSN: 2531-0976

España



Región de Murcia
Consejería de Educación,
Juventud y Deportes

Edita:

© Región de Murcia
Consejería de Educación, Juventud y Deportes
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

www.educarm.es/publicaciones

Consejo de dirección: Sonia Murcia Molina, Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán.

Comité científico: César Oliva Bernal, Raquel Jiménez Marín, Dolores Galindo Marín, Cristina Isabel Pina Caballero, Luis Ahumada Zuaza, Manuel Nicolás Meseguer.

Creative Commons License Deed



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

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

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.

© textos, sus respectivos autores

© fotografías, sus respectivos autores

ISSN: 2531-0976

Depósito Legal: MU-1133-2017

1ª Edición, octubre 2017

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Nausicaä edición electrónica, s.l.

Presentación <i>Sonia Murcia Molina</i>	5
--	---

Artículos

Robótica en el universo cervantino. Análisis del uso de proyectores móviles en el diseño de Miguel Ángel Camacho de los montajes cervantinos de Ron Lalá <i>Jorge Fullana Fuentes</i>	9
La danza y el baile en España en tiempos de Cervantes <i>Elvira Carrión Martín</i>	15
Los personajes en los entremeses cervantinos, base para introducir la comedia en las aulas de Secundaria <i>Emilio Palazón Cano</i>	23
Métrica cervantina <i>Margarita Cánovas Ródenas</i>	27
La ambición shakesperiana y otros monstruos del deseo <i>Ana María Soto Gil</i>	33
Presencia de William Shakespeare en el teatro polaco del siglo XX <i>Aurelio Rodríguez Muñoz</i>	39
La parodia del discurso mítico como elemento clave en la construcción de <i>Troilo y Crésida</i> <i>Mariángeles Rodríguez Alonso</i>	47
<i>Romeo y Julieta</i> : la posmodernidad barroca <i>Pilar Silla Albert</i>	55

Ensayos

En compañía de Cervantes <i>Jerónimo López Mozo</i>	63
Reflexiones de un bululú <i>Denis Rafter</i>	73

Textos teatrales

<i>El grito</i> <i>Raquel Garod</i>	79
--	----

Puestas en escena

<i>La Tempestad de Calibán, Trínculo y Stephano</i>	85
<i>Cervantes & Shakespeare</i>	86
<i>Lo que sé de Shakespeare</i>	86
<i>NotodoHamlet, escenas de Hamlet</i>	86
<i>El Retablo de las Maravillas</i>	87
<i>Cervantes y el teatro cantado</i>	87
<i>Pedro de Urdemalas</i>	88

Apéndices

Trabajos fin de estudios defendidos de junio de 2014 a febrero de 2017	91
Tesis doctorales	107
Instrucciones para los colaboradores de la revista	111

á

fila

Vol. 1, 5-6

Presentación

Sonia Murcia Molina

Directora Escuela Superior de Arte Dramático

Estamos en el inicio de una nueva etapa para la Escuela Superior de Arte Dramático, una etapa avalada por los numerosos profesionales que durante décadas recorrieron sus aulas, y cuyo futuro se abre el próximo año a un nuevo siglo de vida. Y qué mejor ocasión para iniciar esta andadura que partir del contenido de artículos y colaboraciones que se desarrollaron en el seno del *Congreso Internacional de Cervantes y Shakespeare, de su pluma a nuestra escena*, celebrado el pasado año.

Fila á es reflejo del compromiso que la ESAD aspira a desarrollar en el ámbito científico, construyendo un sólido puente de conexión con su incansable actividad formativa y artística, símbolo de la buena salud de la que goza el sector de las artes escénicas y la firme determinación de avance, pese a los obstáculos que las enseñanzas artísticas superiores encuentran en el desarrollo de su actividad.

Nuestro objetivo es dar testimonio del papel fundamental de la cultura y la educación artística en nuestra sociedad, desde la aportación del trabajo desarrollado en esta Institución. Iremos incrementando en fondo y forma el proyecto de la revista, cuya publicación anual permanecerá abierta a la investigación, al arte, a las obras y al oficio.

Espero que disfruten con sus páginas y sientan el cariño y respeto con el que se ha creado esta primera edición, con la misma inquietud que se experimenta en el estreno de una obra y la sensación gratificante que se obtiene cuando cae el telón.

Queremos agradecer el nivel de entusiasmo y apoyo recibido a todos sus actores.

fila á

Artículos

Robótica en el universo cervantino

Análisis del uso de proyectores móviles en el diseño de Miguel Ángel Camacho de los montajes cervantinos de Ron Lalá

Jorge Fullana Fuentes

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Resumen: La siguiente comunicación pretende analizar el uso de las nuevas tecnologías en la adaptación de clásicos cervantinos, en especial *La Cervantina* y *En un lugar del Quijote*, espectáculos basados en las *Novelas ejemplares* y *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes respectivamente, llevados a las tablas magistralmente por la compañía Ron Lalá.

En el diseño de iluminación de Miguel Ángel Camacho se templa una avanzada tecnología como la mano del diestro pintor asegura los trazos sobre el lienzo. Eleva el uso de las cabezas móviles a signo escénico siendo insustituibles dentro del montaje teatral. Integra esta nueva tecnología con la visión ronlamera de la obra de Cervantes, acompasando la forma y el uso al resto de elementos escénicos. En muchas ocasiones, el elemento robótico iguala al actor desarrollando ambos personajes, etéreos en el caso de la luz, la imaginación literaria en *En un lugar del Quijote* y las musas susurrantes en *La Cervantina*.

Se analizarán semánticamente todos los momentos en los que esta nueva tecnología colabora en la narración y expresividad del mundo cervantino-ronlamera creado.

Palabras clave: iluminación, robótica, Miguel Ángel Camacho, Ron Lalá, *Cervantina*, *En un lugar del Quijote*, nuevas tecnologías.

Abstract: This paper is aimed at analysing the use of new technologies in the adaptation of Cervantine classics, in particular *The Cervantine* and *In a place of the Quixote*, respectively based on *The Exemplary Novels* and *Don Quixote of La Mancha* by Miguel de Cervantes, which were brilliantly performed by the company Ron Lalá.

In Miguel Ángel Camacho's lighting design, advanced technology is used, as the skilful painter's hand assures the strokes on the canvas. It raises the use of moving heads on the stage, which become unreplaceable within the theatre staging. It integrates this new technology with the Ron Lalá view of Cervantes' play, by gradually adapting the form and the use to the rest of stage elements. On many occasions, the robotic element matches the actor by developing both characters, ethereal in the case of light, the literary imagination in *In a place of The Quixote* and the whispering muses in *The Cervantine*.

We will semantically analyse all the cases in which this new technology collaborates in the account and expressivity of the Cervantine-Ron Lalá world that is created.

Key words: lighting, robotics, Miguel Ángel Camacho, Ron Lalá, *Cervantine*, *In a place of The Quixote*, new technologies.

La siguiente comunicación pretende analizar el uso de las nuevas tecnologías en la adaptación de clásicos cervantinos, particularmente abordaremos su empleo significativo en *En un lugar del Quijote y la Cervantina*, espectáculos de la compañía Ron Lalá basados en la obra de Miguel de Cervantes. Nos centraremos concretamente en el uso de iluminación robótica en los diseños de Miguel Ángel Camacho, profesor de iluminación en la Real Escuela de Arte Dramático y actual miembro de la Academia de las Artes Escénicas, galardonado con dos Premios Max de las Artes Escénicas, a la mejor iluminación, en 2003 y 2006, y dos premios ADE de iluminación *Rogelio de Egusquiza* en 2003 y 2006.

Hemos querido extender el análisis a los dos montajes cervantinos al considerar que el uso planteado en la primera producción quijotesca ha sido desarrollado y enriquecido en la *Cervantina* con nuevas aplicaciones de los mismos postulados. Dedicaremos, no obstante, una mayor extensión al primer montaje, *En un lugar del Quijote*, por la disposición de referencias audiovisuales del espectáculo y el mayor juego que la robótica tiene en esta producción.

Juan Ignacio García describe la producción de Ron Lalá como “un divertido invento presentado como imaginativa píldora que comprime necesariamente el texto a la vez que expande su invitación a la libertad, su sentido y su esencia” (García, 2013:1). Una aproximación a la obra del gran autor castellano que en palabras de Álvaro Tato, director dramático de Ron Lalá, pretende ser “*Cervantina hasta el final, con respeto pero no con reverencia*” (Grajera de León, 2013:1).

Este respeto-irreverencia inunda todos los aspectos del montaje teatral. Sintetizadores contra guitarras españolas, redondillas y chistes de actualidad, pergaminos junto a un *ventilfoco*, mezcla de ventilador y foco “como guiño al baciuelmo” del Quijote (García-Pomareda y Soria, 2016:37), se unen para recrear el mundo de Cervantes en dos espectáculos distintos que mantienen una misma línea estética y narrativa.

Fieles a su estilo, los *ronlalers* abordan los textos del gran autor castellano a través de la palabra, el humor y la música. Como juglares o casi como niños, disfrutan escénicamente de los juegos planteados en las novelas cervantinas. Juegos en los que profundizan desde una perspectiva dramática y teatral. Si la novela de Don Quijote nos plantea una pluralidad de narradores, la compañía introduce al mismísimo Cervantes como personaje narrando las historias al cura y al barbero. Si el autor juega con la confusión de apellidos de don Alonso entre Quijada o Quesada, suman los *ronlalers* la confusión relativa a otros elementos: no sabremos bien si llamar a Rocinante, Rocinero o Rocinote y dudaremos entre Tobosina, Dulcinona o Dulcinea. Si don Quijote imagina un mundo fantástico fruto de su ena-

jenación donde los molinos son gigantes en el escenario, veremos un ventilador que será molino para luego ser gigante, un caballo o un burro que no es más que un estribo o un libro como reflejo de luz en una mano. Yayo Cárceles, director de la compañía, nos da la clave del planteamiento escénico cuando afirma: “Cervantes ve a don Quijote porque lo imagina. Don Quijote ve gigantes, porque ve molinos e imagina gigantes” y se pregunta: “¿Qué verán los espectadores?” (García-Pomareda y Soria, 2016:3). Esa pregunta es el *leit motiv* de la puesta en escena. Siguiendo el libre albedrío aclamado por Cervantes, Cárceles no impone una visión única sino que considera que “los mejores aliados son los espectadores y su imaginación. Es ahí donde hay que apuntar. Invitar a los espectadores al viaje, estimular su imaginario y encontrar junto a ellos la esencia de la novela de Cervantes” (García-Pomareda y Soria, 2016:3).

El teatro es un arte complejo ya que reparte los campos semánticos entre distintas disciplinas. La obra de arte final es la suma de la capacidad narrativa, expresiva y espectacular de la dramaturgia, la actuación, el espacio escénico, sonoro e iluminación, la caracterización y el vestuario, todo ello bajo la batuta de la dirección. Los elementos escénicos forman capas de significación y expresividad que se explican, matizan, contradicen, evocan o precisan entre ellas. En gran cantidad de producciones, la dramaturgia y la actuación llevan el peso significativo de la narración, el resto de voces suele actuar a modo de armonía, con mayor o menor preponderancia. Estas voces gustan de estar más atentas a la creación de atmósferas dentro de los planos expresivo y espectacular, siendo puntuales sus incursiones en el plano narrativo. Sin embargo, en ocasiones, como la que nos atañe en estos momentos, las voces secundarias no sólo se suman al mensaje principal sino que lo modifican convirtiendo espacio, iluminación, caracterización, vestuario, dramaturgia y actuación en un todo expresivo y significativo indivisible, incompleto sin una de sus partes.

Yayo Cárceles orquesta los distintos códigos teatrales bajo un mismo juego sin perder la autenticidad de cada uno de ellos. Los elementos expresivos mantienen forma, unidad y coherencia, combinándose entre sí desde una clara jerarquización de composición del signo.

No es objeto de esta comunicación profundizar en los distintos medios significativos, pero sí nos detendremos en el análisis de algunos de ellos, pues sirve de elemento comparativo con la iluminación. En el juego de evocaciones que plantean ambas obras, los elementos corpóreos nos remiten a otros elementos corpóreos. La espada de don Quijote no es más que su propio brazo apoyado por efectos sonoros, o efectos especiales como gusta decir a Sancho Panza. Las montañas de Sie-

rra Morena o las simples rocas del camino son los libros apilados en el escenario. Un colador es una armadura y un estribo un caballo. Los caminos polvorientos que recorren Rinconete y Cortadillo son sencillas cintas en el suelo. El río Guadalquivir, por el que deambulan, es representado por un carro de madera lleno de agua que recorre el escenario apoyado por una luz cenital. Estas metáforas, o metonimias en algunos casos, no son un mero juego de evocación. Su significante amplía las cualidades del significado. La espada de don Quijote es su propio brazo y Rocinante el estribo colgado de su cinto que cobra vida con su movimiento de cabalgadura. Ambos elementos forman parte de la imagen del caballero de la triste figura, son evocados desde el cuerpo del actor porque son inseparables de don Quijote, no existen si no es con él.

¿Cómo entra, entonces, el diseño de iluminación a jugar dentro de esta locura cervantina? ¿Cómo se dota de narratividad específica a un medio que se siente más cómodo en los planos expresivos o espectaculares? El diseñador podría haber tomado la opción de mantener una posición distante y revestir o pintar de luz la propuesta escénica dada. Sin embargo, decide entrar en el patio de juego y revolcarse con actores, director, autor, escenógrafo y el resto de creativos de la escena para conjugar una luz que quede dentro de Cervantes y mantenga al mismo tiempo alma *ronlamera*.

Miguel Ángel Camacho nos recuerda que “en el teatro, al igual que en todas las artes plásticas, existe un proyecto lumínico, por lo tanto la luz es necesaria y significativa” (Camacho, 2014) y comenta lo siguiente en relación a la iluminación de *En un lugar del Quijote*:

Además de crear ambientes, texturas y colores, la luz tiene una función discursiva: la de marcar el tránsito de don Quijote, tanto el físico (los múltiples caminos) como el personal (sus vivencias, su viaje hacia lo imposible, hacia los límites de su conciencia), o como el literario (los haces de luz móviles que representan simbólicamente los libros o la ilusión novelesca que se apodera del personaje) (García-Pomareda y Soria, 2016:35).

Los diseños de iluminación de ambas producciones merecerían un estudio pormenorizado pero por cuestiones de tiempo y especificidad nos centraremos en la inusual y acertada utilización de cabezas móviles. Sí quisiéramos anotar que, en las dos ocasiones, la luz se coordina perfectamente con la puesta en escena, uniendo lo antiguo con las nuevas tecnologías, las que quizá no son tan nuevas como extrañas para el teatro.

La inclusión de las nuevas tecnologías no es ajena ni a la escena ni a la revisión escénica de textos clásicos

pero en muchas ocasiones estas se convierten en fin en sí mismas tal y como nos recuerda Pablo Iglesias Simón:

los directores de escena tecnófilos, acaban convirtiendo sus espectáculos en una suerte de escapes de supuestas innovaciones tecnológicas. De esta forma, los que podrían convertirse en medios expresivos y narrativos, se transforman en fines en sí mismos carentes de ninguna funcionalidad teatral más allá de la que se deriva de su simple presencia (Iglesias, 2006:3).

Anxo Abuín señala que pese a la existencia de ciertos riesgos en la incorporación de las nuevas tecnologías, éstas y el teatro seguirán manteniendo su unión:

Ni siquiera la realidad escénica, avalada por siglos de experiencia comunicativa y semiótica muy definida, se ha salvado de este contagio, sin duda porque el teatro siempre ha gustado de desestabilizarse a sí mismo con la incorporación de lo nuevo (Abuín, 2008:3).

La llegada de la luz eléctrica a finales del s. XIX y su posterior introducción en el mundo teatral cambió la escena para siempre. La capacidad de iluminar un espacio más allá de la línea de proscenio y controlar intensidades y colores de forma centralizada desplegó múltiples caminos en la exploración narrativa y expresiva de la escena. La revolución lumínica facilita la llegada del realismo, amplía las capacidades de búsqueda de los *ismos* del siglo XX y modifica la revisión de los textos clásicos bajo un abanico de infinitas posibilidades. Sin embargo cabe subrayar que el avance tecnológico en sí, no implica un cambio conceptual en la escena. La revolución en la creación escénica a través de la luz es un proceso extenso que llega hasta nuestros días. Hace más de un siglo de los postulados de Appia y seguimos presenciando usos no expresivos de la luz. En muchas ocasiones, las nuevas tecnologías en el campo de la iluminación tan solo cubren más eficientemente una función ya realizada por una tecnología anterior sin modificar el uso de la luz como tal. La verdadera revolución artística se desarrolla cuando el nuevo elemento tecnológico se integra como medio expresivo insustituible dentro del mundo creativo de la escena.

A día de hoy nos encontramos en una encrucijada tecnológica, similar al paso de la luz de gas a la eléctrica. La iluminación robótica, las proyecciones sobre elementos tridimensionales y los proyectores LED llaman a las puertas del teatro. Tecnologías que evolucionan a gran velocidad en espectáculos musicales o circenses reclaman un espacio dentro los dominios de la lámpara halógena. Un solo proyector móvil permite, además del

movimiento y el enfoque, cambios de color, ruedas de *gobos*¹ combinables, corrección de temperatura e incluso proyecciones animadas de llamas, nubes o agua. Sin embargo, el uso de la iluminación robotizada no es común en el mundo teatral. Su empleo se suele restringir a la realización de efectos puntuales o sustitutivos de iluminación clásica, llevados a cabo con robotizada por cuestiones económicas o de tiempo de montaje. En España son pocos los ejemplos que presentan un uso integrado de esta tecnología como signo teatral. La vasta capacidad de la herramienta deriva comúnmente en desmesura, manteniendo a la robótica en un plano meramente espectacular. En el caso de las adaptaciones de clásicos y en concreto de las obras cervantinas, la introducción de proyectores móviles se hace mucho más compleja. El lenguaje cervantino no parece conjugar bien el verbo robotizar.

En el diseño de iluminación de Miguel Ángel Camacho, en cambio, se temple esta avanzada tecnología como la mano del diestro pintor asegura los trazos sobre el lienzo. Eleva el uso de los proyectores móviles a signo escénico siendo insustituibles dentro del montaje teatral. Integra esta nueva tecnología con la visión *ronlamera* de la obra de Cervantes, acompasando la forma y el uso al resto de elementos escénicos. En muchas ocasiones, el elemento robótico iguala al actor convocando personajes etéreos como la imaginación literaria en *En un lugar del Quijote* o la musa susurrante en la *Cervantina*.

Adentrándonos en el empleo específico de los focos móviles dentro de ambos montajes atisbamos varios usos del dispositivo. Por un lado, la utilización como iluminación tradicional en la creación de atmósferas, y por otro lado, más interesante para su análisis, los usos simbólicos. Analicemos cada uno de los montajes por separado para reunir sus similitudes en la conclusión.

En *En un lugar del Quijote* un haz estrecho, intensamente blanco, móvil y con posibilidad de adquirir forma de estrella o barras destaca sobre la iluminación tradicional. En la primera escena del montaje parece que el haz ilumina el *ventilfoco*-molino-gigante mientras que don Quijote arremete contra él. Sin embargo, no es hasta la evocación de la biblioteca de Alonso Quijada o Quesada cuando el público puede percibir de forma clara y distinguible el distinto valor que adquiere este signo en ciertos contextos. Un Cervantes personaje describe al cura y al barbero las locuras caballerescas del protagonista de su novela. Mientras tanto, don Quijote ondea su mano entre un haz de luz blanca

logrando que destellos intermitentes se reflejen en su rostro, al tiempo que recita versos procedentes de un libro de caballería. "Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece vuestra grandeza"². Estas palabras originales de la novela, burla del autor castellano a los libros de caballería, golpean en la mente de su personaje y lo vuelven loco. Esos destellos de luz, imaginación o enajenación, le llevan a creer ser el "protagonista del mejor de todos los libros de caballerías"³. Mientras se oyen estas palabras, el actor recorre el haz con su mano, acentuando el reflejo de la luz en su rostro y con ello el contenido semántico del haz. Una tercera entrada de Cervantes personaje clarifica todo tipo de duda:

Es tal su imaginación,
tan demencial es su empeño,
que sus propios libros son
invisibles como un sueño⁴.

Libros de distintos tamaños y textos manuscritos invaden cada hueco de las tablas. Libros y manuscritos que nunca se leen, sino que pasan a cobrar el valor y el lugar de muro o caballo o sillón. Los libros verdaderos son el reflejo de la luz en la mano del que los lee. Una intensa luz blanca puntual llega desde lo alto para iluminar nuestro conocimiento. El valor del libro no radica tanto en sí mismo como objeto sino en la relación que establece con el sujeto que lo lee y que coadyuva con su imaginación a la creación del universo que la letra impresa propone. La importancia del libro no es el elemento en sí sino cómo este nos afecta. La lectura requiere la voluntad e implicación del sujeto; del mismo modo, es la mano la que hace perceptible el reflejo de la luz sobre el rostro del personaje.

El haz individual se despliega en cuatro haces con la entrada del barbero y el cura en la biblioteca. Acompañados por la música de un *hang*, los haces se mueven suntuosamente por el escenario. La representación naturalista de este espacio mostraría una habitación estática llena de libros más o menos desordenados. Sin embargo, no nos ofrece esta propuesta un espacio real sino la mente del propio don Quijote en la que los pensamientos de caballería vuelan por el aire. Barbero y cura deciden quemar los libros para prevenir la enajenación de otros, previa lectura de ellos por si debieran salvar alguno de las llamas (famoso episodio del escri-

¹ Gobo (acrónimo en inglés, *goes before optics*, delante de la óptica). Se denomina así a un disco metálico perforado o de vidrio resistente a altas temperaturas que da forma a la luz, además de color en el caso del vidrio.

² Texto obtenido de la grabación del Centro de Documentación Teatral disponible en <https://vimeo.com/137354544>

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

tinio). Los haces cesan su movimiento y las manos de los personajes intersectan los haces, recibiendo así el reflejo en su rostro. Tras la lectura del título deciden quemarlo o quedárselo. Al lanzarlo al fuego, el haz cambia de posición representando así un libro nuevo. Con el único libro que salvan de la quema, el Kamasutra, el haz se apaga al tiempo que suena una palmada del actor, como si este lo escondiera en su bolsa. El tempo se acelera y los puntuales blancos se convierten en formas estrelladas giratorias, envolviendo a don Quijote en una hoguera de confusión y locura.

De la misma forma, en la segunda parte de la historia, el Bachiller Sansón Carrasco muestra su ejemplar de la novela quijotesca al propio don Quijote. El haz de luz viaja desde un personaje a otro acompañado del mismo sonido de *hang* que escuchamos en la biblioteca. Lo que comparte el Bachiller no es tinta, cartón y papel sino la capacidad que tiene la novela de reflejarse sobre las personas, de cambiarlas.

Nos detenemos ahora en la aparición de Cide Hamete Benengeli, el historiador árabe creado por Cervantes que da fe de la existencia del caballero don Quijote y sobre cuyos textos se inspira ficticiamente la historia. En la escena, Cervantes personaje no sabe cómo continuar la aventura del vizcaíno y decide crear al historiador. Al son de una canción árabe de corte cómico, aparece un actor vestido de árabe, con tintero a modo de turbante, bajo varios haces blancos. La imaginación del autor ilumina un nuevo personaje.

La disquisición musical entre bacía de barbero o yelmo de Mambrino se hace bajo la misma luz. Es un momento de creación quijotesca al igual que los molinos de viento o las ovejas. Bajo luz blanca vemos aquello que la imaginación de don Quijote o la nuestra transforma.

Destacable es el empleo de la luz en el episodio de las ovejas. Dos rebaños de ovejas, evocados por balidos y cascabeles, avanzan hacia don Quijote. Su enloquecido pensamiento ilumina ejércitos, representados en escena por dos guantes metálicos bajo el haz puntual. Un movimiento suave de la mano evoca las caballerías. En un segundo momento, los guantes se mueven a ras de suelo y vemos al valeroso Laurcalco señor de la Puente de planta o al temido Micocolemo, gran duque de Quirocia. El elemento metálico nos remite a la batalla y el reflejo añade un carácter fantástico o novelesco a la narración.

La primera parte del espectáculo termina como la primera parte del libro, con un Quijote encarcelado entre barrotes de hierros en un carro tirado por bueyes. El haz de luz tamizado por un *gobo* se divide en varios simulando los barrotes de la jaula. Lejos de un fin naturalista se vuelve a presentar un juego de significados. Cervantes personaje es encerrado bajo el mismo haz de luz compartiendo el destino de su protagonista.

Señor, te pido perdón
te hago preso en la historia
para escribir la memoria
de mis años en prisión⁵

Don Quijote y Cervantes están encerrados pero no son los barrotes de hierro los peores opresores de la libertad. Estos barrotes aluden a una sociedad que niega a don Quijote su locura y a Cervantes su reconocimiento.

Pues en esta nación,
quien sueña, enseña,
escribe, crea o sueña
suele tener vacía la despensa⁶

El paso del tiempo del primer al segundo don Quijote es representado por hojas recortadas, nieve de pergamino que cae y reposa en el suelo, pétalos de papel que vuelan elevados por el ventilador y agua sonora desde una regadera. Los haces de luz iluminan todos estos elementos para transformarlos en la idea del tiempo que impulsa las estaciones. La misma estrategia será utilizada con la llegada a la playa de Barcelona: una cadena frotada contra el suelo por Sancho evoca el sonido de las olas, el haz de luz blanca sugiere lo infinito. El mar es la libertad, la posibilidad de llegar a otros países con mil aventuras sin ser ya perseguidos.

El espectáculo cierra genialmente todos sus planos. En la muerte de nuestro protagonista, mientras Sancho no deja de hablar, el caballero de la triste figura deja su bacía y el estribo de Rocinante en una silla iluminada por los cuatro haces blancos. Don Quijote pasa al plano de la imaginación siendo ya personaje eterno, en el escenario solo queda corpóreamente Alonso Quijada que desaparece por el fondo del escenario. Un sonido suave de guitarra acompaña todo el momento.

Cerrado el tomo de Don Quijote de la Mancha veamos ahora la *Cervantina*. El espectáculo muestra distintos fragmentos de obras, casi todas narrativas, de Miguel de Cervantes. La propia biografía del autor y la relación ficticia con su musa sirven de marco al montaje. Es en estos fragmentos son donde más se desarrolla el uso narrativo de la iluminación robótica. Las entradas de la musa en escena, vienen subrayadas por un melodía de guitarra e iluminadas por un amplio haz turquesa proveniente de un proyector móvil situado en vara, en el centro del escenario. El actor que representa a la musa, con un vestuario blanco, azul y turquesa, deambula por el escenario, entrando en diálogo, cuando es

⁵ Texto obtenido de la grabación del Centro de Documentación Teatral disponible en <https://vimeo.com/137354544>

⁶ Ibid.

iluminado con el Cervantes personaje. El texto describe a la musa directamente como una luz. Dice Cervantes “¿Qué es esa luz cegadora? ¿Quién eres hermosa intrusa?”

La luz turquesa se identifica con la musa. La movilidad y disposición del proyector hace posible su aparición en cualquier lugar del escenario, dotando al director de mucha libertad en el movimiento actoral. Además de facilitar esta flexibilidad escénica, lo que hace más interesante la utilización de este tipo de proyector se revela al final del espectáculo, en la escena de *Viaje al Parnaso*, donde la compañía escenifica la muerte de Cervantes. El telón de fondo es iluminado en turquesa por unos panoramas y el mismo color de la musa pinta el proyector móvil. A partir de un *gobo*, el haz de luz toma la forma de un círculo (símbolo de la perfección) con un guion en el centro (para así percibir el movimiento). Gracias a las posibilidades del dispositivo se dota al haz de luz de un movimiento giratorio que acompañado por una música alegórica evoca la subida del gran autor al Parnaso de los buenos poetas.

Podemos encontrar en la *Cervantina* otros usos interesantes del dispositivo móvil. Es de destacar la evocación del río Guadalquivir en el fragmento de *Rinconete y Cortadillo* a partir de un carro de madera con agua. El proyector, gracias a su movilidad, ilumina cenitalmente todo el recorrido del carro a través del escenario. El movimiento del agua genera reflejos en la escena que junto a una iluminación cálida nos evoca el río a su paso por Sevilla.

También es destacable el momento final de las renunciaciones que realiza el autor para obtener el favor de la musa. Cervantes personaje nos habla entristecido de sus pérdidas delante de cuatro puntuales blancos, generados a partir de un *gobo* desde el mismo dispositivo. Esos puntuales iluminan el vacío del personaje, son las propias pérdidas.

Dejando en el tintero algunos ejemplos de ambos montajes, subrayaremos a continuación, y para finalizar, lo que consideramos relevante del análisis.

Todo cuerpo, luz, vestuario o movimiento es símbolo sobre el escenario. El público es convocado para evocar una imagen distinta a la que se muestra sobre las tablas. Cualquier elemento que entre en la escena modifica narrativa, expresiva y espectacularmente la

percepción del público. La visión no es unívoca, cada espectador vivirá su propia experiencia teatral. La compañía marca el camino de esa experiencia con cada uno de los códigos escénicos propuestos.

La historia del teatro siempre ha ido de la mano de la evolución tecnológica: el *deus ex machina* griego, la perspectiva oblicua, los espectáculos de tramoya, las mejoras acústicas de las salas teatrales, la iluminación con gas, el cine. Los avances tecnológicos modifican la forma que tiene el teatro de contar historias. Esto no afecta solo al iluminador o al escenógrafo. Para que una nueva tecnología forme parte, verdaderamente, de la arquitectura del espectáculo debe entrar con voluntad narrativa y expresiva, lo que implica la modificación del proceso creativo. Las nuevas tecnologías esconden grandes posibilidades expresivas y narrativas pero necesitan de voluntad, investigación, creatividad y ensayo. Muestra es, en este caso, la capacidad de la iluminación móvil para evocar ideas complejas en planos tanto físicos como metafísicos.

Los diseños de iluminación de Miguel Ángel Camacho y la apuesta de Ron Lalá por incluir los proyectores móviles como elemento narrativo en sus espectáculos merece todo nuestro reconocimiento, por el esfuerzo creativo y los insuperables resultados obtenidos.

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos” en *Signa*, 2008, nº 17, pp. 29-56.
- CAMACHO, Miguel Ángel, “El color de la luz. Una idea para *Cervantina*” en <http://www.ronlala.com>, (Fecha de consulta: 1 de julio 2016).
- CAMACHO, Miguel Ángel, “Luz artificial: un momento para mirar” en *Don Galán*, nº4, 2014.
- CÁRCELES, Yayo, “La esfera de Cervantes” en <http://www.ronlala.com>, (Fecha de consulta: 1 de julio de 2016).
- CERVANTES, Miguel de, “*Don Quijote de la Mancha*”, Madrid: Alfaguara, 2004.
- GARCÍA, Juan Ignacio, “Ancho es Cervantes”, *ABC Edición Madrid*, 17 de diciembre de 2013, pp.71.
- GARCÍA-POMAREDA, Julieta; SORIA, Julieta, “Guía didáctica de *En un lugar del Quijote*”, en http://issuu.com/ronlala/docs/guia_didactica_euldq_imprimir_-_24_/1?e=10605241/6478174, (Fecha de consulta: 1 de julio 2016).
- GRAJERA DE LEÓN, Flor, “El Quijote más irreverente” en *El País Edición Madrid*, 20 de diciembre 2013, p.45.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo, “Tecnofilias y tecnofobias” en *ADE-Teatro*, 2006, nº 109, pp. 49-53.

á

fila

Vol. 1, 15-22

La danza y el baile en España en tiempos de Cervantes

Elvira Carrión Martín

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Resumen: En la última mitad del siglo XVI y a principios del XVII, la danza y el baile estuvieron muy presentes en la sociedad, no solo fueron patentes en la Corte y en el pueblo sino que además sirvieron de complemento a otras artes, como pasó en el teatro. Por ello es de gran importancia la transmisión de la danza histórica como parte esencial de la sociedad y también de la historia del teatro. La danza ha estado presente, de una forma u otra, en todas las épocas de la historia y además es insertada en las representaciones teatrales.

En la Corte, la danza fue herramienta de relación social y en el pueblo, los villanos bailaban como expresión de júbilo ante diversos acontecimientos en sus fiestas populares y religiosas. Evidentemente la danza y el baile no eran sinónimos sino que cada cual pertenecía a un estamento, danza para los cortesanos, baile para el pueblo. Lo que bailó el pueblo y se insertó en la escena ha llegado de primera mano gracias a las diversas obras escritas por dramaturgos españoles, como se puede observar en las obras de Miguel de Cervantes.

La *seguidilla* fue el baile popular español por excelencia de la época cervantina, así mismo fue uno de los más reflejados en la escena. No sería difícil para Cervantes integrar en sus obras *seguidillas*, incluso otros bailes, sus numerosos viajes desde Madrid a Andalucía, cuando fuera comisario de provisiones de la Armada Invencible, le permitiría observarlos de primera mano.

Palabras clave: *Seguidilla*, danza histórica, baile, danza, teatro, Cervantes, historia.

Abstract: In the second half of the 16th century and at the beginning of the 17th century, dance and dancing were quite present in society. They were not only present in the Court and the village, but they also served as a supplement to other arts, such as theatre; hence the great importance of the transmission of historical dance, as an essential part of society and of the history of theatre as well. One way or another, dance has been present in all periods of history and is also inserted in theatre performances.

At the Court, dance was a tool of social relationship, and in the village, peasants used to dance as an expression of joy for various events during their popular and religious celebrations. Obviously, dance and dancing were not synonyms. Each one of them pertained to a stratum: dance pertained to courtiers and dancing to the village. What the people danced and was inserted in the scene is directly known to us thanks to the various plays written by Spanish dramatists, such as those of Miguel de Cervantes.

The *Seguidilla* was the quintessential Spanish popular dance in the time of Cervantes. Likewise, it was one of the most featured dances in the scene. It would not be difficult for Cervantes to integrate *Seguidillas* and even other dances in his plays. His many journeys from Madrid to Andalusia allowed him to observe them directly, when he served as a commissioner of supplies in the Spanish Armada.

Key words: *Seguidilla*, historical dance, dancing, dance, theatre, Cervantes, History.

En la última mitad del siglo XVI y a principios del XVII la danza y el baile estuvieron muy presentes en la sociedad; no sólo fueron patentes en la Corte y en el pueblo sino que además sirvieron de complemento a otras artes, como pasó en el teatro y en la obra de Miguel de Cervantes. Por ello, es de gran importancia la transmisión de la danza histórica como parte esencial de la sociedad y de la historia del teatro, también la de la época de Cervantes.

Realmente la danza ha estado presente en España, de una forma u otra, en todas las épocas de la historia. El pueblo español siempre ha sido un gran representante del baile pues bailó desde tiempos arcaicos, así lo expresaba ya un español, Felipe Roxo de Flores, en su tratado escrito en el siglo XVIII:

El Bayle artificioso, dispuesto según preceptos, le contemplaron ya antiquísimo en su tiempo Strabon, que vivió en el Imperio de Augusto y Tiberio; y Silio Itálico que fue Español distinguido con la dignidad de Consul Romano, viviendo Nerón. El Primero dice que los Españoles tributaban por medio de la Danza veneración á un Dios desconocido, pasando las noches enteras en este obsequio... los Gaditanos tan diestros en el Bayle, como dice Marcial, explicasen por este medio su veneración á Hércules, Dios de ellos tan amado, quanto lo fue Marte de los Andaluces Acitanos, situados en las inmediaciones del Guadix. Silio Itálico habla de los compases que hacían con los pies los Españoles (86-88).

En tiempos de Cervantes realmente se advertían dos formas de bailar, una en la Corte y otra, totalmente distinta, en el pueblo, ambas serían reflejadas en las obras de este escritor, aunque con predominio de las del pueblo. El mismo Cervantes hizo referencia a esta diferencia, danza y baile, en su gran obra por excelencia, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; así, en el segundo tomo en el capítulo LXII se muestra con total claridad que danza y baile no eran lo mismo:

¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que, si lo pensáis, que estáis engañado; hombre hay que se atrevería a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubierais de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un gerifalte; pero en la danza no doy puntada (514).

Cuando dice: “hombre hay que se atrevería a matar a un gigante antes que hacer una cabriola”, es debido a que la cabriola es un paso muy complicado y que solamente los grandes bailarines son capaces de ha-

cerlo, de ahí que vea más fácil matar al gigante; por otro lado cuando dice: “Si hubierais de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un gerifalte”, es porque zapatear es del pueblo, más fácil; y al decir “pero en la danza no doy puntada” es a consecuencia de que la danza era sobria, elegante, seria, grave, y es imposible transmitir todo eso por un hombre del pueblo porque no está acostumbrado a ese protocolo, no es su forma de comportarse.

Evidentemente danza y baile no eran sinónimos sino que cada cual pertenecía a un estamento: danza para los cortesanos, baile para el pueblo.

En la Corte la danza fue herramienta de relación social. Los cortesanos se reunían a menudo por la noche y realizaban sus saraos, fiestas palaciegas donde ejecutaban numerosas danzas. Estas reuniones servían para poder establecer comunicación entre los presentes y así hacer posible llegar a tomar acuerdos de diversa índole, por lo que la danza tuvo una gran importancia.

Aunque se realizaron saraos en época de Cervantes, venían de antiguo; desde el siglo XIII se tiene conocimiento de ellos, así lo comunica Aurelio Capmany, investigador etnológico:

Los convites, saraos y fiestas palacianas ... nos atrevemos a reducirlos al origen y época común y a hacerlos subir hasta el siglo XIII, en que era ya conocida la danza noble y en que la música, introducida en los palacios, empezaba a ser el solaz de los príncipes y grandes señores (188).

Fue también denominado el sarao con otros nombres, según Capmany:

En España el nombre de Danzas habladas, y como complemento o ampliación del mismo, el de Más-cara, Momería o Sarao real, si concurrían o tomaban parte en él los reyes, los príncipes o la nobleza (414).

En el Salón de Comedias, también llamado Salón Dorado, del Real Alcázar de Madrid fue donde se realizaron las danzas cortesanas de la época cervantina en España. En este palacio residía el Rey y su familia¹.

En el Sarao Real no se podía comenzar a danzar hasta que el Rey lo hiciera. Después de la primera danza,

¹ “El Real Alcázar de Madrid ... uno de los edificios más importantes de nuestro pasado, que fue residencia de los monarcas españoles desde Carlos I hasta Felipe V. El antiguo edificio del Real Alcázar, destruido tras el incendio de 1734, que estaba situado en la misma superficie sobre la que hoy se levanta el Palacio Real, constituía no sólo la más importante construcción del Madrid de los siglos XVI y XVII ...”, (Joaquín Leguina Herrán en VV.AA., *El Real Alcázar de Madrid*, ed. Nerea, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1994, p. Presentación de la obra)

grupal, bailarían solamente el Rey y la Reina y toda la corte se mantendría en pie; una vez sentado el Rey se sentarían todos; posteriormente todos los cortesanos podrían bailar con la dama escogida en el salón preparado para ello y tras haber realizado la reverencia a los Reyes; de esta manera lo transmitía Bartolomé Ferriol y Boxeraus:

Eftando fentado el Rey en compañía de toda fu Corte, fe dà regularmente principio al Sarao, ... inconti-
nenti que S.M. fe levanta para empezarla, fe pone en
pie toda la Corte, y la Danza; fenecida eftà, baila S.M.
... è interin que dura efte, ù otra cofa, no cobra afsien-
to ninguno de la Corte, y finalizado, fe fienta S.M. y à
fu imitación todos ... haciendo dos, ò tres Paffos en
adelante, hace una reverencia à la Dama con quien
debe bailar, à fin de convidarla; en cuyo fitio la efpe-
re, para unidos hacer una cotesía à S.M. luego baxan
al paraje donde fe empieza (63-64).

Las danzas cortesanas españolas en tiempos de Cervantes fueron transmitidas por tratadistas extranjeros, principalmente italianos y franceses, pues no sería hasta 1642 cuando se publicara el primer tratado español de danza, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Este tratado fue escrito por el sevillano Juan Esquivel Navarro, quien fue compañero de baile del Rey Felipe IV, rey que gobernara en ese momento, ambos enseñados bajo la dirección del maestro de danza Antonio de Almenda, como se expresa claramente en la carátula de dicho tratado. Aunque publicado este tratado con posterioridad a la muerte de Cervantes, también se advierten danzas de tiempos pasados, atendiendo además a pasos, normas, la importancia de los maestros y sus escuelas.

Cuatro danzas españolas se muestran en *Il Ballarino*, escrito en Venecia en 1581 por el italiano Fabritio Caroso da Sarmoneta: el *Canario*, la *Gallarda*, *Españoleta* y *Españoleta Nueva*. También en este tratado se describen dos danzas realizadas en honor a dos mujeres españolas, Julia Mateo de Torres y Margarita de la Torre, una de estas danzas, el *Balletto amor Mío*, está creada por un español llamado Pablo Hernández. Siete años más tarde, en 1588, aparece *Orcheographie* del francés Thoinot Arbeau, aquí se citan danzas españolas como la *Pavana*, especificando que es la realizada en España, y el *Canario*.

Recién iniciado el siglo XVII, de nuevo, Caroso da Sarmoneta escribe otro manual sobre danza, *Nobilità di Dame*, en el que aparecen otra vez danzas españolas como, *Furioso a la Española*, *Gallarda de España*, *Españoleta Nueva al modo de Madrid* y *Españoleta Reglada*.

En 1602 se publica en Milán un libro dedicado al

mismísimo Rey de España, Felipe III, buen amante de la danza y bailarín en su corte; este libro fue *Le gratie d'amore* escrito por un discípulo de Caroso, Cesare Negri Milanese. En el tratado aparecen dos danzas españolas, *El Españolito* y *El Canario*, y otras ocho dedicadas a damas de la nobleza españolas. Se describen en este tratado danzas creadas para la fiesta del enlace matrimonial de la Infanta Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto de Austria: *Ballo Nuovo dell'autore*, en donde bailaban seis damas con indumentaria de amazonas y acompañadas de antorchas, y otro baile con seis caballeros también con antorchas y vestidos a la húngara; ambas danzas son creadas para un espectáculo, pudiéndoseles considerar teatrales. Dos años después, en 1604, este maestro publica *Nuove inventioni di Balli* que es una ampliación al tratado anterior y en el que aparecen el *Canario*, *Españoleto*, *Villancico*, y la *Gallarda*.

Gracias a estas transmisiones se pueden recomponer actualmente las danzas de esta época pues se han transferido muchos datos. Así, se proporcionan reglas para realizar las danzas y se explica el comportamiento social correcto para toda dama y caballero, también se describen las danzas, sus pasos y sus variantes, y se muestran algunas partituras musicales. Muy importante señalar que algunos pasos de los que ya se muestran en esta época han pervivido hasta hoy en día en nuestro estilo denominado Escuela Bolera como por ejemplo el *Sottopiede/Sotopié* que es actualmente el *Embotado*, el *Tordichamp* conocido por el rodazán, y otros muchos.

Con posterioridad a la muerte de Cervantes, en *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, escrito por Juan Esquivel Navarro, se muestran también danzas anteriores a su época, incluso dedicando un capítulo entero al origen y primeros inventores de la danza, y explicando con detenimiento los movimientos del danzado y sus nombres:

Floretas ... Saltos al lado y en buelta ... Encaxes ...
Campanela ... Bazios ... Cabriolas enteras ... Cabriolas
atraveffadas ... Medias Cabriolas ... Sacudidos ...
Quatopeados ... Quatropeados atrás ... Buelta al
dedcuydo ... Giradas ... Subftenido ... Cruzado ...
Reverencia cortada ... Floreo ... Carretillas ... Carga-
dos ... Retiradas ... Boleo ... Dobles ... Rompidos ...
Paffos ... Compofitura de Cuerpo ... Planta ... Villa-
no (10-24).

Las danzas que aparecen en este tratado y que surgen mientras va explicando todos estos pasos son la *Pavana*, *Gallarda*, *Folías*, *Chacona*, *Rastro*, *Canario*, *Pie de Gibado*, *Alemana*, *Villano*, *Jácara*, *Zarabanda*, *Tarraga*, *Españoleto*, *Bran Inglés* y el *Tourdión*.

Completa Esquivel su tratado con el modo que han de tener los maestros en enseñar y los discípulos en aprender; la explicación de las proporciones adecuadas en el cuerpo para bailar; el estilo de danzar en las escuelas; quien puede incorporarse a una escuela y cómo estar en ellas; las cualidades que deben tener los maestros; los retos que se originaban en las escuelas debido a la competitividad, y, por último, adjunta un listado de todos los grandes señores que han sido y son diestros en danzar, retrocediendo en el tiempo hasta cien años atrás.

Gran aportación la de este sevillano para la reconstrucción de la danza cortesana pues, como bien dice, no tiene nada que ver esta danza con la que baila el pueblo:

Todos los Maeftros aborrecen a los de las danças de cafcabel, y con mucha razón, porque es muy diftinta a la de quenta, y de muy inferior lugar, y anfi ningun Maeftro de reputacion, y con Efcuela abierta fe ha hallado jamás en femejantes chapadáças, y fi alguno lo ha hecho, no avrà fido teniéndo Efcuela, ni llegado a noticia de fus difcipulos; porque el que lo fupiere, rehufará ferlo de alli adelante porque la dança de cafcabel, es para géte que puede falir a dánçar por las calles; y a eftas danças llama por gracejo Francifco Ramos la Tararia del dia de Dios: y el dançado de cuenta es para Principes, y gente de reputacion, como lo tengo dicho, y probado en efte Tratado. Y fi mi Maeftro perdiera el buen juicio que Dios le dio, y enfayára femejántes danças, o fe hallára en ellas (que es bié impofsible) no me intitúlára fu difcipulo, con quererle y eftimarte tanto (44-45).

Ya, Esquivel Navarro, habla de la calidad que debe tener una danza, y si no la posee, más vale no realizarla, así lo expresa:

en el faber executar un movimiento, confifte el dançar bien: y fi yò fè dançar una mudança, dos o más, y los movimiétos dellos no los hago con todas fus calidades, harè la mudança, pero obrarèla mal; con que me valierà más no hazerla (45).

En el pueblo se bailaba de una forma totalmente diferente. Los aldeanos bailaban como expresión de júbilo ante diversos acontecimientos en sus fiestas populares y religiosas; para nada tenían en cuenta la calidad en los movimientos, ni las cortesías, ni nada parecido, pues no era su carácter el estudiar hasta el mínimo detalle de sus danzas, sino bailar por placer, alegría y divertimento.

Las danzas populares que hoy en día se conocen de esta época han llegado bien por transmisión generacio-

nal, como algunas folklóricas de diversas regiones; bien por las prohibiciones que hubo hacia ellas; bien por las obras escritas de autores de aquella época, como las de Miguel de Cervantes, ya que en ellas se reflejaban los divertimentos del pueblo.

La *zarabanda* fue una de estas danzas llegada a nuestros días por algunas obras literarias y también por su prohibición. Así lo transmite el investigador Aurelio Capmany:

La primera noticia que tenemos de la Zarabanda es la de su prohibición: "A 3 de agosto de 1583, mandan los señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Majestad que ninguna persona sea osado de cantar la que llaman la Zarabanda, ... El P. Mariana, que al expirar el siglo XVI escribía ... "Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámmanlo comúnmente Zarabanda ... se ha inventado en España ... Abran los ojos los que gobiernan para que lo reparen con tiempo ... mudan las palabras que suelen cantar, y templan los meneos y su deshoñestidad: tan astutos y prudentes son estos hijos del demonio y de las tinieblas (336-337).

A la *zarabanda* vino a sustituirle la *seguidilla*².

La *seguidilla* fue el baile más representativo del pueblo en la época cervantina.

La *seguidilla* era baile puramente castellano, de ahí que pudiera observarlo plenamente Cervantes y mostrarlo en sus obras. Durante el siglo XVI se fue propagando poco a poco por la península y en el siglo XVII ya era presente en todo el país, aunque fue adquiriendo en cada región un nuevo nombre al ser fusionado con las características propias del lugar. Diversos autores e investigadores así lo transmiten:

Juan Antonio (de Iza) Zamácola dice en 1799:

Las seguidillas ... estas tuvieron su origen en la Mancha ... Entre las muchas canciones que se han conocido en diferentes tiempos, en las varias Provincias de España, ninguna ha sido tan generalmente recibida como las seguidillas (Discurso,1).

Eduardo Torner, investigador, sigue manteniendo en el siglo XX, tras indagar sobre ella, que su procedencia es castellana, y manifiesta:

² Haber dicho Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* que "las *Seguidillas* arrinconaron a la *Zarabanda*", (Capmany, Aurelio, "El baile y la danza" en Carreras y Candil, F. (dir.) *Folklóres y costumbre de España*, p. 338.

La seguidilla es hoy unánimemente considerada por los historiadores de nuestra literatura como una forma de origen castellano ... La seguidilla ... empezó a propagarse en el siglo XVI y que en el XVII había ya adquirido gran difusión en la península ... Las primitivas seguidillas se cantarían, probablemente, con una música de composición análoga a la del tipo de canción entonces más corriente, que era el villancico, tipo literario también castellano ... Así al menos parece indicarlo el estudio de las seguidillas de los siglos XVI y XVII que se conocen, ... ver algunos especímenes en el Cancionero de Palacio (137-138).

Aurelio Capmany manifiesta en relación a su propagación:

PARRANDAS. Es baile peculiar de la huerta de Murcia, ... Formaban el baile dos parejas, cuando menos, provistas las mozas de castañuelas, que manejaban al compás de la guitarra y del cantador, que entonaba coplas en metro de seguidilla (347).



D. M^o de la Cruz del.

D. J^o M^o de la Cruz del.

Dos Manchegos bailando Seguidillas — Deux Peysans de la Manche dancant leur Dance.

Cruz Cano y Olmedilla, Juan (de la)

Dos Manchegos bailando Seguidillas

Que la *seguidilla* fuera escogida en muchas ocasiones por Cervantes para sus obras fue porque era baile representativo del pueblo, pero no por eso indecoroso, sino que resultaba honesto, pero a la vez gracioso, en él se podía observar el carácter español por sus ademanes y contorneos, pero sin salirse del decoro, de esta manera expresa Juan Antonio (de Iza) Zamácola el carácter de la *seguidilla*:

El bayle de las seguidillas ha sido en todos tiempos tan gracioso y honesto, como divertido, de modo que con dificultad nos presentará ninguna nación de Europa otro que ménos se oponga á las buenas costumbres, y que más influya para conservar la alegría, el carácter y el genio nacional. Ya se dexa ver que en un bayle, cuyas reglas no permiten tocamientos de manos, movimientos impuros, ni acciones indecorosas, hay poca necesidad de que sean filósofos los maestros para enseñar á sus discípulos (Discurso, V-VI).

Similar a la *seguidilla* pero ejecutado con mucha mayor velocidad y utilizando textos en sus coplas de temas jocosos fue otro baile llamado *chacóna*. Probablemente el término *chacóna* aludía a alguna mujer, todo ello lo explicaba así Roxo de Flores:

La Chacóna ... debemos imaginarla á modo de unas Seguidillas jocosas y vivas. Así lo indica una antigua Copla compuesta para este Bayle en forma de Seguidilla, cuya mitad pone un Autor clásico, y dice: "La Chacóna esta mala/ De Tabardillo / Y la dán el Xarabe/ De Culantrillo (98).

Aunque según Capmany, y por transmisión de Covarrubias, la *chacóna* se convirtió en España en un baile aún más obscuro que la *zarabanda* (342).

La *chacóna*, sigue transmitiendo Capmany, en su versión primera, sin movimientos provocativos, tuvo una gran difusión fuera de España y fue utilizada teatralmente pues se incluyeron algunas en óperas realizadas en Francia durante los reinados de Luis XIV y Luis XV. Fueron los maestros Lully y Rameau los que compusieron *chacónas* para intermedios de sus óperas y otras veces las utilizaban a modo de danza final en donde intervenían todos los bailarines (343).

En la obra de Cervantes el baile se convierte en una herramienta necesaria pues a menudo se recurre a él y muchas de las veces son *seguidillas* lo que se canta y baila. Desde los primeros escritos del autor, como fue la *Galatea*, realizada en su juventud, la danza o el baile está presente. En la *Galatea I* se refleja:

asidas unas de otras de las manos, al son de una gaita y de una zampoña, haciendo y deshaciendo intrincadas vueltas y bailes, nos salimos de la aldea á un verde prado que no lejos della estaba, dando gran contento á todos los que nuestra enmarañada danza miraban ... con el mismo compás y baile nos salieron á recibir, mezclandonos unos con otros confusa y concertadamente, y mudando los instrumentos el son, mudamos el baile (81).

En la *Galatea II*: “Después de acabar nuestro baile y el canto de Artidoro –como ya os he dicho, bellas pastoras-, a todos nos pareció volvernó al aldea” (99).

Y en la *Galatea III*: “Acullá se oía la regocijada gaita; acá sonaba el acordado rabel; allí, el antiguo salterio; aquí, los cursados albogues; quien con coloradas cintas adornaba sus castañetas para los esperados bailes” (234).

En las *Novelas ejemplares* también se hacen varias alusiones a la danza y la *seguidilla*.

En *La Gitanilla* se da un papel primordial al baile con su personaje principal *Preciosa*, una gitana que baila y canta pero de forma decorosa, apreciándose, por tanto, el interés de Cervantes por defender una danza popular pero recatada como fue la *seguidilla*. Se citan además otros bailes populares y cómo se realizan en torno a imágenes religiosas; así se dice entre otros muchos textos de esta obra:

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire; ... Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fué un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban cuatro gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín ... De entre el son del tamboril y castañetas y fuga del baile salió un rumor ... Pero cuando ya oyeron cantar, por ser la danza cantada ... en la iglesia de Santa María delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó ... De allí a quince días, volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y un baile nuevo ... todos honestos: que no consentiría Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás (1).

En *Rinconete y Cortadillo*, Monipodio pide que se canten *seguidillas* de las que se usaban (115).

En el *Zeloso extremeño* también hay cabida para el baile:

Yo –respondió Loaysa- soy un pobre estropeado de una pierna, que gano mi vida pidiendo por Dios a la buena gente; y, juntamente con esto, enseñó a tañer a algunos morenos, y a otra gente pobre; y ya tengo tres negros, esclavos de tres veinticuatro, a quien he enseñado de modo que pueden cantar y tañer en cualquier bayle y en cualquier taberna (198).

También en *La ilustre fregona* se hace referencia al baile y a las *seguidillas*; cuando se describe la taberna, se dice que las *seguidillas* están presentes como estampa, queriendo decir que se ejecutan allí por costumbre; además se hace alusión a la presencia del baile en las comedias que se representaban en los teatros, así se dice:

Aquella noche hubo un baile a la puerta de la posada, de muchos mozos de mulas que en ella y en las convecinas había. El que tocó la guitarra fue el Asturiano; las bailadoras, amén de las dos gallegas y de la Argüello, fueron otras tres mozas de otra posada ... Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance, él dijo que, como ellas le bailasen al modo como se canta y baile en las comedias, que le cantarían, y que, para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa (221).

De este texto se puede extraer la información de que también se bailaban bailes populares a las puertas de las posadas, siempre acompañados por el instrumento popular del momento, la guitarra.

Más adelante se nombra la *chacóna* como baile popular de la época en donde dice: “Entren, pues, todas las ninfas/ y los ninfos que han de entrar,/ que el baile de la chacóna/ es más ancho que la mar” (198).

En la obra póstuma de Cervantes, *Persiles y Segismunda*, también se refleja el baile: “todas juntas componían un honefto movimiento, aunque de diferentes bayles formado: el cual movimiento era incitado del fón de los diferentes inftrumentos ya referidos ... bayladoras doncellas por delante de los Peregrinos” (231/2).

En las comedias y entremeses cervantinos, teatro de la época, también es evidente el baile.

En la comedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, jornada tercera, dice Marfisa: “Fama quiero y honra busco, no entre bailes y cantares, sino entre acerados petos” (T. I, 113).

En la comedia *Los baños de Argel*, jornada segunda, dice Julio: “Allí podremos a solas danzar, cantar y tañer” (T. I, 153), y en la jornada tercera después de que Don Lope dice: “y allí va sobre unas andas con música y vocería ...”, el narrador expresa “Descúbrese un tálamo ... danzan la danza de la morisca” (T. I, 179).

En *El rufián dichoso*, también comedia, jornada se-

gunda, justo después de intervenir Fray Antonio diciendo que oye música de fiesta y no es hora de ello pues no es decente para el convento, y que al parecer viene cantando rufo y de jacarandina, de nuevo un narrador expresa “Entran a este instante ... y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza ...” (T. II, 34).

En la comedia *La Gran sultana, Doña Catalina de Oviedo*, en su jornada tercera, Cervantes refleja varias veces el baile, entre éstas está cuando *Madrigal* dice: “No hay muger eñaola que no falga del vientre de fu madre bayladora” (T. II, 98), o cuando el *Músico 1º* dice:

Si nos huvieran dado algun efpacio para poder juntarnos y acordarnos, trazamos quizá una danza alegre, cantada à la manera que fe ufa en las comedias que yo ví en España; y aun Alonso Martínez, que Dios haya, fue el primer inventor de aquestos bayles que entretienen y alegran juntamente (T. II, 98).

En la comedia *La Entretenida*, en su jornada tercera, además del baile también se hace referencia a la *seguidilla*. Dice *Cristina*: “El bayle te sè decir, que llegará à lo pofsible en fer dulce, y apacible, pues tiene que vèr, y oír: que ha de fer bayle cantado al modo, y ufo moderno” (T. II, 222); después entraran los músicos y el barbero danzando al son de un romance, ante lo que *Ocaña* expresa: “Toquen unas feguidillas, y entendámonos” (T. II, 227), por lo que la *seguidilla* también toma su protagonismo.

En la comedia *Pedro de Urdemalas* la danza de los gitanos, el flamenco, estilo bastante escondido en aquella época, toma un gran protagonismo; se testimonia la existencia del juez instructor de las danzas en los pueblos, aquí con la figura del Alguacil, así dice en la jornada segunda: “Sale el Alguacil, Comiffario de las danzas ... Es menefter que fe acuda con una danza al Palacio del bofque” (T. II, 270/1); y la danza popular se hace ver como presente en todos los pueblos de España, pone en la jornada segunda: “No os descuidéis Maldonado, en que sea buena la danza, porque no hay pueblo que hacer la suya no ordene” (T. II, 271).

En algunos entremeses como *El rufián viudo* se nombran diversas danzas como la *Gallarda*, el *Canario*, las *Gambetas*, *Zarabanda* o *Zambapalo*; en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, se muestra como bailan las gitanas, y el sacristán que se queja porque el pueblo tiene tiempo libre y lo dedica a tocar la guitarra y a bailar; en *El retablo de las maravillas* se nombra, de nuevo, a la *Zarabanda* y la *Chacona*; en *La cueva de Salamanca* se habla otra vez de *Zarabandas*, *Zambapalo* y *Escarramán*; y en *El viejo celoso* interviene un bailarín.

En el *Quijote*, la gran obra de Cervantes, también la

danza y la *seguidilla* se hacen presentes; así, en la segunda parte, cap. XX, se hace referencia a la presencia de gran variedad de danzas en su época e incluso se muestran diversos datos acerca de algunas de ellas, como el número de bailarinas, edades, indumentaria, peinado y atrezo, parte de la escenografía, los instrumentos que tocan los músicos y parte de la coreografía. Así, se dice:

De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas ... También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a dieciocho años, vestidas todas de palmita verde, los cabellos parte trenzados y parte sueltos; pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia; sobre los cuales traían guirnalda de jazmines, rosas, amarantho y madre selva compuestas. Guiábanlas un venerable viejo y una anciana matrona; pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacía les el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad, y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo... Delante de todos venía un castillo de madera a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de hiedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho. En la frontera del castillo y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: Castillo del buen recato. Hacían les el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta. Comenzaba la danza Cupido, y habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, ... hizo otras dos mudanzas; callaron los tamborinos ... echándola una gran cadena de oro al cuello, mostraron prenderla, rendirla y cautivarla; lo cual visto por el amor y sus valedores, hicieron además de quitársela; y todas las demostraciones que hacían eran al son de los tamborinos, bailado y danzando concertadamente” (189-193).

En el capítulo XXI se presentan a unos novios acompañados por el cura y sus familias que son recibidos por música creada por gran variedad de instrumentos; éstos se dirigían a un teatro que había cerca del Prado donde se iba a realizar el casamiento, allí también podrían observar diversidad de danzas (197).

En el capítulo XXIV se presenta a un joven que va cantando *seguidillas* para hacer el camino más entretenido, de hecho, va cantando una que decía: “A la guerra me lleva/ mi necesidad;/ si tuviera dineros,/ no fuera, en verdad” (226).

En el capítulo XXXVIII dice Sancho: “También en Candaya hay alguaciles de corte, poetas y seguidillas” (335).

En el capítulo XLVIII se hace referencia a la danza popular, concretamente la de Aragón, la cual trata de ser muy rápida pues la compara con el pensamiento, pero también de pecaminosa ya que la relaciona con pertenecer a las mujeres perdidas. Sin duda estaba haciendo referencia a la *Jota*, así, se dice:

Finalmente, ... quiso traerme consigo a este reino de Aragón y a mi hija, ni más ni menos, adonde, yendo días y viniendo días creció mi hija, y con ella todo el donaire del mundo: canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida ... (401).

Desde la primera obra de Cervantes, la *Galatea*, hasta la última, *Persiles y Segismunda*, pasando por las *Novelas ejemplares*, *El Quijote* y diversas comedias y entremeses, la danza y el baile, y entre éste la *seguidilla*, estuvieron presentes para el autor y formaron parte de su obra, lo que indica que fueron manifestaciones sociales de importancia para su época. Los numerosos viajes de Cervantes desde Madrid a Andalucía, cuando fuera comisario de provisiones de la Armada Invencible, le permitiría observar estas manifestaciones de primera mano; sin lugar a dudas el baile y la danza formaron parte de las costumbres sociales de mitad de siglo XVI y principios del XVII.



SEGUIDILLAS BOLERAS,

Seguidillas Bolerás, (Anón.)

Bibliografía

- CARRERAS y CANDI, F., (Dtor.), *Folklore y costumbres de España*. Torner, Eduardo M., "La canción tradicional española", 6-166 pp. y Capmany, Aurelio, "El baile y la danza", 166-418 pp. Barcelona: ed. Alberto Martín 1931, pp. 622.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Comedias y entremeses* (II t.), Madrid: imprenta de Antonio Marin 1749. T. I, pp. 323 y T. II, pp. 341.
- *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. II, Barcelona: ed. Luis Andrés Murillo, clásicos Castalia, Narrativa siglo XVIII, 2010, pp. 601.
- *Galatea*, Madrid: im. Don Antonio Sancha 1784, pp. 322.
- *Historia de los trabajos de Persiles y Segismunda*, Barcelona: Juan Nadal, 1763, pp. 356.
- *Novelas ejemplares*, París: Librería europea de Baudry, 1838, pp. 402.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Im. Juan Gomez de Blas. 1642. Facsímil, Valencia: ed. Librerías París-Valencia, s.l., 1998, pp. 69.
- FERRIOL y BOXERAUS, Bartolomé, *Reglas útiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y políticas advertencias a todo genero de personas. Dedicado a la S.M del Rey, de las dos sicilias*, &C, Capo (Sicilia): Im. Joseph Testore 1745, pp. 302.
- MORENO MUÑOZ, M^a José, *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Departamento de literatura española, Universidad de Córdoba, 2008, pp. 176.
- ROXO DE FLORES, Felipe, *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Imprenta Real, Madrid, 1793, p. 126.
- SANAHUJA, José Lucas, Tesis doctoral: *Cervantes y la música*, Universidad Complutense, facultad de filología, Dpto. Filología Española II (Literatura Española), Madrid, 2011, p. 1294.
- VV.AA, Coord: Gamo, María Jesús y Juan Elena (de), *Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1992, p. 283.
- VV.AA., *El Real Alcázar de Madrid*, ed. Nerea, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1994, pp. 532.
- ZAMÁCOLA Y OCERÍN, Juan Antonio (de Iza), *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, t.I (II), (1^a ed. 1799), Madrid: Im. de Repullés, 1816, pp. 212.

á

fila

Vol. 1, 23-26

Los personajes en los entremeses cervantinos, base para introducir la comedia en las aulas de Secundaria

Emilio Palazón Cano

Filólogo

Resumen: Hablar de Cervantes supone, prácticamente siempre, hablar de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y de las *Novelas Ejemplares*. Hasta tal punto esto es así que, generalmente, causa sorpresa cuando se habla de su producción poética y dramática.

Entre sus composiciones teatrales cabe destacar los Entremeses, publicados en 1615, donde advertimos, además de una influencia evidente de su admirado Lope de Rueda, la presencia de unos personajes arquetípicos que encontramos tanto en sus obras cómicas como en los *Pasos de Rueda* y la *Comedia del Arte*, los cuales llegan hasta la actualidad. Aun cuando cada uno de los autores da características peculiares a los personajes, no resulta una tarea dificultosa descubrir entre ellos amplias similitudes. Resulta interesante también la capacidad que tiene la comedia de manifestar una crítica social, unas veces más evidente que otras, y que funciona, además, como toque de atención para aquellos que no han sido capaces de percibir dichas realidades.

El objetivo principal de la educación es el de poder desarrollar un talante crítico y un espíritu inquieto que lleve al alumno a la investigación y que permita establecer puentes entre las distintas disciplinas del conocimiento; para que esto se lleve a efecto debe hacerse de una forma atractiva que despierte el interés necesario y que sea capaz de manifestar de forma clara los logros que se van alcanzando.

Palabras clave: Teatro. Cervantes. Comedia del Arte. Didáctica. E.S.O. Bachillerato. Comedia.

Abstract: Talking about Cervantes means –practically always– talking about *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha* and *The Exemplary Novels*. This is true to such an extent that it is usually surprising to talk about his poetry and drama.

Among his theatre plays, we could highlight the *entremeses*, published in 1615. In these plays we observe, in addition to an evident influence of his admired Lope de Rueda, the presence of some archetypal characters that we can find both in his comic plays and in *Pasos* by Lope de Rueda and the *Comedy of Art*, which are present nowadays. Although each author gives some distinctive features to these characters, it is not difficult to discover important similarities between them. It is also interesting to observe how comedy can express social criticism (sometimes more clearly than at other times), which also serves as a wake-up call for those who have not been able to perceive such realities.

The main purpose of education is the possibility to develop a critical mind and an inquiring approach driving the student into research and allowing to build bridges between the various disciplines of knowledge; in order to achieve this, it must be carried out in an attractive way that might arouse the necessary interest and that might be able to clearly express the milestones that are gradually achieved.

Key words: Theatre. Cervantes. Comedy of Art. Didactics. Secondary Education. Comedy.

A nivel popular e incluso a nivel académico, hablar de Cervantes supone hacerlo del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la que, sin duda, es la obra cumbre de toda su producción literaria. No obstante, junto al Cervantes novelista nos encontramos también con un poeta y un dramaturgo que desde sus inicios manifestó su vocación por el teatro. El teatro de Cervantes, según él mismo transmite, fue celebrado en su primera etapa pero tal fama se vio eclipsada por quien él denomina el “monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega” que dio un giro al teatro tal y como se entendía hasta finales del siglo XVI. Tras un lapso de dos décadas en las que Cervantes cultivó otras disciplinas como la poesía y la novela, publicó en 1615, cuando ya había alcanzado fama por su *Don Quijote*, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* que dan fe de sus dotes como dramaturgo.

Los entremeses cervantinos

Aun cuando su producción teatral es más amplia, nos centraremos concretamente en los entremeses por tratarse de obras breves que a menudo ni siquiera se mencionan en los planes de estudios y que consideramos muy oportunas, por sus características, para acercar el teatro cómico a las aulas de secundaria. Los entremeses, por tratarse de obras destinadas al entretenimiento del público entre los actos de otras de mayor envergadura, han carecido de importancia prácticamente hasta la aparición de los cervantinos, en ellos se manifiesta una elaboración tal que hace que se conviertan en obras de arte en las que da mayor complejidad a unos personajes que prácticamente eran tenidos como marionetas. Estas obras cervantinas han sido denominadas incluso “teatro en libertad” porque rompen con la estructura típica y se manifiesta como una crítica a la sociedad en la que son concebidos con continuas referencias e indicaciones a la misma. Hasta un total de 13 entremeses han sido atribuidos a Cervantes pero tan sólo 8 son indiscutiblemente suyos que son los publicados en 1615, dos de ellos fueron compuestos en verso (*El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*) y el resto en prosa (*El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cuerva de Salamanca* y *El viejo celoso*).

Una de las características más importantes de la obra cervantina es la visión manierista de sus personajes, así, el más grande de todos ellos, Don Quijote, no se muestra como un héroe al uso de las novelas de caballería, sino que aparece como un loco a la vez que un héroe justiciero. Esta misma actitud nos la encontraremos en los entremeses, si bien no tan detallada sí quedará patente en algunos de sus personajes una dualidad entre la entidad que representan y la actitud que manifies-

tan en su actuación. Se configura ésta como una de las principales innovaciones de los entremeses cervantinos y una de las más atrayentes, quizá, para acceder a ellas desde las aulas, pues en la actualidad los personajes moralizantes absolutamente buenos o malos resultan tan increíbles que por eso mismo parecen ajenos a la realidad de los alumnos. Donde más clara se muestra esta actitud es en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, obra en la que nos encontramos a cuatro aspirantes a la alcaldía que se presentan ante un tribunal que debe elegir a uno de ellos atendiendo a las aptitudes de los mismos. La dualidad a la que aludimos es palmaria en los méritos que muestran los candidatos ante el tribunal, pues se entiende que deberían ser letrados para poder ejercer el cargo y sin embargo nos encontramos que todos hacen gala de ser cristianos viejos, mientras que uno, Humillos, manifiesta que no sabe leer porque eso lleva “a los hombres al brasero”; otro, Jarrete, nos cuenta que sabe arar y herrar novillos; otro, Berrocal, es un extraordinario catador de vinos; el último, Pedro Rana, teoriza sobre su labor sin que lo que expone sea realizable.

El retablo de las maravillas es considerada la obra maestra de este género y se ubica en un pueblo español que pudiera ser cualquiera al que llegan Chanfalla y Chirinos donde montan un retablo que “por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo, debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna traza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas jamás vistas ni oídas de mi retablo”. Esta descripción del maravilloso retablo nos remite a los cuentos populares, concretamente al tipo denominado por Aarne-Thompson como *El traje del emperador* y que se hizo famoso en occidente por la fábula de Andersen *El rey desnudo*. El ingenio cervantino hace que se confunda la realidad con la ficción de tal manera que los espectadores de la obra alcanzan a convertirse en actores de la misma, pues llega un punto en el que los actores y los asistentes a la representación se configuran casi al mismo nivel como espectadores de ese retablo y lo que provoca la risa se convierte en una crítica contra los principios de limpieza de sangre que tanta importancia adquieren desde la Edad Media y que se tornan fundamentales en el siglo XVI y primeras décadas del XVII. Chanfalla al concluir la obra diciendo que “la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo” nos da a entender la atemporalidad de la

obra, es decir, que con pequeñas variaciones, podría resultar contemporánea a cualquier época y lugar.

El viejo celoso dramatiza el tema de la novela ejemplar *El celoso extremeño*. En esta obra se hace una crítica al matrimonio tomando como personaje principal a Cañizares un viejo que, por celos, tiene recluida a su joven esposa la cual consigue zafarse de la reclusión del marido y llevar a cabo una desvergonzada escena que culmina el engaño a su marido. Al final de la obra, la intervención de Cristina, sobrina y cómplice de la esposa, deja palmaria evidencia de la ausencia total de sentido moral de ésta.

En *El juez de los divorcios* vemos acudir a diversas parejas a la justicia para que deshaga el infeliz matrimonio que sufren, no viéndose colmadas sus intenciones sino quedando condenados a seguir en la misma situación que se encuentran por considerar que "más vale el peor concierto/ que no el divorcio mejor". *El vizcaíno fingido* nos presenta una broma hecha a dos cortesanas; *El rufián viudo* se configura como un esbozo de las clases bajas; en *La cueva de Salamanca* vemos a un marido cornudo y feliz; *La guarda cuidadosa* es una historia donde se presentan un soldado y un sacristán como rivales para obtener el amor de una criada.

Tipología de los personajes

Las normas clásicas del decoro ya habían entrado en crisis durante la Edad Media, pues el lenguaje y comportamiento de cada uno de los personajes en la obra teatral ya no se correspondía totalmente al esquema exigido por su clase social. Esta crisis se acentúa en el teatro cervantino y en particular en los entremeses donde vemos que las tipologías anodinas de los personajes se revisitan de humanidad y adquieren mayor complejidad en sus obras, dejando, por tanto, esa perfección formal impuesta por la metafísica clásica. Aun cuando Cervantes se considera partidario de los preceptos de la poética antigua, sin embargo, en ocasiones vemos una ruptura respecto de la forma y función de los personajes que será característica en el teatro moderno y que nos aportan una mayor riqueza en cuanto a registros y variedades lingüísticas.

Siguiendo, con ciertos matices, uno de los preceptos aristotélicos los personajes cervantinos se presentan subordinados a la fábula, es decir, a la historia, por lo que resulta más importante que ellos la construcción de los hechos, de manera que la vida de los personajes se limita, prácticamente, a su actuación en la obra. No siempre son reductibles los personajes a meros agentes de la trama ni manifiestan una categoría moral trascendente a lo humano. No obstante, prima la tendencia de presentar sus acciones justificando el orden moral preestablecido.

El teatro de Cervantes no se construye exclusivamente con personajes prototípicos tal y como los concibe la poética aristotélica, sin embargo, como ya apuntábamos, resulta difícil separar al personaje de la historia en la que se circunscribe, pues no resultaría verosímil. Según Ana Roig en el teatro cómico cervantino podemos diferenciar doce tipologías distintas de personajes pero no todas ellas las encontramos en los entremeses, por tanto, tan sólo haremos mención de las que aparecen en éstos. Vemos pues los siguientes tipos:

- Personaje alegórico, simboliza una idea abstracta, como los celos.
- Galán.
- La mujer. En los entremeses aparece generalmente como criada y suele estar caracterizada, aunque no siempre, por la pasividad aun cuando peligren su vida o su honor.
- Gracioso. No siempre es identificable su existencia pues Cervantes modifica la construcción de este personaje en diversas facetas. Así en los entremeses lo podemos encontrar como un viejo, un sacristán...
- Rufián. Con acciones generalmente inofensivas.
- Soldado. Este personaje puede representar tanto los ideales sociales y políticos del orden moral como la pretensión de una mejora social.

Los entremeses en Secundaria

La historia nos ha legado numerosos comediógrafos y otros autores que han teorizado sobre la comedia y todavía en la actualidad adquiere una gran relevancia en el desarrollo de series televisivas y en las programaciones de diversos teatros, sin embargo, en los planes de estudios de secundaria prácticamente queda olvidada. Desgraciadamente no es sólo la comedia la que queda relegada al olvido, sino que en general el teatro se ve minusvalorado. Aventuramos diversos motivos para ello, quizá el más importante, es por la posibilidad de transmitir y acercar a las distintas clases sociales las características más diversas de la sociedad en la que se mueven. Es necesario reivindicar la presencia del teatro en las aulas tanto para acercarse a una parte de la cultura importantísima desde la antigüedad como para revitalizar la función didáctica del teatro, pues a la vez que manifiesta la realidad circundante se configura como un elemento de crítica social que por su naturaleza propia puede llegar a todos los estratos de la sociedad.

Los entremeses cervantinos pueden ser el trampolín oportuno para dar una visión de conjunto de la comedia desde la antigüedad hasta el siglo de oro tanto en el ámbito hispano como el europeo. Adolece la enseñanza secundaria de contacto con la literatura clásica aun en las asignaturas específicas para ello y por la influen-

cia que ésta ejerce en la obra cervantina, se pueden acercar autores como Plauto, Terencio y Aristófanes a unos alumnos que quizá no tengan otra oportunidad de conocerlos. Así mismo, es innegable la influencia en el teatro cervantino tanto de Lope de Rueda como de ciertos aspectos de la Comedia del Arte, motivo más que suficiente para justificar una contraposición de sus obras.

Actualmente gozan de gran éxito series televisivas y películas que ponen su acento en la evasión, muchas de ellas cómicas, otras historicistas. También el desarrollo de diversos juegos de ordenador que facilitan que el que los utiliza se haga actor de la acción y configure prácticamente a placer el desarrollo de la historia que relatan, nos da a entender que los jóvenes están ávidos de manifestar su instinto creativo más que de adquirir una serie de conocimientos teóricos que no saben cómo aplicarlos a la vida diaria. Las leyes educativas actuales también intentan promover la creación literaria en los alumnos, lo cual va muy en consonancia con lo que acabamos de afirmar. Por otro lado, hay teorías didácticas que pretenden enseñar jugando, generalmente en educación primaria, pero que también podríamos utilizar para la educación secundaria con las adaptaciones oportunas.

Tomando todo esto en consideración, se pueden proponer diversas formas de actuación partiendo de los entremeses. En primer lugar, proponemos un acercamiento a los personajes de los entremeses y los de Lope de Rueda y los de la comedia latina para buscar similitudes o divergencias entre ellos y el tratamiento que cada uno le da en sus obras. En segundo lugar resulta oportuno contraponer la actuación de estos personajes con sus particularidades a los que nos encontramos en la Comedia del arte, que apenas si presentan cambios en su presentación pero que pone un acento especial en la improvisación. En tercer lugar, una vez se ha producido ese acercamiento a los autores y a los personajes, se hace necesaria la creación de una obra

más o menos breve, como los entremeses, o la representación de alguna de ellas como forma de acercarse a la realidad del teatro y a las dificultades que entraña tanto la creación de una obra como la representación de la misma.

Por último, retomando los dos entremeses sobre los que hemos hecho especial énfasis, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*, debemos reivindicar la atemporalidad de la literatura así como la capacidad de la comedia para llevar ante los espectadores la crítica social más mordaz, pues a nadie se nos escapan las amplias similitudes que, en la actualidad, podemos encontrar en los aspirantes al poder en sus diversas manifestaciones y aquellos que se presentan para ser elegidos como alcalde en la obra de Cervantes. Así mismo, la crítica subyacente en *El retablo de las maravillas* se manifiesta actualísima pues en muchas ocasiones somos testigos tanto en el ámbito académico como en la sociedad en general de situaciones en las que diversas personas manifiestan su ignorancia con tantos artificios retóricos que parece que dominan sobradamente el tema que tratan.

Bibliografía

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, "Ocho comedias y ocho entremeses", en *Obra completa*, tomo III, Alcalá de Henares, Editorial Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- D'AMICO, Silvio, *Storia del teatro*, Ed. Garanzati, 1970.
- GARCÍA SIERRA, Begoña Leticia, Sociedad y personajes en los Pasos de Lope de Rueda, Burgos-La Rioja, AISO. Actas VI, 2002, Tomo I, pp. 853-862.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Editorial RBA, 2005.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Editorial RBA, 2005.
- ROIG HERNÁNDEZ, Ana, *Sobre el teatro de Cervantes* en http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/A_Roig.htm.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Editorial Cátedra, 2000.

á

fila

Vol. 1, 27-32

Métrica cervantina

Margarita Cánovas Ródenas

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Resumen: Cervantes en sus novelas estaba inventando la nueva épica, el nuevo verso épico, que se escribía en prosa. Cervantes sabía que eso nuevo que él debía crear había de estar en muchos momentos cerca del verso sin ser verso. Tal vez por eso, como una especie de recordatorio de su punto de partida, recuerda una y otra vez los romances en su prosa, los romances que eran la forma más popular de contar y cantar en verso, y también recuerda los endecasílabos con toda su nobleza, los endecasílabos que aprendió a escribir con Garcilaso. Prosa como la de Cervantes se construye desde el verso, como un más allá del verso, y está en condiciones de crearla quien con los versos tiene absoluta familiaridad, como la tuvo Cervantes desde su juventud hasta su muerte. Pero no se trata de una apuesta permanente por una especie de prosa poética, sino de ajustarse a muy diferentes personajes, situaciones y perspectivas.

Palabras clave: Verso. Cervantes. Teatro.

Abstract: In his novels, Cervantes was inventing the new epic, the new epic verse, which was written in prose. Cervantes was aware that the new thing he had to create had to be close to the verse, without being a verse. Perhaps that is why, as a sort of reminder of his starting point, he reminds again and again romances in his prose, romances that were the most popular way to narrate and sing in verse. He also reminds the hendecasyllables with all of their nobility, the hendecasyllables he learned to write with Garcilaso. The Cervantine prose is built upon the verse, as something beyond the verse, and is created by him who is absolutely familiar with verses, as Cervantes was from his youth to his death. However, this is not about a permanent commitment to a sort of poetic prose, but about an adaptation to quite different characters, situations and perspectives.

Key words: Verse. Cervantes. Theatre.

Fue Cervantes un gran novelista, y su influencia en épocas posteriores no admite duda. Pero, ¿y como versificador, como poeta?, ¿cuál es su legado? Existe un debate sobre la calidad estética de la versificación cervantina, hay opiniones encontradas sobre el mayor o menor acierto de Cervantes en los aspectos técnicos del verso, aunque lo que se discute es, más que nada, si su poesía es, en general, mediocre o abiertamente defectuosa y pobre. Sin embargo, muchas de esas opiniones no tienen en cuenta que en su época se encontraban, en mayor o menor medida, en consonancia con la poética al uso (Frau García, pág. 345).

Para responder a estas preguntas haremos un recorrido por su teatro en verso, y por su prosa más poética, siempre salpicada de versos. En verso escribió sus diez obras de teatro más extensas, dos entremeses y numerosas composiciones, sueltas, unas (publicadas en cancioneros de la época), y esparcidas por sus novelas otras (Cerrillo Torremocha, pág. 3).

Cervantes nunca se alejó del verso, desde su juventud a su vejez. Acaso podría afirmarse que es la lectura de Garcilaso la que con más fuerza propicia esa atracción irresistible por los versos mientras cultivaba la prosa. Garcilaso introdujo una revolución métrica y estética en la lírica española al introducir el verso endecasílabo y su ritmo tritónico, mucho más flexible que el rígido y monótono del dodecasílabo. Por otra parte el lenguaje de Garcilaso es claro y nítido: selección, precisión y naturalidad. El verso italiano parece prosa –frente a los octosílabos– al alejar las rimas y al permitir que el periodo sintáctico se extienda. Cervantes se percató de lo que esto implicaba, no ya solo en el plano rítmico, sino en la capacidad de esos nuevos versos para abrirse a otras materias, reflexiones o tonos, acercarse al pensamiento, la filosofía, la sátira (Ávila González, págs. 18-20).

En su obra usó una considerable variedad de formas métricas: romances, villancicos, redondillas, quintillas y ovillejos; tercetos, octavas reales, estancias, sextinas, verso libre y sonetos. Dada la extensión del tema tomamos como muestra algunas de sus obras serias y de comedia teatral: *La Numancia*, *El trato de Argel*, *El rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas* y *La entretenida*, así como los dos entremeses en verso –*El rufián viudo llamado Trampagos* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*–; y de novela *La Galatea* y algunas partes de *El Quijote*.

A) Formas métricas de arte menor

Redondilla

Cervantes hace un uso muy frecuente de esta forma, tanto en teatro como en novela. En las cinco obras de teatro analizadas aparecen redondillas en todas las

jornadas, excepto en la primera de *La Numancia*. En *La Galatea* en los libros dos, tres y seis. Veamos varios ejemplos:

En *La Galatea* (pág. 44):

*Pastora en quien la belleza
en tanto extremo se halla,
que no hay a quien comparalla
sino a tu mesma crüeza.
Mi firmeza y tu mudanza
han sembrado a mano llena
tus promesas en la arena
y en el viento mi esperanza.*

Y en *La Numancia*, donde aparecen por vez primera en la jornada segunda, en forma de diálogo de tinte amoroso entre dos numantinos del pueblo, Marandro y Leonicio, coincidiendo con los preceptos de Lope en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, “para los diálogos de amor las redondillas”, (vv. 721-724):

*En ira mi pecho se arde
por ver que hablas sin cordura.
¿Hizo el Amor, por ventura,
a ningún pecho cobarde?*

Quintilla

En *La Numancia* no aparecen. En las otras cuatro obras aparecen en casi todas las jornadas, en *El rufián dichoso* en las dos primeras, con bastante frecuencia, y en *El trato de Argel* en la segunda y en la cuarta, a excepción de *Pedro de Urdemalas*, donde hay un predominio patente, llegando a comenzar todas las jornadas con esta forma. En *La Galatea* están incluidas en los libros dos, tres, cinco y seis.

En las obras de teatro analizadas la estructura es siempre la misma, excepto en *La entretenida*: alternan los patrones ababa aabba, sin repetir rima entre ellas (salvo algún caso aislado), y siempre en ese orden en las sucesivas tiradas. Estas dos quintillas unidas las podemos considerar copla real, como la que da comienzo a *Pedro de Urdemalas* (vv. 11-20):

*Esa hija de tu amo,
la que se llama Clemencia,
a quien yo Justicia llamo,
la que huye mi presencia,
cual del cazador el gamo;
esa, a quien naturaleza
dio el extremo de belleza
que has visto, me tiene tal,
que llega al punto mi mal
do llega el de su lindeza.*

En *La entretenida*, segunda jornada (vv. 2201-2228) pasa de redondillas a quintillas en el mismo diálogo, quintillas de la forma *abbab /abbab/ abbaa /aabba*. Observamos que en este caso usa distintos patrones.

En *La Galatea* Cervantes también experimenta con patrones diversos. En el libro dos tienen idéntica estructura, ya señalada como la más frecuente. Las del libro tres también de forma alterna y sin repetir rima, cambian de patrón al cambiar el personaje que habla, de manera que están las series (pág. 109): *abaab /aabba*, que pasa a *abbab /aabba*, después a *ababa /aabba*, y por último a la forma *ababa* continua. En el libro cinco utiliza las series habituales *ababa aabba*, pero también la serie *ababa* continúa, sin repetir rima entre las quintillas, obviamente. En el libro sexto aparecen los mismos esquemas que en el segundo.

Romance

En las obras analizadas la frecuencia es baja. En las dos obras de contenido serio no aparece, a diferencia de autores como Lope o Calderón. En las tres comedias sí lo hace. En *El rufián dichoso* hay un romance en la primera jornada, y en *Pedro de Urdemalas* en la primera y en la tercera. En esta última obra también utiliza un romancillo hexasílabo en forma de canción de mano de los músicos (vv. 958-998). En *La entretenida* aparece en la segunda jornada otro romancillo hexasílabo, y en la tercera dos romances, en uno de ellos intercala un villancico hexasílabo con estribillo heptasílabo (vv. 2327-2371).

En los dos entremeses aparecen al final de éstos los músicos cantando bien romances, en el caso de *El Rufián viudo llamado Trampagos*, o bien romances y romancillos en hexasílabos, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

En *La Galatea* no lo utiliza, no así en *El Quijote*, donde su uso es frecuente.

Las rimas asonantes empleadas por Cervantes son muy diversas, dado su afán por experimentar (Escalante Barrigon, pág. 18).

Ovillejo

Estrofa original de Cervantes, de gran belleza rítmica, utilizada en *El Quijote* por vez primera. La estructura es siempre la misma: *8a3a8b3b8c3c8c8d8d8c* de manera que los tres primeros octosílabos siempre preguntan y los trisílabos responden a esa pregunta. La redondilla final es una especie de reflexión de lo anterior, recogiendo en el último verso las tres palabras de los trisílabos (cap. XXVII de la primera parte).

Estrofa posteriormente recuperada por Zorrilla en su "Don Juan Tenorio".

Villancico

En las obras de teatro estudiadas solo aparece en *Pedro de Urdemalas* una canción cantada por los músicos (vv. 1029-1052) en la siguiente forma: comienza con 4 versos *6-5a 6- 5a*, de los cuales los dos últimos constituyen el estribillo, le siguen dos estrofas hexasílabas de 10 versos en forma de romancillo cuyo verso octavo funciona como verso de enlace para rimar con el final del estribillo. En *La entretenida* ya lo hemos visto. Algo más utilizado en *La Galatea*, dado el carácter pastoril de la novela. En el libro uno vemos una composición con el esquema siguiente, todo en octosílabos (págs. 35-36): de nuevo un estribillo inicial, de 4 versos, con rima *abab*, y varias estrofas de 8 versos, cuya rima es *cddcabab*, acabando con los dos últimos versos del estribillo. Las rimas de las redondillas van cambiando; en este caso no hay verso de enlace.

En el libro dos (págs. 40-41) aparece una composición con distinto esquema, también octosílabo: el estribillo inicial consta de tres versos con rima *_aa*, al que siguen estrofas de 7 versos que comienzan también con redondilla, y dos versos de enlace en este caso, uno con la redondilla y otro con el último verso del estribillo: *cddccaa*

Glosa

Empleada en *La Galatea*, donde cita en el libro uno refiriéndose a la pastora, "acomodando una copla antigua, con suave y delicada voz cantó esta glosa" (págs. 24-25):

*Ya la esperanza es perdida,
y un solo bien me consuela:
qu'el tiempo, que pasa y vuela,
llevará presto la vida.*

Estos cuatro versos de la redondilla inicial son desarrollados cada uno de ellos en forma de copla real, dos quintillas unidas con estructura *ababa cdcdc*, de manera que cada verso inicial cierra la copla.

Hay otra de igual estructura en el libro tres, en la cual dos personajes glosan dos versos (págs. 119-120).

Otras formas

En el libro tres de *La Galatea* aparecen una serie de estrofas de 11 versos octosílabos con estructura *abcbabcddeed*, que pueden corresponder a una sextilla y una quintilla unidas (págs. 120-121).

B) Formas métricas de arte mayor

Octava real

Profusamente utilizada por Cervantes, no solo en su teatro. En *La Numancia* llama la atención que toda la primera jornada esté escrita en octavas, así como que las cuatro jornadas abran con esta misma serie estrófica ABABABCC, obviamente sin repetir rima entre estrofas.

Las otras cuatro obras se observan salpicadas de octavas en casi todas sus jornadas.

En *La Galatea* aparecen con gran frecuencia, de modo que son utilizadas en todos los libros a excepción del primero. En el cuarto libro las utiliza de una forma particular, el esquema es con rima encadenada entre estrofas, octavas abrazadas (págs. 165-166): ABA BABCC CDCDCDFE.

Aparece una combinación en el tercer libro que también son estrofas de 8 sílabas, que podríamos considerar una variante de la octava, y que consiste en dos cuartetos abrazados ABBAACCA en cada estrofa (págs. 101-103).

Asimismo en el sexto libro tenemos otras variantes de la octava. Una de ellas con rima ABABCBC. La otra variante consiste en acabar cada octava con un estribillo (pág. 258).

Y en la primera jornada de *La entretenida* (v. 577-584), una variante de la octava, esta vez alirada, con la forma 11A11B7c11A11B7c11D11D:

*Amor, que lo imposible facilitas
con poderosa fuerza blandamente,
allanando las cumbres:
¿por qué las nubes de mi sol no quitas?
¿Por qué no muestras por algún Oriente
las dos hermosas cumbres
que dan rayos al sol, luz a tus ojos,
por quien te rinde el mundo sus despojos?*

Terceto encadenado

También muy utilizado por Cervantes, aunque en menor medida que la octava, y casi siempre para temas graves. En las obras de teatro vistas lo utiliza en mayor o menor medida en todas ellas, pero sobre todo en las de carácter serio. En *La Numancia* en las tres últimas jornadas; en *El trato de Argel* en las mismas jornadas, en *El rufián dichoso* hay algunos en las tres jornadas, en *Pedro de Urdemalas* solo hay unos pocos en la primera jornada, y en *La Entretenida* en la tercera.

En *La Galatea* también los usa.

Soneto

Composición también empleada tanto en sus poemas sueltos como en sus obras de teatro y novela, si bien en las obras de teatro analizadas solo aparece en *La entretenida*. Sin embargo, sí aparece en *La Galatea*, donde se cuentan 21, y en *El Quijote*, 20, y uno de ellos con estrambote de tres endecasílabos (Domínguez Caparrós, pág. 138). El esquema que más usa Cervantes es el clásico ABBA ABBA CDE CDE.

Sirva de ejemplo un soneto de *La Galatea* del libro uno, de gran belleza retórica y expresiva (págs. 22-23).

Asimismo los utiliza, aunque en menor medida, con rima CDC DCD en los tercetos, como en la primera jornada de *La entretenida*. Es también en esta obra y en la segunda jornada, donde usa una variante muy particular del soneto (esta vez CDE CDE). Después de una tirada de redondillas, un personaje dice un soneto que resulta interrumpido por otros personajes, los cuales introducen tres redondillas, una entre cada estrofa del soneto, con estrambote final 7c11E11E (v. 1196) en voz de otro personaje.

En esta misma jornada de *La entretenida* aparece otro soneto con estrambote. Acaba la jornada con un soneto muy particular con forma CDC DCD y cuyas palabras intermedias y finales no terminan de ser pronunciadas (vv. 1803-1816): versos de cabo roto.

Endecasílabos sueltos

Aparecen en todo el teatro analizado y en los dos entremeses, no así en las novelas. Podemos entender la libertad expresiva que le otorgaba su empleo al no tener que estar sujeto a la rima.

Los dos entremeses en verso son compuestos exclusivamente en esta forma, a excepción de las canciones en romances y romancillos que hay en ambos.

En teatro en la última jornada de *La Numancia*. En *El rufián dichoso* los vemos en las tres jornadas, abre la obra con ellos, y cierra también con ellos las dos últimas jornadas y la obra, con una particularidad, que el cierre de la serie es con rima consonante pareada, muy utilizado por Cervantes. En *Pedro de Urdemalas* en la primera y en la tercera jornada, cerrando la obra una serie de 21 endecasílabos sueltos que acaban igualmente con rima pareada. En *El trato de Argel* en todas las jornadas a excepción de la primera, su uso es muy abundante y en ocasiones con cierre pareado final. Igualmente en *La entretenida* en la tercera jornada, con cierre pareado.

Aunque no haya un esquema de rima establecido sí que se observan rima asonante y rimas internas ocasionales.

Estancia

La canción en estancias es frecuente en la obra cervantina y de muy variadas formas.

Aunque no la encontramos en las obras teatrales analizadas, en *La Galatea* su uso es muy acentuado y variado. Veamos los distintos esquemas de endecasílabos y heptasílabos:

- En el libro uno (págs. 9-11) observamos el patrón abCabC c dffDgG

*¡Oh alma venturosa,
que del humano velo
libre al alta región viva volaste,
dejando en tenebrosa
cárcel de desconsuelo
mi vida, aunque contigo la llevaste!
Sin ti, oscura dejaste
la luz clara del día;
por tierra derribada,
la esperanza fundada
en el más firme asiento de alegría;
en fin, con tu partida
quedó vivo el dolor, muerta la vida.*

- En el libro dos (págs. 57-59) observamos: AbCBaC c DdEE. El envío son cinco versos en forma de quinteto lira ababa alternando igualmente 11 y 7: AbAbA.
- En el libro tres (págs. 87-90), con estructura: ABCABC c DEeDfF. En este caso no cierra con el envío.
- También en el tres (págs. 103-105), estructura: ab CabC c deeDfF, igualmente sin envío.
- En el libro cuatro (págs. 137-140), estructura: AB CABC c DeeDfFgGg, y el envío: ABbACC.
- Ídem (págs. 148-149), estructura: ABCABC C ddEE FeF.
- Ídem (págs. 155-157), estructura: ABCABC C dee DF7F, quedando suelto el penúltimo verso de cada estancia, que rima sin embargo en forma de rima interna con el verso siguiente.
- En el quinto libro (págs. 202-204), estructura: AB CABC C dEeDFF.

En *El Quijote*, la canción de Grisóstomo (cap. XIV) está escrita en estancias con estrofas de 16 versos endecasílabos ABCABC C DEEDEF_F, con envío final EEF_F.

Silva

En teatro las vemos en la tercera jornada de *El rufián dichoso*, según esquema sin rima que combina tres heptasílabos con un endecasílabo (vv. 2740-2779):

*Trece años ha que lidias,
por ser caritativo
sobre el humano modo,
con podredumbre y llagas insufribles;
mas los manchados paños
de tus sangrientas llagas
se estiman más agora
que delicados y olorosos lienzos.*

En *La entretenida*, segundo acto, vemos una silva (desde el v 1470), con la misma forma 7_7_7_11_ sin rima. En el v 1506 en adelante encontramos rima asonante 7_7a7_11A, se repite en dos ocasiones seguidas, por lo que se puede considerar ocasional. En la tercera jornada hay otras dos silvas con igual estructura (vv. 1879-2056, y vv. 2816-2863).

Sexteto lira

Con la forma 7a11B7a11B7c11C en la primera jornada de *Pedro de Urdemalas* (vv. 376-435):

*Sus rayos se imprimieron
en lo mejor del alma, de tal modo,
que en sí la convirtieron:
todo soy fuego, yo soy fuego todo,
y, con todo, me hielo,
si el sol me falta que me eclipsa un velo.*

Al comienzo de la cuarta jornada de *El trato de Argel* también se incluyen, esta vez con el esquema 7a11B7a7b7c11C (vv. 1950-1991).

*Este largo camino,
tanto pasar de breñas y montañas,
y el bramido contino
de fieras alimañas
me tiene de tal suerte,
que pienso de acabarle con mi muerte.*

En el libro dos de *La Galatea* (págs. 52-53), con estructura 11A7a7b11B11C11C, para cambiar a la mitad a 11A7a7b11B7c11C.

Lira

En el libro dos de *La Galatea* (pág. 77) vemos una serie de liras 7a11B7a7b11B:

*Por bienaventurada,
por llena de contento y alegría,
será por mí juzgada
tan dulce compañía,
si no siente de amor la tiranía.*

Y en el libro tres otra serie (págs. 107-108).

Sextina

En el primer libro de *La Galatea* una sextina de seis estrofas con tres versos de cierre que recolectan las seis palabras que se repetían al final de cada verso en cada estrofa con un orden distinto en cada una (págs. 32-33).

Conclusiones

Innovador en algunos aspectos del verso, crea algunas formas, como el ovillo o el verso de cabo roto, y experimenta con distintas formas y su uso, como las variantes de la octava real, las distintas combinaciones en la estructura de las estancias y del sexteto lira, el empleo de la quintilla en forma ababa aabba, así como en el uso de metros sin rima, como la serie de endecasílabos con frecuente cierre pareado final y el uso de la silva en forma de tres heptasílabos y un endecasílabo.

En cuanto al uso de ellas, observamos mayor uso del verso de arte mayor, el endecasílabo, en forma de octavas y tercetos, en las tragedias, lo que da un ritmo más lento y sosegado que imprime mayor seriedad; así como el de arte menor, el octosílabo, sobre todo redondillas y quintillas, en las comedias, infundiendo esa

ligereza que estas precisan, si bien aparecen de arte mayor y menor en todas ellas. En “La Galatea” experimenta con multitud de formas métricas para expresar el lirismo en la voz de los pastores, tanto endecasílabos –octavas, sonetos, tercetos, sextina–, como octosílabos –redondillas, quintillas, villancicos, glosas–, como formas aliradas –estancias, liras y sextetos–.

Pese a haber sido tildado por algunos autores como “semipoeta” o con poco talento para el verso, se aprecian composiciones de gran belleza poética y expresiva.

Bibliografía

- ÁVILA GONZÁLEZ, Francisco Javier. *Verso y prosa en Cervantes: la construcción de voces*.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C. *Cervantes poeta: el valor de los versos del Quijote*.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Galatea, El viaje al Parnaso y obras dramáticas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Baudry, librería europea, 1841.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obras completas*. Schevill y Bonifaz (eds). Madrid, 1914.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica de Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos (eds). Madrid, 2002.
- ESCALANTE BARRIGON, Arturo. *Los metros españoles en las obras dramáticas de cervantes: la influencia de Lope*.
- FRAU GARCÍA, Juan. *Review/Reseña de Libro: José Domínguez Caparrós: Métrica de Cervantes, Rhythmica, Núm. 1, págs. 344-348*. Sevilla, 2003.

á

fila

Vol. 1, 33-38

La ambición shakesperiana y otros monstruos del deseo

Ana María Soto Gil

Escritora

Resumen: Uno de los ejes dramáticos principales en las obras shakesperianas es el deseo, motor para organizar una escena, convertirse en un tema principal, o travestirse con la apariencia de un personaje hasta el final de una tragedia: la ambición de *Macbeth*, principalmente, y el ansia de poder en los conspiradores de la obra *Julio César*. Estas serán las dos obras en las que pivotará este breve trabajo que intentará transportarnos por una serie de historias, presentes en libros o películas, que hayan bebido de la copa del deseo que Shakespeare planteó tan acertada y cuidadosamente en su dramaturgia. Serán muchas las referencias y de un amplio espectro: de Juego de Tronos a Virgilio Piñera, de Alfred Jarry a Woody Allen.

Palabras clave: Deseo. Ambición. Macbeth. Julio César. Literatura comparada. Cine. Teatro.

Abstract: One of the main dramatic themes in Shakespeare's plays is desire, the engine to organize a scene, to become a main issue or to cross-dress as a character until the end of a tragedy: ambition in *Macbeth*, mainly, and conspirators' hunger for power in the play *Julius Caesar*.

This brief paper will focus on these two plays and will try to take us through a series of stories, present in books or films, which have drunk of the cup of desire that was so accurately and carefully presented by Shakespeare in his plays. Many and varied references will be made: from Game of Thrones to Virgilio Piñera, from Alfred Jarry to Woody Allen.

Key words: Desire. Ambition. Macbeth. Julius Caesar. Comparative literature. Cinema. Theatre.

El deseo ha estado presente en la humanidad desde los comienzos del mundo. A partir de esta sentencia, no es de extrañar que vaya a ser un tema formulado recurrentemente y de la misma forma en los inicios de la literatura o del cine. Adentrarnos en el significado adentrarnos en algo vivo, como defiende el libro *La política del deseo* ante este concepto, "estamos ante un ser portador de vida y muerte entremezcladas" que va a actuar siempre de modo incoherente, misterioso o contradictorio. Todas las respuestas que provoca son cuestionadas, plagadas de dudas que se intercalan entre nosotros mismos y la propia razón. El deseo es amor. Pero también es poder. En este trabajo nos centraremos más en este segundo aspecto. Como de todos es sabido, uno de los ejes dramáticos principales en las obras shakesperianas es el deseo, motor para organizar una escena, convertirse en un tema principal, o travestirse con la apariencia de un personaje hasta el final de una tragedia: la ambición de *Macbeth*, principalmente, y el ansia de poder en los conspiradores de la obra *Julio César*. Estas serán las dos obras en las que pivotará este breve trabajo que intentará transportarnos por algunas historias, presentes en libros o películas, que hayan bebido de la copa de deseo que Shakespeare planteó tan acertada y cuidadosamente en su dramaturgia.

Primeramente, y percatándonos de la absoluta influencia que sufrimos por las series actuales, he decidido evocar una definición para acercarnos a la idea del deseo de escalada de una posición a otra superior, una especie de intervención monológica que realiza uno de los personajes de *Juego de Tronos* (Petyr Baelish) en el episodio seis, «*The Climb*», de la tercera temporada:

El Caos no es un foso, es una escalera. Muchos intentan subirla y fracasan, nunca podrán hacerlo de nuevo. La caída los destroza. Pero otros, si se les deja subir, se aferrarán al reino o a los dioses o al amor. Espejismos. Sólo la escalera es real. El ascenso es todo lo que hay. Pero ellos no lo saben. No hasta que es demasiado tarde.

Este principio puede perfectamente aplicarse a las tragedias shakesperianas sobre el poder, en las que poseer la mayor autoridad es el reclamo para organizar toda la dramaturgia en función del anhelo de la corona, entendida esta como el peldaño superior de la escalera, que es más anhelado según la proximidad familiar o jerárquica del individuo. El antropólogo y estudioso de la literatura René Girard ha denominado esto como *deseo mimético*, mecanismo universal que organiza las relaciones humanas, y que tenemos muy presente en la historia de la Literatura. *Macbeth* no puede escapar de la tentativa muerte del rey Duncan, tan próximo a su

persona, que simboliza el estado que ansía y que le han profetizado. Al mismo tiempo, los conspiradores de *Julio César* encuentran en el gran emperador el sacrificio necesario para disimular la rivalidad fratricida que acabará convirtiéndose en guerra civil.

Es curioso como Jean-Luc Godard, en su película *Un film como cualquier otro* (1968), a través de una voz que se aúna con un conjunto de imágenes de documentales y acontecimientos sobre la revuelta de Mayo del 68 plantea este principio:

Según Shakespeare, los hombres se implican en la Historia de tres maneras: unos la crean como víctimas, otros suponen que la crean, pero también son víctimas, y por último hay algunos que no la crean, pero igualmente son sus víctimas. Los primeros son los reyes, los segundos son los confidentes de los reyes y ejecutores de sus órdenes, y los terceros son los simples ciudadanos de los reinos.

Justamente por este universo de construcción abstracta podemos observar esas dos caras de la moneda que en este trabajo denominamos *individuo* y *poder*. Quizá, lo primero que podemos pensar es que el individuo tiende hacia el poder, pero no debemos pasar por alto que el poder también tiende hacia el individuo como una constante en las obras. A partir de su presencia, la convivencia sin él se hace insoportable y de allí se llega a la revolución.

Muestra de ello nos da *Julio César* que, con una modernidad atemporal, expresa la paradoja de la eterna necesidad de cambio y regeneración de los líderes, y también las dudas y reticencias de lo nuevo, que provoca consecuentemente esa revolución, esas protestas y revueltas de la colectividad ante la bifurcación de las posibles posiciones. En esta obra, Shakespeare contrapone también, en la serie de personajes que constituyen los conspiradores, la doble moral del miedo a la excesiva acumulación de poder en la figura del César y su advenimiento y vinculación al gobierno y poder del Senado estando ellos al mando.

Aunque ante este aspecto, Shakespeare alterna dos o más puntos de vista, concentra el interés dramático, precisamente, en este movimiento de insurrección de los opositores del César a través de los diálogos y discusiones que también se producen entre ellos, pero que devienen en la supremacía de esa justicia ideal que ellos mismos han creado y que necesita de la muerte, ya no como una herramienta, sino como un obstáculo insalvable que hace denotar el carácter ambicioso que los acompaña. Esto no excluye, en medida alguna a Marco Antonio, pues a través de su famoso discurso, al que haremos mención, donde reconduce la opinión del pueblo hacia la afrenta contra los conspiradores,

hace gala de su posición y muestra también cierta tendencia hacia el poder y sus beneficios, lo que no prescinde su estima ante su amigo fallecido, es decir, él sale favorecido si el movimiento revolucionario cae, puede que su intención quede disipada o disimulada por el dolor, pero no deja de estar presente.

Julio César es de lo más interesante para explorar las facetas del discurso manipulativo, pudiendo convertirse en una especie de breve manual de retórica oral y política, estéticamente impresionante. Podría titularse: Cómo convencer o derrocar a tus enemigos en cinco actos. Cuando César es asesinado por los doce conspiradores, encabezados por Casio, Marco Antonio, demanda darle a su amigo unas palabras conmemorativas, frente al pueblo, que prometen no poner en riesgo a los perpetradores del asesinato. Bruto, pecando de ingenuidad y convencido de las virtudes de su causa, que había expuesto en un discurso previo, decide darle el permiso, lo que no podía imaginar es que desembocaría en la división absoluta de las opiniones de la ciudadanía, pues, el testimonio de Antonio, cargado de pena, también estaba cargado de veneno. ¿Cumple su promesa de no confrontar la causa de los nuevos mandatarios? Por supuesto que no, pero hábil de él lo hace indirectamente, a través de un cínico discurso irónico que contrasta la generosidad del César con la supuesta honradez de Bruto. Las frases repetitivas, llenas de hipocresía, donde se plasma en una antítesis continua, las bondades del antiguo líder y la justicia de la nueva causa.

MARCO ANTONIO

Pero Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honrado.

Julio César: Acto 3, Escena 2.

El pueblo queda sumido en la duda. La continuidad de una estabilidad a manos de los conspiradores, de los asesinos de un César que había dejado un testamento tan generoso a su pueblo, es insostenible. La guerra era ineludible.

Shakespeare es un creador nato de ambigüedad, nos hace sentir compasión del ser más cruel y nos da la oportunidad de dividirnos moralmente. En *Julio César* no es diferente. Los personajes de Antonio y Bruto, cada uno con sus razones, fuertes y decididos, se nos presentan tan ricos de detalles que es imposible decantarnos hacia una verdadera justicia o hacia una de sus posturas, pues, innegablemente, todas vienen determinadas por el poder.

Podemos determinar que cuando subes a ese peldaño que ansiabas y llegas a alcanzar el liderazgo a través de la conspiración, tu posición se hace tan inestable como ha resultado ser la de tu predecesor. Así ocurre

en la obra anteriormente citada -y que, si hubiera dominado Casio, en vez de Bruto, otro gallo cantaría- y nos catapulta a Macbeth cuyo núcleo dramático es precisamente la conspiración, pero también el miedo a la circularidad de ésta: Si el anterior rey ha caído por él, ¿por qué alguien no podría hacerle caer?

Macbeth, usurpador del trono, siente el miedo y la angustia de la futura conspiración que le puede advenir, y eso degenera en un síndrome paranoico que deja ver precisamente esa condición circular que conlleva tener como destino el liderazgo. En ningún momento Macbeth se siente dichoso por haber cometido el crimen, sino que el primer sentimiento que le deviene a la par que el trono de Escocia es la inquietud hacia los posibles aspirantes a la corona -Banquo, Malcolm-, por lo cual, ordena asesinarlos; esta acción basada en la desconfianza y el encierro en solitario que son los dos polos en torno a los que se articula la trama psíquica del protagonista.

El autor cubano, Virgilio Piñera, posee una obra dramática titulada *El flaco y el gordo* (1959) que transporta a esa misma atmósfera aprensiva, circular y atribuida a la posición. La historia gira en torno a una cuarteta que se recita al final del primer acto:

Aunque el mundo sea redondo
y Juan no se llame Paco,
es indudable que al gordo
siempre se lo come el Flaco.

Lo más interesante de esta historia, y que viene a colación del deseo de escalada, es que, en una escena grotesca, el personaje llamado el Flaco devora a otro personaje llamado -como se puede suponer- el Gordo. Lo terrible de esto se presenta cuando, ya el Flaco ha adoptado la gordura devorada y se siente satisfecho, aparece un nuevo personaje, el Otro Flaco, con lo cual retomamos la idea del miedo a una historia que, como el mito de Sísifo, tiende a repetirse.

Precisamente, la he mencionado porque el motivo común con las obras shakesperianas es la condición cíclica de la historia. Jan Kott ha trabajado el modelo casi invariable que las obras de Shakespeare aplican a la lucha por el poder. Hace un estudio acerca del ciclo de la monarquía inglesa y advierte de cómo la Historia se repite de manera continua y cómo la corona preexiste a los diferentes mandatarios por los que va pasando como una pieza imprescindible y ajeno a toda circunstancia que comprenda a las personas, es decir, que a pesar de que muera la carne, el trono sobre vive, estático, imperturbable. No es de extrañar que este autor hispanoamericano tenga esa percepción cíclica, ya que en Cuba se sucedieron las revoluciones en las que los propios revolucionarios acabaron siendo los dictado-

res de los que querían deshacerse. He aquí que la obra intenta ser el reflejo de la maldad dictatorial, el alivio y dicha de haber alcanzado el éxito en la revolución y el temor casi inmediato por parte del nuevo tirano que padecerá exactamente lo mismo cuando sea suplantado.

Si en Shakespeare es la sangre, el tema sobre el que gira la culpa, lo que mancha las manos de los protagonistas y de lo que depende la conquista del trono; en Virgilio Piñera es la carne, el tema primordial en toda su literatura, lo que se extiende como símbolo del poder a adquirir, sólo devorando la carne del otro individuo se alcanza su estatus deseado. Toda la obra se concentra en un espacio cerrado, en una habitación de hospital con dos camas –dos lados– uno más confortable y exquisito, y el otro más incómodo, pero ambos pertenecientes y determinados según el poder que poseen los protagonistas.

Por otra parte, quiero señalar un personaje secundario, el Médico, que tiene cierto componente alegórico, y representa algo previamente existente a las escenas que nos muestra de la obra, con un carácter que irradia un poder más allá del que pueda ejercer el protagonista más adinerado; al fin y al cabo están en un hospital y sólo el médico tiene potestad allí, como mecanismo superior que maneja el destino agorafóbico de los personajes. Encerrados en una realidad donde la riqueza lleva adherida la miseria humana.

Volviendo a la figura de Macbeth, es evidente que no podemos dejarlo pasar como un individuo inconsciente del poder que se le adviene, ya que, desde el principio es partícipe del mecanismo en el que se adentra y, una vez asesinado al rey. Tanto el protagonista como su instigadora esposa, Lady Macbeth, comienzan a cruzar el territorio de la demencia, propiciada por una culpa insalvable que se muestra bajo la palabra *sangre* y fluye por los diálogos y monólogos de nuestro matrimonio cada vez más consumido por su inconsciente.

MACBETH

¡Ello reclama sangre! Dicen que la sangre llama a la sangre [...].

Macbeth: Acto 3, Escena 4.

LADY MACBETH

[...] Mas, ¿quién iba a pensar que el viejo tendría tanta sangre dentro?.

Macbeth: Acto 5, Escena 1.

Una de las obras más conocidas que ha bebido de la influencia directa de Shakespeare es *Ubú rey* (1896) de Alfred Jarry, parodia grotesca de *Macbeth* con algunas referencias a *Hamlet* y al mundo clásico. Refleja a toda la humanidad como marionetas preocupadas de obte-

ner el trono a cualquier precio. La obra trata sobre el ascenso al poder y posterior caída del Padre Ubú, capitán del ejército polaco, ex-monarca de Aragón y doctor en Patafísica. Alentado por su mujer, Madre Ubú, y su compinche el capitán Bordura, Ubú mata al Wenceslao, rey de Polonia, y se pone en su lugar. Con su llegada el reino queda sumido bajo el yugo de la corrupción de su poder que llega a tal tiranía, que el zar accede a ayudar a Bugrelao, hijo del legítimo rey, a recuperar su trono. Una vez que el príncipe Pelelao llega con su ejército, Ubú deja Polonia en las manos de su mujer y parte a la guerra, donde es derrotado. Perseguido luego del desastre, se encuentra por azar con su esposa y juntos huyen de Polonia en barco.

El absurdo y lo irracional están tan presentes en esta obra que la hacen difícil de emparejar con la obra de Shakespeare, pero es precisamente ese giro y homenaje satírico, lo que la emparenta de lleno con el dramaturgo que tratamos. *Ubú rey* será una crítica moderna, ya no sólo a la ambición, sino a la sociedad más burguesa y codiciosa de la época.

Un ejemplo de la cercanía con *Macbeth*, aparte de su argumento, será la forma de aparecer la demencia del rey por mantenerse en el poder y su imperiosa forma de aferrarse al trono a cualquier precio. En una intervención de su capitán, este dirá:

BORDURA

Ten cuidado, Padre Ubú. Desde hace cinco días, desde que sois rey, habéis cometido más asesinatos que los que haría falta para condenar a los santos del Paraíso. La sangre del rey y de los nobles grita venganza y sus gritos serán escuchados.

Ubú rey: Acto III, Escena V.

Esta venganza llega de la mano del hijo que escapó de la muerte de su familia y que será el personaje que ilustrará la influencia de *Hamlet* dentro de la obra a partir de la idea de una sombra que pide la muerte del usurpador, es decir, la venganza.

BOUGRELO

¡Eh! ¿Qué veo? Toda mi familia, mis antepasados...

¿Por qué prodigio?

LA SOMBRA

Entérate, Bougrelo, de que fui durante mi vida el señor Matías de Konigsberg, primer rey y fundador de la casa. Te encargo de cumplir nuestra venganza. (Le da una gran espada.) Y que esta espada que te entrego no repose hasta que haya golpeado de muerte al usurpador.

Ubú rey: Acto II, Escena V.

Toda la obra se compone de motivos shakesperianos que el autor maneja desde un diálogo algo esperpéntico pero que funciona muy bien en el constructo de la obra. La figura de Madre Ubú tiene la fuerza y determinación de la Lady Macbeth de los primeros actos, pero, a diferencia de ella, no tiene esa doble moral del final, con lo cual, no se adentra en ella la culpabilidad ni la demencia sino que, como su marido, será la ambición y la cobardía lo que la muevan.

En torno a los personajes femeninos y al concepto de lo cíclico en el poder, no cabe duda de que hay un film que concentra en su historia todo un microcosmos de envidias y deseos que, a pesar de no tener como descenso la consecuencia de la muerte, la caída es destructora para sus personajes. Estoy hablando de *Eva al desnudo*, película basada en el cuento de Mary Orrs, *The Wisdom of Eve, La sabiduría de Eva*, que ha quedado, por desgracia, relegado debido a la calidad de la película.

El argumento gira sobre dos protagonistas: Margo Channing (Bette Davis) y Eve Harrington (Anne Baxter). La veterana y la joven. La primera afincada en el estrellato y ajena a los ingenios que hace la actriz novicia para introducirse en el grupo de actores de teatro, haciendo tambalear su pedestal para que caiga. Los celos y el deseo de actuar y triunfar son tan excesivos que no duda en hacer cualquier cosa para conseguir el éxito. Por supuesto, lo consigue y, aproximadamente un año después, cuando recibe el premio a la mejor actriz del año y está cegada y absorta por ese triunfo que tanto ansiaba alcanzar, no se da cuenta que, al presentarse una joven admiradora de su talento en su habitación de hotel, le está acechando una criatura igual a ella que está destinada a derrocarla. Símbolo de ello es la puesta del vestido de la actriz principal por encima de las ropas corrientes, leitmotiv que es mostrado dos veces en la película y que simboliza precisamente la proximidad y la codicia de un estatus superior. El vestido es como la piel del triunfador, que debe ser arrancada de su propietario, y que su cercanía no deja de incrementar el deseo de quien no la posee.

Los autores Balló y Pérez en su libro *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, tratan el tema del deseo de mimesis y del mantenimiento del estatus conseguido a través de la película *Match Point* (2004), donde plantean, de una forma sintética pero precisa, una contemporánea concepción del arribismo de un personaje comparándola con la tragedia shakesperiana de *Macbeth*. Podemos ver con esto como el motivo del deseo del poder ajeno traspasa los límites de los libros y se inserta en una gran cantidad de films.

El protagonista de la película Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers), es un tenista retirado de la competición profesional que se traslada a Londres para trabajar como profesor de ese mismo deporte.

Conoce a Tom Hewert, heredero de una familia adinerada. Tom lo introduce en su ambiente y le presenta a su hermana Chloe (Emily Mortimer) con la que se casará posteriormente. A lo largo de la película, busca emparentarse con la clase social en la que quiere integrarse, es decir, busca un carácter imitativo y una adaptación a una posición más acomodada a través de gustos refinados –que antes le eran del todo desconocidos– ya sea ópera, museos, cine culto.

Cuando conoce a la prometida de su amigo Nola Rice (Scarlett Johanson) se siente atraído por ella, pero no sólo por su belleza sino por lo que simboliza como un objeto más de su compañero, distintivo de un escalón superior. Cuando al final, es abandonada por Tom Herwer, el protagonista no tarda en lanzarse sobre ella, pero tampoco tarda en cansarse por haber perdido precisamente toda su connotación de poder. Por eso termina asesinándola cuando pone en peligro su estatus dentro de la familia rica.

Este principio de mimesis, unido al deseo de ascenso sitúa la película dentro de la órbita shakesperiana que tratamos y le da otra trascendencia dentro de nuestros tiempos. Podemos ver cómo, durante la película, nuestro villano protagonista lee *Crimen y castigo* de Dostoievski – tema que retomará Allen de una forma directa en su nueva película *Irrational Man* (2015) – que constituye un paradigma de un paradójico sentimiento invadido por el terror más que por la culpa en ambos films. Esto de nuevo, nos conecta con *Macbeth*, pues el asesinato del rey Duncan, más que culpa le da pavor. La culpabilidad, en este caso, se traspasa en cuerpo y alma a la figura de Lady Macbeth. Lo cual nos vincula a la idea de trasposición en los caracteres de los personajes: Lady Macbeth y Macbeth son dos caras de una misma moneda que va cambiando conforme avanza la trama.

Primero *Macbeth* duda, no tanto, por supuesto, como duda Hamlet, del crimen que van a propiciar y es su mujer la que lo tienta. Ante este aspecto, Harold Bloom ha señalado dos arquetipos de la literatura clásica en la figura de Lady Macbeth: Medea y Eva. Medea por su concepción de personaje femenino fatal y determinante en la historia de Jasón. El comportamiento de esta trasciende los límites de la crueldad y la impúdica venganza, no tendrá el factor de culpa del personaje shakesperiano. En su comparación con Eva, por el contrario, aparte de la enorme influencia que poseen sobre sus esposos para cometer sus respectivos crímenes en favor de sus deseos, está el concepto de la tentación, que en Eva viene dada por la serpiente, representación del diablo dentro de ese Paraíso; mientras que en Lady Macbeth es abocada por la presencia de una profecía que las brujas le han transmitido a su marido y que despertará en ella la maldad de la ambición.

MACBETH

No debemos ir más lejos en este asunto [...].

LADY MACBETH

¿Estaba ebria, entonces, la esperanza con que os ataviabais? ¿Se ha dormido después y se despierta ahora para contemplar, pálida y verde, lo que supo mirar tan arrogante? Desde este momento crearé tan frágil tu amor. ¿Tienes miedo de ser el mismo en ánimo y en obras que en deseos? [...]

MACBETH

¡Silencio, por favor! Me atrevo a lo que se atreva un hombre; quien se atreva a más, no lo es.

Macbeth: Acto I, Escena VII.

La escena transcurre durante la noche en la que el Rey Duncan duerme en el castillo de Macbeth. Oportunidad que aprovecha la pareja para cometer el asesinato y cumplir con la profecía de las brujas. Macbeth flaquea ante lo que, según lo hablado anteriormente con su mujer, debía suceder. Lady Macbeth, en cambio, se descubre aquí como una mujer fuerte, con una ambición desmesurada de poder. No nos cabe duda de que estamos ante un personaje cargado de complejidad y de importancia cumbre en la historia de Occidente, lleno de matices que nos desde la pura maldad y la hipocresía hasta, posteriormente, ese remordimiento, escenificado con la obsesión de lavarse las manos, que le conduce a la locura y después a la muerte. El arquetipo de Lady Macbeth se ha traducido en el cine bajo el concepto de *femme fatale*, muy presente en diversas películas donde la mujer manipula a los hombres en virtud de saciar sus deseos; un ejemplo de ello podrían ser los famosos films de *El cartero siempre llama dos veces* (1947) o *La dama de Shanghái* (1947).

Los personajes instigadores que acompañan a la tragedia no son más que otro resorte del poder, manipulado por los sentimientos de ambición y de necesidad de conquistar el estatus ansiado dentro de esa política shakesperiana que lleva, de modo inevitable, aparejada una filosofía de vida, una visión ideológica muy concreta de la realidad que enlaza con el conflicto tanto interno como externo de un individuo. De este conflicto trata, precisamente, la novela bélica *Los perros de la guerra* de Frederick Forsyth, cuyo título toma del Acto III, Escena I de la obra *Julio César*:

Grita «¡Devastación!» y suelta a los perros de la guerra.

Julio César: Acto III, Escena I.

Narra la historia de un grupo de mercenarios que es contratado para dar un golpe de Estado en un lugar imaginario, llamado República de Zangaro. Se centra en las maniobras de actuación previas a la conquista: el reclutamiento y entrenamiento, el reconocimiento del terreno y diversas operaciones militares de las tropas. En una derivación hacia la obra *Julio César* equivaldría a los primeros actos de preparación del complot contra el tirano regente por parte de los conspiradores.

He aquí un esbozo de la contemporaneidad de esa escalera de la que hablamos en estas páginas. La eterna escalera que contemplamos desde sus peldaños a través de estas historias, siendo personajes más, partícipes en su subida o en su bajada, tanto o más que los que aparecen en las obras de Shakespeare. La humanidad se aferra al deseo, que en este breve ensayo, lejos de traer placer, se adentra en el mundo de la ambición a través de todos los ejemplos que hemos visto y que tienen como origen el drama shakesperiano, intrínsecamente, la tragedia de la destrucción. Macbeth y Julio César están condenados y trabados en una muerte continua que se repite en cada lectura que realizamos, una muerte que sangra todavía, una muerte que es caída y perdición.

Bibliografía

- BALLÓ J. y PÉREZ, X., *El mundo, un escenario*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- BLOOM, H., *Shakespeare. La invención de lo humano*. Madrid: Anagrama, 2002.
- CARRIÓN DOMÍNGUEZ, A., *Las sombras de Lady Macbeth: Análisis temático sobre la influencia de Lady Macbeth en la ficción televisiva estadounidense reciente* (Trabajo Final de Master en Medios, Comunicación y Cultura). Barcelona: Universitat Autònoma, 2015.
- FORSYTH, F., *Los perros de la guerra*. Madrid: Debolsillo, 2007.
- GIMFERER, P., "Teatro y cine" en *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral Ensayo, 1999.
- GIRARD, R., *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- JARRY, A.; BERMUDEZ, Lola (ed.), *Ubú Rey*. Madrid: Cátedra, 2005.
- KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.
- KOTT, J., *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba, 2007.
- PIÑERA, V.; LEAL, Riné (ed.), *El flaco y el gordo en Virgilio Piñera: Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- SEGARRA, M. (ed.), *Políticas del deseo: Literatura y cine*. Barcelona: Icaria, 2007.
- SHAKESPEARE, W., *Julius Caesar*. New York: Dover, 1991.
- SHAKESPEARE, W.; Pujante, Ángel Luis (trad. y ed.), *Julio César*. Madrid: Austral, 1995.
- SHAKESPEARE, W.; CONEJERO DIONÍS-BAYER, Manuel (ed.), *Macbeth*. Madrid: Cátedra, 2015.
- TRILLO-FIGUEROA, F., *El poder en los Dramas de Shakespeare*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- ZULETA, E., "Macbeth el éxito del poder como fracaso" en *Shakespeare: una indagación sobre el poder*. Colombia: Fez, 2015.

á

filia

Vol. 1, 39-46

Presencia de William Shakespeare en el teatro polaco del siglo XX

Aurelio Rodríguez Muñoz

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Resumen: El teatro, la poesía y el pensamiento de William Shakespeare han tenido una dilatada y continua presencia en el teatro polaco del siglo XX. Especialmente en Jerzy Grotowski y en Tadeusz Kantor, máximos exponentes y renovadores del lenguaje escénico teatral del siglo pasado.

Shakespeare es el paradigma esencial y fundacional del teatro moderno, así como epitome de la fusión de literatura y drama, de teatro y pasión. Ello lo convierte en figura de referencia ineluctable para el teatro polaco, un teatro neorromántico, expresionista, existencialista, y profundamente revelador de la identidad humana, y de los conflictos de dicha identidad en relación a sus ancestros y a su destino. El teatro polaco ahonda en las esencias y universalidades en las que Shakespeare se había inspirado, y que a su vez él transformó y legó a la posteridad, hereda mitos y arquetipos culturales que Shakespeare creó y recreó, y que conforman hoy el imaginario colectivo de Occidente. La presencia de Shakespeare se puede observar en la profundidad metafísica del delirio gozoso, de la crueldad bella, de la irrisión, de la profanación y la blasfemia, de la parodia sacra y de infinidad de formas retóricas y discursivas que se pueden observar tanto en Grotowski como en Kantor. El reflejo directo de tal influencia es la obra "Estudio sobre Hamlet" de Jerzy Grotowski.

Palabras clave: Shakespeare. Grotowski. Kantor. Polonia. Teatro.

Abstract: William Shakespeare's theatre, poetry and thought have had an important and continuous influence on the Polish theatre of the 20th century. In particular, on Jerzy Grotowski and on Tadeusz Kantor, greatest exponents and renovators of the dramatic language of last century.

Shakespeare is the essential and foundational paradigm of modern theatre, as well as the epitome of the amalgamation of literature and drama, of theatre and passion. This turns him into an ineluctable referent for Polish theatre, which is a Neo-Romantic, expressionist and existentialist theatre that deeply reveals the human identity and the conflicts of such an identity as regards its ancestors and destiny. Polish theatre delves into essences and universes that had inspired Shakespeare and that, in turn, he transformed and handed down to posterity. It also inherits myths and cultural archetypes created and recreated by Shakespeare, which currently make up the Western collective imaginary.

Shakespeare's influence may be observed in the metaphysical depth of the joyous delirium, of beautiful cruelty, of derision, of profanation and blasphemy, of sacred parody and of vast numbers of rhetorical and discursive forms that may be observed both in Grotowski and in Kantor. The direct reflection of such an influence is the play "Hamlet Study" by Jerzy Grotowski.

Key words: Shakespeare. Grotowski. Kantor. Poland. Theatre.

William Shakespeare ha sido un canon cultural, un paradigma literario, estético y dramático para los autores y artistas polacos del siglo XX. La violencia de las pasiones, la crueldad, la parodia, la ironía tan grotesca como refinada, tan salvaje como exquisita, la blasfemia, la irreverencia y la provocación, y al mismo tiempo el lenguaje elevado, melódico, musical, aúna los espíritus shakespeareano y polaco. Shakespeare es un autor a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, pero ante todo y sobre todo es metafísicamente romántico, por la libertad, la fusión globalizadora, unificadora, redentora y mesiánica que sus personajes y obras nos dejan. Y Polonia es un país eminentemente romántico: la niebla, las brumas, los frondosos bosques, el exotismo medieval, lo fantasmagórico, la sempiterna y abnegada reivindicación del espíritu nacional. El expresionismo, con sus claroscuros, contrastes y violentas torsiones, y el existencialismo, con su búsqueda abismal y abisal de las profundidades del alma y las esencias del ser, son otras estéticas que vinculan afectiva y sinestésicamente a Shakespeare con Polonia y con el mundo eslavo en general. Shakespeare atraviesa todos los géneros y estilos, todos los mitos y arquetipos, es un clásico y es un clásico universal. Por todo ello, los artistas e intelectuales eslavos vuelven una y otra vez la mirada hacia él, teniéndolo como referente indiscutible de pensamiento sobre el pasado y de proyección sobre el futuro.

El estudioso Nicholas Velimirovic encontró un alma eslava en Shakespeare, al igual que el cineasta ruso Grigori Kozintsev. Para los eslavos, Shakespeare es el centro de la literatura universal. Para Stanislavski –y también para Grotowski– el personaje de Hamlet es epítome de todos los personajes de la cultura occidental; se trata del personaje por antonomasia, del personaje por excelencia. Las lecturas de Shakespeare han sido muy variadas en estos países. Es un autor que los estudiantes han de leer en los planes de estudio de los diversos países de la Europa del Este; países en los que curiosa y paradójicamente es más leído e interpretado Shakespeare que en los países de Europa Occidental. Durante cuarenta años, en estos territorios Shakespeare era un marxista-leninista. Hamlet no era un intelectual melancólico y afectado, sino un hombre cuya misión histórica consistía en resolver el problema del orden social del mundo; un mártir trágico que preconizaba los futuros proletarios del mundo. Las obras del bardo inglés eran usadas como estandartes de la estética del “Realismo Socialista”. Pero en todos los países sucedió lo mismo: ante la chata y pedestre literatura del sistema comunista, giraban los ojos hacia el genio inglés como una manera de burlar la censura y de hacer un viaje interior hacia los espacios insondables del alma humana. Shakespeare se convirtió, sin quererlo nadie, de manera involuntaria e inconsciente, en símbolo de la liber-

tad. La grandeza incuestionable de su figura lo hacía indemne a cualquier tipo de censura. Jonathan Bate lo expresa así en *El genio de Shakespeare*:

En una representación tras otra se leyó de forma implícita la corte corrupta de Claudio en *Hamlet*, con su aparato de vigilancia sobre Polonia y sus burócratas mezquinos retratados en Osric, como una alegoría de las cortes de Brezhnev, Ceaucescu, Zhivkov. (Bate, 2000: 285).

Shakespeare fue motivo de reflexión y de charla entre Tadeusz Kantor y sus coetáneos, como lo fue entre Peter Brook y Jerzy Grotowski, o entre Grotowski y Eugenio Barba. La figura de Shakespeare se convierte en una obsesión, en un emblema recurrente. Todos los grandes directores y renovadores del lenguaje escénico han dirigido alguna vez una de sus obras. Todos comparten la opinión de Alan Dent de que interpretar actoralmente a Shakespeare requiere en los intérpretes dejarse llevar por la llama cegadora de la persona que está obsesionada con un ideal. Ese ideal es la búsqueda de la verdad, la verdad del personaje para Stanislavski, la verdad de los sótanos de la conciencia del personaje y del actor para Kantor, y la verdad de la comunicación entre personaje y actor, y entre actor y espectador, para Grotowski. John Gielgud señala en *Interpretar a Shakespeare*:

El objetivo por el que luchamos en la interpretación es la verdad. Sin embargo, la interpretación no puede ser la verdad, tiene que parecer verdadero, pero cuidadosamente analizado, seleccionado, y luego, transmitido al público mediante el movimiento, el vestuario, la voz y la acción. (Gielgud, 2001: 55-56).

El sincretismo y eclecticismo shakespeareano fue motivo de inspiración para Tadeusz Kantor. Kantor como artista plástico y escenógrafo lleva sus presupuestos constructivistas a la escenografía que prepara para el texto shakespeareano de *Medida por medida*. El director polaco considera que Shakespeare es un genio revolucionario, una fuerza de la naturaleza, que busca e investiga en las pasiones, sin importarle ninguna línea filosófica o de pensamiento a la que adscribirse. El gran arte, para Kantor, sigue ineluctablemente la senda recorrida por el escritor inglés. Shakespeare no es inglés, es universal, es un universal cultural que pertenece a la comunidad que formamos todos los seres humanos. Y a esto mismo es a lo que aspiraban con su teatro tanto Kantor como Grotowski. En una de sus últimas conferencias *Esperando a Kantor*, de 1989, el propio Kantor indica:

Yo, en general, no tengo programa. No tomo como ejemplo ningún programa nacional, patriótico, y sin embargo, muestro lo que hago sin reservas. Me pregunto por los límites. ¿Hasta qué punto es algo polaco? No puedo saberlo. Si nació o recibí una herencia genético-cultural a la que pertenezco, no haré de ello un programa. En cambio quiero ser universal, lo cual significa evitar todos esos errores, en los cuales han caído nuestros artistas de generaciones anteriores escribiendo literatura nacional. (Kantor, 1989: 5)

Para escritores y artistas polacos Shakespeare representa ese amplio mundo fuera de su literatura nacional. Uno de los primeros registros que señalan los críticos acerca de la influencia de Shakespeare en la literatura polaca es en *El rey de los campesinos* de Piotr Baryki. El abigarramiento canallesco y carnavalesco de las acciones shakespereanas sirvió de punto de partida para la comedia polaca. *El rey de los campesinos* es una comedia barroca en la que ya aparece el cuestionamiento sobre la constancia o inconstancia de la naturaleza humana, así como de su pertenencia y desempeño en el gran teatro del mundo.

Es inmensa la lista de directores teatrales polacos que han representado el mundo ficcional del autor isabelino, pero de entre todos ellos cabe destacar al prolífico y apasionado adaptador Krzysztof Warlikowski, quien ha dirigido en repetidas ocasiones diversas puestas en escena de *El mercader de Venecia*, *La fierecilla domada*, *La tempestad*, y *Hamlet*. Warlikowski, alumno de Krystian Lupa, otra de las grandes figuras señeras del teatro polaco, y del gran director de cine Ingmar Bergman, dirigió sus primeras obras en el mítico Teatr Stary (Antiguo Teatro) de Cracovia en donde también trabajarán Tadeusz Kantor y Jerzy Grotowski. Una de las características fundamentales que une a los diversos dramaturgos y directores polacos que han versionado a Shakespeare es el carácter litúrgico y apocalíptico con el que han abordado sus textos y espíritu, así como el acento puesto en lo misterioso. Otro importante rasgo es la devoción y reverencia hacia la figura inconmensurable del director Leon Schiller, referencia para todos ellos, mítico integrante del Teatro Reduta, auténtica cantera de artistas y actores polacos del siglo XX. Warlikowski pasa por ser uno de los grandes hermeneutas de los dramas shakespereanos en el teatro polaco actual. Dariusz Kosinski dice en el estudio *Historia del teatro polaco*:

La relación del nuevo teatro con la literatura se expresa también en la superación de la oposición "interpretación del autor-fidelidad al texto". Rechazando totalmente la idea de fidelidad, los jóvenes artistas con frecuencia se concentran en una actividad

que más que ocuparse de la interpretación, trata sobre el aprovechamiento del texto, sobre todo clásico, como inspiración, sirviendo a su deconstrucción, e incluso a la lucha con su esencia o con su imaginario (aquí como ejemplo, se puede exponer la manera en que Warlikowski lucha con Shakespeare). (Kosinski, 2010: 513).

Como hemos citado anteriormente, una de las figuras centrales del teatro polaco actual es Krystian Lupa, quien dirigió en Venecia un *workshop* con alumnos de diversas nacionalidades sobre las figuras de Hamlet y Ofelia, que ha pasado a la posteridad como ejemplo de pedagogía teatral, de teatro laboratorio, de teatro de investigación y teatro de las fuentes. Krystian Lupa tuvo el honor de trabajar con Konrad Swinarski, otra de las figuras míticas del teatro sensualista y totalista polaco, que tanto admirara Grotowski. Lupa fue ayudante de dirección en un montaje de *Hamlet* en el Stary Teatr, dirigido por Swinarski. Lupa admitió que Swinarski le enseñó a explorar el significado de las escenas individuales, como órganos que poseen una función, pero que colaboran subordinados y estructurados en relación a un todo biológico, así como a trabajar con los actores.

Konrad Swinarski fue otro de los grandes directores polacos, que dirigió en 1971 *Bien está lo que bien acaba*, en 1972 *El sueño de una noche de verano* (una representación que en el imaginario polaco ha quedado como ejemplo de belleza y exquisitez lírica) y en 1973 *Ricardo III*. En 1975 dirigió *Hamlet*, obra que dejó inacabada por su temprana muerte en un accidente aéreo. Swinarski es un ejemplo de vitalismo alegre y hedonista, de encanto y hechizo escénico mesmérico, admirado por Grotowski, quien vio en él –al igual que sus compatriotas polacos– un artista que fusionaba la espiritualidad polaca y la sensualidad barroca y romántica, el teatro de culto para la élite y el teatro de masas, comprensible y accesible al espectador común.

Entre las actrices cabe destacar la artista Helena Modrzejewska. Modrzejewska representó muy diversos roles durante su carrera profesional, pero se especializó en personajes shakespereanos. En especial interpretó a Ofelia en *Hamlet*, a Rosalinda en *Como gustéis* y a Cleopatra en *Antonio y Cleopatra*. La época en que trabajó en el Teatro Rozmaitosci fue un período esencial en la formación de una nueva manera de enfocar el trabajo actoral en Polonia (1868-1876). Modrzejewska influyó decisivamente en la forma de actuar en el teatro europeo y americano posterior, confiriéndole su fuerte personalidad a todos los personajes que representaba, fusionando su carácter con el del personaje. Grandes actrices como Katherine Hepburn, Ingrid Bergman o Greta Garbo la consideraron un referente por su carácter rebelde, romántico y sensible,

reivindicativa de lo femenino, y creadora de su propio y personal lenguaje interpretativo y de reglas de actuación únicas y exclusivas para cada actriz y cada personaje. Para Modrzejewska el actor o la actriz debían abrirse a lo metafísico, a lo trascendental y extra-terrenal.

De entre todos los directores de teatro polacos vamos a centrarnos en la figura de Jerzy Grotowski. Grotowski dirigió en 1963-1964 *Estudio sobre Hamlet*, estrenada el 17 de marzo de 1964. Ya el propio título nos indica que la obra es un estudio. Estudio significa acercamiento, ensayo, intento de aproximación, versión. No se trata del *Hamlet* ortodoxo, sino de la mirada transgresora y heterodoxa de Grotowski, quien convierte a Hamlet en el mártir por excelencia, en la víctima sacrificada de una sociedad básica y esencialmente cruel. El actor grotowskiano Zygmunt Molik en conversación con Teresa Wilniewicz describe *Estudio sobre Hamlet*:

Hamlet fue judío, en una residencia real que aludía claramente a los poderes políticos del momento. Era una lectura, que de ninguna manera trataba de defenderse de la censura o del poder. Añadimos otras circunstancias y dejamos de interpretar. (Wilniewicz, 1992: 170).

Importante es la idea de que añadieron otras circunstancias no tanto para burlar la censura, como para no convertir la obra en un panfleto político. Y aún más la idea de dejar de interpretar. Para Grotowski y para su compañía –el Teatro Laboratorio, entonces primitivo Teatro de las Trece Filas– el actor no interpreta, el actor “es”. El ser humano nunca interpreta, el ser humano es en la vida, y es de una manera distinta sobre el escenario; se trata de dos formas distintas de ser. El actor vive, no ficcionaliza, vive la ficción de manera real, de la misma manera en que vive la realidad de manera tan ficticia como real. Para Shakespeare y para Grotowski el lenguaje artístico es un lenguaje con una identidad viva y real, con una identidad autónoma e independiente como cualquier otro fenómeno de la vida. No estamos ante la sustitución de la vida sino ante la vida en una de sus formas más concentradas y quintaesenciadas, en una de sus formas más sublimes. En un tono parecido se expresa Eugenio Barba:

Estudio sobre Hamlet lleva al límite los excesos actorales, con una dirección que golpea, jadeante de existencialismo y de rebeldía política [...]. Pero en marzo de 1964 su irrupción se convirtió en una afrenta dirigida a todos: amigos y enemigos; los partidarios del Teatro Laboratorio de las Trece Filas huuyeron; habían removido los cimientos del socialismo polaco. (Barba, 2001: 107).

Los críticos señalaron que la obra grotowskiana era una intranquila y alarmante controversia, rica en ideas, una novedosa disertación formal filosófico-moral sobre los temas shakespereanos y, al mismo tiempo, e increíblemente, una creación muy contemporánea y muy polaca. En el aire libertario y contestatario de la obra también observaron un preanuncio de la Primavera de Praga de 1968. Elzbieta Morawiec trece años más tarde percibió en el espectáculo de Grotowski:

Un drama social contemporáneo encubierto bajo los respetables trajes de los grandes clásicos. Peligrosamente transparente, porque con este camino se regresa al origen. (Morawiec, 1991: 210).

Shakespeare es contemporáneo porque trata el tema universal y contemporáneo del enfrentamiento con el poder, de la soledad del individuo frente a la masa, y del ahogamiento de las ansias de libertad, de justicia y de verdad. Trabajar Shakespeare es regresar al origen. Porque los clásicos son el origen de nuestro pensamiento y de nuestra identidad, de lo que somos, de todo lo que somos. Somos nuestros clásicos y no dejamos de serlo nunca, cuanto más contemporáneos más clásicos somos. El origen es la búsqueda de sentido de la vida, de nuestra encarnación y de nuestra existencia, de nuestro paso por el mundo. El origen es la lucha por la supervivencia bien material, bien espiritual o anímica. Este *Hamlet* era además una radical radiografía de una sociedad polaca pobre y deprimida, básicamente campesina, sometida durante siglos a las ansias anexionistas de Rusia, Prusia, Suecia, Austria, y sometida ahora a un comunismo dogmático.

Otro de los rasgos que emparentan a Shakespeare y a Grotowski es lo *trágico-grotesco*: el submundo ridículo y violento de las bajas pasiones entreverado de un lenguaje y unos pensamientos refinados y sofisticados. Se trata de la polaridad contradictoria en la que vive el ser humano y de la que no puede escapar. Con la vida se nos dio la contradicción. El ser humano se debate entre sus luces y sus sombras, en un esfuerzo inútil por comprender algo, por querer evolucionar espiritualmente mientras que su ego tiene que luchar por mantener su cuerpo, sus posesiones y su honor.

Estudio sobre Hamlet fue una muy libre interpretación del drama de Shakespeare. En el espectáculo introdujo textos procedentes de la obra *Estudio sobre Hamlet* de Wyspianski, un gran escritor polaco de la época simbolista, de la Joven Polonia, a quien más tarde también versionaría en *Akropolis*. El título *Estudio sobre Hamlet* fue tomado de un ensayo de Wyspianski en el que el escritor polaco analizaba y comentaba algunas de las escenas clave de la obra de Shakespeare a la luz de su

propia teoría teatral. Jennifer Kumiega manifiesta en *El teatro de Grotowski*:

En la concepción del hombre y del teatro creada por Wyspianski, la otra pureza, verdad y cometido del actor son en general la condición de la existencia de un auténtico teatro. Pero la versión del Teatro Laboratorio, según palabras de Flaszen en el programa de notas, era entendida no solo como un retrato clásico del Hamlet de Shakespeare, sino como un conjunto de sugerencias de Wyspianski. [El Teatro Laboratorio] utilizó extractos de ambas obras para presentar su propia historia del príncipe de Dinamarca: variaciones de temas seleccionados de Shakespeare. El estudio de un motivo. (Kumiega, 1985: 72).

El motivo fue básicamente el de explorar la ubicación existencial de un *outsider*. Hamlet, interpretado por Zygmunt Molik, fue asociado con la imagen –como ya hemos señalado– de un judío –más específicamente un vendedor de biblias, recitador de máximas inteligentes, embaucador intelectual, sofista y astuto. Hamlet es dibujado en contraposición al pueblo polaco. El pueblo a los ojos de Hamlet –quizá también a los ojos de Grotowski– es un colectivo primitivo y basto, que se manifiesta a través de la fuerza física, que solo conoce luchar, beber y morir en un abotargado frenesí. La producción del Teatro Laboratorio pretendía un estudio de las supersticiones y estereotipos, así como del resultado del conflicto entre el individuo y la masa, y de las resonancias de este conflicto. La intención de Grotowski y de Flaszen es la de sanar las profundidades del inconsciente colectivo.

Hay una idea que reposa en la base del pensamiento y del arte de Wyspianski y de Shakespeare, que Grotowski retoma, y es la idea del teatro del laberinto. La obra de Wyspianski es en efecto un laberinto pastiche. Escrita en 1904-1905, es un conjunto de ensayos literarios y filosóficos, análisis textuales, bosquejos de escenificación, series agrupadas de poemas y cartas dirigidas al mítico actor polaco Kazimierz Kaminski. El *Hamlet* de Shakespeare actúa de guía que vertebra y recorre el pensamiento de los fragmentos y retazos que Wyspianski y después Grotowski cosen. El concepto de laberinto define bien el pensamiento grotowskiano, inspirado en ocasiones en otro gran creador de laberintos conceptuales y literarios, Jorge Luis Borges. El laberinto es un espacio para estar y recorrer, pero del que se desea salir. No sabemos la salida, y tememos que nos conduzca a un infierno o a un laberinto aún mayor, y por ello la relación con la salida del laberinto es ambivalente: deseo y miedo a la vez. Es un camino con el que tenemos una relación personal y particular, un camino que hemos de leer. El laberinto es un espacio inmuta-

ble, pero al mismo tiempo cambia en la experiencia de cada uno de nosotros. El laberinto es un espacio para perderse, y sentir la ansiedad de querer encontrarse, el espacio de un camino infinito: verdadera alegoría del transcurso de la vida, del conocimiento, de las relaciones interpersonales, de la vinculación entre la vida y la muerte.

Los personajes shakesperianos en Grotowski están desmitificados y reclusos a su mascarada bufonesca y grotesca, y a su lado más oscuro y siniestro. No podía ser de otra manera, pues por Grotowski ha pasado la terrible historia del siglo XX que dejó en él una huella indeleble e imborrable. La boda del rey y la reina en la obra de Grotowski se celebra en un pub, y la muerte de Ofelia en un baño extremadamente sensual en el que Hamlet con inapropiada formalidad se aferra a su alteridad para permanecer completamente vestido. En las escenas del final se muestran unas tropas que marchan a la guerra a través de un paisaje triste, cantando canciones de guerra. Hamlet es mostrado como un ser débil de corazón y humanitario, que aguanta estoicamente el inevitable sacrificio. Muy al final, es visto como pusilánime, en comparación a la cruenta fuerza del pueblo y de la soldadesca, anhelando la solidaridad y la fraternidad en el campo de batalla. Józef Kelera comentó en su artículo:

En esta dramaturgia no es importante quién es realmente Hamlet, sino cómo Hamlet es visto a través de los ojos de los otros –mistificado en la visión que de él tienen, deformado. Y que estos otros son también deformados y mistificados en conjunto a través de la visión de Hamlet. El director y la compañía sugieren que el error está en ambos lados. (Osinski y Burzynski, 1979: 35).

Esta es una de las grandes características que asemejan a Grotowski y a Shakespeare. Ninguno de los dos es maniqueo. Sus perspectivas, tanto la del bardo inglés como la del genio polaco son muy complejas y poliédricas. Nadie tiene razón; todos la han perdido, porque todos son víctimas de sus ansias de poder y placer, y de su rencor y recelo hacia quien no se lo permite. Para ambos el ser humano está en un mundo febrilmente enloquecido en el que es imposible acertar el tino, en donde es imposible encontrar el camino recto, porque las limitaciones del cuerpo, de la materia, de las circunstancias nos empujan al egoísmo y a querer separarnos de la comunidad y del bien común, y por tanto a errar. No hay posibilidad de salvación en el mundo de la materia y de la realidad corporal y mundana; si la hubiere, es claro que hay que buscarla en instancias ajenas al mundo de la forma y de la ilusión.

Grotowski era un gran manipulador textual de los

textos clásicos y de versiones de clásicos, como ya hiciera con *El príncipe constante*, adaptación de una versión de Slowacki sobre el primitivo texto de Calderón. En el espectáculo final resultante de *Estudio sobre Hamlet* quedó tan solo un boceto de la fábula y de la situación. La veintena de personajes quedó reducida a doce. El espectáculo duraba setenta y cinco minutos sin descanso. En la puesta en escena Grotowski no recreó la residencia real, sino una taberna, punto de encuentro de campesinos polacos, en donde se emborrachan y acometen impúdicos actos sexuales. Grotowski señaló que fue muy libre con el texto de Shakespeare pero fue muy fiel a su espíritu, libre textualmente pero muy fiel metafísicamente. Característica que acompañaría a Grotowski durante toda su creación escénica, pero también a Shakespeare en relación a sus dramas inspirados en crónicas romanas y medievales. Para Grotowski y para Ludwik Flaszen –asesor literario de Grotowski– la obra era una dialéctica entre los campesinos polacos en la taberna y el príncipe Hamlet, una dialéctica que simbolizaba la confrontación entre la fuerza vital y la teórica razón. Estamos ante la tragedia de unos campesinos incapaces de adquirir conciencia y un príncipe castrado afectivamente e incapaz de actuar.

La compañía de Teatro Laboratorio no quedó muy satisfecha del resultado artístico de *Estudio sobre Hamlet* pero, sin embargo, reconocieron que fue la representación más política de la compañía teatral. Las dificultades a las que tuvo que someterse la obra antes y después de ser representada fueron ímprobos. El grado de desaprobación, incomprensión e incluso animosidad que el trabajo despertó en ciertos sectores fue bastante alto e hizo temer por la continuidad de la compañía y por las subvenciones que recibía. La obra pudo ser leída y contemplada como una crónica de toda una generación, como un debate sobre la imposibilidad de poner de acuerdo dos visiones del mundo diametralmente opuestas, sobre la maldición de las ideologías y la imposibilidad de construir una historia común. No se podía ir más lejos en el pesimismo histórico. Y todo representado en una humilde y pequeña sala negra prácticamente vacía, en cuyo centro había siete sillas para cada uno de los siete actores. Recordemos que representaban en una sala donde había cabida únicamente para unas ochenta personas. En las veinte representaciones que se hizo de la obra la asistencia media de espectadores fue de unos treinta. Fueron abundantes las representaciones que contaban con ocho o diez espectadores; eran mayor el número de actores y técnicos que de espectadores. No obstante, los actores del Teatro Laboratorio jamás se desanimaron, interpretaban con la misma pasión, entusiasmo y profesionalidad que si lo hicieran ante miles de personas. *Estudio sobre Hamlet*, más que una obra de teatro al uso, fue conside-

rada como una investigación abierta y sirvió para abrir el camino hacia *Akropolis* y hacia *Apocalypsis cum figuris*.

La obra escandalizó al público. Los actores salían con el torso desnudo, todos uniformados, y con ropa de calle pobre y desaliñada. Parecía que actuaban sin ganas, desapasionadamente, cuando en realidad la concentración y la atención eran máximas. Apenas se movían y casi todo lo hacían en silencio. De vez en cuando algún gemido, algún lamento, letanías medio cantadas medio rezadas, a manera de mantras ininteligibles. Unos actores estaban de pie; otros, sentados; otros, yacentes por el suelo. Los intérpretes se acercaban a los espectadores hasta una proximidad tal que los hacían sentirse francamente muy incómodos. Uno de los actores totalmente ebrio silbaba mirándolos fijamente: el enterrador. Señala Agnieszka Wójtowicz en su obra *Desde Orfeo hasta Estudio sobre Hamlet. El teatro de las Trece Filas en Opole* (1959-1964):

El actor crea aquí todo el escenario y el clima, el tiempo y el espacio. Se trata de la forma más extrema de los personajes según nuestra idea del teatro pobre, que tiene como único instrumento al actor, y en el que el espectador es su espejo resonador. (Wójtowicz, 2004: 122).

La voz, la palabra, el movimiento y el gesto crean el paisaje teatral, tal y como los actores isabelinos hacían en los tiempos de Shakespeare; otro motivo más de concomitancia. No se trata solo de crear un paisaje exterior sino interior, no realista sino arcaico. Grotowski calificó a la obra poéticamente de “ejercicio de melancolía y destino”. Para Grotowski el espectáculo era un ejercicio metateatral, una obra sobre cómo hacer una obra de teatro simbolizando la degradación de una sociedad de almas muertas. A este respecto señala Ludwik Flaszen en su obra *Studium o Hamlecie*:

El director sugiere los temas básicos, pero solo en cuanto a estimular la creatividad de los actores. Durante el transcurso de las investigaciones los actores exploran e improvisan escenas enteras, estimulando su creatividad y la del director... Este es el segundo significado de la palabra “estudio” del título: un estudio en el tema del método de las acciones físicas y de la dirección colectiva. (Flaszen, 1964: 13).

El personaje de Ofelia era interpretado por Rena Mirecka, actriz principal de la compañía Teatro Laboratorio, y protagonista femenina de la mayoría de sus obras. Fue el personaje más difícil de dirigir para Grotowski. El personaje más complejo para Grotowski de la shakespeareología, término con el que Grotowski bautizó el estudio sobre el mundo shakesperiano. Tal era el respeto y el

amor que Grotowski sentía por Shakespeare que para él la shakespeareología debía ser una materia que se estudiase independiente en las escuelas, independiente a la literatura y el teatro, pues es un corpus inmenso, global y total por sí mismo. Ofelia es representada como una prostituta, que es rechazada por Hamlet y que escupe a Hamlet a la cara, para inmediatamente después convertirse en una Ofelia virginal que canta dulcemente. La relación entre Hamlet y ella es de un desquiciante y súbito cambio temperamental y emocional.

Rosenkranz y Guildenstern sacan a Hamlet de la oscuridad de la sala en la que está sumergido y lo empujan a marchar a la guerra, no sin antes invitarle a una cena comunal en la que depositan pan en sus manos. Recordemos que en los rituales de la *sadhana* tan queridos por Grotowski y llevados a cabo en sus búsquedas parateatrales, también el oficiante depositaba el manjar en las manos del público participante. El elemento del pan es muy importante en las obras grotowskianas y posgrotowskianas –como se puede observar en el Teatro del Zar– así como el elemento del agua. El pan simboliza la energía masculina y el agua la femenina. Un juego de opuestos también presente en Shakespeare bajo otras formas: la daga y el licor, la espada y el pañuelo. El mundo consiste en la mezcla indiferenciada, trágica y fatal de estas dos energías. La energía masculina es la energía del actuar, del dirigirse hacia algo, en una dirección; la energía femenina es la energía del recibir, del contener. Las dos formas pueden ser fuertes y suaves, y las dos pueden estar presentes tanto en un hombre como en una mujer. Importante son también las antenas que llevan en las boinas los campesinos que simbolizan la conexión con los ancestros, con los antepasados. Los ancestros son fantasmas, son muertos cuyo espíritu cohabita con nosotros e influye en nosotros y en nuestras decisiones. Para Shakespeare, como para Grotowski, el mundo es una suerte de escenario de realismo mágico presidido por presencias fantasmales. La fantasmagoría viva, y gobernando secretamente los destinos de los vivos mortales, es una realidad ineluctable, concreta, empírica. Así es para Shakespeare y para Grotowski, y también para las modernas constelaciones familiares. La reparación del mal exige el reverenciar, honrar y agradecer lo que hemos recibido de nuestros ancestros.

Otra de las contradicciones presentes tanto en Grotowski como en Shakespeare es la contradicción entre el bien y el mal. El mal y el bien a menudo se ocultan y enmascaran el uno en el otro. Bien y mal son conceptos fabricados por la inteligencia y el conocimiento humanos, una inteligencia y un conocimiento muy precarios, que no alcanzan a saber las causas que se esconden tras cada uno de los juicios morales. La tragedia grotowskiana y shakespeareana nace de esta profunda ignorancia. Para ambos autores Hamlet vive en el mun-

do de las ideas, y la acción le es ajena. El mundo de las ideas es un mundo artificioso e inventado, irreal, y por ello condenado al fracaso. Dice Eugenio Barba:

Hamlet es judío. Él es el otro. Los demás son los normales. Él comprende, los demás viven. Él actúa cautelosamente, los demás hacen sin vacilación. [...] Entre el judío y la tribu no existe ninguna posibilidad de contacto, ninguna tolerancia. [...] Hamlet es el judío en la sociedad, cualesquiera sentidos demos a esta palabra: judío ideológico, religioso, social, estético, moral, sexual. Es el otro, lo que implica peligro. Cada grupo debe tener su judío, le es imprescindible, para autodefinirse, para autoconvencerse de sus propios principios, para la pureza de sus propios convencimientos. (Barba, 2001: 103).

Hay dos razones poderosas por las que *Estudio sobre Hamlet*, y en general toda la obra grotowskiana, merecen destacarse y rescatarse. En primer lugar, Grotowski piensa que no existe la enemistad, que la enemistad, el rechazo y el odio son una invención humana que el ser humano cree necesitar. Pero no son reales. Nos inventamos los enemigos que necesitamos para tener a alguien contra quien luchar y alimentar nuestra fantasía de sentirnos víctimas y de sentirnos héroes, de sentirnos guerreros. Elegimos nuestro enemigo, nuestro judío. Elegimos uno en concreto, como podríamos elegir otro cualquiera. Pero no hay razones reales que avalen nuestra elección. El enemigo deja de ser enemigo en tanto en cuanto dejemos de pensar que lo es. Queremos pensar que lo es para tener a alguien contra quien luchar, contra quien desahogar nuestros instintos perversos de violencia y crueldad. Toda manifestación de odio es una petición enmascarada de amor, una llamada desesperada de auxilio tanto si procede de nosotros como si procede de los demás. Para Grotowski y para Shakespeare elegimos odiar o rechazar a alguien en lugar de perdonarle, porque, si le perdonamos, con el perdón se marcha el recuerdo doloroso del daño que nos hicieron. Y queremos que ese recuerdo doloroso perviva en nosotros porque, si desaparece, nuestra vida se hace más fácil y ligera, y en algún lugar de nuestro inconsciente nos aferramos a la idea de que una vida fácil es aburrida y carente de interés, porque perdemos algo extrañamente valioso. Ofelia canturrea en *Estudio sobre Hamlet* a un Hamlet que la ha rechazado y despreciado repetidas veces de manera violenta: “recuerda que siempre nos quisimos”.

La otra razón, y paradójicamente contradictoria a la anterior, pero realmente coincidente con ella, es que Grotowski y Shakespeare son conscientes de que el ser humano está solo. La soledad es infinita y eterna, y nada la puede redimir. Todos los seres humanos

estamos solos. Y puesto que la característica esencial del héroe es la soledad, todos los seres humanos somos héroes, pues no hay mayor heroicidad que enfrentarte a tu soledad, asumirla y aceptarla. Creemos que la soledad es inevitable como la muerte. La soledad solo podría superarse sintiendo el todo formando parte de nosotros, y sintiendo que nosotros formamos parte del todo; un sentimiento que creemos reservado para los santos o los dioses. No en vano Grotowski caminó en busca del actor santo. Si la expiación y la redención de la soledad y la pobreza espiritual del ser humano es algo obtenible en esta vida, y si Shakespeare y Grotowski la obtuvieron a través de su teatro, es motivo de eterno debate, reflexión y meditación. Nunca lo sabremos, y quizá sea lo mejor para nosotros, no saberlo y permanecer para siempre en la ignorancia y el misterio.

Bibliografía

- BATE, Jonathan: *El genio de Shakespeare*. Madrid. Espasa Forum. Ensayo y Pensamiento, 2000.
- GIELGUD, John: *Interpretar a Shakespeare*. Barcelona: Alba Editorial. Artes Escénicas, 2001.
- KANTOR, Tadeusz: "Esperando a Kantor" en *Expres Wieczorny*. "Czekac Kantora". Trad. propia. 1989, nº 252, p. 5.
- KOSINSKI, Dariusz: *Historia del teatro polaco*. Varsovia. Wydawnictwo Naukowe Pwn. Institut Teatralny, 2010.
- WILNIEWCZYC, Teresa: "Toda mi vida. Conversación con Zygmunt Molik" en *Notas Teatrales*, 2001, nº 22-23, p. 115.
- BARBA, Eugenio: *Tierra de cenizas y diamantes*. Wrocław. Fundación de Investigación Creativa de Jerzy Grotowski y Búsqueda Teatral-Cultural, 2001.
- MORAWIECZ, Elzbieta: *Motivos del teatro*. Cracovia. Wydawnictwo Literackie, 1991.
- KUMIEGA, Jennifer: *The Theatre of Grotowski*. Londres. Methuen|drama, 1985.
- OSINSKI, Zbigniew y BURZYNSKI, Tadeusz: *Grotowski's Laboratory*. Varsovia. Wydawnictwo Literackie, 1979.
- WÓJTOWICZ, Agnieszka: *Desde Orfeo hasta Estudio sobre Hamlet. El teatro de las Trece Filas en Opole. (1959-1964)*. (Od Orfeusza do Studium o Hamlecie Teatr 13 Rzedów w Opolu 1959-1964). Trad. propia. Wrocław. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.
- FLASZEN, Ludwik: *Studium o Hamlecie*. Opole. Wydawnictwo Literackie, 1964.

á

fila

Vol. 1, 47-54

La parodia del discurso mítico como elemento clave en la construcción de *Troilo y Crésida*

Mariángeles Rodríguez Alonso

Universidad de Murcia

Resumen: Mientras que en el texto cervantino que define el nacimiento de la parodia moderna existe una solidización del héroe con la palabra parodiada que desemboca en desengaño, en el drama shakesperiano sólo a dos personajes –del bando troyano– les está permitida cierta solidaridad y confianza en el orden del idealismo: los sueños de fidelidad de Troilo que chocarán con la infidelidad de Crésida, y los sueños de honor de Héctor que Aquiles privará de sentido. Se les desgarran la confianza en este orden y son parodiados precisamente por querer mantenerse en él. Y resultan ridículos, Troilo, por seguir los ideales del amor cortés donde reina la lujuria y la infidelidad; y Héctor, por ser fiel a su honor donde impera el salvajismo y la ausencia de principios. Llamativo es el caso de Héctor, en el que su “juego limpio” –perdonar la vida al enemigo inerme– se convierte en “juego tonto” como le advierte su hermano Troilo, debido a la muerte sucia que recibe de manos de Aquiles y sus mirmidones. Esa es su ironía, trágica y ridícula: es avisado y no atiende la llamada, persiste en su *peccatum* o *scelus* trágico: jugar con reglas en un juego sin reglas, lo que lo lleva a morir sin la heroicidad con que mata.

Palabras clave: Parodia. Subversión. Ilíada. Héroe.

Abstract: While in the Cervantine text that defines the birth of modern parody, there is a solidarity of the hero with the parodied word that culminates in disappointment, in the Shakespearean drama there are only two characters – on the Trojan side – that are allowed to show certain solidarity and confidence in the order of idealism: Troilus' dreams of fidelity that will crash into Cressida's infidelity, and Hector's dreams of honour that will be made senseless by Achilles. Their confidence in this order is broken and they are parodied precisely because they want to respect that order. And they are ridiculous: Troilus, because he follows the ideals of courteous love, where lust and infidelity reign; and Hector, because he is faithful to his honour, where savagery and the lack of principles prevail. Hector's case is striking, since in this case his “fair play” –he forgives the unarmed enemy's life– becomes a “silly play”, as warned by his brother Troilus, when he is treacherously killed by Achilles and his myrmidons. That is his irony, tragic and ridiculous: he is warned and ignores the warning, he persists in his *peccatum* or tragic *scelus*: to play by following the rules in a game with no rules, which made him die without the heroism with which he killed.

Key words: Parody. Subversion. Iliad. Hero.

Parodiar, re(v)belar

Entre las obras dramáticas de Shakespeare destaca de manera notable una cuyas características estilísticas difieren del resto. En *Troilo y Crésida*¹, los héroes clásicos parecen pasearse por callejones que circunvalan la polis helénica. Shakespeare somete a su obra a un proceso de estilización plástica que permite presentar a sus personajes desde una perspectiva antiheroica y burlesca.

En este trabajo proponemos partir de la parodia como elemento nuclear en la configuración de la pieza teatral, la naturaleza intergenérica de la misma atraviesa el texto transversalmente. El término "parodia" procede del griego contra-oda, rapsodia invertida, con la ambivalencia del prefijo "para", que alude a proximidad en el espacio - "junto a"- o a confrontación -"frente a". El término remite necesariamente a otro discurso en una relación de oposición. En este caso, el discurso contra el que el texto se escribe es el discurso iliádico. La evidencia clara y explícita de esta textualidad es el elemento fundamental de la categoría intergenérica. Lo que define este texto se encuentra en su lucha con el discurso mítico; su esencia y su valor, en suponer su artificio, su doblez, su contrafaz, su parodia.

En la parodia opera una doble dialéctica² de cuyo análisis obtendremos el desentrañamiento del drama. Por una parte, existe una rebelión contra el texto primario, autoritario. Es clara la posición de enfrentamiento contra el discurso ideológico y formal de la épica clásica, en un evidente ataque a los valores épicos por excelencia: *filia, andreya, hybris...*; estamos hablando de una subversión de ciertos procedimientos formales como el epíteto épico o la transmutación de la plegaria en maldición. Y por otra, dicho sentido paródico descubre las líneas maestras de su composición: lo hipertrofia y lo exagera pero partiendo de él; nos muestra, aunque deformados, sus elementos constitutivos básicos (proemio, comparaciones con aire épico, escenas tipo, trasvase de motivos iliádicos transcódificados). Es esta hipertrofia vinculable a la categoría de lo grotesco. La desmitificación de la tradición iliádica, lejos de constituir un artificio lúdico o reformador, es reclamada por Shakespeare para la expresión del descrédito y las limitaciones de la condición humana.

Es, por tanto, nuestra intención desvelar las principales rebeliones y revelaciones del original shakespeareano

respecto del canto épico que parodia, sirviéndonos de los diferentes niveles en la construcción del discurso. Buscaremos las conexiones y desconexiones, los intersticios y continuidades entre contramodelo y parodia en el nivel de la *inventio*, de la *dispositio* y de la *elocutio*.

La parodia en la inventio

Dentro de la *inventio*, exploraremos las vinculaciones entre los temas y motivos épicos y los propios de esta obra, veremos la modernidad con que ataca y actualiza los valores épicos, y seguiremos el rastro del viaje de los episodios iliádicos que aparecen aquí transcódificados.

Tal y como Jan Kott apunta, *Troilo y Crésida* supone un "gran debate sobre el sentido y precio de la guerra, sobre la existencia y precio del amor. Se le puede dar, también, otro nombre: es un debate sobre la existencia de un orden moral en un mundo cruel e irrazonable" (Kott, 1969: 97)³. Amor y guerra consituyen los ejes que guían un periplo por temas y cuestiones como el paso del tiempo, la incomunicación, la traición, la infidelidad, la lujuria, el honor y la cobardía.

No podemos dejar de contemplar estos dos temas bajo la óptica del modelo literario que subvierten. La literatura sirve a la propia literatura, y los temas se configuran mediante un diálogo o contradialógico de su concepción a lo largo de los siglos. El discurso sobre el amor o la guerra que nos ofrece esta obra no puede vivir aislado de las categorizaciones previas que sobre él se hicieron. Así, para las hazañas bélicas opera una subversión del modelo épico, y para las amorosas parece jugar un papel definitivo la subversión del canon petrarquista. Este subvertir o ir contra, no se limita al campo más formal sino que desmonta las profundas raíces idealistas y heroicas que subyacen en el corazón de estas tradiciones.

El tema fundamental de la épica lo constituyen las hazañas de los hombres y los dioses. La presencia de héroes divinos o de dioses humanizados es definitoria en la épica clásica grecorromana, existiendo un solo ejemplo en el que las hazañas divinas estén ausentes (el caso de la Farsalia de Lucano, quizás debido a su naturaleza fuertemente histórica). *Troilo y Crésida* revela su contra-modelo en ambientación y temática: las hazañas bélicas de unos héroes en la Troya legendaria, y se rebela contra el mismo -dentro del ámbito temático- mediante la eliminación del elemento divino y la inclusión de una historia amorosa. Hazañas bélicas y amorosas se presentan interrelacionadas en una obra

¹ Según Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo fue escrita entre 1601 y 1602, como indica en la nota 299 de su monografía *Shakespeare en España*, EDITUM, Universidad de Granada / Universidad de Murcia, 2007.

² Esta doble dialéctica es propuesta y explicada por el profesor Pozuelo Yvancos en su artículo "Parodiar, rev(b)elar" en *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, ISSN 1138-1922, nº 4, 2000, pp. 1-18.

³ Jan Kott: *Apuntes sobre Shakespeare* (trad. Jadwija Mauricio), Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 97.

sin dioses. Si bien en la épica tardía comienza a tener protagonismo cierta trama amorosa (en *Las Argonauticas*, la hechicera Medea; en la *Eneida*, la Dido enamorada); no es con ésta, sino con otra tradición literaria, con la que conecta la historia amorosa de *Troilo y Crésida*: como ya apuntábamos, es el amor cortés la tradición subvertida y transcodificada. El título *Troilo y Crésida*, nos arrastra a una ruptura de expectativas: en lugar de la idílica historia de amor entre jóvenes, esperable de un título de estirpe clásica que yuxtapone los nombres de ambos amantes (pensemos en *Romeo y Julieta*), nos enfrenta a una realidad distinta.

La ausencia de dioses subraya su modernidad. No hay dioses a los que achacar el comportamiento cruel o estúpido de los seres humanos. Las cosas suceden así, no porque los dioses dispongan que sucedan así, sino porque los hombres así lo ocasionan. Descendamos a la comparación de un motivo - "la culpabilidad o inocencia de Helena"- para comprobar las distancias que se originan. En la *Ilíada*, en el canto III, aparece el pasaje de la *teichoskopía* en el que Príamo y Helena contemplan los héroes griegos. Estas son las palabras que Príamo le dirige a Helena: "Para mí, tú no eres culpable de nada; los causantes son los dioses" (Canto III). En *Troilo y Crésida* son más que frecuentes los parlamentos que la culpan, sirvan como ejemplo estas palabras en boca de Diomedes:

Por cada gota infiel que hay en su sangre
se ha perdido una vida griega; por cada gramo
del peso de su carne putrefacta
ha caído un troyano. (IV.i)

Es clara la diferente concepción que delatan. En un mundo sin dioses, veremos cómo la plegaria se transmuta en maldición.

La rebelión contra el discurso de la épica adquiere evidencia en la subversión de sus valores esenciales. Apuntaremos brevemente cómo el valor (*andreia*), la fama (*kleos*), la amistad (*philia*) o el orgullo (*hybris*), pilares esenciales del relato épico, quedan aniquilados en el texto de Shakespeare.

La *andréia*, el valor del hombre en el combate, constituye el principal rasgo definitorio del héroe iliádico. La feroz deconstrucción de este principio se halla presente desde la primera escena, donde el héroe que da nombre a la obra se define a sí mismo en un parlamento tan elocuente como éste:

¡TROILO:...Pero yo soy más débil que el llanto de mujer,
más manso que el sueño, más bobo que la ignorancia,
más miedoso que una virgen en la noche
y más ingenuo que la cándida niñez.

No le bastan para su definición adjetivos tales como débil, manso, bobo, miedoso e ingenuo, calificaciones antiheroicas, sino que los sitúa dentro de una estructura de comparación superlativa, con símiles como el llanto de mujer, el sueño, la ignorancia, una virgen en la noche o la cándida niñez. No existe tampoco sentido que legitime la batalla, las razones de la guerra quedan así mismo menoscabadas: "Yo no puedo luchar por esta causa: / es harto insustancial para mi acero" (I.i); "Todo el conflicto por una puta y un cornudo" (II.iii). La comodidad y cobardía en que se afincan los poderosos que deciden las guerras y no las viven es criticada desde el texto. Asistimos así a las justificaciones de Agamenón con este propósito:

AGAMENÓN: A nuestra prudencia la llaman cobardía,
no admiten que el buen juicio sea parte de la guerra,
impiden precauciones y sólo dan valor
a lo que haga el brazo. (I.iii)

Si la cobardía alcanza su mayor grado en el procaz Tersites, que se niega dos veces a luchar, incluso Aquiles, el valiente por excelencia, da una muerte cobarde a Héctor, inerme y con el respaldo de sus mirmidones.

El motor que lanza a la acción a los héroes épicos no es otro que la fama de sus hazañas (*kléos*) y la permanencia de su gloria tras la muerte. Aquiles es memorable por escoger la muerte a una vida carente de fama, esboza claramente la dicotomía en el canto IX de la *Ilíada*:

Si sigo aquí luchando en torno de la ciudad de los
troyanos,
se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria
inconsumible;
en cambio, si llego a mi casa, a mi tierra patria,
se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será
duradera.

(Canto IX, vv.412-416)

La presencia de la subversión de este valor se concentra en la argumentación de Ulises para persuadir a Aquiles para que vuelva a la batalla. No olvidemos, pues, el fin práctico y la funcionalidad dramática de tal disertación. El urdidor de ardid es ofrece una profunda reflexión sobre lo efímero de la fama y el poder del paso del tiempo.

No podrá saber por sí mismo lo que valen
mientras que no vea que toman forma en el aplauso
de los otros, que como un arco, refleja
la voz, o como una puerta de acero
frente al sol, recibe y restituye
su imagen y fuego.

.....

Un rasgo natural iguala al mundo:
todos a coro elogian la última minucia. (III.iii)

Adquiere la fama connotaciones negativas que no tenía en la clasicidad. Nos muestra, con plástica precisión, cómo el requisito fundamental de la fama no es el valor o la calidad del hecho o producto sino su carácter novedoso y dinámico. Cifra todo mérito en el “aplausos” sobre el que extiende una estructura superpuesta de metáforas visuales.

La gran *philia* del poema homérico, la que une a Aquiles con Patroclo, cobra un papel decisivo en el nivel de la progresión de la acción: la muerte de Patroclo motiva la vuelta al combate de Aquiles y la muerte de Héctor. La parodia no puede recoger tan honestos motivos –al menos como únicos– para la vuelta a la acción por lo que escoge otros menos ennoblecedores y más instintivos (su deseo por Polixena⁴). La subversión pasa por explicitar y explotar lo que la tradición homérica silencia y niega de modo implícito: el instinto homosexual sustituye a la relación de amistad presente en el poema homérico. Así, la cualidad heroica que hace humano al semidivino Aquiles pasa a animalizarlo convirtiéndose en una lujuriosa pulsión homosexual. El nivel de agresividad verbal de este procaz grito paródico va en aumento a lo largo del texto:

TERSITES: Me voy a callar porque la perra de Aquiles me lo mande ¿eh?

AQUILES: Eso va por ti, Patroclo. (II.i)

TERSITES: Eres el servidor macho de Aquiles Patroclo ¿Servidor macho, granuja? Eso, ¿qué es?

TERSITES: Pues su puto. (V.i)

La *hybris* del héroe clásico lo arrastra fatalmente a su fin trágico, supone ese persistir en el error o la acción equivocada (*scelus* o *peccatum*) que desemboca en el castigo o justicia divina. Sufre este concepto un nuevo tirón de descenso social, perdiendo tintes trágicos y cobrando otros burlescos. La pluma de Shakespeare, certera y precisa, nos ofrece variadas imágenes para el orgullo: la enfermedad (tópico estirado a lo largo de todo el texto; recordemos que Áyax da el diagnóstico de Aquiles, en el acto II, escena iii, cuando Ulises afirma, “No está enfermo”, y Áyax responde: “Sí, del mal del león, el del orgullo”); el elefante (sustentada en la falsa creencia de que el elefante no tenía rodillas y por tanto no podía hacer re-

verencias⁵); el espejo, el clarín, la crónica, el apareamiento de los sapos o la negrura del cuervo.

Si la *hybris* en épica es la causa del castigo y la muerte, aquí se ridiculiza, se convierte en causa de la mofa amarga. Tersites, con su afilada lengua, enriquece aún más el campo de las imágenes empleadas comparando a Áyax con un pavo real: “Él marcha solemne como un pavo real –zancada, parada”, describiendo aguda y humorísticamente su estado: “Está tan proféticamente orgulloso de la heroica zurra que está desvariando”, y le augura un final fatal: “Si Héctor no le parte el cráneo, se lo partirá él mismo con su vanagloria” (III.iii).

La reflexión feroz y nihilista que Shakespeare propone trasciende los motivos que comienza desmitificando, se erige así el texto en cuestionamiento de cualquier verdad absoluta, en relativización de todos los valores, en amarga revelación de los límites de las aspiraciones humanas, tal como apunta el profesor Ángel-Luis Pujante en su edición de la obra⁶.

Episodios iliáticos transcodificados

La profundización en ambos textos revela sus proximidades y distancias. Apuntemos ahora algunas de las conexiones que posibilitan la lectura comparada de esta obra. No es nuestra intención argumentar que todas las traslaciones fueran conscientes y directas del propio Shakespeare, quien no pudo conocer de esta obra más que la traducción incompleta de Chapman, sino señalar esos cambios, quizás operados en la mayoría de los casos, por las diferentes manos que tejieron y entregaron la tradición a las de Shakespeare.

Procedemos a señalar los principales episodios iliáticos que viajan de uno a otro texto: la petición de devolución de Criseida a Agamenón (CI); Incidente con Tersites (C II); Contemplación de héroes que van al combate (C III); Enfrentamiento Paris-Menelao (C III); Enfrentamiento Héctor-Áyax (CVII); Embajada para convencer a Aquiles (IX); Motivo del espionaje. Canto del engaño y de la noche (C X) y Duelo Aquiles-Héctor (C XXII).

Del primer episodio –la petición de devolución de Criseida– bastará señalar el lugar central y fundamental que ocupa en la obra de Shakespeare, frente al periférico que presenta en la *Ilíada*, así como la función de ambas, de desencadenante fundamental del conflicto: en el poema homérico, ocasiona la cólera de Aquiles, y en shakespeareano, la infidelidad de Crésida. El incidente con Tersites constituye el único lugar del poema en

4 En este aspecto, Shakespeare parece seguir a Caxton, en su *Recueyll of the histories of Troye* (1422?-1491), tal y como recoge Ángel-Luis Pujante en su edición de este texto dramático (Austral, 2002).

5 Recogido de la edición del texto de Austral a cargo de Ángel-Luis Pujante (p. 98, nota al pie nº 34).

6 Shakespeare: *Troilo y Crésida*, Austral, Madrid, 2002, edición y traducción Ángel-Luis Pujante. Para la citación del texto de Shakespeare emplearemos esta edición.

que aparece la voz de un personaje indigno, y su única y breve aparición (en el II canto) nos lo muestra siendo silenciado por Ulises. No hay lugar en el poema épico para la voz de Tersites. Resulta interesante a este respecto, el protagonismo progresivo que goza en la obra de Shakespeare, convirtiéndose en una especie de cor-narrador-comentarista al final. Shakespeare hace uso del motivo épico de la *techescopía* -contemplación de los héroes que van al combate- sometiéndolo, una vez más, a un proceso de transcodificación paródica. La escena ilíadica en la que Helena⁷, conocedora de los héroes griegos, le explica a Príamo quién es cada uno desde lo alto de la ciudadela (canto III, versos 161-242⁸) tiene su réplica en la escena tercera del Acto I de *Troilo y Crésida*. Si en ambas hay un personaje masculino mayor y uno femenino más joven (Helena, griega / Crésida, troyana, a la que presentan los héroes), se produce una inversión de papeles y un fuerte cambio de sentido, ya que en la obra la parodia cobra un valor práctico, al cual subyuga incluso la verdad, héroes comparados con las águilas. El enfrentamiento bélico entre Paris y Menelao es narrado en la *Iliada* con una estilización que lo aparta de todo realismo, y una morosa ceremoniosidad retardataria (escena típica de armamento del héroe, plegaria a los dioses...). Por el contrario, en el texto de Shakespeare aparecen dos breves momentos de alusión al enfrentamiento: “Le han herido los cuernos de Menelao” acto I. i, en el acto V. viii los azuzan en la batalla:

¡Cornudo y cornifce se enzarzan! ¡Vamos toro!
 ¡Vamos perro!
 ¡Muerde, Paris, muerde! ¡Dale, bicorne de Esparta!
 ¡Muerde, Paris,
 muerde! El toro gana. ¡Cuidado con los cuernos!
 (V.viii)

La *dolonía* homérica, el canto del engaño sufre una interesante transcodificación temática. El motivo del espionaje que aparece en este canto X ligado al asunto bélico, se vincula en la obra de Shakespeare al amoroso. En el canto X del poema homérico tiene lugar una asamblea griega, en la que se ofrecen Diomedes y Ulises como espías bélicos para entrar a escondidas en el territorio enemigo. Paralela asamblea tiene lugar en los

campamentos troyanos, en la que sólo se ofrece Dolón como espía. Diomedes y Ulises apresan a Dolón, le sacan la información pertinente y lo matan, seguidamente entran en el campamento troyano y persisten los robos y asesinatos. Es otro el espionaje y otro el engaño que cobra protagonismo en la obra de Shakespeare. Éstos suponen el descubrimiento de Troilo de la infidelidad de Crésida. El engaño y la noche se resemantizan, es el momento de la infidelidad, del engaño, que arroja a Troilo en la oscuridad de su tragedia.

Frente a la heroica muerte en duelo, frente a frente, que da el divino Aquiles a Héctor en la *Iliada*; Shakespeare nos propone a un Héctor desarmado, descansando de la batalla, que es asaltado por Aquiles, quien no escucha su petición de clemencia: “Estoy desarmado. Griego, no te valgas” (V.ix). Si en la *Iliada* éste ocupa prácticamente un canto completo, en la pieza teatral éste se reduce a una brevísima escena dentro de un friso de otras muchas escenas bélicas.

La parodia en la *dispositio*

La repetición –en sus diversas modalidades que adquirirán forma en la *elocutio*: paralelismos, versos formularios, recurrencia de escenas típicas, etc.– es la clave fundamental de la *dispositio* de la primera épica. Viene exigida por la naturaleza de la “oral poetry”. Pese a la aparente inacción o estructura fragmentaria de la obra de Shakespeare señalada por la crítica, defendemos la unidad y cohesión de la misma, apuntando algunas de las vías por las que se logra la íntima relación entre dos tramas que se han juzgado desconectadas.

De una parte, la conexión argumental de las dos tramas en la escena tercera del Acto III mediante la petición de Calcas de cambiar al prisionero de guerra Antenor por su hija Crésida. Vemos cómo un acto de guerra (canjeo de prisioneros) influye directamente en la trama amorosa (separación de los amantes), ocasionando en última instancia el desenlace fatal (infidelidad de Crésida). De otra parte, se hace evidente el paralelismo en la causa de ambos conflictos. Helena es raptada del lecho de Menelao por Paris. Se nos prefiguran Troilo y Crésida como *alter egos* de Paris y Helena. Crésida y Helena son repetidamente comparadas. Este paralelismo juega un papel dramático significativo, una ironía trágica parece recaer sobre el destino de los amantes. Permanece durante toda la obra la concepción de Crésida bajo la sombra de Helena, lo que resulta un eficaz mecanismo anticipatorio, un presagio oscuro de que el fin será el mismo. En la conversación absurda entre Pándaro y un criado de Paris, se produce una nueva confusión entre Helena y Crésida:

⁷ Ya señalamos el diferente tratamiento que recibe la culpabilidad de Helena en este pasaje respecto a otros del texto-parodia, p. 14 del presente trabajo.

⁸ Este canto no está traducido en la versión de Chapman, *The seven books of the Iliads of Homer, prince of poets*, por lo que se deduce que no debía ser conocido por Shakespeare. En cualquier caso, este tipo de escena es característico de la épica en general, por lo que aunque este contraste en el lector de hoy no estuviera previsto por el autor inglés, bien podía conocer este procedimiento como propio del género épico.

CRIADO: ... y con él la venus mortal,
la esencia de lo bello, la quintaesencia del amor.
PÁNDARO: ¿Quién? ¿Mi sobrina Crésida?
CRIADO: No, señor. Helena. ¿No lo adivinaste por
sus atributos?
PÁNDARO: Amigo, parece que no has visto a la gran
Crésida.

Otro signo de unidad y cohesión procede de la contaminación en el tratamiento de ambos temas. La historia amorosa entre Troilo y Crésida es tratada y entendida, en cierto sentido, en clave de combate. Son numerosísimos los términos bélicos empleados para este propósito. En la escena segunda del Acto I, en la que Pándaro intenta convencerla de las cualidades de Troilo, ya aparece lo prolijo de estos términos:

CRÉSIDA: De mi espalda, para proteger mi vientre;
de mi
ingenio, para proteger mis mañas; de mi discreción,
para proteger
mi honra; mi máscara para proteger mi encanto, y
tú para
protegerlo todo. Además, sé estar en guardia de mil
formas. (...)
Si no puedo guardarme de un asalto, me puedo
guardar de que no
cuenten el golpe. (I.ii)

La parodia en la *elocutio*

Desde el análisis del plano elocutivo, trataremos de dilucidar qué sucede en esta obra con los principales recursos estilísticos de la épica clásica (*proemio*, epítetos épicos, discursos, plegaria, comparaciones), cuánto hay de ataque y cuánto de guiño.

El clásico *proemio* se muta en prólogo en armas. Los más que frecuentes epítetos épicos se transmutan en epítetos antiépicos: "el rubio Menelao" pasa a ser "el cornudo Menelao", "Ulises, rico en ardidés" se convierte en "el gran zorro de Ulises" V iv, "Ayante Telamonio, de la estirpe de Zeus" en "el elefante Áyax" II iii o "el lerdo de Áyax" y "Diomedes, valeroso en el grito de guerra" en el "traidor Diomedes" V vi. La elaboración de los discursos ha sido sometida asimismo a un proceso paródico.

Tras el estilo grandilocuente y pomposo que presentan los discursos en el texto se encuentra una voluntad paródica, los magníficos discursos de estirpe clásica de *Julio César* dejan claro que lo ampuloso y ceremonioso de dichos discursos no es resultado de la impericia de Shakespeare para imitar la oratoria clásica, tal y como apunta Ángel Luis Pujante. A la palabra inútil, en el caso de los de Agamenón y Néstor, que no parecen propo-

ner nada; y a la palabra servil, atada al interés, en el caso de los astutos parlamentos de Ulises. La ausencia de confianza que merece el lenguaje, el vacío de la expresión, toma en el discurso amoroso una vía de expresión mucho más directa. Troilo, tras descubrir la infidelidad de Crésida, recibe de manos de Pándaro una carta de su amante infiel, en estos términos: "Palabras, sólo palabras; del corazón, nada/ los hechos han tomado otro camino" (V.iii). La palabra pierde su capacidad de comunicar mundo, se convierte en simulacro vacío.

Existe una voluntad clara de recordar el estilo épico en determinados momentos mediante el empleo de símiles naturales y animales tan habituales en la lengua homérica (Cuando el general no es como colmena / adonde las abejas deben regresar", discurso de Ulises (I iii); "Los hombres son cual mariposas, / sólo muestran su ala empolvada en el verano", Aquiles (III iii) o "Mejor que nos abrasase el sol de África / que el orgullo y la afrenta de sus ojos", Ulises (I iii). Shakespeare emplea, para crear ese aire de arcaísmo, símiles con la estructura clásica (anteposición del plano evocado introducido por el nexos "como": "cual marea recrecida irrumpen todos", Ulises, III iii).

El procedimiento desmitificador que maneja se sustenta en la superposición de modelos pertenecientes a campos semánticos opuestos y disonantes; así, las metáforas culinarias tan presentes en esta obra, que le confieren ese carácter degradante, grotesco y casi perpélico:

ULISES (...) Todo se reducirá a poder,
poder a voluntad, voluntad a apetito,
y el apetito, lobo universal,
hará presa a todo el universo
devorándose a sí mismo. (I.iii)

No resulta menos curioso comprobar la fuerte presencia de animalizaciones, procedimiento grotesco donde los haya, con similar efecto en ambos. Mediante las animalizaciones se subvierte el esquema de valores de la sociedad poniendo en evidencia la animalidad, irracionalidad y pulsiones instintivas que caracterizan al hombre en lugar de la racionalidad y armonía que se le suponen propias. Tampoco podemos negar el importante papel que cobra Tersites a este respecto. Bufón implacable, trae de su mano las más de las animalizaciones, creando en la parte final del texto un curioso friso corrido en el que se alternan escenas de precipitada progresión dramática con metopas de héroes animalizados en encarnecida lucha. Patroclo, al asomarse al afilado espejo que sostiene Tersites, encuentra a una "mosquita" o "a la perra de Aquiles" (II.i); Aquiles, a un "perro de mala casta" (V.vi); Troilo, a un "tórtolo" (V.vi); Menelao, a un "toro" (V. viii); Paris, a un "perro" (V. viii); Crésida, a una "potrilla" (III.ii) o

a una “hipócrita zorra lujuriosa” (V.vi); Áyax, a un “cabestro bastardo”, “pollino de héroe”, “camello”, “burro”, “vil lechuza” (II.i) o “perro mestizo” (V.vi). Tampoco Tersites queda libre de parangón. Áyax lo llama “hijo de loba”, “puercoespín” y “puto perro” (II.i).

Imágenes y metáforas del medio culinario y mercantil se suman a las apuntadas⁹. Traslada este procedimiento el carácter primario e instintivo de lo culinario, y el interesado que subyace en toda negociación al elemento comparado. Troilo se refiere a Diomedes y Crésida después de conocer su infidelidad empleando estos términos:

Y ahora otro nudo, atado por cinco dedos,
la liga a Diomedes con los restos, con las sobras,
los fragmentos, desperdicios y migajas
de su fidelidad archimordida. (v.ii)

El léxico mercantil también envuelve ambos asuntos. Ulises lo emplea proponiendo a Áyax, en lugar de Aquiles, como contrincante de Héctor: “Cual mercaderes, mostremos antes el mal género / esperando que se venda” (I.iii). En el ámbito amoroso es claro el paralelismo:

Su lecho es la India; en el que yace cual perla.
Lo que media entre Ilión y su morada
diré que es el océano revuelto;
yo, el mercader, y el navegante Pándaro,
mi incierta esperanza, mi guía, mi nave. (I.i)

La desautomatización del léxico amoroso dialoga con los símiles procedentes de la tradición petrarquista del amor cortés. La *descriptio puellae* que recibe Crésida en la escena primera del Acto I es notable. Troilo realiza curiosos guiños al tópico de manos-blancas del retrato petrarquista en los siguientes versos:

Su mano
al lado de la cual todo lo blanco es tinta
que escribe su oprobio; cuya lisura hace rudo
al plumón del cisne, y a la esencia del tacto,
tan dura cual mano de labriego (I.i)

Aunque el autor desautomatice y subvierta, no podemos obviar que participa de dicha transcodificación mediante la elección del motivo mano-blanca y el contraste con tinta-negra tan usado por esta corriente literaria.

La modernidad de la parodia

La modernidad de la obra de Shakespeare se edifica igualmente en la dualidad textual -idealismo de la épica clásica frente a realidad corrupta y desoladora-. El rostro de la guerra de Troya se deforma reflejado en el espejo de una sociedad despojada de dioses. *Troilo* cobra su sentido en la dialéctica que muestra a la heroicidad como épica vacua y sin sentido; en un mundo en el que el valor lo dicta el mercado y la verdad el interés. Esta obra es también el conflicto entre dos tiempos, entre dos visiones irreconciliables.

En el drama shakesperiano sólo a dos personajes -del bando troyano- les está permitida cierta solidaridad y confianza en el orden del idealismo: los sueños de fidelidad de Troilo que chocarán con la infidelidad de Crésida, y los sueños de honor de Héctor que Aquiles privará de sentido. Se les desgarran la confianza en este orden y son parodiados precisamente por querer mantenerse en él. Y resultan ridículos, Troilo, por seguir los ideales del amor cortés donde reina la lujuria y la infidelidad; y Héctor, por ser fiel a su honor donde impera el salvajismo y la ausencia de principios. Resulta curioso constatar cómo en el resto de personajes la parodia opera en sentido inverso. Se nos muestran imágenes grotescamente deformadas por oposición al sistema de valores épicos, mientras que en el de estos dos personajes -tratamiento aparte nos parece que necesita Crésida-, su deformación o parodia parte del énfasis con que se agarran a valores del orden parodiado, resultando así trágicamente ridículos. Muy evidente es el caso de Héctor, en el que su “juego limpio” -perdonar la vida al enemigo inerme- se convierte en “juego tonto” como le advierte su hermano Troilo, debido a la muerte sucia que recibe de manos de Aquiles y sus mirmidones. Ésa es su ironía, trágica y ridícula: es avisado y no atiende la llamada, persiste en su *peccatum* o *scelus* trágico: jugar con reglas en un juego sin reglas, lo que lo lleva a morir sin la heroicidad con que mata.

Las normas clásicas de la épica aparecen aquí transformadas con matemática de espejo cóncavo. No hay lugar para el heroísmo, un proceso desmitificador transforma todo lo que toca. Asuntos trágicos con contrapuntos cómicos y burlescos, convierten la comicidad presente en el texto en una comicidad sucia, grotesca, agria e hiriente. Desoladora y corrupta es la imagen de esta Ilión desmitificada.

Bibliografía

BLESA, Túa, “Parodia: literatura” en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, pp. 57-64, Zaragoza: Universidad, 1994.

⁹ Ver en la citada edición de Ángel-Luis Pujante p. 19.

BLOOM, Harold, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama, 2002.
GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, (1985), Barcelona: Tusquet, 2005.
HOMERO, *Iliada*, Madrid: Gredos, 1991.
KOTT, Jan, *Apunte sobre Shakespeare*, Barcelona, 1969.
POZUELO YVANCOS, José M^a: "Parodiar, rev(b)elar" en *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, nº 4, 2000, pp. 1-18.

PUJANTE, Ángel-Luis y CAMPILLO, Laura (ed.): *Shakespeare en España*, Murcia: EDITUM, Universidad de Granada / Universidad de Murcia, 2007.
SHAKESPEARE, William, *Troilo y Crésida*, ed. y trad. Ángel-Luis Pujante, Madrid: Austral, 2002.

á

fila

Vol. 1, 55-60

Romeo y Julieta: la posmodernidad barroca

Pilar Silla Albert

Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia

Resumen: Este estudio es un análisis desde los parámetros de la posmodernidad y de la estética neobarroca de la película de Baz Luhrmann de 1996 interpretada por Leonardo DiCaprio y Claire Danes, *Romeo y Julieta*, una película que actualiza y adapta el texto de William Shakespeare acercándolo a un público contemporáneo y juvenil, y que muestra los estilemas propios de una manera de hacer cine propia de los años noventa del pasado siglo, así como de una manera de acercarse a los clásicos y versionarlos. La obra que nos ocupa posee un nervio artístico y una fuerza visual que atrapa e interesa porque muestra una contextualización de la violencia, del amor y de las luchas de poder y de roles en la sociedad tecnológica, burguesa y decadente de nuestra época.

Palabras clave: Teatro, puesta en escena, Shakespeare, posmodernidad, barroco.

Abstract: This study is an analysis based on the parameters of postmodernism and of the Neo-Baroque aesthetics of Baz Luhrmann's film starred by Leonardo DiCaprio and Claire Danes, *Romeo and Juliet* in 1996. This film updates and adapts William Shakespeare's text by bringing it closer to a young and contemporary public and shows the stylistic dictates inherent in a way of making films typical to the nineteen nineties, as well as a way to get closer to the classics and to remake them. The play we are dealing with has an artistic vein and an attractive and interesting visual strength, since it shows a contextualization of violence, of love and of power struggles and roles in the technological, bourgeois and decadent society of our time.

Key words: theatre, staging, Shakespeare, postmodernism, Baroque.

El estudio que vamos a realizar es un análisis cinematográfico de la película *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann de 1996 a la luz de la posmodernidad –época en la que se realiza el filme– y del neobarroquismo –de la belleza formal e imaginería efectista de las imágenes–, cualidades que en nuestra opinión caracterizan la obra de Luhrmann y buena parte de las adaptaciones y versiones que de los textos de Shakespeare y del universo Shakespeare se llevan a cabo desde 1990 hasta nuestros días.

El filme de Luhrmann es un texto espectacular repleto de los rasgos de la estética propios de los años noventa: violencia tarantiniana –del estilo del director Quentin Tarantino– estética de videoclip, hits musicales pop, y melodrama romántico lacrimógeno al estilo *Titanic*. La película es un pastiche que mezcla géneros: melodrama, thriller, películas de acción, adaptación literaria, y espectáculo musical. El resultado no puede ser más ecléctico y sincrético, pero extrañamente bello y sugerente, y a la vez, perturbador, por la poderosa fuerza de las imágenes, unidas al texto de Shakespeare, de una belleza quintaesenciada, nuclear, no solo por los valores del lenguaje del bardo inglés, sino por la reducción dramaturgística a la que se ha sometido el texto clásico.

La película se presenta como una crónica periodística, como un relato con marco, en el que el marco lo muestra el noticiario de televisión desde el que se emite la historia completa. La televisión sirve de elemento de nuevas tecnologías que nos ubica en un momento histórico contemporáneo, al igual que los edificios, las calles, los coches, las drogas, la playa, la impronta “marraca” de las bandas rivales, los descampados y el vacío existencialista de solitaria desolación que los acompaña, las pistolas... Estamos ante una actualización de un texto literario clásico en un espacio y puesta en escena contemporáneos. El vínculo que une el texto y la puesta en escena fílmica es la poesía. Luhrmann reactualiza la capacidad poética de las imágenes shakespearas haciendo una crónica entre violenta y amorosa de un encuentro juvenil lancinante, apasionado, intenso, revelador para los protagonistas de quiénes son, de su misión vital y de su destino.

La película explora visualmente los símbolos del texto de Shakespeare. Los reinventa y los hace asimilables y estimulantes para un público actual. Importantes como símbolos son la luz y el agua. En cuanto al agua es metáfora y metonimia de nacimiento, amor y muerte. Desde el primer instante en que Romeo y Julieta se enamoran está presente el acuario y los peces, el amor líquido posmoderno, un amor lábil, frágil y vulnerable, un amor romántico resbaladizo que se evapora con facilidad, inaprensible, singular mezcla de pasión y desahucio, profundamente emocional, pero tam-

bién infantil, inmaduro, tembloroso y derramado, sin cauce fijo como el agua. El amor contemporáneo tiene las características del agua. La playa es un escenario trágico, abierto, vacío y salvaje como la vida de estos jóvenes. La piscina, por su parte, es el lugar en el que los adolescentes Romeo y Julieta se sumergen, y se esconden y refugian de un ambiente opresor y burgués. La piscina simboliza el nacimiento del amor, ese útero que se rompe para que de sus profundidades salgan un Romeo y una Julieta nuevos, que naciendo al amor, nacen nuevamente, por segunda vez. También Teobaldo muere en el agua, cae a ella y se sumerge en ella. El agua es usada por Luhrmann como espacio indefinido, fuente primigenia a la que regresar.

La luz es uno de los elementos que más potencia las características posmodernas y barrocas. La luz oblicua, decadente, escorada, macilenta, tan hiriente y fulgurante como huidiza, y el claroscuro presente a lo largo de todo el montaje. La luz tan pronto tibia como fría, posee una textura cuasi táctil, cuasi gustativa, de una poderosa sinestesia en el filme, lo que la hace también barroca y posmoderna. Es frecuente también la luz artificial, los interiores iluminados: de fiesta, de mansión, de iglesia. Lámparas, velas, bombillas inundan de luz espacios convirtiéndolos en lugares sagrados y festivos. La fuerza y belleza de la iluminación deslumbra y juega a deslumbrar; ocupa el espacio de elevación y de invocación que en el texto shakespeariano ocupa la palabra. Julieta es la luz que guía las acciones de Romeo: se convierte en faro espiritual de Romeo. Las apariciones de Julieta van asociadas a un fulgurante fogonazo de luz. Los fuegos artificiales anunciando la bienvenida de la fiesta del amor recién aparecido en la vida de los dos jóvenes también son un símbolo inequívoco de alegría y felicidad fugaces y preanunciantes de la tragedia. La fotografía incide en estos aspectos.

El texto shakespeariano queda muy reducido y acortado en la versión fílmica que nos ocupa. Queda un esqueleto mínimo del texto literario. Lo más sorprendente y estimulante de la versión de Luhrmann en nuestra opinión es contemplar cómo el lenguaje shakespeariano atraviesa todas las épocas hasta llegar a la nuestra y es totalmente incardinable en una época tan lejana como la nuestra, y en ambientes y roles muy distintos a los originales. La grandeza de los textos shakespearianos consiste en que son perfectamente aceptables, adaptables, versionables y asumibles bajo cualquier contexto. Cualquier contexto admite ser narrado y descrito bajo un discurso shakespeariano por la belleza, musicalidad, concisión y depuración del lenguaje y por la densidad y profundidad de las ideas. El lenguaje de Shakespeare es grande porque conjuga y combina conocimientos vitales y culturales que proceden de la teología, de la cultura y mitología clásica y del pensa-

miento occidental. La película está plagada de imágenes y de simbología religiosa que subrayan el contenido cristiano del amor, y del amor prohibido, rebelde y desobediente visto como un pecado.

El gran motivo que vertebra la obra de *Romeo y Julieta* es el amor. El amor es lo que mueve la acción y la trama. Los personajes aman desafortunadamente, lo cual los conduce ineluctablemente a un catastrófico destino. Ya lo advierte Shakespeare en boca de Fray Lorenzo: "ama moderadamente". La falta de moderación del amor adolescente es una de las causas de su fracaso. El escritor argentino Jorge Luis Borges dice que enamorarse es creer en una religión cuyo Dios es falible. También señala el ensayista y poeta argentino que enamorarse es fundar una mitología personal en el centro de la cual ponemos a la única persona indudable. Estas dos definiciones del enamoramiento son perfectamente aplicables a cómo viven el amor Julieta y Romeo. Julieta dice de Romeo que es su único amor que nace de su único odio. También la propia Julieta señala que es extraño el nacimiento del amor que se vierte sobre su peor enemigo. Shakespeare es el gran filósofo del amor, el precursor del amor romántico, y del amor del Romanticismo, que es el amor tal y como nos ha sido legado a la época posmoderna.

En el artículo "Amor-amores. El amor en Freud y Lacan" de Teresa Monreal se exponen unas ideas que ilustran el amor entre los jóvenes shakespearianos:

El amor como semblante que vela lo real es subsidiario de la cultura y por lo tanto está sometido a determinaciones culturales. En Shakespeare y su notable capacidad para predecir la evolución moderna del amor encontramos, con Romeo y Julieta, la fuerza de la individualidad que busca imponer su deseo por encima de las determinaciones de la comunidad, en una época en la que la sumisión a los valores establecidos no admitía réplica. Para Freud la agresividad y la violencia son una dimensión propia de la especie humana. Ese es el empuje de la pulsión, su fuerza motora.

Aunque amor y odio parecen un par, sus orígenes son diferentes. El odio es más antiguo que el amor. El odio es primario y aparece en el rechazo primordial a todo lo que viniendo del mundo exterior, resulta hostil y extraño al yo. A ese yo que se constituyó en base a una negación; "eso no soy yo. [...] (Monreal, 2010: 1)

Relacionado con el tema del amor está el concepto de la anomia, o falta de palabras para definir un concepto. Julieta señala que Romeo sería el mismo Romeo si no se llamase Romeo, si no se llamase Montesco, y por lo tanto, no estuviese vinculado a esta familia enemiga. La

anomia o falta de palabras para nombrar es un rasgo barroco, y a la vez posmoderno; es imposible nombrar porque las palabras no expresan el ser, ni lo definen, ni lo acotan. Para Shakespeare como para Artaud y para Grotowski y para otros muchos vanguardistas y teatrólogos, el mundo es un mundo de perceptos, no de conceptos, la verdad está en la sensación espontánea y presente, fresca, nueva, actualizada. Todo concepto es mentira y es falso, como toda palabra, porque tratan de apresar la vida, que es por esencia inapresable, y tratan de poner límites a una vida tan compleja, abierta y contradictoria que todo límite o definición está condenado desde principio al fracaso.

Romeo y Julieta es la tragedia del fracaso y de la pasión del amor adolescente. Dos jóvenes amantes rebeldes y apasionados, que se enfrentan a sus familias y al orden social y moral que estas imponen, es decir, que se enfrentan a sus destinos, lo cual los convierte en héroes y en mártires. Romeo y Julieta son dos personajes que preanuncian el romanticismo, son dos románticos que luchan por su amor, y que se entregan a la muerte como única manera de vivir su amor eternamente sin que se apague, sin que se consuma. Desean consumir su amor sin consumirlo, y eso les conduce inevitablemente a la muerte, pues la vida es continua consumición de las emociones y del tiempo. En el artículo "Amor y muerte en Romeo y Julieta" del psicoanalista Guillermo Kozameh se expone:

[...] Después de muchos años, mantiene su permanencia actual en cuanto a su estructura de los hombres y mujeres. Cambian las máscaras de las épocas, pero el Medievo y el siglo XXI albergan comunes denominadores del alma humana. [...] Una de las frecuentes características juveniles, es el cuestionamiento de los valores antiguos y estables de una comuna, rompen la estabilidad del grupo que les antecede, y proponen un nuevo orden, pero aún desconocen el futuro anhelado y temido. [...] Romeo se esconde de los demás, está ensimismado, y lleno de suspiros: [...] descripción clara de momentos comunes en algunos jóvenes, que necesitan el retraimiento para desplegar su mundo interior. Sus fantasías son demasiado intensas y privadas para compartirlas con nadie. En la soledad o contemplación cósmica, intentan ordenar su caos espiritual. Romeo describe en su pesadumbre un tiempo demasiado largo por la espera de un amor que no llega. La temporalidad, se puede tornar eterna o brevísima, ya que el tiempo es subjetivo, especialmente en los jóvenes, no obedece a las leyes de la razón cronológica, sino a la atemporalidad del inconsciente. Romeo contesta luego a lo que me parece es la sabiduría descriptiva en Shakespeare, de las caras ilusorias y vulnerables del amor:

Romeo: "el amor es humo engendrado por el hálito de suspiros. Si lo alimentan, es chispeante fuego en los ojos de los enamorados. Si lo contrarían, un mar nutrido con lágrimas de amantes." Escena I, acto I. (Kozameh, 2007: 2).

Kenneth MacLeish y Stephen Unwin señalan en *Guías de las obras dramáticas de Shakespeare* con respecto a la situación emocional y espiritual de los jóvenes amantes:

[...] el lenguaje es rápido y la caracterización simple; por el contrario cuando los enamorados están en escena el tiempo parece retener la respiración. El ritmo del lenguaje se vuelve lento, las palabras y las imágenes se tornan suntuosas y resplandecientes. La misma atmósfera se diría la del paraíso. Todo esto puede desembocar en el sentimentalismo, siendo los enamorados tan irreales como sus embriagantes fantasías. (MacLeish y Unwin, 1998: 322).

Los personajes de Romeo y Julieta en la película de Luhrmann están interpretados por Leonardo DiCaprio y Claire Danes. Los dos representan la belleza inmaculada y angelical, el espíritu imberbe de unos adolescentes que de manera naïf empiezan a vivir, con cuerpos de adultos, pero con almas todavía de niños. Los dos actores parecen personajes de cuento que viven una atmósfera feérica y fantástica. Pueblan un ambiente hostil en el que las familias están enemistadas y bandas rivales riñen por heridas de ego absurdas y pertinaces. En medio de este espacio el amor ejerce una labor de contrapunto y de asidero existencial imprescindible para que la vida pueda ser vivida y tenga cierto sentido y cierta belleza. La interpretación de los actores es ajustada y contenida, según los críticos, y tanto la interpretación como la dirección para críticos cinematográficos destila cierto tono *kitsch*, lo que no desmerece del poder deslumbrante de un ritmo vibrante, trepidante y enérgico que encandila y atrapa al espectador. En el artículo "Amantes kitsch" de Covadonga G. Lahera leemos acerca de la dirección de Baz Luhrmann:

[...] Logró renovar una de las historias de amor más veces contada. Dotarla de una pátina propia y extraer una gran química del dúo protagonista, Leonardo DiCaprio y Claire Danes, además de sellar unas cuantas secuencias memorables: la muerte de Mercuccio o la escena de la pecera, entre otras. [...] Luhrman mantiene el dramatismo extremo, al igual que la naturaleza lírica de los diálogos, la actualización pop de la eterna confrontación entre los Montesco y los Capuleto y del fatídico "amour fou" entre Romeo y Julieta también se deja notar en una animada ban-

da sonora que cuenta con Garbage, The Cardigans y Radiohead en sus créditos. (Lahera, 1997: 1).

La puesta en escena es barroca en la amalgama de aspectos muy diversos. Es un abigarramiento y profusión de tópicos posmodernos, de elementos grotescos, absurdos, esperpénticos y bufonescos. Así se puede ver en la fiesta, en la majestuosidad y solemnidad de la mansión, en las máscaras y disfraces... En los descampados playeros aparece una estética que recuerda a las películas de la saga de Mad Max. El arco que aparece en mitad de la playa mejicana, un arco triunfal en estado de semirruinas, sirve de reencuadre y marca como si de un escenario se tratase los parlamentos de los personajes. El arco marca una desmitificación posmoderna del parlamento exaltado, noble y elevado que se emite ante la multitud en un arco arquitectónico clásico. El balcón se ve afectado también por una curiosa inversión de roles; mientras que Julieta aparece agachada en el balcón, él se muestra sorprendiéndola en una posición más alta. La escena del balcón se ve transformada así en un juego de alturas que cambia la disposición tradicional de Julieta en el balcón y Romeo desde debajo del balcón reclamándola. En la piscina Julieta se dirige a Romeo también desconociendo su presencia, separada por la figura escultórica de un flautista que sirve de frontera entre los dos personajes y que los separa, impidiendo su unión. La arquitectura espacial y puesta en escena es profundamente artificiosa y teatral. Dice Luhrmann en "Baz Luhrmann: He querido reinventar el musical" dentro del periódico El Cultural:

[...] He utilizado las herramientas cinematográficas fusionadas con la impostación y el artificio del teatro. He logrado lo que denomino un cine teatralizado, que no sumerge al público en una ensoñación, sino todo lo contrario: le despierta a una experiencia sonora y visual. [...] En Romeo y Julieta se sirvió del rítmico pentámetro yámbico shakespereano (Sartori, 2001: 2).

El vestuario y la caracterización son otros aspectos en los que se muestra el barroquismo imperante de la puesta en escena: Las alas de ángel de Julieta, el travestismo sensual de Mercuccio, y el aspecto de madama grotesca tanto de la madre de Julieta como del Ama. Los personajes adultos quedan grotescamente caracterizados con un prolijo y profuso maquillaje en comparación con unos adolescentes con un maquillaje muy sutil que pretende aniñarlos. En cuanto a los objetos son muy importantes las velas y luces que están presentes tanto en momentos felices como en los momentos fúnebres, y que ritualizan y solemnizan el ceremonial de los actos que acontecen, la presencia del

inmenso Cristo fotografiado varias veces durante la película, Cristo que recuerda el Cristo de Río de Janeiro, el brillo satinado del licor venenoso y la fuerza expresiva de las pistolas. La puesta en escena es una puesta que pretende mostrar el aspecto canalla, agresivo e intenso del drama y del amor en Shakespeare. Estamos ante una puesta en escena hipnótica y alucinante que refleja un mundo donde la vida y la muerte se concitan para condenar al amor, y construir con la victoria del destino y la derrota del amor la fábula de la tragedia.

Bibliografía

- MACLEISH y UNWIN, K. y S. *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*. Ed. Alba Ed. Barcelona. 1998.
- MONREAL, Teresa. "Amor-amores. El amor en Freud y Lacan". 48-amor-amores*_el amor en Freud y en Lacan. 2010. Página visitada el 14 de septiembre de 2016.
- KOZAMEH, Guillermo. "Amor y muerte en Romeo y Julieta". 2007. Página visitada el 14 de septiembre de 2016.
- LAHERA, Covadonga. G. "Amantes kitsch". 1997. Página visitada el 14 de septiembre de 2016.
- SARTORI, Beatriz. "Baz Luhrmann: He querido reinventar el musical". 2001. Página visitada el 14 de septiembre de 2016.

fila á

Ensayos

En compañía de Cervantes

Jerónimo López Mozo

Dramaturgo

Siempre he pensado que el teatro ha ignorado, cuando no tratado mal, a Cervantes, a pesar de haberle dedicado buena parte de sus esfuerzos. La fama de Lope le relegó a un segundo plano, el éxito del *Quijote* le eclipsó como autor de teatro y, de entonces acá, quienes desde el mundo de la escena se han propuesto recuperarle para ella, han puesto mayor empeño en pasear a don Quijote por los escenarios que en representar las no pocas piezas dramáticas que alumbró. Hay excepciones, claro está, pero pueden contarse con los dedos de una mano. Nada que ver con las 290 producciones inspiradas en *El Quijote* que figuran en la relación que, en 1947, publicó el comediógrafo y libretista de zarzuelas Felipe Pérez Capo ni con el centenar largo de adaptaciones para la escena de las novelas de Cervantes representadas desde 1950 hasta la actualidad. La constatación de esta realidad y mi amor por su teatro me llevaron, en 1997, a escribir una pieza titulada *El engaño a los ojos*, en la que le rendía homenaje como dramaturgo. Años después, en 2005, me inspiré en algunos pasajes del *Quijote* para alumbrar *En aquel lugar de La Mancha* y más recientemente, en 2015, he hecho una versión de su comedia *Pedro de Urdemalas*. Sobre estos trabajos he escrito varios artículos y hablado en diversos foros, de modo que poco nuevo puedo añadir en estas páginas a lo ya dicho. Evitaré, sin embargo, la tentación de modificar, con intención de que parezca cosa distinta, su contenido. No encuentro motivos para ello. A quienes, conociendo mis trabajos anteriores, lean lo que sigue, pido disculpas por mis re-iteraciones. Quizás alivie su fatiga alguna novedad re-

ciente o matización necesaria. Hechas las advertencias, es hora de entrar en materia.

Con Cervantes

La convocatoria en 1997 del Premio Cervantes de Teatro por parte del Ministerio de Cultura con motivo del 450 aniversario del nacimiento del autor del *Quijote* fue el detonante para que escribiera *El engaño a los ojos* (López Mozo, 1998). Decidí concursar y el resultado fue esta obra, cuyo título tomé prestado del que Cervantes había elegido para una comedia que estaba componiendo en 1615 y que seguramente no tuvo tiempo de concluir, pues murió al año siguiente. No mereció mi obra el reconocimiento del jurado, pero poco después otro más benévolo la premió con el Fray Luis de León, lo que permitió que el texto fuera publicado, primero, por la entidad convocante y, luego, por la revista norteamericana *Estreno*.

Ignoro el asunto del que pensaba escribir Cervantes, pero, para quien no conozca el del mío, diré que le tiene a él como protagonista. Decidí resucitarle y rendirle homenaje. La obra, que consta de seis escenas, se inicia con el encuentro de un autor español actual llamado Vagal con don Miguel de Cervantes. Vagal trae el encargo de Talía de conducir al gran escritor hasta el lugar en que va a celebrarse una fiesta en su honor. Rechaza esta la invitación, entendiendo que el homenajeado debiera ser Lope y no él, pues dijo adiós al teatro cuando, advirtiéndole que ya no gozaba del favor del público, vendió sus obras a un librero. Lamenta que se publica-

ran y confía en que alguien haya hecho un rimero con ellas y le haya pegado fuego. Vagal le informa de que tal cosa no ha sucedido e intenta convencerle de que su teatro está vivo, es representado y gusta. También, de que sirve de inspiración a muchos dramaturgos contemporáneos. Ante las dudas de Cervantes, su interlocutor le invita a que lo vea con sus propios ojos. Emprenden, pues, un viaje que les llevará por algunos de los escenarios en los que las huellas del teatro cervantino son visibles.

Acuden, en primer lugar, a un pueblo en cuya plaza mayor un grupo de jóvenes y todavía poco sueltos actores representa *La cueva de Salamanca*. La compañía que actúa es La Barraca, creada por García Lorca en los años de la República a la sombra de las Misiones Pedagógicas. La función rememora la que tuvo lugar en el pueblo soriano de Almazán a mediados de julio del 32, sobre la que hay abundante documentación. Al situar a Cervantes allí, le convertí en espectador de su propia obra, lo que me dio ocasión para imaginarme su asombro al ver sobre el tablado a los personajes que él había creado. Introduje en esta misma escena, también confundido con el público, a otro de nuestros grandes dramaturgos, Valle-Inclán. Fiel a su carácter, y como hiciera en alguna otra ocasión, Valle interrumpe la acción con comentarios sobre lo que está presenciando y hasta se encarama al escenario para sugerir algunos cambios. Los actores aceptan sus propuestas y el texto original deja paso a otro que Cervantes no reconoce como suyo, pues en realidad se trata de diálogos tomados de *Los cuernos de don Friolera*. Ambos autores discuten acaloradamente y, en respuesta a la petición de explicaciones por el atropello, Valle dice: “Cuando uno busca un lugar para su teatro, anda y desanda muchos caminos. Callejones sin salida, atajos absurdos, vías llenas de obstáculos, senderos sinuosos... Al final, algo te dice que hay que dirigirse a las fuentes del drama. Emprendes el viaje y apenas has dado unos pocos pasos, aparece usted. ¡Trazo fácil y suelto el suyo! ¡Un modelo! [...] Admiro como ha percibido que el hombre guarda sus burlas para los congéneres. Las lágrimas y las risas nacen de la contemplación de las cosas que les pasan a nuestros semejantes. Pero hay algo que me atrae más, si cabe. Su teatro está hecho con retazos de vida contemplados bajo un punto de vista deformado. [...] Al oír sus palabras en boca de esos farsantes, acuden a mi memoria los tabanques de muñecos. ¿Sabe que son más sugestivos que todo el retórico teatro español? [...] Ronda por mi cabeza algo que empieza a tomar forma, pero que carece de nombre. Se llamará esperpento, pero eso, ni usted, ni yo, lo sabemos todavía. Cuando más adelante hable de él es posible que diga que me lo inspiraron los muñecos del compadre Fidel, o los héroes clásicos refleja-

dos en los espejos cóncavos del callejón del Gato, o las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos, o, quizás, que lo inventó Goya. Puede que apenas le cite a usted. Pero ahora que tengo la ocasión, déjeme que le diga que, detrás de todo eso, veo su sombra gigantesca. Y para un cascarrabias como yo, poco dado a los elogios, he dicho demasiado”. Si traigo aquí tan larga cita se debe a que, en ella, se resume mi convencimiento de que los lazos entre los entremeses cervantinos y el esperpento de Valle son estrechos. La facilidad con la que pude tejer, a partir de textos de los dos autores, la escena representada por los animosos cómicos me hace pensar que no digo ningún disparate.

Continúa el viaje de Cervantes y Vagal por las catacumbas del teatro español, en las que habitan teatreros empeñados en alumbrar un nuevo y extraño género. Allí se preparan para romper, cuando llegue la hora, la costra mesetera de nuestro sempiterno designio histórico. Entre los inquilinos de aquellos subterráneos, está Francisco Nieva, al que sorprenden explicando a un sinfín de maniqués que le rodean su concepto del teatro: vida alucinada e intensa, ceremonia ilegal, crimen gustoso e impune, alteración y disfraz, cántico, lloro, arrepentimiento, complacencia y martirio, el más allá de nuestra conciencia, medicina secreta, hechicería, alquimia del espíritu, jubiloso furor sin tregua... A los maniqués, que él ha creado con sus propias manos, sólo les falta hablar. Ha llegado la hora de que aprendan a hacerlo. Nieva quiere que las palabras les salgan sueltas, como titiriteras desnudas que blasfeman en un columpio. Su propósito es que su lenguaje sea entre lírico y escatológico, capaz de liquidar irónicamente la España negra y sustituirla por otra embrujada por un alegre instinto dionisiaco, germen de todas las fiestas. En aquel taller de teatro, se topa Cervantes con algunas de sus criaturas, a las que Nieva califica de monarcas del entremés satírico. Del encuentro de los muñecos y del lenguaje cervantino, surge una inmensa y rica nómina de personajes. Personajes que encontraron su sitio en obras como *Pelo de tormenta*, *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia* y *Coronada y el toro*. Por ellas transitan sacristanes con sotana y rabo, abadesas, criadas que gruñen de forma natural como los cerdos, mujeres grandonas que parecen un circo de carne, alcaldes analfabetos, monjas locas, verduleras, espumadoras de basura, putas frías y putas calientes... En fin, una baraja popular completa.

En otras estaciones del itinerario encuentran los viajeros a otros autores. Entre ellos a Miguel Romero Esteo, empeñado en alejarse del teatro de defunción y sepultura; a Luis Riaza; a José María Rodríguez Méndez; a Bergamín, que se presenta diciendo que él es él, su sombra y su esqueleto; a Alfonso Sastre, que puso a dos

de sus personajes los nombres de Rincón y Cortado; y a Alfonso Zurro, el más joven de todos ellos y escritor de bufonerías.

Al cabo, Cervantes acepta asistir a la fiesta que ha organizado Talía en su honor. El lugar escogido es el teatro Español de Madrid, el que se levanta sobre los cimientos del corral del Príncipe. Pero cuando Cervantes llega a sus puertas, le cierran el paso tres individuos siniestros que se presentan como celadores que velan por la salud de la escena española. Le consideran un autor torpe en tiempos de autores diestros. Cuando Cervantes, cansado de sus ofensas, decide irse, ellos se lo impiden. Antes ha de hincarse de rodillas y pedir perdón a Lope por las ofensas que le ha dedicado y prometer que, en lo sucesivo, no pondrá los pies a menos de dos leguas de cualquier escenario. No soporta Cervantes semejante humillación y arremete contra el trío. Le reducen enseguida y cuando se disponen a rendirle, o mejor dicho, propinarle su particular homenaje, acude en su auxilio don Quijote, acompañado de Sancho y de otros personajes de la novela. Entre ellos está el ventero, que ya no lo es, pues ejerce de director de escena. El cambio de oficio se produjo tras el notable éxito de la ceremonia en la que nombró caballero a Alonso Quijano, en la que convirtió en patio de armas un corral, a falta de luces iluminó la escena con la claridad de la luna y consiguió que unos arrieros y unas criadas hicieran de caballeros y damas. También comparecen la hueste de Angulo el Malo y Maese Pedro con los muñecos de su retablo. Como no podía ser de otro modo, todo acaba bien.

De cara a la puesta en escena, he de señalar que la acción de la obra tiene lugar en el gran escenario del Teatro y que la pieza carece de acotaciones. Lo hice así para dejar en manos del director tanto la recreación de los espacios que están sugeridos en los diálogos como todo lo relativo al movimiento de los personajes.

Con los parientes, amigos y vecinos de Alonso Quijano

Años después, en 2005, con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, Juan Antonio Hormigón me propuso escribir una obra basada en *El Quijote* o en algunos de sus episodios. No me ilusionó la idea. Me apresuro a explicar por qué. A pesar de ser autor de las versiones teatrales de dos textos narrativos¹, siempre he sido reacio a ese tipo de trasvases. Aunque haya excepciones, soy de la opinión de

en ellos es más lo que se pierde que lo que se gana, lo cual es muy evidente cuando se trata del *Quijote*. En general, las versiones teatrales que conozco apenas tienen que ver, más allá de lo anecdótico, con lo que escribió Cervantes. Lo esencial de la novela se pierde en el camino al escenario y, a la postre, todo queda reducido a una sucesión de escenas que reproducen los episodios más conocidos, incluso por quienes jamás han leído el libro. Se hace hincapié en lo más externo y llamativo del texto, como no puede ser de otro modo. No es posible reducir varios centenares de páginas, cuya lectura exige mucho tiempo, a un espectáculo de dos horas de duración. Es evidente que muchas han sido sacrificadas. Lo saben, desde luego, los espectadores que conocen el original. Ese conocimiento previo suele deparar algunas sorpresas poco gratas. Por ejemplo, que, entre lo suprimido, haya partes importantes de la novela y hasta esenciales para comprender el discurso que se nos transmite. Con frecuencia, el resultado es que los dos protagonistas acaban pareciendo tontos, a tenor de lo insulso de sus conversaciones, o payasos en medio de escenarios llenos de aspas de molinos, rebaños de pega y cueros de vino. Peor me parece, sin embargo, que el adaptador pretenda ahondar en el discurso cervantino, pues, en el mejor de los casos, suele llegar mutilado y, en el peor, deformado. En conclusión, *El Quijote* se entiende y disfruta mejor a través de la lectura.

Pese a mis reticencias, acepté el encargo. Me animó a ello la sugerencia de Hormigón de que, en la pieza, no debían figurar ni don Quijote ni Sancho. Me pareció interesante la idea de convertir en protagonistas a las, en palabras de Francisco Ayala, figuras accesorias de la novela. Lo son, en su opinión, por su condición de habitantes de un mundo histórico prácticamente esfumado, individuos pertenecientes a complejos sociales casi por completo disueltos a los que el paso del tiempo ha ido desplazando hasta expulsarlos, convirtiéndolos en pura fantasmagoría. También los llamé el novelista andaluz parásitos de don Quijote y Sancho, pues sólo en función de ellos tienen existencia.

El empujón definitivo me lo dio un recuerdo de la infancia. Me vino a la memoria que, en 1947 o quizás al año siguiente, me topé con los mismísimos protagonistas del *Quijote* y otros personajes de la novela. Sucedió en el restaurante del único hotel que había en Quintanar de la Orden, pueblo toledano en el que mi padre era Jefe de Telégrafos. Aquel verano nos quedamos solos durante una semana y acudíamos allí a comer. Un día, a la habitual clientela de representantes de comercio y algún que otro funcionario, se sumaron los citados personajes, para pasmo de todos. La escena se repitió dos o tres veces más. Hoy podría contar que conocí en persona a don Quijote varios años antes de que leyera sus aventuras, si no fuera porque aquellos comensales

¹ En 1977 hice una versión de *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, titulada *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*; y, en 2008, la de algunos de los *Los episodios nacionales*, de Pérez Galdós, con el título de *Puerta del Sol. Un episodio nacional*.

no eran, según nos explicaron los camareros, sino los actores de una película que se estaba rodando en los alrededores. Se trataba del *Quijote* que dirigió Rafael Gil, en cuyo reparto figuraban Rafael Rivelles, Juan Calvo, Fernando Rey y una jovencísima Sara Montiel. No había, pues, ningún misterio, pero el hechizo de aquel encuentro no se había esfumado. Simplemente, estaba agazapado. Con el paso del tiempo he ido conociendo, tanto en películas como en representaciones teatrales, a muchos Quijotes y Sanchos, algunos interpretados por excelentes cómicos. Sin embargo, nunca he vuelto a sentir una emoción parecida a la de entonces, sin duda porque, como sucede con los Reyes Magos, conocido el engaño, la magia desaparece. Esta reflexión debería haber sido argumento suficiente para decir no, pero sucedió todo lo contrario. Aquel recuerdo fue el estímulo que acabó por disolver mis dudas.

Convenido que escribiría el texto, la primera tarea fue la de buscar a los protagonistas entre los personajes secundarios que aparecen en la novela. Empecé a elaborar un censo, pero desistí pronto al ver que sería demasiado extenso. Por otra parte, no encontraba la forma de encajar los que iba seleccionando en ninguno de los esquemas que barajaba. Llegué a la conclusión de que los elegidos debían tener algo en común. Decidí que todos fueran vecinos del pueblo de Alonso Quijano y que la acción transcurriera en él. De ahí que titulara la obra *En aquel lugar de La Mancha*. Así, la nómina de posibles personajes se redujo a unos cuantos, y, de estos, me quedé con el ama, de la que no sabemos cómo se llama; Antonia, su sobrina, cuyo nombre de pila es citado por primera y única vez a pocas páginas del final, pues con él figura en el testamento de Alonso Quijano; el cura, a quien en una sola ocasión se le identifica como Pero Pérez; Maese Nicolás, el barbero; el bachiller Sansón Carrasco; dos vecinos del pueblo llamados Pedro Alonso y Tomé Cecial; y en fin, la rica, si no en dineros, sí en nombres y apellidos Teresa Panza. Si Teresa es su gracia en la segunda parte, en la primera se la conoce como Juana y hasta en una ocasión como Mari, mudanzas atribuibles a descuidos del autor. Tocante al apellido, fue, de soltera, Cascajo, al casarse tomó el de su marido, como era costumbre en La Mancha, a los que se añade el de Gutiérrez, sin que se sepa por qué. Excluidos del *dramatis personae* quedaron el mozo de campo y plaza que vivía en la casa del hidalgo, el cual lo mismo ensillaba el rocín que tomaba la podadera; el sacristán; el escribano al que el moribundo don Quijote dictó su testamento; la Berruela, que casó a su hija con un pintor de mala mano; el hijo de Pedro de Lobo, que, habiendo dado palabra de matrimonio a Minguilla, la nieta de Mingo Silvato, se había ordenado de grados y recibido la tonsura con intención de hacerse clérigo; y Sanchito y Mari Sancha o Sanchica, los hijos de Teresa

y Sancho, él con quince años cabales y ella en edad de buscar marido; el que pudiera serlo, Lope, hijo de Juan Tocho, mozo rollizo y sano que la mira con buenos ojos; y, en fin, Periquillo, un muchacho travieso.

Definido el reparto, el paso siguiente era establecer la relación entre ellos y no encontré mejor nexo que el protagonista. ¿El hidalgo llamado Alonso Quijano o el caballero andante don Quijote? ¿El hombre o el mito? Me decanté por el hombre. No tanto porque sea la vertiente menos tratada por los que se han acercado al personaje, como porque me atraía su condición de perdedor. Perdedor, porque, como sugiere Milan Kundera, Alonso Quijano quiso erigirse en un personaje legendario de caballero andante, pero Cervantes consiguió todo lo contrario: situarle a ras del suelo. Asegura Kundera que el personaje es un claro ejemplo de que la vida humana, como tal, es una derrota y que lo único que podemos hacer es intentar comprenderla. El don Quijote del que hablan los personajes es el que siempre vuelve a casa apaleado. En torno a los tres regresos del hidalgo gira el argumento de la obra.

Hay en ella dos categorías de personas: las que han viajado y las que no. Entre las que no, las tres mujeres. Sus vidas transcurren, la mayor parte del tiempo, entre las paredes de sus casas y, a ratos, en las calles de la aldea. A veces, cuando se asoman a las afueras y miran a lo lejos, el mundo llega hasta donde alcanza su vista. Ven lo que vio Azorín en su viaje por aquellas rutas: la llanura ancha, la llanura infinita, y en el fondo, allá en la línea remota del horizonte, una pincelada larga, azul, de un azul claro, tenue, suave. De los que podemos llamar viajeros, unos han llegado más lejos que otros. Éstos, apenas han cruzado los límites del término municipal y, seguramente, nunca han perdido de vista la torre de iglesia. Otros han ido más allá, como el cura y el barbero. Pero los que más camino han hecho son Sansón Carrasco y Tomé Cecial, vecino y compadre de Sancho. El primero estuvo en Salamanca para hacerse bachiller y luego, persiguiendo a don Quijote, llegó hasta Barcelona. El segundo, siguió los pasos del bachiller en su viaje a la ciudad condal, sirviéndole de improvisado escudero, pero al primer contratiempo que tuvieron se arrepintió y se volvió a casa. Un detalle curioso es que estos dos viajeros de larga distancia iban de incógnito para no ser reconocidos. Sansón, oculto bajo aparatosas armaduras, se hizo llamar, sucesivamente, Caballero de los Espejos y de la Blanca Luna. Tomé Cecial se limitó a acomodar sobre sus naturales narices otras falsas de color berenjena, llenas de verrugas y tan grandes que casi le hacían sombra a todo el cuerpo. No tardé en reparar en algo que me fue muy útil para la escritura de *En aquel lugar de la Mancha*; que los que nunca habían salido del pueblo solo tuvieron ocasión de ver el lastimoso estado en que llegaba Alonso Quijano y, si algo

más querían saber, por fuerza tenían que preguntar a los demás. De este modo, entre los personajes, los hay que narran los sucesos de los que fueron testigos, y los hay oyentes, a los que concedí el derecho a meter baza, lo que me ayudó a hacer los diálogos fluidos y amenos, o, al menos, a intentarlo.

Pues de diálogos hablo, no es mal momento para decir algo sobre la escritura del libreto. Traté de evitar que la acción prevaleciera sobre el texto. En consonancia con ello, era importante que la voz de Cervantes llegara con las menos interferencias posibles al espectador, para que éste pudiera apreciar mejor su precisión y riqueza. Así, pues, en el texto, poco hay de mi cosecha. Los personajes emplean las mismas palabras que Cervantes puso en sus bocas. Palabras sencillas, por cierto, y ajustadas, en cada caso, a la condición social, grado de educación y oficio de los que hablan, como ha destacado Vargas Llosa. Cuando me vi obligado a añadir alguna frase, la busqué entre las que, a medida que avanzaba en la lectura de la novela, iba anotando en mi cuaderno, con la seguridad de que, tarde o temprano, tendría que recurrir a ellas. En la descripción de esas criaturas no me aparté de la hecha por Cervantes. Son, en general, buena gente, pero no santos, y hay entre ellos sus dimes y diretes. Sabemos cuánto querían el ama y la sobrina a Alonso Quijano y los cuidados que le prodigaban. También la devoción que sentía Sancho por su señor, al que tan fielmente servía. La novela está plagada de ejemplos que lo atestiguan. Pero también se dice que, aunque a la muerte de Alonso Quijano hubo llantos en abundancia, en los días que todavía vivió después de hacer testamento, la sobrina no dejó de comer ni el ama de brindar ni Sancho Panza de regocijarse, que “esto del heredar algo borra o templea en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”. No por desvelar ese comportamiento tan humano, Cervantes quería menos a sus criaturas. Las quería como eran, sin idealizarlas, sin tapujos, parecidas en todo a las demás que habitaban la España que le tocó vivir y que tan a fondo conocía. Refiriéndose a las mujeres del *Quijote*, Concha Espina escribió que el autor puso mayor cariño y esmero en el retrato de las damas altas y escogidas que transitan por la novela que en el de las de condición más baja, como las labradoras, las alegres mozas de la venta o cualquiera de las que tienen algún papel en mi obra. No era cierto. Ni al más humilde de sus personajes dejó sin un apunte biográfico, por episódico que fuera su papel en la novela.

Así, por ejemplo, no se conformó con escribir que Tomé Cecial era el improvisado escudero de Sansón Carrasco y que era hombre irreflexivo y alegre. En determinado momento nos cuenta que es lo que le empujó a cambiar el arado por el oficio escudero y, en varios más, los beneficios que esperaba obtener de ello. Aun-

que luego, cuando comprobó que no tendría ninguno, dijera que embustes y enredos le llevaron al nuevo estado, lo cierto es que él se ofreció para acompañar al bachiller. Su deseo no confesado era seguir los pasos de Sancho y alcanzar, como premio a los servicios prestados, el gobierno de una ínsula o el de un condado de buen parecer o, en el peor de los casos, un canonicato. Aunque tal vez barruntando lo que pasó, no le hacía ascos a regresar a su aldea y entretenerse con ejercicios más suaves, como la caza y la pesca, dando por sentado que no habían de faltarle, para practicarlos, un rocín, un par de galgos y una caña. Menos detalles ofreció Cervantes sobre Pedro Alonso, el labrador que encontró a don Quijote tirado en un camino y le llevó hasta su casa. Pero con ser pocos, bastan para hacernos una cabal idea del buen talante del humilde personaje. Auxiliar a un hombre malherido es deber inexcusable; tener paciencia para escuchar la máquina de necedades con que castigaba sus oídos aquel vecino loco, es digno de alabanza; y aguardar a las afueras a que anocheciera para que los demás vecinos no le viera en tan mal estado y a lomos de un jumento es muestra de sensibilidad y hacen de él una persona ejemplar.

Ama y sobrina siempre andan juntas y, en lo concerniente a Alonso Quijano, están tan de acuerdo en lo que dicen que, con una que hablara, sería bastante. Cuando han transcurrido tres días desde la primera escapada de don Quijote, oímos los lamentos del ama y, cuando concluyen, el narrador nos cuenta que la sobrina dijo más de lo mismo. Poco después, durante el escrutinio de libros, la sobrina recomienda al cura y al barbero que los arrojen al patio o los lleven al corral y les prendan fuego, y, acto seguido, el ama repite sus palabras. Juntas lloran las dos mujeres por los desvaríos del amo y tío, juntas salen a su encuentro cada vez que regresa al hogar y juntas le prodigan sus cuidados. En el segundo retorno ambas “le recibieron, y le desnudaron, y le tendieron en su antiguo lecho” y, ante el temor de que intentara una nueva aventura, las dos alzan los gritos al cielo y maldicen los libros de caballerías. Si una dice “¡Ay!”, “¡Ay!” dice la otra. Pero no son iguales. Les separa la edad y su condición social. El ama pasa de los cuarenta y la sobrina no ha cumplido los veinte. Aquella, como ama de llaves, tiene a su cargo el gobierno de la casa, pero no deja de ser criada, aunque distinguida. Ésta, ayuda en las faenas del hogar y hace labores por entretenerse, pues nadie la obliga a ello. El ama está de vuelta de todo y algo cansada de trajinar. La sobrina, en edad de dejar volar su imaginación. Anhela, tal vez, casarse, pero las condiciones que su tío impone en el testamento no facilitan que lo consiga. Yo no sé lo que hubiera sido de ella si el fin de la novela no hubiera interrumpido el discurrir de su vida. En mi obra, la imagino junto al ama, lamentando su desamparo. Quién sabe si

más adelante, muerta aquella, al encontrarse sola, hubiera decidido acabar sus días recluida en un convento.

De Teresa Panza dice Cervantes que no era muy vieja, aunque mostraba pasar de los cuarenta, pero fuerte, tiesa, nervuda y avellanada. Teniendo los pies en la tierra, los acontecimientos y su ingenuidad la llevan a soñar despierta y, cuando cree que todo está al alcance de la mano, se topa con la realidad, que se le presenta en forma de esposo desaliñado y con los pies maltrechos por haber caminado mucho, es decir, con más aspecto de desgobernado que de gobernador de ínsulas. Cuando Sancho le anuncia que se va de nuevo con don Quijote a rodear el mundo y a tener dares y tomares con gigantes, endriagos y otros seres portentosos, no se opone, pero le pide que, si llegara a conseguir algún gobierno, no se olvide de ella, ni de sus hijos. Pero ante las promesas disparatadas que hace Sancho, ella le advierte de que no es conveniente que pretenda alzarles a mayores, que no otra cosa sería empeñarse en casar a Sanchica con un condazo o un caballero. Lo más acertado, dice, es que la muchacha se case con un igual, pues no se acostumbraría a sacar los pies de los zuecos y ponerlos en chapines, ni a cambiar la saya parda por vestidos propios de damas de calidad. No le entusiasma que, por emparentar tan alto, acaben llamándola doña Teresa Panza. No quiere añadiduras al nombre mondo y escueto con el que la bautizaron. Lo que Sancho ha de hacer es traer dinero. Mujer práctica, como vemos. Pero mudable. Porque cuando, tras algún tiempo sin saber de su esposo, la informan de que ha sido nombrado gobernador de la ínsula Barataria, se queda, primero, pasmada y, luego, recorre el pueblo gritando: "¡Gobiernito tenemos!" Señal inequívoca de que se le había subido el cargo a la cabeza. Encarga que le compren en Madrid o en Toledo una saya acampanada de las mejores que hubiere y ya se imagina viajando en coche a la corte de su esposo. No tuvo ocasión de recorrer ese camino, pues hubo de apearse del burro, que no del carruaje, antes de iniciarlo. Vuelto al lugar el esposo, es probable que, en el silencio de la casa, la convenciera con las mismas razones que dio cuando abandonó la ínsula para volver a su antigua libertad. Dijo entonces Sancho que él no nació para ser gobernador, ni para defender ínsulas, sino para arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas. Se sentía mejor con una hoz en la mano que con un cetro de gobernador. Bien se está San Pedro en Roma o, dicho de otro modo, bien se está cada uno usando el oficio para el que fue nacido. Y ella, Teresa, seguramente asintió a todo y dijo amén.

Del resto de los personajes que se asoman a mi obra -el cura, el barbero y el bachiller Carrasco- se han escrito muchas y negativas cosas. Unamuno, por ejemplo, los considera los mayores enemigos del héroe, porque, obrando conforme al corazón del ama y la sobrina, su

único propósito es poner freno a don Quijote y a sus ansias de aventuras. No les perdona, además, que se burlen de él y le traten como a una peonza. Tanta es la inquina que les tiene, sobre todo a los dos primeros, que les acusa de ser unos estúpidos y unos miserables esclavos del sentido común, juicio que hace extensivo a los actuales curas y barberos manchegos que se les parezcan. A Sansón Carrasco le lanzó, además, otros afilados dardos, como enseguida veremos. A pesar de lo que Unamuno dijera siglos después, Cervantes se refiere a estos personajes como grandes amigos de don Quijote. Lo dice en el quinto capítulo de la primera parte y no lo desmiente en el resto de la novela, señal de que los sucesos en que se vieron inmersos no afectaron a su buena relación. De lo contrario, el caballero no hubiera pedido a su sobrina que llamara a sus buenos amigos cuando sintió que la muerte le acechaba. Además, el autor nos presenta al cura como hombre docto, es decir como alguien que, a fuerza de estudios, ha adquirido más conocimientos que los comunes, pero como no da puntada sin hilo, añade que se graduó en Sigüenza, que a la sazón era una universidad menor de muy escaso prestigio. Y aún siembra mayores dudas sobre su inteligencia trayendo a colación episodios en los que demuestra escasas luces y ningún sentido del ridículo. Tal sucede cuando el cura decide presentarse ante don Quijote disfrazado de doncella andante afligida y menesterosa solicitando sus servicios, y al barbero la idea le parece buena. ¿Podemos imaginarnos a un cura que ha sustituido la sotana por una saya de paño llena de fajas de terciopelo y unos corpiños guarnecidos con ribetes de raso, que se ha tocado la cabeza con el birretillo que usa para dormir, que se ha ceñido por la frente una liga de tafetán, y que con otra liga ha hecho un antifaz que le cubre las barbas y el rostro? ¿Podemos imaginarle de esa guisa subido a mujeriegas en su mula cabalgando por los caminos de Sierra Morena? Que antes de llegar a su destino Cervantes se apiade de él y le haga ver que está profanando su dignidad, pues es cosa indecente que un sacerdote vista de esa manera, puede ser un atenuante, pero no le rehabilita.

Hay un episodio protagonizado por el cura y el barbero que no he querido recoger en mi obra, siendo, sin embargo, muy importante. Me refiero al donoso y grande escrutinio que ambos hacen en la librería de Alonso Quijano, que culmina con docenas de libros arrojados a la hoguera. Martín de Riquer considera que el capítulo en el que se describe es todo él de crítica literaria, y Unamuno, en su ensayo *Vida de Don Quijote y Sancho*, comparte esa opinión. Trata, dice, de libros y no de vida y con ese argumento lo pasa por alto. Pero Vargas Llosa no habla de escrutinio, sino de quema inquisitorial con el pretexto de curar a Alonso Quijano de su locura. Habla, pues, de censura y ahí me duele. Lo que hacen el cura y

el barbero es por el bien del amigo, al que no quieren ver convertido en don Quijote, con lo que no se desvían un ápice de las razones que suelen ofrecer para justificar su actividad los censores que en el mundo son. Lo suyo es velar por la sociedad, quitando de su alcance todo aquello que la perjudique y la desvíe del recto camino. Lo que no impide que ellos sí tengan acceso a lo que prohíben, como si estuvieran vacunados contra los peligros de la contaminación. Ninguna causa, por bienintencionada que sea o buena que parezca, justifica la tutela que ejercen. Soy de la opinión de que a nadie le asiste el derecho de poner barreras al acceso del hombre al conocimiento de las cosas. Sinceramente, decidí no adentrarme en ese jardín por miedo a perderme en él.

Sansón Carrasco, el personaje que completa el grupo de amistades de Alonso Quijano es harina de otro costal, no porque sea amigo fresco o reciente, sino por otros motivos. En *El Quijote* se le describe como no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilento, pero de muy buen entendimiento, de unos veinticuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas, se advierte, de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y burlas. Ese retrato se va completando en otras partes de la novela. Una pincelada la da Sancho cuando dice que, por tratarse de persona bachillerada por Salamanca, puede mentir cuando se le antoje o le venga muy a cuento. Una conversación de Sansón con el ama, añade elocuentes perfiles. Acude ella a reclamar sus buenos oficios para impedir una nueva salida de su amo y, como respuesta, recibe, primero, algunas burlas, y luego la manda que se vuelva a su casa y, mientras él llega para resolver el caso, le vaya aderezando un buen almuerzo. Pero el verdadero rostro del bachiller se muestra cuando anima a Alonso Quijano, por un lado, a que lleve a cabo su tercera salida para proseguir sus dejadas caballerías y, por otro, se dispone a ir a su encuentro disfrazado de caballero andante para trabar batalla con él, vencerle y obligarle a volver a su casa. Opina Unamuno que es una de las bromas habituales en el bachiller, o sea, un juego para divertirse. Pero apuntando más alto, y pienso que con mayor acierto, sugiere que hay en el personaje afán de protagonismo y el deseo de inmortalizarse junto a don Quijote. Cuando contra toda lógica es derrotado en el que se presumía primer y único enfrentamiento, toma en veras su burla, si de burla se trataba, de modo que la siguiente pelea no será por juego, sino por honra. Si el objetivo fuera el otro, añadirá el deseo de venganza. Tanto le odia Unamuno, que exclama: "Dios haga que germine en nuestra patria la semilla de don Quijote y Sancho, y se pudra o seque la del bachiller Carrasco". En la nota que precede a mi obra, digo que, cuando leo *El Quijote*, pongo cara a sus personajes y que no sé por qué razón suelo prestar la mía a Sansón Carrasco. Pues-

to que no es un modelo de comportamiento, se me ocurre que, tal vez, mi fascinación por el personaje se deba a lo que hay de teatral en él, que tan de manifiesto se pone en su inclinación a disfrazarse con llamativos atuendos. Siempre está interpretando, inventando historias en las que la fantasía ocupa el lugar de lo cotidiano, en las que, en fin, todo acaba siendo cosa fingida. Sansón Carrasco es un consumado actor.

La obra fue estrenada en 2005 en el teatro Gayarre de Pamplona, en el marco del Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Desde entonces, diversos grupos la vienen representando en institutos y centros culturales. La puesta en escena más reciente es la protagonizada por antiguos profesores del IES Avempace, de Zaragoza.

Con Pedro de Urdemalas

Mi segundo acercamiento a la obra cervantina ha sido la versión de *Pedro de Urdemalas* atendiendo un encargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que me fue formulado en 2015. La propuesta era la entrega de un libreto que diera lugar a un espectáculo ameno y accesible al público actual. Acepté el encargo sin dudar. De la comedia, me atrae el repertorio de entremeses que contiene, en los que tiene cabida una riquísima galería de personajes que forman parte del pueblo llano y que, cuando pertenecen a la realeza, son apeados de sus pedestales y tratados como seres de carne y hueso. Es decir, vulnerables, víctimas de sus pasiones y un poco dejados de la mano de Dios, por mucho que presuman de ser sus representantes en la Tierra. Por otro lado, Cervantes, sin asomo de rencor hacia el mundo de la farándula, rinde uno de los mayores homenajes que un autor dramático haya dedicado a la figura del actor. Pedro, después de ejercer mil oficios, alguno cercano al mundo de la picaresca, asume con entusiasmo el de farsante, más, antes de representar cualquiera de los papeles que se le asignen, presta su voz a Cervantes para que éste explique al respetable como deberían ser las comedias.

No recibí ninguna pauta, por lo que gozaba de total libertad para realizar el trabajo. Sin embargo, teniendo en cuenta que se trataba de una iniciativa de una institución pública, cuya razón de ser es la recuperación, preservación y difusión de nuestro patrimonio teatral clásico, no me planteé realizar una versión libre, sino una revisión respetuosa del texto original. Sí decidí tener en cuenta los reproches que ha merecido la obra por parte de algunos estudiosos. Casi todos tienen que ver con la sustitución, en esta pieza, de la acción continua que caracteriza el teatro de Lope y de otros dramaturgos coetáneos, por la fragmentación de las escenas. En su opinión, provoca confusión. Los más críticos añaden que

la presencia de episodios inconexos y ciertas anomalías en el encadenamiento de las secuencias, junto a la abundancia de partes narrativas, son un lastre que rompe el ritmo, o que la presencia de personajes e historias que no siempre se desarrollan, contravienen las reglas de la dramaturgia. Pero como ha recordado Canavaggio, de lo que no cabe duda es de que Cervantes quiso escribirla así, pues era la forma de expresar su rechazo al “arte nuevo” lopesco. Estas razones explican, en buena medida, que estemos ante una de las obras menos representadas de su autor. Entre los que se han atrevido a representarla en las últimas décadas, está José María Loperena, que en 1968 dirigió una muy libre versión de Enrique Ortenbach, quién suprimió escenas completas y redujo el texto cuanto le fue posible, con el propósito de resolver los inconvenientes señalados y aliviar la segura fatiga del público. En 1999, Plácido Rodríguez firmó una versión mucho más respetuosa con el original, ocupándose de dirigirla, con más dignidad que medios, Gaspar Cano. La enseñanza de aquella función fue que los problemas de la obra son reales, lo que justifica que se aligere el texto y que se creen acciones encaminadas a transformar la representación en una fiesta². En mi trabajo, tuve en cuenta todas estas consideraciones, convencido de que así contribuía a la difusión de la obra.

Los ejes esenciales de mi intervención fueron cuatro: convertir la representación en un ejercicio de metateatro; modificar la estructura de la obra; aligerar las partes narrativas del texto y eliminar algunas reiteraciones; y hacer comprensible el lenguaje. El recurso al teatro dentro del teatro no me parecía que contraviniera el espíritu de la comedia, pues ya está presente en su tramo final. Lo que hice fue introducirlo desde el principio. Así, la representación tiene lugar en el propio escenario, que es mostrado casi desnudo, dejando a la imaginación del espectador la tarea de recrear los espacios en que suceden los acontecimientos de la ficción. Solo en contadas ocasiones se muestra algún elemento escenográfico que le sirve de ayuda. Es lo que sucede cuando un personaje se asoma a una ventana traída instantes antes por dos actores en funciones de utileros. En cambio, abunda más el atrezzo que remite a una sala de ensayos: sillas para los actores, siempre presentes aunque no estén actuando, y cestos de mimbre con el vestuario, pues, teniéndolo a su alcance, pueden quitárselo y ponérselo a la vista del público.

² No incluyo la puesta en escena que hizo, en 2004, Mike Alfreds por encargo de la Royal Shakespeare Company, pues no se trataba de una producción española, fue representada en inglés, el estreno tuvo lugar en Stratford-upon-Avon y solo se ofrecieron tres o cuatro representaciones en nuestro país. Pero es interesante saber que, a pesar de que el espectáculo duraba tres horas, lo visto desmentía la idea de que estamos ante una obra poco atractiva.

Si las acotaciones escasean en el texto de Cervantes, no sucede lo mismo en mi versión. Bien sé que caducan tan pronto como el libreto pasa a manos del director de escena. Por eso no las puse con la pretensión de que las siguiera al pie de la letra. Al contrario, lo hice para subrayar el carácter metateatral de la propuesta y para sugerir algunas actividades para los actores que esperan el momento de ponerse bajo los focos. La misma finalidad persiguen algunos versos que son de mi invención. Por ejemplo, los puestos en boca de un actor que, descontento por la brevedad de su actuación, se sale del papel y exclama: “Para intervención tan corta, / tanto trajín con las sillas”. A lo que otro actor responde: “Tal es el teatro”. Al escucharles, el protagonista deja de actuar y les advierte de que “vuestro papel no se acaba / aquí; habéis de volver luego”. Viendo que no le creen, zanja así el asunto: “No es bueno que a los actores / la incertidumbre les coma. / Si el autor me da licencia, / el orden de las escenas / mudaremos”.

Mis mayores dudas surgieron cuando llegó el momento de modificar la estructura de la obra. Mi idea era, por una parte, reagrupar las distintas historias para facilitar su seguimiento y, por lo que enseguida diré, iniciar la representación con el monólogo en el que Pedro relata su vida pasada y cuenta que un quiromante vaticino que acabaría siendo actor. La asunción de que la fragmentación de las escenas no era un error de Cervantes, sino deliberada respuesta al modelo teatral al uso, representado por Lope, me ponía en una situación incómoda, pues no me apetecía que pudiera pensarse que mi intención era la de enmendarle la plana. Tampoco podía ignorar, pues en mi propia obra hay numerosos ejemplos, que, en el teatro actual, la fragmentación y la ruptura del orden espacio temporal es un hecho generalmente asumido. Sin embargo, me parecía que, en su desafío, Cervantes no había tenido en cuenta que podía causar confusión en el público. Las historias, cada una de las cuales viene a ser un entremés con entidad propia, al ser presentadas de forma discontinua y entremezclada, convierten la obra en una especie de puzle en el que es difícil encajar las piezas. La sensación de que reina cierto caos, se acrecienta con las continuas entradas y salidas de los personajes sin aparente justificación, y aún me temía que alcanzara cotas mayores si, como era previsible, cada actor había de interpretar más de un papel. Pensando en el público, resolví, al cabo, seguir adelante con mi proyecto.

Que en la nueva ordenación de escenas, la del monólogo de Pedro pasase a ser la primera se explica porque veía conveniente que los espectadores tuvieran temprana información sobre el pasado de Pedro, tan parecido al de Lázaro de Tormes o al del buscón llamado Don Pablos, pero, sobre todo, por mi empeño en mostrar desde el principio que la obra es fundamen-

talmente un homenaje al teatro. En el original, es bien avanzada la acción cuando tenemos noticia de su paso por las más diversas escuelas de pícaros y rufianes y de la profecía sobre el futuro de farsante que le aguarda. Hasta ese momento, su vida es la de un avisado criado, consejero prudente de su amo y hábil mediador entre enamorados atolondrados.

Resuelta esta cuestión, era el momento de actuar sobre el texto. En una primera fase procedí a cribarlo para eliminar algunas reiteraciones y, de los parlamentos más largos, aquellas partes que lastran el dinamismo de la acción o en las que lo narrativo acaba relegando lo teatral a un segundo plano. Ese es el caso del monólogo en el que Marcelo cuenta a la Reina el origen noble de Belica. Reduje sus 143 versos, primero a 80 y, luego, a 57. Respecto al léxico, lo revisé teniendo muy presente que el destino de la versión es su representación escénica. A diferencia del lector, el espectador ha de entender lo que se le dice sin el auxilio de las notas a pie de página ni la posibilidad de acudir al diccionario para consultar el significado de las palabras, muchas de las cuales incluso han dejado de figurar en él. En otros casos, aun estando vigentes, han perdido su primitivo sentido, porque las referencias culturales, históricas o sociales que justificaron su empleo han desaparecido. Quise que la "manipulación" no fuera traumática, lo que exigía la renuncia a sustituir palabras o expresiones empleadas por Cervantes por otras de nuevo cuño. En consecuencia, conservé aquellas palabras cuyo significado es desconocido para el espectador actual, pero puede ser fácilmente deducido por el contexto en que son pronunciadas. Cuando no cabía tal posibilidad, para sustituirlas, recurrí al rico caladero del vocabulario cervantino o, en su defecto, al de otros escritores de su época. A la sustitución de palabras y frases cervantinas, se añadieron otras de mi cosecha, necesarias para enlazar escenas o, como he mencionado más arriba, para ser dichas por los actores cuando no intervienen en la acción. Son pocas y breves para que su integración en el texto original no resulte perturbadora. A que se funda con él sin que chirríe obedece el respeto de la métrica. Más complicado se presentaba conservar la rima y la estructura de los versos, pues me obligaba a abordar una reescritura profunda que podía desembocar en una obra distinta a la de Cervantes. Para evitar ese riesgo, opté por dotar a los nuevos versos y a los modificados de un ritmo y musicalidad gratos al oído.

No debo omitir una mínima fe de erratas o lista de descuidos cervantinos, como es el de mudar en varias ocasiones el nombre de Belica por los de Bellica e Isabel. Otro se refiere al ceceo del gitano Maldonado. En la acotación que precede a su primera intervención, Cervantes señala que ha de hablar ceceoso. Lo hace, en efecto, pero solo en esa escena, porque, en las siguientes,

su pronunciación no se diferencia de la del resto de los personajes. En el primer caso, decidí conservar a lo largo de la obra el nombre de Belica y, en el segundo, extender el ceceo a todas las intervenciones del personaje. También me tomé algunas libertades. Malgesí, el nigromante que leyó las rayas de la mano de Pedro de Urdemalas, no forma parte del censo de personajes en la obra original, pero me pareció oportuno que tuviera presencia física en mi versión. Ello me permitía poner en su boca la profecía sobre el futuro de Pedro, pero, sobre todo, convertirle en el artifice de que éste sea testigo de escenas en las que no interviene, cual es, por citar alguna, la de la muy privada conversación de Marcelo con la Reina. Otra licencia consistió en poner en boca de un personaje palabras que corresponden a otro que no aparece en mi versión.

Poco después de entregar el trabajo, fui informado de que Denis Rafter se ocuparía de la puesta en escena. En 1994 había visto la que había hecho de *El sueño de una noche de verano*, tres años después la de *Miguel Will* y más tarde la de *Noche de Reyes*. De ésta, escribí una reseña elogiosa que propició una relación que, sin ser estrecha, se ha prolongado en el tiempo. Recibí, pues, con satisfacción la noticia de que dirigiría mi versión de *Pedro de Urdemalas*. Y también fue buena la de que Alex Pastor sería su ayudante, pues fue precisamente él quien dirigió en Pamplona *En aquel lugar de La Mancha*.

Tuvimos un primer cambio de impresiones en el que se interesó por mi visión de la obra y de sus personajes. Días después, faltando todavía algunos para iniciar los ensayos, me propuso hacer algunas modificaciones en mi versión. No afectaban tanto al texto como a la secuencia de las escenas. Su idea era recuperar el orden primitivo y añadir otras a modo de prólogo y epílogo en las que aparecía Cervantes como personaje. Debo advertir de que yo era consciente de que mi versión no sería la definitiva. Por una parte, tenía intención de hacer una segunda criba del texto, pero decidí que era conveniente llevarla a cabo durante los ensayos, en estrecha colaboración con el director. Por otra, la obra no se representaría en la nueva sala Tirso de Molina del teatro de la Comedia, como estaba inicialmente previsto, sino en el Corral de Comedias de Almagro. Pasar de un escenario desnudo y versátil a otro de escaso fondo, en el que las puertas y balcones de acceso a los camerinos hacen las veces de decorado, exigiría, sin duda, una redefinición del espacio escénico. De mayor calado era la sugerencia de deshacer lo hecho en la ordenación de las escenas y he de confesar que mi primera reacción, no exteriorizada, fue de rechazo. En cambio, no me parecía mal que Cervantes apareciera en escena. Para Denis, él debía ser el gran protagonista de la obra. Quería presentarle embebido en la creación de la primera frase del *Quijote*, tarea en la que sería estorbado

por las voces de una legión de sombras animándole a dejar de escribir novelas y a dedicarse al teatro. Mi rechazo al resto de su propuesta no obedecía a que yo lo interpretara como una enmienda a mi trabajo, sino porque consideraba que Denis se había decantado por volver a una estructura laberíntica en la que era fácil que los espectadores se extraviaran. Algo, sin embargo, ponía sordina a mi enfado. Era el recuerdo de las dudas que, sobre esa cuestión, me habían asaltado meses antes, cuando todo estaba por hacer.

Nos vimos para tratar este asunto. No fue un encuentro a cara de perro. Con Denis es imposible y creo que conmigo también. Pusimos sobre la mesa nuestros respectivos argumentos y él me aseguró que, estando de acuerdo en que no se trataba de una obra fácil, tenía el convencimiento de que conseguiría que el espectáculo fuera inteligible y divertido. Confié en él e hice lo que me pedía.

Aunque he asistido a cuantos ensayos me ha sido posible, no soy la persona más autorizada para hablar del proceso de puesta en pie del espectáculo, en el que no he participado. Me he limitado a ser testigo mudo de lo que sucedía en la sala de ensayos y solo he intervenido cuando se me ha invitado a hacerlo, por lo general para aclarar cuestiones relativas al texto. Desde esa posición de observador, día a día iba comprobando como se aclaraba cuanto de farragoso puede haber en *Pedro de Urdemalas* (López Mozo, 2016: 58-67). El estreno tuvo lugar a finales de julio en el Corral de Comedias de Almagro, en el marco de su Festival Internacional de Teatro Clásico, y lo que el público contempló fue una deliciosa fiesta de la que Cervantes salió bien parado.

Soy, pues, autor de dos versiones de la comedia. Desde el momento en que la segunda ha adquirido

vida propia, ha dejado de pertenecerme en exclusiva, como corresponde a un arte que aglutina las aportaciones de varios creadores. Queda la primera. Me resisto a destruirla o a relegarla sin más a la condición de borrador. No haré ni lo uno ni lo otro. Lo que me llevó a concebirla así sigue pareciéndome válido para una eventual puesta en escena que pudiera plantearse en el futuro, aunque estoy convencido de que, si se da esa circunstancia, algo habré de cambiar a instancias de quien asuma la responsabilidad del encargo.

Bibliografía

- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El engaño a los ojos*, Valladolid. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1998.
- *El engaño a los ojos*, en *Estreno*, XXV, 2, otoño 1999, pp. 22-42.
 - “La influencia del Quijote y de Cervantes en mi teatro”, en [www.mcu.es/libro/programas/promoción y difusión de las letras/Encuentros Verines \(1-XII-2005\)](http://www.mcu.es/libro/programas/promocion_y_difusion_de_las_letras/Encuentros_Verines_(1-XII-2005)).
 - “Viaje de la novela al escenario de parientes, amigos y vecinos de Don Quijote”, en *ADE Teatro*, 107, octubre 2005, pp. 222-227.
 - *En aquel lugar de La Mancha*. En *ADE Teatro*, 107, octubre 2005, pp. 228-235.
 - “El Quijote en el teatro español e iberoamericano contemporáneo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 666, diciembre 2005, pp. 67-83.
 - “La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)”, en *Don Galán* (revista digital del CDT), 5, 2015.
 - “*Pedro de Urdemalas*. Historia de dos versiones”, en *ADE Teatro*, 161, septiembre 2016, pp. 58-67.
 - “Con la venia de Cervantes (dos versiones de Pedro de Urdemalas)”, en www.mecd.gob.es/lectura/libroSearch.do?action=busquedaInicial¶ms.anio=2016&cache=init&layout=verinesResult&showBack=false&language=es (12-VIII-2016).
- PÉREZ CAPO, Felipe, *El Quijote en el teatro: repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Millá, 1947.

Reflexiones de un bululú

Denis Rafter

Actor y Director de escena

Cumplí setenta y cinco años en el pasado mes de abril, pero todavía me siento como un chaval de veinticinco. Como actor tengo la misma ilusión, como director la misma energía y en mis encuentros con actores y actrices más ganas de compartir experiencias, dudas y puntos de vista sobre este arte tan complicado y sencillo a la vez; tan frustrante y espiritualmente gratificante; tan trágico y tan cómico. Un arte donde no siempre los que tienen más talento triunfan y a veces la mediocridad confunde al público con fuegos artificiales.

Cada persona que se dedica a las artes escénicas va a tener un camino diferente. Todos somos únicos y cada uno aporta una visión diferente sobre el teatro. Por eso no hay una sola manera de interpretar a Segismundo o a Rosaura; a Hamlet o a Ofelia. Cada actor o actriz debe aportar al personaje su instinto para el personaje. Al final no es el director, ni un *gurú*, ni Stanislavsky, ni la Tía Paca quien va a encontrar para ti el personaje, sino tú mismo. Entonces el principio de todo el proceso de interpretación eres tú. Tú mismo, con tus imperfecciones, incertidumbres, inquietudes y bloqueos.

Mi camino por las artes escénicas empezó cuando era muy joven, un niño de siete años. Nací actor. Siempre quería divertir a la gente y era un instinto natural. Me sentí vivo y realizado cuando escuché las sonrisas del público. Mi estreno en un teatro grande con mucho público fue sobre el escenario de un manicomio; yo demasiado pequeño para el micrófono, cantando una canción de una película de Bob Hope y Jane Russell y vestido de vaquero del viejo Salvaje Oeste. No recuerdo si tuve éxito como cantante aquella noche. Al-

gunos me decían que no podían escucharme bien pero el momento más importante para mí fue sacar rápido mi pistola. Y eso sí, eso lo hice de maravilla. Cada actor debe tener su propio reto. Salir al escenario bajo la mirada de quinientas personas y no morir en el camino fue ya un éxito para mí y el colmo fue sacar aquella pistola sin dejarla caer.

¿Cuántas veces he tenido que superar mi falta de confianza cuando empecé con un personaje? Siempre, multiplicado por una vida. Y errores, un montón. Y desilusión conmigo mismo, casi cada vez que salgo del escenario. No siempre tu *duende* te acompaña. ¿Qué significa *duende*? García Lorca, en una conferencia suya en La Habana en el año 1930 lo explica muy bien. Dice que el *duende* no es una cuestión de habilidad sino una forma viva, de una cultura antigua, de acción creativa. Explica que no hay mapa ni una disciplina para ayudarnos a encontrar el *duende*; solo sabemos que quema la sangre... que es agotadora ... que rechaza todo lo que hemos aprendido ... que rompe todos los estilos.

Aunque explicar de dónde viene su *duende* es más difícil, incluso imposible. En sus ritos religiosos a Dionisio, los griegos antiguos llegaban a bailar " fuera de sí". Es decir, parece que perdían el control de sí mismos, como poseídos por otro espíritu. Llegar a este extremo en el escenario sería peligroso no solo para el intérprete sino para los otros actores también. En este caso Otelo puede matar a Desdémona de verdad.

Pero es en Andalucía donde se entiende mejor el fenómeno de *duende*. Y es más a menudo demostrado en el flamenco. A veces he sentido mi *duende* en el escena-



rio. Vino en los momentos más inesperados, por ejemplo cuando estuve enfadado conmigo mismo. *Duende* debe ser algo como la muerte. Edith Piaf lo tenía y Billie Holiday. En inglés la palabra más adecuada sería *soul*. Y por eso también el jazz me ayuda a encontrar mi *duende*.

Sí, interpretar es fácil y difícil a la vez. Una contradicción. Siempre hay conflictos. El conflicto es la base del teatro. Y si el actor es capaz de encontrar el verdadero conflicto en su personaje y de hecho su conflicto dentro del contexto de la obra sería su primer gran paso hacia la verdad y su razón de existir en el escenario. Y con esta realidad, el público va a sentir también la lucha interna del personaje y puede compartir sus emociones. El público es una parte íntegra del proceso de creatividad. La energía del actor conmueve al público y el público retransmite esta energía al actor. Y con esta energía, el actor se siente fuera de sí. Por eso el actor siempre debe pensar que su público forma parte del personaje.

¿Cuándo he llegado a estas conclusiones? Tal vez fue aquella noche en el escenario del manicomio. A los siete años, por supuesto, no lo entendía con tanta cla-

ridad. Más bien fue un instinto que me ha seguido toda mi vida como actor. No siempre debemos entender lo que hacemos en el escenario. Conseguir convencer a un público con otro personaje que no eres tú por dos horas es un misterio, una complicidad espontánea. Por lo menos he llegado a una conclusión y eso es un buen principio. No siempre debemos buscar las respuestas; las preguntas pueden ayudarnos más. Y una pregunta con respecto al teatro tiene muchas respuestas y todas válidas. No hay una manera solo de interpretar a Hamlet.

Mi intención con respecto a este breve ensayo no es tanto hablar sobre mí, sino explicar algunos instintos que he sentido y que me han inspirado durante mi camino como actor. Y por eso ofrezco estas reflexiones para que puedan servir de ayuda a otros actores y actrices que están ya en su propio camino o a punto de empezarlo. En efecto todos estamos al principio de nuestro camino. Como Estragón y Vladimir en *Esperando a Godot*, cada día es un principio en nuestro viaje circular. Siempre llegamos al principio de nuevo. Os doy un ejemplo con respecto a la ambición. Imagina que un actor tiene el deseo de interpretar a Edipo en el Teatro

Romano de Mérida y cumple con esta ilusión. Al día siguiente otro nuevo reto va a entrar en su cabeza, tal vez, interpretar a Hamlet en el mismo escenario. Somos así, la ambición no se esfuma, siempre queda si por naturaleza somos ambiciosos. Es una emoción circular, como el amor, el odio, los celos; cada emoción empieza su camino y termina en el mismo sitio.

Conocer las obras de Samuel Beckett me ha abierto muchas puertas hacia el entendimiento del teatro y de la vida. La línea fina y casi inexistente entre la comedia y la tragedia. La conexión entre el nacimiento y la muerte. La conexión entre la juventud y la vejez. Que uno puede morir amargado por la vida o puede hacer su último mutis de este mundo enamorado de la vida y la gente que ha conocido en su viaje. Tampoco estoy siempre de acuerdo con lo que dice y propone Beckett. Su visión a veces es triste, demasiado apocalíptica y negativa. Oscura. Tal vez por eso se despierta en mí más optimismo y más aprecio por el mundo en el que vivimos. No obstante admiro a Beckett por muchas razones y sobre todo por su gran sentido del humor. Tener la capacidad y la humildad de reírte de tí mismo es una manera de sobrevivir.

Y es a través del teatro donde podemos demostrar los enigmas de la vida y los verdaderos valores. Por supuesto hay conflictos, y el conflicto mayor es la lucha eterna entre el bien y el mal. Y el teatro siempre ha estado y debe estar al lado del bien, es a decir el verdadero teatro. Y ¿dónde se encuentra este verdadero teatro? Dentro de cada uno de nosotros. Ese es nuestro instinto natural y la razón por la que cantamos en un manicomio con el miedo en la boca, las piernas temblando y vestido de vaquero; y a la vez puedes sentir que eres el mejor pistolero del Salvaje Oeste.

Sin saberlo estuve aprendiendo mucho sobre el teatro y el actor cuando tenía siete años. El actor debe ser consciente siempre de su entorno y por supuesto de la gente que está a su alrededor alimentando continuamente su creatividad con una variedad de sonidos e imágenes. El actor es una esponja que absorbe las sensaciones del mundo. Hoy en día el actor tiene en su vida muchas intrusiones que neutralizan su inspiración. Le falta tiempo para poder parar y mirar; estar debajo de un árbol y contemplar el campo; tiempo para sentarse en un banco y admirar los personajes de este *gran teatro del mundo* que pasa por la plaza del pueblo.

Confieso que antes de escribir este ensayo sobre el teatro eché una mirada a los libros que tengo en mi pequeña biblioteca, buscando inspiración. Después de todo es una responsabilidad dar una opinión sobre el teatro a gente que está empezando su carrera como actor y que quiere saber algo diferente e interesante sobre el arte de su oficio. El teatro tiene su lado oscuro y misterioso. Tampoco me gustan las palabras *teatro* ni

actor. Son palabras del teatro griego hace 2.500 años. La cuna del drama empezó mucho antes, en una cueva prehistórica. Es un instinto humano y un deseo de comunicar con lo conocido y con lo desconocido, con otros seres humanos y con los dioses.

Además, el teatro o lo que llamamos teatro es algo camaleónico, enigmático, contradictorio y sobre todo personal y subjetivo. Y después de dar esta mirada a mis libros me di cuenta de que todos estos autores, casi todos, sabían más que yo sobre el teatro. Pero ninguno de ellos había tenido las mismas experiencias, los mismos encuentros con el teatro que yo; e igual que para cada uno de nosotros, mis experiencias son únicas y por eso quería compartir algunas de ellas con ustedes en este ensayo.

Hace años escribí *Actor busca trabajo*, una obra de teatro sobre un actor que por circunstancias de la vida había llegado a España. Pero no puede encontrar ningún trabajo como actor por el hecho de que tiene acento. Su único trabajo es como espantapájaros en un parque público. Durante los momentos que no aparecen los pájaros, el hombre se baja de su palo para entretener con canciones y textos de Shakespeare a los que pasan por allí. Al final vuelve a su palo; lo siguiente son sus últimas palabras; creo que son palabras que explican la razón de nuestra lucha eterna para seguir como actores:

Deja al actor vivir. Intentamos ser intermediarios con el pasado, el enlace con el futuro, el criterio del presente; y la voz y alma de Eurípides, Aristófanes, Calderón, Shakespeare o Brecht. Déjenos llevarles atrás en el tiempo a despertar de nuevo sentimientos a menudo escondidos u olvidados.

A través del actor podremos ponernos por debajo de las murallas de Troya, pasar por las calles del viejo Jerusalén, gritar a la tormenta con el Rey Lear, sentir el viento frío andando por los muros de Elsinore, llorar en el dormitorio de Otelio y ser testigos del asesinato de Julio César en el Foro de Roma.

El actor existe por causa de los sentimientos. Puede ser el último en irse. La verdad es que si los sentimientos se pierden ya no habrá necesidad del actor. Como el dinosaurio será extinguido. Y a dónde vamos entonces - a un vacío.

Pero tal vez eso es lo que quieren.

Desechar a los sentimientos e introducir las máquinas.

Desechar a los humanos e introducir los robots.

Desechar los actores y.... lo demás es silencio ...

Y con estas palabras del personaje de un actor, sin trabajo y sin país, os dejo seguir vuestro camino por el escenario de este mundo donde todos somos actores.

fila á

Textos teatrales

El grito

Raquel Garod



Raquel Garod (1992), inicia sus estudios de Interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en 2011, especializándose en Teatro de Creación aplicado a la Interpretación en el Teatro Físico. Complementa su formación académica con Interpretación en el Teatro Textual y en el medio audiovisual. Ha participado como actriz en diversos montajes teatrales y proyectos audiovisuales compaginando esta labor interpretativa con la exploración de nuevas dramaturgias a partir de diferentes procesos. Actualmente se encuentra inmersa en la creación escénica de *El Grito*, primer proyecto en el que se estrena como creadora asumiendo la dramaturgia, la dirección e interpretación del mismo.

El Grito nace con el objetivo de no ser un texto dramático y sí convertirse en un hecho escénico. Por este motivo y sólo por este, podemos considerar que está incompleto, incluso algunas de sus partes experimentarán una evolución en el proceso de creación y búsqueda del drama.

Tiene su origen en la serie *El Grito*, del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Las primeras sugerencias fueron plásticas y poco a poco se vieron inundadas por efectos sonoros que, en el proceso de creación, encuentran su significación lingüística y determinan

los espacios de contenido dramático que conforman el texto.

El Grito, ya finalizado como proceso dramatúrgico, sirve como punto de arranque para iniciar el camino a la búsqueda del drama, dando paso a un siguiente proceso de creación donde la fragmentación y la confluencia de líneas abiertas facilita la convergencia de distintos lenguajes, con especial atención al movimiento y a la expresión física. Este proceso de creación parte de la concepción en base a corrientes postdramáticas donde el Teatro Físico y la Danza Teatro son los principales lenguajes que lo están conformando como hecho escénico. La palabra tiene un protagonismo supeditado a otros lenguajes físicos y expresivos donde *El Grito* va asumiendo cuerpo y voz

La palabra es sólo la máscara, la concha que guarda con contención todo un universo que subyace detrás de ella. No se agota en sí misma sino que es sólo un vehículo mercenario de la significación. El espacio y el tiempo encuentran su materialización dramática a partir de la actualización física del *playerman*, que se mueve entre la representación y lo performativo.

Raquel Garod

Mujer sola en un espacio donde la velocidad de los colores lo llenan de vacío. Luz blanca de hospital recorrida por halos de humo de tabaco. Aroma de plástico. Aroma de vino tinto. El sonido, casi imperceptible, delata el gotear de un grifo. Melodía disonante. La mujer viste de negro mostrando las costuras que la mantienen en pie. Repite los movimientos en una partitura que alcanza diferentes velocidades dentro de un mismo tiempo donde se ligan el mundo físico y el emocional. Necesidad de abrigo. Frío. Temblores. Un susurro convierte el texto en un mantra mientras la mujer pasa de mostrar las cicatrices de su vestuario a la limpieza plástica de las telas. El cuerpo tiembla.

Está tiritando un termostato
Me bate en sacudidas conforme va llegando al cero
Me tiemblan los huesos
No quiero hablar de fríos

Todo se detiene y en el equilibrio del tiempo se unen cuerpo y palabra, movimiento y geometría, mirada y silencio.

Vagón con luz de hospital
Vi fondos llenos de gritos
Vi ruido
Todos tenemos ruido
Todos tenemos uno
Un ruido constante que no calla
No calla
No se calla
Chirría como una tormenta de tornillos sobre un suelo de metal
Te saca de ti acabando con cuestiones formales de gravedad
Aparece por si nos da por bajar a ser tierra

El cuerpo se pronuncia en el espacio mediante pulsiones físicas que gestan el movimiento. Se evapora la atmósfera que cubre el cuerpo trayendo consigo otro estado que se acaba entregando al servicio del universo significante.

Han estado pasando ya muchos días
En todos he visto cómo se me iban los globos rojos al cielo
A algún lugar habrán llegado
Pienso en las carroñas
Disfrutan rondando la sangre
Se relamen con la carne podrida en gusanos de cuerpos descompuestos
Se me muda la sensación

El cuerpo también asume su mudanza. Se pronuncia el espacio modificando las tonalidades del aire que se exhala.

Se respira a asfalto recién echado
Continúa de fondo el ruido de una máquina
Ese chirrido incesante
Ese chirrido
Esa taladradora martilleando en la frente
Esa broca que incide robusta atravesando mi propia superficie

Vuelvo a oír ladridos sin respuestas
Un perro se va calle abajo
Crujen las hojas
Crujen las hojas
Crujen
Crujen
Crujen
Los crujidos me acabaron integrando
Oigo el festival de babas de ese mismo perro masti-
cando costillas de carne seca
Costillas de carne deshidratada
De carne consumida

Inmediatez reflexiva en una continua efervescencia de los sentidos. El tiempo inspira más suave atento a la dinámica del contenido. La luz inunda el todo.

Me nace la necesidad de cuestionarme cómo nos existimos
Los días enseñan y uno va aprendiendo lecciones
Te das cuenta del crujiir propio de la existencia
Ensayo
Error
Crujido
Un cuerpo quebrado llega a conclusiones de huesos y carne

El cuerpo y la palabra se suceden a través de una partitura picada que trae intensidad en los vértices. El espacio envuelve el cuerpo que se agita por la inmediatez de hacerse respirar.

Me consuela el sucio abrazo del aire
No quiero ahogarme en aguas con olor a desagüe
En aguas con fétido olor a sumidero
A vertedero descompuesto
Me cuesta seguir comiendo cuando aún no te he digerido
Me revuelvo el estómago con mis propias arcadas queriendo vomitarte
Queriendo expulsarte violentamente por la boca
Quiero expulsar todo lo gástrico que contengo de ti

Temblores que pertenecen al lugar donde se pronuncia el fondo y sus ecos. Verticales. Contenciones que se permiten emanar algo de aire.

Tengo los labios cortados por el filo de discursos
bajo cero
Dejo que se me hiele la piel cuarteándose en el frío
Se va derritiendo
Deja un rastro entre vías por donde descarrilan mis
sentidos

Un plástico gris sigue ondeando

El aliento busca el refugio de esperanzas para no estancarse en materias inorgánicas que simulan existencias. La acción física se convierte en la sucesión del universo emocional.

Cómo verme al margen de epidemias
Cómo verme
Me encuentro en medio de ofensas pintarrajeadas
De injurias carnívoras que me han devorado los ojos
Me ubica la luz de un cigarro que se agota
Que se muere siendo ceniza
Que se consume convirtiéndose en residuo de una
combustión completa

Hubo una estela
Tomas consciencia de ella para acabar diseccionándote en vida
Para acabar abriéndote en canal
Con toda la sangre que supone
Con toda la sangre que eso supone
Te encuentras de pronto con rastros semivacios y
mal trazados
Te sientes en la obligación de asumir la responsabilidad de condensarlos
Se te duermen las manos
Se entumescen los extremos
Crujen

El cuerpo se articula en el espacio alcanzando la expresión a partir de engranajes oxidados que chirrían. Se desatan pulsiones que mudan el estado del cuerpo expresivo mientras las sonoridades se condensan en ecos.

Dudo de que te des cuenta
Eres una tumba llena de esqueletos y cráneos huecos hechos polvo de huesos
Hechos polvo
Polvaredas de polvo
Polvo del polvo
Polvos de huesos
Huesos en polvo

Me aterras

Lo grávido aparece queriendo atraer el contenido hacia el propio suelo. El discurso se dilata en una atmósfera dinamizada por la inquietud del impulso interno.

Me enmaraño
Confundo los hilos de los que penden mis esquemas
Me da miedo que se me quiebren del todo
Siempre fueron endebles
Dejé que soportaran peso
Dejé que soportaran peso sin haberlos reforzado
Sin haberlos afianzado para sostener al que sostiene
Tengo las manos quemadas de agarrarme con la vida a cuestras
Acabé por sumar más peso al que lo aguantaba
Como un animal enfermizo que carga con cuerpos densificados
Que soporta la carga de cuerpos desplomados
Que soporta cuerpos muertos

El sentido aterrizo para encontrarse de frente con lo terrenal. Reacciones de lo ingrávido desde donde se asume la articulación del movimiento. El cuerpo reflexiona el espacio.

Fui dejando mi peso sobre cada una de mis vértebras
Sentía el asfalto cada vez más cerca
Comprendo por qué todo se evidencia grávido
Se te seca la boca
Se huele a asfalto desde muy cerca
El pavimento está hirviendo
Está sangrando gases tóxicos
Gases que te corroen los bronquios
Que te oxidan los bronquios
Que te los corrompen

La línea del tiempo se suspende en un punto. La verticalidad del cuerpo se entrega a ese instante.

Los fantasmas te vienen

La temperatura se intuye susceptible a cambio mientras los lenguajes se fusionan.

Por el hecho de llevarte implícito me apareces en todas partes
Cómo desintegrarte
Descuartizarte a trozos sin que yo me desangre
Descuartizarte a trozos
Descomponerte en trizas
No puedo segmentarte y que me supongas ignorancia
Cuestión de intervalos entre perspectivas
Pero no somos y no queda

El movimiento se insinúa y acaba desenvolviéndose en líneas contundentes.

La losa que ubica mis pies sigue ahí abajo
 Mi localización es la exacta
 La vida encorseta con sus determinaciones
 Tú me frunciste
 Se me retuercen cada una de las costillas de todo lo que te he respirado
 Se me clavan las costillas como punzones en los dos costados
 Como golpes secos que sobrecogen inspiraciones punzantes

No son apologías de inventarios de costumbres porque ya no existen

Los labios pronuncian densidades en el espacio impregnando la atmósfera de calidades que pesan. La lengua se inquieta en el cuerpo.

Me arde la boca
 El veneno me quema
 Se me escapa entre los dientes
 Me permito envenenarme

La intensidad muestra sus escalas. Se hace acento en el color del significado del comportamiento físico que irradia proyectándose en los recodos del espacio.

Has dado de comer estiércol a las bocas -podridas- que te han alentado besándote
 Es demasiado crudo el suelo por el que pisas
 No hables de planos a escalas infinitas de algo que no existe
 Me haces apretar dientes contra dientes
 Me haces sentir dentro la encía hirviendo
 Como cuando hierve la carne cociéndose
 Como cuando hierve la carne blanqueándose entre ebulliciones
 Como si así se le pudiera devolver la vida a la carne recién muerta

El dinamismo interno sustenta la pulsión de la acción física. El cuerpo alcanza otro estado a medida que se sumerge en un espacio que se solidifica.

Tu discurso me destroza
 Me quiebra
 Me irrita
 Me cuesta tragar saliva

Me corrompe
 Dejé de ser aire
 Produjiste enfisemas en mis pulmones destruyendo sus paredes
 No exploto porque no tengo oxígeno suficiente acumulado
 El aire no me entra
 Se me queja la garganta

Me has sumergido en petróleo
 En su olor fuerte
 Mi lengua sabe a queroseno
 A calzada de alquitrán hirviendo
 A escoria derretida
 Salivo nafta
 Se me retuerce en la mandíbula

La actitud se muda en un espacio perfectamente geometrizado por rastros de luz. Se reencarna en palabra el estado físico alimentado por el bagaje del contenido a lo largo del ruido. La contundencia se hace latente en términos catárticos.

Te he mentado
 Muchas veces te he mentado
 Porque no soportaba el peso desgarrador de todos tus cristales rotos
 Clavarme en todos tus vértices
 Todos esos extremos afilados a lo arma letal
 Tus altares siempre fueron de funeral
 No puedo pedir la muerte a tus faltas porque te mataría en ti mismo
 Porque te convertirías en el resultado de infinitos añicos pisoteados
 Asolados por vendavales de furia
 Como tú has arrasado con mis huesos

Viaja la voz por sus ecos. El ruido se recoge en una onda que se refleja para volver a emitirse. Incomodidad en el cuerpo vestido. Las costuras remiendan la forma física pero no la sostienen. El cuerpo hace acelerar el pulso de un tempo en partitura. Necesidad de abrigo. Frío. Temblores. Los extremos se inquietan alterándose. El cuerpo tiembla.

No quiero hablar de fríos
 Me tiemblan los huesos
 Me bate en sacudidas
 Me bate
 Me bate conforme va llegando al cero
 Está tiritando un termostato.

fila á

Puestas en escena

Recogemos aquí las puestas en escena que fueron representadas dentro del Congreso Internacional de Artes Escénicas *Cervantes y Shakespeare de su pluma a*

nuestra escena que se celebró en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia los días 27, 28 y 29 de octubre de 2016.

á

fila

Vol. 1, 85-88

La Tempestad de Calibán, Trínculo y Stephano



Reparto: Silvia Pérez Guirao, Sara López Guillén, Paula Pérez Juan, Sonia Díaz Gómez

Ayudante de Dirección: Antonio Varona & Jorge Fullana

Escenografía: Esperanza Viladés

Iluminación: Jorge Fullana

Vestuario: Ana Dolors Penalva

Video y Música: Jorge Fullana

Coreografía: Gemma Lezaun

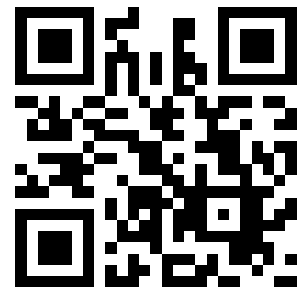
Autor: William Shakespeare

Dramaturgia/Versión/Adaptación: Sofía Eiroa & Esperanza Viladés

Directora: Esperanza Viladés

Enlace a vídeo-resumen:

<https://youtu.be/Uk4S113djHs>



Cervantes & Shakespeare



Reparto:
Shakespeare: Eduardo López de Rodas

Cervantes: Fran Iniesta
Dramaturgia: Fulgencio Martínez Lax

Dirección: Elizabeth Sogorb y Ana Barceló



Lo que sé de Shakespeare

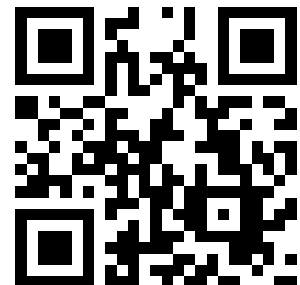


Reparto: Juan Pedro Alcántara, Joaquín Gómez, Natxo Núñez, David Terol, Vanesa Terrés, Irene Verdú

Dramaturgia: Luisma Soriano

Dirección escénica: Luisma Soriano

Enlace a vídeo-resumen:
<https://youtu.be/xqDCPbuNIL8>



NotodoHamlet, escenas de Hamlet



Reparto:
Ofelia: Lola Salcedo
Polonio: Jesús Martínez. Paco García Vicente
Gertrudis: AnaDolores Penalva
Horacio: Alfonso Enríquez
Hamlet: Luis Martínez-Arasa

Director: Luis Martínez- Arasa

Grupo de Teatro Alhory. Entrementes Teatro

El Retablo de las Maravillas



Reparto:

Chanfalla: Alejandro Carrillo.
Chirinos: Tania Cutanda.
Rabelín: Daniel González.
Gobernadora: Marta César. Pedro Capacho
Escribano: Iván Rodero. Benito Repollo
Alcalde: Gabriel Márquez. Juan Castrado
Regidor: Baldode Maya.
Juana Castrada: Paula Périz.
Teresa Repolla: Melani Ibañez.
Novio: Younes Demnati.
Sobrina bailarina: Alba Rebaque.
Furrier: Oriol Pamiés

Asesoría musical: Fuensanta Carrillo

Caracterización e Indumentaria: Ana Dolores Penalva

Diseño técnico & fotografía: Luisma Soriano y Jorge Fullana

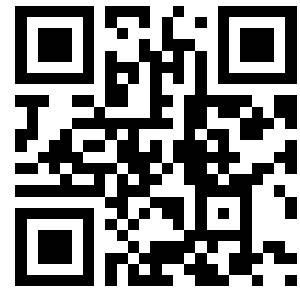
Escenografía y Utilería: Ricardo Arqueros

Ayudantes de dirección: Baldo de Maya e Iván Rodero

Versión y dirección: Francisco García Vicente

Enlace a vídeo-resumen:

<https://youtu.be/knD4yxDYWhM>



Cervantes y el teatro cantado

Reparto:

Raquel: Carmen Iglesias
Cervantes: Fran Iniesta
Constanza: Teresa Franco
Don Diego: Oriol Pamés

Pianista: Pablo Martínez.

Violín: Oriol Pamiés

Dirección: M^a Carmen Iglesias

Enlace a vídeo-resumen:

<https://youtu.be/LtumNmKx8d4>



Pedro de Urdemalas



Reparto:

Pedro de Urdemalas: Manu Pérez
 Clemente (zagal) y Farsante 3: Manu Navarro
 Clemencia (zagala) y Farsante 1/ Ciega: Cristina Pujol
 Benita (zagala) y Reina: Elia Trigo
 Martín Crespo (Alcalde): Jesús Arribas
 Sancha Macha (Mujer del Alcalde): Lorena López
 Diega Taruga (Vecina) y Farsante 2: Melisa García
 Viuda y Labradora: María Valverde

Hornachuela (Vecina) y Doña Marcela(Dama): Yolanda Marcilla
 Redondo (Escribano) y Autor : Antonio Pérez
 Pascual (Pastor) y Silerio (Consejero del Rey): Cristian Brocal
 Maldonada (Condesa de gitanos): Mélani Ibáñez
 Gitanilla: Rocío Rocamora
 Inés (Gitana) y Ciega: Isabel Aranda
 Belica (Gitana, luego Isabel): Ana Marín
 Rey: Isaac Vivancos

Indumentaria y caracterización: Ana Dolores Penalva

Iluminación: Luisma Soriano y Luis Ferrer

Movimiento: Paco Maciá

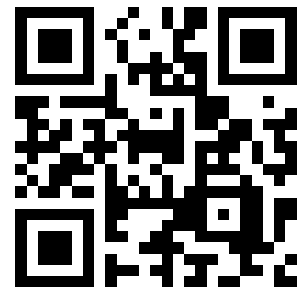
Coreografía: Sonia Murcia

Música original: Fuensanta Carrillo

Adaptación y dirección: Juan Carlos de Ibarra

Enlace a vídeo-resumen:

<https://youtu.be/8aY4qvwCZ-w>



fila á

Apéndices

á

filia

Vol. 1, 91-112

Trabajos fin de estudios defendidos de junio de 2014 a febrero de 2017

Desde la implantación del nuevo plan de estudios en el curso 2013-2014, la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia se ha enfrentado al reto de incorporarse al Espacio Europeo de Educación Superior, con más ilusión que recursos. Entre otras muchas novedades, nos encontramos con la obligación de la realización de un Trabajo Fin de Estudios (TFE) que, como dice la Resolución del 25 de julio de 2013 (BORM de 16 de agosto), "tiene como finalidad demostrar por parte del alumnado la adquisición de las competencias asociadas al Título, y que la preparación global es suficiente para el ejercicio profesional". Además, suponía un primer acercamiento de nuestros alumnos al campo de la investigación, en las vertientes documental, historiográfica y performativa. Como responsable desde ese primer curso de la asignatura de Metodología de la investigación, tarea hoy compartida con Fulgencio Martínez Lax, y como Coordinadora del TFE desde el curso 2014-2015, me he visto desde un principio plenamente implicada en este proceso, que ha sido ilusionante y frustrante a partes iguales, y que no hubiera sido posible sin la implicación y compromiso de

los profesores asignados como tutores a los distintos proyectos de investigación.

Nuestros alumnos han abordado campos de investigación muy diversos, que van desde los propios procesos actorales y/o de dirección, hasta las aplicaciones pedagógicas o sociales del teatro, desde la investigación histórico-documental más tradicional a la investigación desde los procesos de creación más novedosa. Muchos de los trabajos realizados a lo largo de estos años han alcanzado un nivel de calidad destacable, incluso el de excelencia académica, por lo que resultaba imprescindible darles la visibilidad que se merecen. La relación que a continuación se aporta es sólo un primer acercamiento a los mismos, un catálogo que incluye nombre del autor, título del trabajo, departamento y línea de investigación y tutor del mismo. Pero quizás en un futuro próximo podamos ver publicados muchos de ellos en su forma íntegra, y para eso estamos trabajando.

Cristina Isabel Pina Caballero
Coordinadora TFE

Junio de 2014

1. CARLOS TOMÁS BLANCO: La rutina, o cómo los automatismos condicionan nuestros movimientos.

Dept. Interpretación, Investigación performativa. Tutora: Concha Esteve Franco.

RESUMEN: El proyecto de este TFE nace desde una perspectiva personal sobre la idea de cómo todos los procesos rutinarios que desarrollamos durante nuestra vida, pueden ir dejando huellas, características, en nuestro cuerpo, (la manera de andar, nuestra fisonomía, gestos repetitivos, etc.). Y de este modo, cómo poder desarrollar un proceso creativo con todas esas marcas, o elementos cotidianos y llevarlos a lo extra cotidiano, a escena. He escogido este tema, por la línea de trabajo de mi especialidad y mi formación complementaria a él, la danza.

2. TAMARA VALERO MARTÍNEZ: De Stanislavski a Meisner. Derivación y síntesis de una técnica interpretativa.

Dept. Interpretación, Técnicas de actuación. Tutor: José Antonio Sánchez Martínez.

RESUMEN: La técnica Meisner, considerada actualmente una de las más importantes técnicas de interpretación a nivel mundial, fue desarrollada por su autor durante más de cincuenta años de docencia partiendo de los postulados de Stanislavski, y los discípulos de este, Sudakov, Rapoport, Michael Chejov, y de los maestros estadounidenses, Stella Adler, Harold Clurman y Lee Strasberg. Cada uno de ellos le aportó diferentes conocimientos sobre la técnica teatral y gracias a la adquisición de estas competencias y sus propias experiencias Meisner creó su propia técnica. Este estudio se centra en analizar la influencia que tuvo el legado de Stanislavski en relación con el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias, y en el ámbito concreto de la formación actoral. Se destacará la importancia de los principales elementos psicotécnicos tal y como fueron formulados en su origen, describiendo la función de cada uno de ellos en la formación y el entrenamiento del actor; se informará de las aportaciones posteriores que hicieron diferentes maestros y particularmente aquellos que influyeron directamente en Sanford Meisner, como Sudakov, Rapoport y M. Chejov; se indicará la conexión entre Stanislavski y el llamado "Método", y, finalmente, se explicará el modo en que el propio Meisner los introduce en el desarrollo de su técnica.

3. MARÍA HIDALGO HERRERA: El gran mundo interior de Rosa. Creación de una realidad.

Dept. Interpretación. Tutora: Encarna Illán Alemán.

RESUMEN: Con este trabajo quiero narrar todo el proceso que he llevado a cabo para dar vida a un personaje y poner en pie una obra. Podemos dividirlo en dos grandes bloques: el primero, formado por el tercer y cuarto apartado; es de tipo documental y abarca desde una introducción al autor y a la obra (y su difusión en España), hasta todas las conclusiones y datos extraídos de la investigación que he llevado a cabo sobre la enfermedad psicológica del personaje que interpreto (la esquizofrenia) así como la justificación de ésta en el texto. El segundo bloque, compuesto por el quinto apartado, es de carácter auto etnográfico. Contempla, desde una perspectiva más personal, las distintas etapas por las que he ido pasando a lo largo de este proyecto, teniendo que abordar los distintos roles teatrales necesarios para la realización de un montaje, así como lo investigado y estudiado para la mejor comprensión de mi personaje y de la obra.

4. BLANCA ESCOBAR MENGUAL: La dictadura de la belleza. De lo social hasta la realización escénica.

Dept. Interpretación, Teatro y otros medios / Actuación en relación con los medios, géneros y estilos. Tutora: Esperanza Viladés Coll.

RESUMEN: Tal es el culto por la belleza y la delgadez hoy día, que ocasionan, tanto si somos seguidores o no de la moda y de llevar un estilo de vida saludable, que estamos sometidos a la presión de perfeccionar y mejorar nuestro cuerpo. Asociando así, este concepto de belleza con éxito y felicidad, hemos llegado al punto en que la percepción de nuestro físico es un reflejo de cómo nos juzgamos a nosotros mismos, generando la ambición de poseer un cuerpo perfecto marcado por los cánones de la estrategia de marketing. Este proyecto nace de la investigación sobre los trastornos alimenticios procedentes de la obsesión por la delgadez que esos patrones de belleza provocan elaborando una performance para mi TFE de la ESAD en la rama de Teatro de Creación.

5. LUCÍA ROS GONZÁLEZ: El desierto embotellado: La voz de los socialmente excluidos mediante los lenguajes artísticos.

Dept. Interpretación, Teatro y otras disciplinas. Teatro e integración social. Tutor: Esperanza Viladés Coll.

RESUMEN: Tras el trabajo de campo realizado sobre la indigencia en Murcia, principalmente a través de la grabación de entrevistas a gente que vive en la calle, nace la idea de crear un documental. En él se reflejan las vidas y manifestaciones de algunos mendigos o gente en estado de exclusión social. Estas imágenes se combinan con realizaciones artísticas: una partitura de movimiento y algunos textos creados y re-creados a partir del material grabado anteriormente y nuestras lecturas. El nexo de unión de los diferentes elementos visuales-performativos productos del proceso de creación, queda reflejado en el vídeo-documento (o documento audiovisual) final.

6. ANA ELISA MARTÍNEZ BALMORI: Realidad e irrealidad en El amante de Harold Pinter.

Dept. Interpretación, Análisis y composición del texto y el personaje. Tutor: Juan Carlos de Ibarra y Pérez.

RESUMEN: Esta investigación tiene como objetivo general el trabajo sobre la obra *El amante* de Harold Pinter, lo cual se apoyó previamente en los fundamentos teóricos de autores como Harold Clurman (1977), Konstantin Stanislavsky (1981) o Martin Esslin (1961) entre otros. El enfoque de nuestra investigación se centra tanto en el trabajo teórico, como en el actoral para una posible propuesta teatral. Comenzamos a partir de un marco teórico en el que ubicamos y relacionamos la obra con otros autores, géneros y estilos. Partimos de la elaboración de una traducción propia, y pasamos a un análisis dramático y actoral para el que nos valemos de diversas herramientas como la aplicación de un análisis activo y segmentación del texto. Completamos el paso desde el análisis a la interpretación y composición del texto y el personaje mediante la aplicación de nuestra hipótesis procedimental, la que nos orienta en la necesaria determinación de qué es real y qué no lo es en la acción; trazamos, pues, un recorrido por algunas variaciones dentro de las categorías de Realidad / Irrealidad / Ambigüedad y Consentimiento / Imposición / Oposición. Tratamos además la trama y los temas fundamentales de la obra respecto a cómo les afecta ese doble criterio analítico, así como el convencionalismo, no tan convencional existente en la obra, y la relación entre los personajes.

7. MARÍA ORTIZ POVEDA: MEISNER: Una técnica realista para el teatro musical. John y Jen. Vamos a hacer un trato... ¿vale?

Dept. Interpretación, Técnicas de actuación. Tutor: José Antonio Sánchez Martínez.

RESUMEN: En este Trabajo Fin de Estudios: *Meisner: una técnica realista para el teatro musical*, se hace un seguimiento personal sobre el trabajo actoral realizado en el musical: *John y Jen. Vamos a hacer un trato... ¿vale?*, versión original de Edgar Moreno Escandell a partir del musical americano original *John and Jen, the musical*. Se investiga la utilización de la Técnica Meisner, una técnica que trabaja desde la verdad, en el trabajo interpretativo de una obra musical. Finalmente, se expone la conclusión sobre la eficiencia de esta técnica actoral en una obra musical basada en la experiencia personal.

8. EDGAR MORENO ESCANDEL: John y Jen. Vamos a hacer un trato... ¿vale? Adaptación de John y Jen, el musical.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Dramaturgia musical de la puesta en escena. Tutora: Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán.

RESUMEN: Con el Trabajo Fin de Estudios titulado *John y Jen: Vamos a hacer un trato... ¿Vale?*: adaptación de *John and Jen, the musical*, se muestra cómo hacer la adaptación de una obra de musical americano centrándonos en su dramaturgia musical. Describimos detalladamente el proceso seguido para llevar a cabo tanto la adaptación de las letras de las canciones como del libreto, trabajo complejo que está muy poco reconocido actualmente en España. Destacamos la importancia de la dramaturgia tanto musical como textual como factor determinante para el éxito o el fracaso de una puesta en escena. La adaptación realizada en este Trabajo ha servido de base para una puesta en escena trabajada a partir de la Técnica Meisner que, basándose en la verdad, ha hecho que se cambien partes del texto propuesto, para terminar siendo un texto más veraz y realista.

9. BEATRIZ JUSTAMANTE IÑIGUEZ: Olvidadas. Investigación a partir de la figura de Clara Campoamor y el sufragio universal.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Creación dramática: procesos y resultados. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: *Olvidadas* es el resultado de la creación dramática de un texto teatral aportando la experiencia actoral. Es una inmersión en cuerpo y alma en

el mundo de tres mujeres: Clara Campoamor, Emmeline Pankhurst y Betty Friedan, líderes del movimiento emancipador feminista y que lucharon para la consecución de derechos de la mujer. A esta parte más inductiva y técnica, que tiene un fundamento ampliamente documental, se le suma la otra cara de la moneda. Aquello que pertenece a lo inexplicable: la inspiración. Las sensaciones que me producen las imágenes que he ido recibiendo de los textos y fotografías de estas mujeres. Los sueños que he tenido sobre el proyecto, la intuición, las decisiones totalmente subjetivas. Las coazonadas, que no son un apoyo científico o real, pero que han sido las que, al fin y al cabo, han cerrado y dado forma a los textos y me han hecho tener una visión más clara y personal de mis personajes.

10. M^a JOSÉ MARTÍNEZ PALAZÓN: Paralenguaje: las emanaciones sensibles que desprenden las palabras.

Dept. Voz y Lenguaje, Paralenguaje. Tutora: Carmen Acosta Pina.

RESUMEN: El paralenguaje es un elemento imprescindible en la comunicación ya sea oral o escrita, ya que son los elementos del paralenguaje los que acompañan, modifican o alternan con una estructura lingüística, a la que dotan de sentido y la hacen portadora de información adicional sobre, entre otras cosas, el estado emocional del emisor. Por esto, en el presente trabajo, se expone un sistema con el que construir formalmente, a partir de variables paralingüísticas, las emociones de miedo e ira.

11. JAVIER LÓPEZ BACELAR: El espectáculo debe continuar. Memoria.

Dept. Cuerpo, Investigación teórico-performativa de la composición coreográfica. Tutora: Raquel Jiménez Marín.

RESUMEN: Esta memoria refleja el proceso de investigación performativa realizado por mi compañera María Lucas y yo como Trabajo Fin de Estudios (en adelante TFE). El proyecto de investigación ha pasado por las siguientes fases: 1º Esquema inicial del proyecto / Esquema final del proyecto; 2º Reparto de la película *Moulin Rouge!* / Reparto de *El espectáculo debe continuar*; 3º Argumento de la película *Moulin Rouge* / Argumento de *El espectáculo debe continuar*; 4º Banda Sonora (en adelante BSO) de la película *Moulin Rouge* / Intervenciones musicales seleccionadas para la representación del *El espectáculo debe continuar*. He desarrollado un apartado con el montaje, los ensayos generales y la puesta en escena. También he realizado una tabla de la composición coreográfica por días

y la explicación de las anotaciones de escenografía, atrezzo, indumentaria e iluminación para la puesta en escena. Al ser un trabajo performativo, creo que la forma más conveniente de documentarlo es mediante el material audiovisual. Por ello, mi compañera y yo hemos decidido grabar el mayor número de ensayos posibles y la puesta en escena, que se adjuntan en esta memoria.

12. MARÍA LUCAS LÓPEZ-ANGULO: El espectáculo debe continuar. Memoria.

Dept. Cuerpo, Investigación teórico-performativa de la composición coreográfica. Tutora: Raquel Jiménez Marín.

RESUMEN: En esta memoria sobre el Trabajo Fin de Estudios (en adelante TFE) *El espectáculo debe continuar*, se recoge todo el proceso de investigación performativa que hemos llevado a cabo; desde la elección del proyecto hasta las conclusiones obtenidas del mismo, pasando por una serie de fases imprescindibles: selección de las canciones, creación coreográfica, ensayos, elección de vestuario, diseño de iluminación, dirección... La memoria que ahora presentamos se completa con una serie de vídeos en los que se refleja tanto el ensayo general en el teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (en adelante ESAD) con el resto de los compañeros que han accedido voluntariamente a colaborar en la parte performativa de nuestro TFE, como la puesta en escena. Debido al carácter de nuestra investigación, considero imprescindible añadir estas grabaciones que hemos ido realizando durante el proceso, como apoyo y prueba audiovisual a lo que en esta memoria se desarrolla.

13. IRENE FABREGAT SALGADO: El camino del actor al mundo profesional.

Dept. Cuerpo, Línea propuesta por el alumno. Tutora: Sonia Murcia Molina.

RESUMEN: El presente trabajo contiene las claves y conocimientos necesarios para el artista en su paso al mundo profesional de espectáculos públicos. Se abordarán temas tan cruciales como las oportunidades laborales del actor, ya sea por cuenta ajena como por cuenta propia, así como la distribución y marketing en el medio profesional. Dicho trabajo se ha llevado a cabo con la información más actualizada y del momento, recurriendo a todos los interlocutores sociales y a numerosos actores, productores y directores del mundo del espectáculo teatral. Podemos comprobar que se evita la redacción de términos demasiado jurídicos

o técnicos con el fin de llegar a todo el público, a través de un lenguaje práctico, fácil y cercano al lector, sin perder en ningún caso, el rigor y formalidad.

14. GISELA GONZAGA SILVA: La dirección de actores invidentes: metodología y procesos.

Dept. Dirección escénica, La dirección de actores: metodología y procesos. Tutora: Edi Liccioli.

RESUMEN: Se presenta un estudio sobre el trabajo metodológico en relación con la dirección de actores invidentes. La escasez de información encontrada ha motivado la elaboración de esta investigación que entiende contribuir a la documentación sobre el tema. El estudio nace de las necesidades generadas a partir de la experimentación práctica en dos montajes teatrales que contaban con la participación de un actor invidente. Estas experiencias han puesto en evidencia la falta de una metodología concreta a la hora de dirigir a actores con algún tipo de discapacidad visual. El objetivo principal de una metodología específica es de aportar autonomía al actor y consecuentemente de facilitarle una aproximación a las condiciones de trabajo de los actores normoventes. El estudio ha recopilado información sobre la dirección de actores invidentes en otros países, al mismo tiempo que ha generado sus propias herramientas de investigación junto con un actor con invidencia parcial. Dicha experiencia, contrastada con el trabajo de los actores invidentes sin una metodología previa establecida, ha evidenciado considerables ventajas en la calidad del trabajo del actor invidente. Se demuestra así que un estudio pormenorizado que desarrolle una metodología completa representará una importante aportación a la formación y profesionalización de actores invidentes.

Septiembre de 2014

15. JAIME LORENTE LÓPEZ: Obras y elementos clave en el desarrollo creativo de Rodrigo García y puesta en escena a través de su lenguaje como base inicial.

Dept. Interpretación. Tutora: Encarna Illán Alemán.

RESUMEN: Estudio sobre los elementos clave que en la obra de Rodrigo García han supuesto una etapa destacable en su trayectoria. Este estudio se plantea como un acercamiento al lenguaje escénico empleado por el autor para adquirir conocimientos útiles que nos permitan desarrollar una puesta en escena que este impregnada por este universo.

16. NAHUM ORTIZ BERNAL: La resurrección de personajes sin vida. Dramaturgia: creación y desarrollo de Mario: Antes de irme me gustaría decirte que...

Dept. Interpretación. Tutora: Encarna Illán Alemán.

RESUMEN: El objetivo general de este trabajo es recrear el personaje de Mario, de la novela "Cinco horas con Mario" de Miguel Delibes, a través del desarrollo de un texto literario que proponga un nuevo perfil del mismo. Este personaje se nos presenta en la novela, en la noche de su velatorio, momento que aprovecha su mujer para reprocharle y decirle todo lo que en vida no pudo o no se atrevió a decir. De esta manera sólo sabemos de Mario lo que Carmen dice de él, y por las vivencias que nos cuenta desde su punto de vista, pero no conocemos sus pensamientos, ideas, sentimientos, sueños, aspiraciones y motivaciones personales. El proyecto es un trabajo artístico-performativo que va a girar en torno a la investigación y a la creación de esos factores que completan la figura de Mario, basándome en lo que Carmen nos cuenta durante su discurso; lo completaré con aspectos que no se muestran en el texto haciendo una selección de los mismos y alejándome de esa imagen sobre él que, en mi opinión, es distorsionada y negativa.

17. INÉS MUÑOZ ROMÁN: La crueldad en sus cordones. Estudio sobre la vida y obra de la dramaturga Sarah Kane y su incursión en el teatro de la crueldad.

Dept. Interpretación. Tutor: Vicente Rodado Gómez.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es realizar una investigación acerca de una autora que logró impactarme desde la primera obra suya que leí, impresión emocional que volví a experimentar con el resto de sus obras a medida que las iba descubriendo. Cinco obras y un cortometraje. Un breve pero intenso legado que marcó un antes y un después en el panorama teatral británico y europeo, y también en mi proceso de formación como actriz y estudiante de teatro. Partiendo desde Artaud, el primero en hablar de la "crueldad" como filosofía teatral, y llevándome éste a otros artistas que fueron también "cruels" en sus expresiones artísticas (como Sade, Pasolini, Angélica Liddle, Lars von Trier, El Bosco, Dalí, etc), hasta llegar a Sarah Kane y el denominado teatro *In-Yer-Face*. Es por ello que he dividido este trabajo en dos grandes bloques: el primero, un acercamiento a Artaud y sus aportaciones en el ámbito teatral; y el segundo una investigación acerca de la autora Sarah Kane, una comparativa de su teatro con el propuesto (y nunca llevado a cabo por él mismo) por Artaud, así Como un análisis de dos obras de

Sarah Kane escogidas estratégicamente para reflejar el amplio espectro de registros estilísticos de la autora así como su evolución como dramaturga. Por último, hablaré de mis conclusiones en este proceso.

18. M^a JOSÉ MARTÍNEZ RAMÓN: Contribución de determinadas técnicas teatrales-interpretativas en el tratamiento de la tartamudez: la autoestima y la confianza como factores de mejora.

Dept. Interpretación, Teatro y pedagogía. Tutor: Juan Carlos de Ibarra y Pérez.

RESUMEN: Con este estudio se va a tratar de buscar una alternativa o complemento para el tratamiento de la tartamudez, basado en técnicas teatrales e interpretativas que favorezcan la autoestima y la confianza de la persona que tartamudea habitualmente, y así superar limitaciones con las que a causa de esta disfunción, deben enfrentarse en su día a día. El proyecto se divide fundamentalmente en dos partes: En primer lugar, un marco teórico, en el que se hace una breve revisión histórica de hipótesis explicativas y tratamientos aplicados, testimonios y experiencias relacionadas, en el que se opta por la aproximación de John Harrison a la tartamudez como sistema, compuesto por: emociones, percepciones, creencias, respuestas fisiológicas, comportamientos e intenciones. Y en segundo lugar, un marco experimental, donde se ponen a prueba las hipótesis formuladas, a través de la creación de un programa de técnicas interpretativas aplicadas sobre un caso único.

19. ADRIANA M^a DOS SANTOS: Reflexiones sobre la creación de una dramaturgia: estudios teóricos y el trabajo práctico de los actores como herramientas del dramaturgo.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Creación dramaturgica: procesos y resultados. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Este trabajo presenta el proceso y análisis de la creación de la dramaturgia de *Estamira*, un texto escrito a partir de dos líneas de acción: el soporte teórico y la experiencia con actores. *Estamira* es la protagonista del documental que habla sobre su vida en un vertedero y es también el eje central del texto teatral. Sus síntomas de esquizofrenia proponen una compleja estructura lingüística, lo que exige una investigación sobre a la estética dramaturgica. Leyendo las dramáticas del transumano de Roberto Alvim, pude estudiar sobre la relación de la esquizofrenia con el lenguaje, además su concepto de subjetividad. El teatro del absurdo de Beckett surgió en inspiraciones puntuales pero fue el teatro épico de Brecht la mayor influencia para la estética adoptada. Estos estudios se hicieron

simultáneamente a experimentos con los actores (donde nacieron los personajes, escenas, además de enriquecer las acotaciones). Los fallos comunicativos de *Estamira* se compensaban con la dramatización, lo que transformó la propuesta inicial de una estructura subjetiva a una estética claramente brechtiana, con el discurso narrativo aportando objetividad y acercando el tema al espectador. Se concluye que la combinación entre la escrita y la escena puede resultar en novedosas propuestas de estéticas dramaturgicas.

20. MAR CÁNOVAS TORRES: El tango de Malena: una aproximación al personaje dramático en *Malena es un nombre de tango*, e inspiración para la creación de un texto dramático.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Creación dramaturgica: procesos y resultados. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Este proyecto recoge el proceso de creación artística y dramaturgica de un texto a partir del estudio exhaustivo del personaje protagonista de la novela de Almudena Grandes *Malena es un nombre de Tango*. Para ello se estudió a fondo este personaje en el marco del discurso narrativo y se profundizó en un universo dramático próximo al establecido para la novela por su autora. Esto generó una parte teórica que llevó a establecer unos principios críticos en torno a esta novela en particular y a la obra de la autora madrileña en general, así como aspectos que definen las características psico-sociales e históricas del personaje. Necesariamente hubo que realizar un breve recorrido por algunas nociones teóricas de Narratología y Dramaturgia. Con este estudio se llegó a la conclusión de cómo los temas extraídos de la obra de Grandes son perfectamente extrapolables a los conflictos existenciales que viven y han vivido diversas mujeres a lo largo de las últimas décadas en España, mediante un discurso directo como es un texto dramático.

21. M^a LUISA TÁRRAGA BALLESTER: La kinésica de Lina Morgan en el teatro de revista.

Dept. Voz y Lenguaje, Kinésica. Tutora: Carmen Acosta Pina.

RESUMEN: La kinésica es un elemento imprescindible tanto para la comunicación como para el teatro junto a otros ámbitos de la comunicación no verbal, ya que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos. Por esto, en el presente trabajo, se presenta una matriz donde se ha analizado el comportamiento del cuerpo con la emoción alegría de Lina Morgan, in-

vestigando si llega al sentido / coherencia para los ojos del espectador.

22. JOSÉ JAVIER MIRALLES RUIZ: Rob Ashford: análisis metodológico de su estilo.

Dept. Cuerpo, Investigación teórico-performativa de la composición coreográfica. Tutora: Susana Ruiz Ros.

RESUMEN: El presente trabajo fin de estudios pretende observar la obra del coreógrafo estadounidense de teatro musical Rob Ashford a través del análisis de sus composiciones coreográficas, con el fin de averiguar si ha conseguido consolidar un estilo personal y característico. Para ello, utilizaremos un método de análisis de movimiento que hemos configurado partiendo de conceptos extraídos de diferentes sistemas ya existentes. En primer lugar, haremos un breve recorrido de la historia del teatro musical americano, en el que Ashford ha desarrollado todo su trabajo, así como un repaso de su trayectoria desde sus inicios hasta la actualidad. Continuaremos con el análisis de las coreografías de cuatro de los musicales en los que, Ashford, consta como coreógrafo en su estreno oficial: *Thoroughly Modern Millie*, *Curtains*, *Evita* y *How to Succeed In Business Without Really Trying*. Tras ello, analizaremos los resultados obtenidos, llegaremos a una evaluación de las características comunes que encontramos en su trabajo y podremos afirmar si existe dicho estilo o no.

Febrero de 2015

23. LUIS FERRER GUIX: John Earl Varey: títeres y la máquina real.

Dept. Interpretación, Teoría e historia de la interpretación. Tutora: Esperanza Viladés Coll.

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objetivo poner de relieve los hallazgos y estudios que se han realizado hasta el momento sobre un aspecto poco conocido del teatro español del Siglo de Oro: los títeres y la máquina real, término que designaba las representaciones con marionetas de comedias enteras en los corrales de comedia, otras plazas de la península Ibérica y en las colonias españolas de tierras americanas entre los siglos XVI y XVIII. El trabajo de investigación más exhaustivo corresponde al hispanista inglés John Earl Varey (1922 -1999), profesor del Queen Mary and Westfield College de Londres; que trató el tema por primera vez en su obra *Historia de los títeres en España*, y fue posteriormente ampliado en *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840* y en la serie de estudios incluidos en *Fuentes para la historia del teatro en España*.

Posteriormente trabajos de colaboradores de Varey y otros estudiosos han sacado del olvido, divulgado sus aportaciones y continuado el registro del desarrollo de las representaciones de la máquina real.

24. CRISTINA ORTIGOSA HURTADO: Estudio y adaptación de juegos teatrales para discapacitados.

Dept. Cuerpo, Tutores: Gemma Lezaun Echalar y Elvira Carrión Martín.

RESUMEN: Partiendo de las limitaciones que la discapacidad presenta, este trabajo consiste en la elaboración de una guía que permita la participación e inclusión de personas denominadas discapacitadas en el terreno teatral. La investigación se basa en las clases de un taller de teatro realizadas en el curso académico 2013/14 en AUXILIA (Asociación de Voluntariado para la Integración Cultural y Social de Personas con Discapacidad Física) que desde el año 1952 realiza su labor de atención e integración social de las personas con discapacidad. Este estudio pretende servir como guía para trabajar en el ámbito teatral con personas que sufren discapacidades físicas partiendo de la idea de que dicho colectivo puede ser capaz de realizar esta actividad, siempre y cuando sean tenidas en cuenta sus limitaciones motoras y su consiguiente adaptación.

Junio de 2015

25. PAULA ABADÍA MARTÍNEZ: Diferentes interpretaciones de Ofelia en el cine: las Ofelias de Jean Simmons, Helena Bonham Carter y Kate Winslet.

Dept. Interpretación, La interpretación en relación con los distintos medios y géneros. Tutor: José Antonio Sánchez Martínez.

RESUMEN: El presente trabajo es un análisis de diferentes interpretaciones de Ofelia (personaje perteneciente a la obra Hamlet de Shakespeare) en el cine. Hablaremos concretamente las de Jean Simmons, Helena Bonham Carter y Kate Winslet. El objetivo de este análisis es mostrar que independientemente de los cambios que el actor aporte a su personaje durante la creación del mismo, no tiene repercusión en la identidad personal de éste, sino que siempre conserva sus rasgos universales. Ofelia es siempre Ofelia. Abordaremos temas como la caracterización externa y su comportamiento, su relación con otros personajes, la locura y su muerte. Además de diferentes aspectos interpretativos de las distintas actrices y los distintos registros estilísticos con los que se identifican.

26. JOAQUÍN GÓMEZ MANRESA: *Vita Brevis*, carta a San Agustín.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Investigación performativa. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo la adaptación y puesta en escena de la novela de Jostein Gaarder *Vita Brevis*. Los elementos que forman parte de esta propuesta son, por un lado, de carácter performativo y, por otro, de tipo documental. Dentro del primer grupo se han desarrollado aspectos como la interpretación, propuesta escenográfica, iluminación, espacio sonoro, diseño gráfico y técnica vocal. En el apartado documental se ha realizado el estudio sobre la vida y obra de san Agustín, la adaptación de la novela original de Jostein Gaarder y aspectos varios de investigación. Todo ello se ha llevado a cabo a través de una metodología activa, participativa y flexible, para dar como resultado final este trabajo fin de estudios.

27. ELENA CANO SÁNCHEZ: Romper el espacio para volver al espacio.

Dept. Plástica teatral, Romper el espacio para volver al espacio. Tutor: Luis Manuel Soriano Ochando.

RESUMEN: En este trabajo hemos estudiado la evolución del espacio desde finales del siglo XIX, pasando por los grandes maestros de la historia del teatro, hasta nuestros tiempos y relacionándolo todo con el maestro Peter Brook. Nuestra investigación comienza con la construcción del teatro Festspielhaus de Bayreuth de Richard Wagner. El conocido compositor es pionero en romper con las estructuras teatrales establecidas -como los teatros a la italiana- volviendo a los modelos teatrales clásicos griegos y romanos. Wagner abre la veda para que sus seguidores, entre los que destacamos Reinhardt, Appia, Craig, Dalcroze, Fortuny o Piscator entre otros, sigan investigando las nuevas formas de utilizar el espacio. Estudiamos las motivaciones que llevan a nuestros autores a desechar el modelo de teatro a la italiana y los avances que realizan en cuestiones de visibilidad, acústica, disposición de la sala y escenario; así como los factores políticos, sociales y económicos de su época que los empujan a realizar cambios, hasta llegar al estudio sobre las búsquedas actuales de la nueva ruptura con el espacio escénico y sus consecuencias. Relacionamos todo lo anterior con los espacios elegidos por Peter Brook para la representación de sus obras y con su conocido teatro del círculo abierto Les Bouffes du Nord.

28. JAVIER HERNÁNDEZ SÁNCHEZ: De Next to normal a Soy real.

Dept. de Escritura y Ciencias Teatrales, Construcción del personaje musical a partir de la dramaturgia musical de la obra. Tutora: Mercedes del Carmen Carrillo Guzmán.

RESUMEN: En este trabajo fin de estudios se describe un método de creación del personaje a través de la dramaturgia musical de la obra. Para ello se toma como muestra al personaje musical de Gabriel del musical americano *Next to normal*, de Brian Yorkey y Tom Kitt, para adaptar y versionar tanto su texto como sus partituras y sus letras. La nueva versión, *Soy real*, gira en torno a la propia visión por parte del personaje de Gabriel, a través de sus vivencias y de su punto de vista, pero sin destacar de forma individual al personaje que nos interesa conocer, sino conociéndolo como un todo que se sumerge no solo en su propia conciencia sino en la del resto de personajes que interactúan con él. Todo ello a partir del análisis de las intervenciones musicales cantadas de Gabriel y de diferentes personajes musicales.

Septiembre de 2015**29. ALICIA ALMAGRO BUSTAMANTE: La verdad escénica.**

Dept. Interpretación, Recorrido histórico del hecho interpretativo. Tutor: Vicente Rodado Gómez.

RESUMEN: Para definir mi trabajo lo explicaré dividiéndolo en los cuatro bloques más destacables. Comienzo con un recorrido histórico, donde podemos comprobar que ya desde Platón hablan de una verdad, aunque no exista el término de verdad escénica. En el momento en el que a través de mi recorrido llego a Stanislavski se puede observar un segundo bloque. Hasta entonces simplemente he realizado un pequeño estudio de las grandes personalidades que habían teorizado sobre la interpretación. Pero en el momento que comenzamos con Stanislavski y su Sistema empiezo a analizar el hecho interpretativo y contamos con la definición de verdad escénica, al igual que tenemos una técnica en la que apoyarnos. Paso por las teorías de los grandes maestros queriendo demostrar la importancia de la interpretación con verdad. Intentando constatar en todo momento que para que la interpretación se convierta en arte tiene que estar dotado de verdad escénica. Convicción de que el trabajo del intérprete tiene que estar dotado de una técnica estudiaré aquellos recursos que acercan al actor a la verdad escénica y los elementos creativos que intervienen en ella.

30. MARÍA MORENO LÓPEZ: El proceso de creación de un monólogo humorístico.

Dept. Escritura y Ciencias Teatrales, Creación dramática: proceso y resultados. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: El monólogo humorístico junto a la crítica social, se ha ido asentando de manera activa en el panorama teatral y audiovisual. Este trabajo tiene como objetivo reunir los conocimientos e información necesarios para crear un monólogo adaptado al teatro, en este caso. Se basará en el proceso unipersonal y creativo que conlleva un trabajo performativo y en la búsqueda de referencias bibliográficas y videográficas que puedan fundamentar y guiar el proceso. Así pues, propongo un marco teórico que contextualice los orígenes y características del tema principal, acompañado de un cuaderno que recoge el proceso llevado a cabo para terminar exponiendo el resultado final con un monólogo.

31. ANTONIO SÁNCHEZ ROMÁN: Mirar atrás para poder mirar hacia delante: investigación performativa sobre la obra realizada en el periodo 2011-2015.

Dept. Escritura y Ciencias Teatrales, A propuesta del alumno. Tutor: Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Esta investigación, es un estudio auto-etnográfico en torno a las prácticas escénicas realizadas durante el período de formación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. El trabajo se divide en una búsqueda inicial de los antecedentes creativos, posteriormente realiza un registro documental de las obras -Arca: un sueño para salir del sueño, Cuando la miseria entra por la puerta..., El exilio comienza..., Hic et nunc: pequeñas meditaciones sobre teatro contemporáneo y El sueño de Segismundo-, para continuar analizando de forma fenomenológica y hermenéutica su contenido, y concluye, con un sondeo de las influencias del itinerario formativo en los procesos de creación de las obras. La hipótesis de la que se parte, tiene que ver con la posibilidad de que existiera un lenguaje creativo "original" que permitiera definir el discurso artístico. Los resultados no consiguieron llevar a cabo dicha afirmación, pero sí ayudaron a avanzar en el conocimiento de cómo se articula un discurso y qué elementos significativos hay en las obras.

32. CRISTINA ISABEL NICOLÁS FERNÁNDEZ: Estudio expresivo y pragmático de la obra de teatro Paella y fish and chips.

Dept. Voz y lenguaje, Documental. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: En este proyecto se refleja el trabajo de investigación sobre la búsqueda y rastreo de temas de actualidad, tales como los problemas sociales referentes a las relaciones humanas, las ambiciones y aspiraciones de la clase media, las adicciones, el desempleo, la emigración de jóvenes al extranjero en busca de nuevas oportunidades y los dramas familiares que presenta la sociedad actual, reflejado todo ello de una manera cómica, sarcástica y exagerada a través de la obra de teatro *Paella y fish and chips*. A su vez se presenta un estudio sobre los geolectos que aparecen en la obra, español con diversas afectaciones: inglés, italiano y francés. Mostramos cómo un actor (ya sea estudiante, amateur o profesional) puede enfrentarse a la fonética de dichos geolectos. Durante el transcurso de la exploración y observación de los geolectos se crearán dos tablas de trabajo llamadas: la tabla de los 10 pasos y la tabla de las 3 fórmulas. Ambas ayudarán y servirán de apoyo al actor en su proceso de aprendizaje de lenguas extranjeras.

33. ANTONIO MATEOS NAVARRO: Transcripción del primer acto de La importancia de llamarse Ernesto atendiendo a las claves de la versificación en el Siglo de Oro.

Dept. Dirección escénica, Performativa. Tutor: Francisco García Vicente.

RESUMEN: El público actual ya ha olvidado casi por completo nuestros clásicos españoles en verso, en gran parte por su vocabulario y lenguaje antiguos, tan alejados del que estamos acostumbrados hoy día. Pero, ¿qué pasaría si asistieran a una obra más contemporánea, con un lenguaje actual, pero escrita siguiendo las normas de la métrica española del Siglo de Oro? Serían partícipes del enorme placer del que el verso dota al lenguaje, y a su vez, conseguirían entender en su totalidad la trama de la obra que están presenciando. Éste ha sido mi objetivo. A lo largo de este proceso he llevado a cabo la transcripción al verso del primer acto de una obra más contemporánea, *La importancia de llamarse Ernesto*, con el fin de inducir en el público un poco más de interés por este magnífico estilo literario, que tanto éxito cosechó unos siglos atrás.

Febrero de 2016

34. JOSÉ ÁNGEL SILVA HERRERA: La influencia de los elementos musicales en la interpretación del actor en el teatro musical.

Dept. Interpretación, Prácticas de interpretación: la actuación en relación con los medios, estilos y géneros. Tutora: Silvia Montesinos Mira.

RESUMEN: Este trabajo ha consistido en demostrar la premisa de que la música, a través de ciertos elementos que encontramos en la partitura, influye en la interpretación, y que podría tomarse como base técnica para el desarrollo de parte del trabajo del actor dentro de la escena musical. Con este fin, se ha escogido el número *Epiphany* del musical *Sweeney Todd*, con letra y música de Stephen Sondheim y libreto de Hugh Wheeler, para analizarlo e interpretarlo. Se han buscado manuales de análisis, tanto desde la composición como desde la interpretación en el teatro musical, con el objetivo de extraer un esquema que sume los elementos que claramente influyen. A continuación, se ha modificado la partitura original en base a éstos y se ha llevado a la práctica, comprobando que la escena cambia dramáticamente, en cuanto a la situación y las características del personaje, y, por lo tanto, afecta al trabajo del actor. Los elementos que han intervenido de manera más evidente han sido la dinámica, el tempo, el carácter y el ritmo. Por lo que se deduce que, tenerlos en cuenta, lleva a un acercamiento más fiel a la finalidad del autor.

Junio de 2016

35. ANASTASIA ZAYATS: Michael Chejov: Análisis de documentos y aplicación práctica de su técnica de actuación.

Dept. Interpretación, Documental. Tutora: Dolores Galindo Marín.

RESUMEN: Mijail Chejov fue un actor, director de teatro y pedagogo ruso. Fue uno de los mejores alumnos de Konstantin Stanislavski que trabajó su técnica, pero Chejov no se conformó y experimentó nuevas formas teatrales y técnicas de actuación. Escribió varios libros biográficos y de técnica actoral donde explica con todo detalle los ejercicios para trabajar el método que desarrolló durante años. Este trabajo es un análisis exhaustivo de toda su obra publicada en español, recoge también documentos escritos en ruso, inéditos en castellano, así como materiales audiovisuales. Nuestro

objetivo ha sido estudiar este material para conocer profundamente la importancia de este gran pedagogo. La influencia que ha tenido en el mundo de la interpretación ha sido muy grande, hay escuelas con su nombre en Inglaterra y EE.UU. que imparten su técnica de actuación. En España, podemos encontrar personas que siguen el legado de Chejov y algunos trabajos publicados sobre su obra que también hemos estudiado. Nuestro trabajo concluye con una aplicación práctica de su método en la creación del personaje de Electra en la obra *Píldes* de Pasolini.

36. SERGIO FERNÁNDEZ ELDA: Carmen Machi: Biografía y técnica de una actriz.

Dept. Interpretación y Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Histórica-documental. Tutores: Encarna Illán Alemán y Fulgencio Martínez Lax.

RESUMEN: Carmen Machi es hoy día una de las actrices más importantes de la escena española, del cine y de la televisión. Intentar comprender su evolución desde los orígenes teatrales, cuando tenía 17 años, a la actualidad supone un conocimiento importante de los procesos creativos del actor, por extensión, así como de las circunstancias sociales y culturales que amparan y hacen posible la formación artística en la escena. La columna vertebral de este trabajo es una entrevista muy extensa a la actriz, completada con otras realizadas a profesionales que han trabajado con ella como Miguel Del Arco, Juan Mayorga, Andrés Lima, Ernesto Caballero, Lluís Pasqual y Manuela Burló Moreno. La aportación de directores nos dibuja a una actriz disciplinada, intuitiva y camaleónica. La información que nos dan los actores Pedro Casablanc, Manuela Paso y Santi Marín es de una compañera en continuo crecimiento artístico en todo el proceso de ensayos. La lectura de un acontecimiento contemporáneo, como puede ser la biografía artística de Carmen Machi, nos ayuda a conocer el proceso de creación en las propias palabras de su protagonista. No obstante, creemos necesario recoger esta información y convertirla en un documento histórico útil, como fiel reflejo de una realidad artística-contemporánea.

37. ALICIA BERNAL MOLINA: El sonido como objeto y fuente de creación dramática.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales y Dept. Voz y Lenguaje, Creación de un texto dramático. Tutores: Fulgencio Martínez Lax Fuensanta Carrillo Vinader.

RESUMEN: El trabajo de investigación que desarrollo se inserta en la línea de investigación performativa y pretende reflexionar sobre el proceso de creación de un

texto dramático a partir del lenguaje sonoro. La finalidad del TFE es proponer nuevos caminos desde los que enfrentarse a la escritura que se encuentren ligados a lenguajes que no sólo estén anclados a la narratividad como principal proceso al que vincular la dramaturgia y que se insertan en el actual Teatro Posdramático. Comenzaré definiendo el sonido, el lenguaje sonoro y la música electrónica, me adentraré en aspectos técnicos para, por último, exponer lo experimentado durante el proceso de escritura y composición. La particular forma de enfrentarme a este trabajo y mi biografía personal darán cuenta de las distintas fases, los miedos y los anhelos del artista cuando se enfrenta al proceso creativo, además de reivindicar la importancia de la reflexión ligada a las Artes como fuente de conocimiento para el ser humano.

38. ALBERTO INIESTA ÁLVAREZ: Técnicas de canto aplicadas al teatro musical: la voz mixta masculina.

Dept. Voz y Lenguaje, Técnicas y escuelas de canto desde el siglo XVIII hasta la actualidad, y su aplicación al teatro y a la escena. Tutor: Pedro Pérez Martínez.

RESUMEN: La voz mixta es una manera de utilizar la voz que permite ampliar el rango vocal, cantar sin esfuerzo y unir los registros de la voz. Este recurso es muy utilizado en el desarrollo de la voz de las mujeres, pero no en el caso de la voz masculina. Frente a las corrientes que fomentan el uso del registro de pecho en los hombres, hay técnicas que se oponen a este tipo de metodología por los resultados negativos que pueden producir, como el exceso de esfuerzo y la aparición de tensiones que este genera. El desarrollo de la voz mixta se busca mediante una metodología de canto en la que, a través del trabajo constante, se logra fortalecer el aparato vocal de manera progresiva. En esta investigación se ha realizado un estudio de las principales escuelas que han estudiado y desarrollado la voz mixta para poder analizarla y clasificarla tanto a nivel vocal como fisiológica, perceptiva y auditivamente. Además, se plantea sus posibles aplicaciones al teatro musical y los beneficios que esto conlleva.

39. M^a JESÚS OPORTO BRIEVA: Emoción en movimiento.

Dept. Cuerpo, Performativo. Tutora: Sonia Murcia Molina.

RESUMEN: Este trabajo analiza el nacimiento y evolución de una nueva forma de danza. La danza contemporánea como forma de comunicación y liberación del sentimiento desde una visión femenina a lo largo de la historia. Este documento está centrado en tres personalidades del siglo XX y XXI que han revolucionado el

teatro y la danza, dejando claras influencias hasta nuestros días. Ellas son: Isadora Duncan, Martha Graham y Pina Bausch. La elección de estas autoras está motivada por el riesgo que asumieron al explorar un trabajo desconocido para las artes escénicas de su época. Sus investigaciones reflexionan sobre la creación del movimiento a partir del sentir, dando mayor importancia a las sensaciones y a la expresión antes que a la correcta ejecución técnica del intérprete. La investigación, toma como hipótesis de trabajo la noción de la danza libre como transmisora de emociones, componiendo una propuesta performativa, que consistirá en una dramaturgia de movimiento basada en el principio de transmitir mediante una danza teatralizada, cuyo objetivo primordial será emocionar al espectador a través de los distintos episodios y elementos que constituyen la pieza escénica. El resultado del proceso es una creación desde un enfoque personal en el que colaboran estudiantes de danza contemporánea del Conservatorio Superior de danza de Murcia.

40. AXEL NAVARRO MARTÍNEZ: La plástica teatral como vía a la creación interna y externa de un personaje.

Dept. Plástica teatral, Performativa. Tutora: Ana Dolores Penalva Luque.

RESUMEN: En este trabajo se pretende investigar el uso que tiene la plástica teatral para la creación de un personaje y cómo ésta condiciona al actor en su proceso. Para ello partiré del proyecto *Pasolini/Píldas/Proyect* analizando el vestuario utilizado, con clara inspiración oriental en su mayoría, y elaborando una propuesta de maquillaje nueva acorde a estas circunstancias de vestuario ya dadas. Me sirvo del teatro Kabuki y su maquillaje como punto de partida para crear una caracterización centrada en el personaje que da nombre a la obra: Píldas. La decisión de escoger este personaje se debe a que, quien escribe esto, encarnó al mismo y creía conveniente establecer una caracterización acorde al vestuario utilizado que le ayudara a la creación del personaje. Este trabajo busca la interdisciplinariedad entre los elementos de la plástica teatral y la interpretación.

41. PASCUAL J. LABORDA MARTÍNEZ: El uso del sonido para nuevas experiencias escénicas.

Dept. Plástica teatral, Luz y sonido: formas y emociones. Tutor: Luis Manuel Soriano Ochando.

RESUMEN: Cuando una persona es asustada, el miedo acelera el ritmo cardíaco y la respiración. Dicha activación fisiológica se prolonga más allá de la experiencia vivida dentro del cine; esto significa que cualquier

emoción que experimentes posteriormente se intensifica. Se ha experimentado con el sonido que acompaña a las películas, se han buscado composiciones estridentes, combinaciones de sonidos cotidianos y silencios tensos que sorprendan a cualquier espectador, buscando colaborar con

la tensión y la producción de una atmósfera; finalmente se han conseguido avances que logran el objetivo de introducir al espectador en la historia. El objetivo de este trabajo es ver cómo se puede llevar esta sensación de inmersión al teatro aplicando las "dummy head" como herramienta para conseguirlo.

Septiembre de 2016

42. MARÍA HERNÁNDEZ HEREDIA: La creación artística asociativa desde el tema de la memoria personal.

Dept. Interpretación, Teatro de creación. Tutora: Concha Esteve Franco.

RESUMEN: El presente trabajo de investigación trata sobre las características de los parámetros y fundamentos de la creación asociativa para construir un acontecimiento performativo de carácter personal y posdramático. Para ello, se presenta una propuesta escénica a modo de instalación que busca fusionar diferentes artes como la fotografía, el audiovisual, la exposición y la performance. La principal motivación del proyecto artístico es la memoria personal en relación a mi abuelo materno, por lo que la creación se ha configurado a partir de recuerdos, objetos y documentos hallados durante el proceso, así como de la relación entre pasado y presente.

43. LUZ ARANTZA CRESPO DORREGO: La cosificación sexual de la mujer tratada desde las artes escénicas.

Dept. Interpretación, Actuación y contemporaneidad. Tutor: Juan Carlos de Ibarra y Pérez.

RESUMEN: El proyecto nace de la necesidad de expresar, mediante una acción teatral, la idea de la cosificación femenina que existe en nuestra sociedad y que ha sido impuesta a través de procesos de socialización y dominación. La sexualidad de la mujer se ha ido controlando a lo largo de los años con consecuencias económicas, sociológicas y psicológicas. En particular, se le ha impuesto un canon ideal de belleza establecido, creando en ella una necesidad irreal por intentar integrarse en la norma. La intérprete aborda un proceso de creación partiendo de la labor documental y "dramaturgista" hasta llegar a la representación de una acción

teatral que integra diferentes vertientes artísticas como el videoarte, la performance y el Butoh.

44. DANIEL GARCÍA RODRÍGUEZ: Corazón que no siente: Investigación para la propuesta de un programa de actividades basadas en técnicas de teatro político, como un recurso de concienciación del especismo.

Dept. Interpretación, Teatro y otras disciplinas. Bioética y teatro. Tutor: Juan Carlos de Ibarra y Pérez.

RESUMEN: El presente Trabajo Fin de Estudios recoge una investigación documental que, en su primera parte, abarca la aclaración de conceptos animalistas para sustentar y justificar la relación análoga que considero existe entre las estructuras que sostienen el problema del especismo hoy en día con las (estructuras) que los diversos autores, directores, dramaturgos y pedagogos del teatro político pretenden mostrar y que hacen se conformen relaciones desigualitarias de hegemonía en la sociedad. En la segunda parte de la investigación podremos ver recogidas las ideas de los ya mencionados precursores del teatro político y que son las que me han animado a utilizar, en un programa de actividades, sus técnicas teatrales, descritas en esta segunda parte del trabajo, para tratar la cuestión de la discriminación animal, puesto que la finalidad del teatro político era la de suprimir las relaciones de hegemonía desigualitarias, siendo ahí donde veo la coincidencia con mi propósito. Finalmente encontraremos un programa de actuación en el que describiremos una serie de actividades de concienciación del especismo, para las cuales me he servido de algunas de las técnicas y características teatrales, que pueden resultar más apropiadas para su realización, de estos precursores del teatro político.

45. MARÍA MARTÍNEZ GÁLVEZ: Construyendo nuevas esencias.

Dept. Interpretación, Proceso de creación del personaje. Tutor: César Oliva Bernal.

RESUMEN: El personaje en el ámbito de la interpretación es el elemento esencial y necesario para que una obra teatral pueda ser desarrollada. El trabajo de todo actor cuando abarca una obra es entender y dominar su personaje, pero ¿cómo se "tiene" a un personaje? ¿O qué camino hay que seguir para buscarlo y finalmente encontrarlo? Hay muchos autores que asimilan el personaje al propio individuo, afirmando que forma parte de este y por tanto de él ha de surgir. Pero hay otros que aseguran el paralelismo entre persona/actor y personaje, como dos seres completamente aislados que no se deben confundir jamás. De la misma manera, hay quien dice que la construcción del personaje par-

te de su psicología interior, y quien afirma que parte de la construcción física. Pero también hay quien, no centrándose en estas disputas, ofrece una metodología técnica con finalidad práctica. Son muchas las vías factibles, pero también complejas y contradictorias. En el presente trabajo de investigación se plantean diferentes metodologías, principalmente a partir de la aparición de Stanislavsky. Se realiza una propuesta definida a partir del análisis y selección de partes concretas de cada una de las metodologías presentadas por los entre múltiples autores.

46. ELENA ROSAURO LÓPEZ: Alquibla Teatro: Una mirada al panorama teatral murciano (2009-2016).

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Historia del teatro en Murcia. Tutora: Cristina Isabel Pina Caballero.

RESUMEN: El presente trabajo es un estudio a través de la investigación documental sobre la compañía teatral murciana Alquibla Teatro desde el año 2009 hasta el año 2016. La compañía es el referente y máximo exponente del teatro con raíces murcianas. Comenzaremos con un recorrido por la historia de la compañía, para así realizar un análisis de sus espectáculos desde su fundación hasta 2009. Después, mediante artículos de prensa, observaremos las principales características de los estrenos y reestrenos de sus producciones: la sinopsis de las obras, el equipo técnico, el elenco, el número de representaciones, anécdotas y comentarios de Alquibla, etc. Conoceremos otras actividades a la que se dedica la compañía, complementarias a la producción de espectáculos y la crítica de la prensa regional sobre dichos espectáculos también formará parte de nuestro estudio. De esta forma, ampliaremos la información acerca del panorama teatral murciano contemporáneo y descubriremos qué elementos intervienen en este entorno. Finalmente, nuestro trabajo acabará con una entrevista a la propia compañía y la exposición de las conclusiones extraídas al final del proceso.

47. ABEL PÉREZ ROMÁN: *Littel Wings*: Música de Jimmi Hendricks llevada a la escena teatral.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales y Dept. Voz y Lenguaje. Tutores: Sofía Eiroa Rodríguez y Fuensanta Carrillo Vinader.

RESUMEN: Este trabajo es el resultado de un proceso de creación artística que tiene origen en la música de Jimi Hendrix, uno de los músicos más influyentes del siglo XX y uno de los mejores guitarristas de la historia del rock. El trabajo parte de la figura de Hendrix, de sus canciones y de sus escritos, entre mezclándose con escritos propios y centrando el trabajo en una idea muy

concreta: la soledad, más concretamente mi propia soledad. De esta manera, seleccionando canciones y textos de Hendrix en los que este concepto estuviera presente y sin dejar de escribir mis propios textos sobre el tema, así como practicando las canciones a la guitarra adaptándome al estilo del Jimi Hendrix, pude llevar a escena una obra breve posdramática con influencias de teatro de la crueldad y tratando de mostrar el trabajo con la mayor honestidad posible.

48. GEMMA CAMPOS MANCHÓN: Los talleres ocupacionales de teatro como herramienta para elevar la autoestima.

Dept. Voz y Lenguaje, La voz en los diversos géneros teatrales. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: El presente trabajo de investigación se encuentra enmarcado dentro de la psicología y la psicología social en relación con el teatro con fines terapéuticos. El objeto de estudio son los talleres de teatro ocupacional cómo herramienta de empoderamiento personal. Es la tesis que trato de demostrar en este trabajo, que es una herramienta psicológica divertida para aumentar la autoestima en las personas, tanto si tienen problemas, como si no. Una herramienta que se puede utilizar a partir de ocho o diez años de edad para crear personas más seguras de sí mismas, con más criterio, más comprensivas, con más empatía, con entereza para afrontar problemas y superarlos. He confeccionado una serie de talleres ocupacionales de teatro basándome en los libros y enseñanzas de tres personas Fritz Perls, Jacob Levy Moreno y Augusto Boal, tres pilares básicos que han despertado en mí un gran interés por utilizar el teatro cómo herramienta para elevar la autoestima en las personas. El objetivo de la creación de los talleres es impartirlos en asociaciones de violencia de género y en colegios e institutos en relación con el acoso escolar o *bullying*, e impulsar talleres de teatro en asociaciones de enfermos en fibromialgia o enfermedades crónicas degenerativas similares, centros municipales juveniles, centros de tercera edad, etc., presentando el trabajo a entidades públicas y privadas, cómo un libro-manual dónde los responsables encuentren unos conocimientos básicos sobre violencia de género y de *bullying* o acoso escolar y descubran la importancia de tener una sana autoestima y encontrar en los talleres ocupacionales de teatro, un complemento a sus terapias, una alternativa divertida y diferente para ofrecerles a los ciudadanos.

49. ISRAEL POZUELO TEBAR: La intrahistoria de los cómicos de la legua.

Dept. Voz y Lenguaje, *La voz y el habla según las clases sociales*. Tutor: Aurelio Rodríguez Muñoz.

RESUMEN: Lo que pretendemos con esta investigación es relatar las formas de vida de los cómicos, cómo representaban, cómo iban de pueblo en pueblo, la preparación de las actuaciones... Y de esta manera poder establecer después una comparación con los cómicos actuales y sus compañías. Este trabajo estudia los distintos modos de representaciones, los tipos de formaciones teatrales que existían en la época de Agustín de Rojas Villandrando y Lope de Rueda, así como el origen y evolución de los cómicos ambulantes. Pero también estudia la actualidad de las compañías, y algunos programas que ayudan a mantener viva la esencia del cómico de la legua, pasando por la intrahistoria del teatro español, las vivencias contadas en *El viaje entretenido* y *En el viaje a ninguna parte*, el surgimiento de *La Barraca*, la recreación de los cómicos en la película *Pájaros de papel*, y retratando finalmente la actualidad. Todo esto es necesario para poder entender la parte performativa, la obra creada para actualizar la investigación de forma escénica. Es un viaje del pasado al presente, de los representantes de ayer y hoy. Este trabajo versa sobre contar una historia, la historia de los cómicos.

50. ALFONSO GARCÍA PUJALTE: Guía turística teatralizada como elemento didáctico-experiencial.

Dept. Dirección escénica, *La escenificación como metodología y praxis de valorización del patrimonio cultural (tangibles e intangibles) de la Región de Murcia*. Tutor: Francisco Javier Mateo Delgado.

RESUMEN: En la actualidad, las guías turísticas teatralizadas son un fenómeno escénico muy extendido por toda la geografía española que dinamiza proyectos turísticos y patrimoniales de diversa índole. Su interés y actualidad radica en ser una expresión artística comunicativa, dotada de grandes cualidades para divertir, entretener, interactuar y enseñar nuestro legado patrimonial, generando en el espectador, la sensación de ser el protagonista de una experiencia viva e irrepetible. El turista del siglo XXI, busca nuevas fórmulas para disfrutar del ocio y conocer los lugares que visita. El turismo experiencial es la concepción del turismo como experiencia humana. Es aquí donde el lenguaje universal del teatro actúa estimulando los cinco sentidos del espectador y volcando sobre él una función didáctica y experiencial. La creación y desarrollo de la guía turística teatralizada de Aspe ayuda a la protección,

estudio, conocimiento y divulgación de nuestro patrimonio cultural y profundiza en la investigación de este fenómeno escénico.

51. PILAR GARCÍA SANTOS: Teatralización: Una nueva forma de puesta en valor del patrimonio.

Dept. Plástica teatral, *Observatorio de espacios escénicos*. Tutor: Luis Manuel Soriano Ochando.

RESUMEN: Las visitas teatralizadas constituyen una parte fundamental en la cultura teatral de nuestro país. Estudiar el origen y desarrollo de esta rama del teatro revela al actor la importancia de las mismas y su estrecha relación con la cultura del país. El desarrollo de este trabajo consiste en un estudio de cómo el patrimonio histórico influye a nivel cultural, económico y social en un determinado país, así como la búsqueda de la puesta en valor de este patrimonio en la actualidad. Realizo el estudio de los aspectos técnicos y el proceso de producción de una visita teatralizada para facilitar a las posibles nuevas compañías teatrales la realización de estos espectáculos. Por otra parte, efectuó un análisis de la compañía Espacio Inspira, como asociación que tiene por objetivo poner en valor el patrimonio histórico español y destaco mi experiencia personal en dicha compañía. Como complemento a este análisis, se realizan una serie de entrevistas a los integrantes de la asociación. Por último, destacamos el importante crecimiento en la actualidad de las visitas teatralizadas, así como su influencia en el desarrollo de los actores y su salida a nivel laboral.

Febrero de 2017

52. ANDREA ARACIL CLIMENT: Amparo Larrañaga: Historia de una actriz.

Dept. Interpretación, *Histórico-Documental*. Tutora: Dolores Galindo Marín.

RESUMEN: El presente trabajo pretende mostrar el recorrido profesional de la actriz Amparo Larrañaga Merlo, tanto su biografía como su técnica y vivencias en el ámbito teatral. Para ello, se le ha realizado una entrevista personal en la cual también nos cuenta su opinión sobre la formación en el Arte Dramático. Esta entrevista a la actriz es la base sobre la que se sustenta el trabajo, así como la herramienta con la que se extraen los datos de más relevancia. La artista nació en el seno de una saga familiar, que también está ligada muy profundamente al mundo de la interpretación, y

por la que acabó dedicándose ella también a dicha profesión. También se abordarán aspectos sobre la historia del teatro español del siglo XX para entender mejor la vida profesional de la actriz. La parte biográfica de Amparo Larrañaga que se incluye en el trabajo nos puede servir como referencia para el proceso de aprendizaje de cualquier actor, ya que la información que se ha recabado es de primera mano, fiel y de carácter histórico. Así mismo, el trabajo cuenta con una serie de recomendaciones y de consejos por parte de Amparo Larrañaga que pueden resultar útiles para cualquier actor.

53. MARIA SÁNCHEZ SÁNCHEZ: Beneficios del teatro físico en niños de educación infantil.

Dept. Interpretación, Teatro e integración social. Tutora: Esperanza Viladés Coll.

RESUMEN: Cuando se habla de teatro y niños, lo normal es pensar en personajes, escenografía, attrezzo, etc. Sin embargo, esta es una investigación sobre cómo utilizar los conceptos en los que se basa el teatro físico para la transferencia de sus beneficios a nivel físico, emocional e intelectual para el crecimiento de niños de cuatro y cinco años. Trabajar con ellos el teatro tradicional que contempla texto y personajes, memorización y ensayo para mostrar al público, es algo tan manido que dudo sirviera a mis intenciones. Mi investigación se desarrolla en torno al movimiento y el control del cuerpo como forma de expresión y de aprendizaje. Sin embargo, existen herramientas aplicables en ambos tipos de teatro, como el juego dramático, pues lo lúdico ayuda a la adquisición de competencias. Según la neuroeducación los conocimientos se adquieren al hacer, experimentar y, en especial, al emocionarnos. En teatro físico no existe una lógica lineal ni causal, lo que favorece el desarrollo en el niño de un pensamiento divergente que le permite contemplar un mayor número de alternativas a cada situación o ejercicio realizado. Con esta investigación pretendo posibilitar a los pequeños la oportunidad de abstraerse de la lógica cotidiana en que transcurren sus clases descubriendo una nueva forma de aprender: con disciplina, normas, planteamientos y ejercicios no transitados aún en su corta experiencia lectiva. Al mismo tiempo pretendo desarrollarme como pedagoga a partir de mis errores y de mi investigación.

54. IRENE LUNA CAMPUZANO: Propuesta metodológica de la creación física de un arquetipo.

Dept. Interpretación, Arquetipos y pedagogía. Tutora: Concha Esteve Franco.

RESUMEN: El presente trabajo de investigación trata sobre la elaboración de una propuesta metodológica para desarrollar un arquetipo desde el trabajo corporal y dancístico. El arquetipo sobre el que vamos a centrarnos será el de la Diosa Afrodita, e investigaremos sobre qué herramientas utilizar y como estructurarlas para transformar los símbolos del arquetipo, en movimientos y desarrollar su energía corporal. Para ello se ha elaborado una propuesta pedagógica-performativa basada en técnicas extra cotidianas de movimiento, Danza Oriental, y en el estudio teórico previo sobre el arquetipo.

55. NURIA CLAVERO URZAIZ: Los espacios de la memoria. Investigación sobre la materialización de los recuerdos de la infancia en la creación artística en *Wielopole*, *Wielopole* de T. Kantor y *Bélgica* de Ch. Maillard.

Dept. Escritura y Ciencias teatrales, Documental. Tutora: Sofía Eiroa Rodríguez.

RESUMEN: En este trabajo de investigación se estudian los espacios de la memoria de la infancia como principal fuente para la creación artística y literaria. Para ello, se han escogido dos obras de estudio en las que se indaga en el funcionamiento de la mente y en los mecanismos de la memoria: en primer lugar, la pieza teatral *Wielopole*, *Wielopole* de Tadeusz Kantor y, en segundo, el diario *Bélgica* de Chantal Maillard. La metodología aplicada consiste en investigar dos características clave de las mismas: el sujeto desdoblado (como espacio interior) y la casa (como espacio exterior). De esta forma, el análisis ofrece una comparativa de las distintas vías de expresión que usan los autores, tanto en la pieza como en el diario, centrando la atención en el sujeto (la presencia desdoblada del director, los maniqués, objetos y dobles junto con la figura del observador y su desdoblamiento) y en el espacio (la casa como lugar físico y simbólico, la habitación, los tránsitos, el retorno y la fragmentación) en relación con las memorias de la niñez.

56. ROBERTO FABIÁN KRAUSEMANN: Crisis y sátiras en la puesta en escena española del siglo XXI.

Dept. Dirección escénica, Historiográfico. Tutor: Francisco García Vicente.

RESUMEN: El presente trabajo busca ahondar en el género satírico y cómo a través de él se aborda el tema de la crisis económica acontecida recientemente en España. Presenta una primera parte donde se analizan las causas de esta crisis, teniendo como referencias las obras *Saqueo: quién y cómo provocó la crisis del sistema bancario español* de Gemma Martínez Ibáñez y *Simiocracia* de Aleix Saló, además de otras referencias. Se expone un estudio sobre el fenómeno del género satírico para ver sus características principales, referenciado por la obra *La Sátira* de Matthew Hodgart, junto a otras obras de apoyo. En una última parte se analiza el montaje teatral *La escuela de los Vicios* de la compañía Morfeo Teatro para ver cómo a través de un montaje satírico se aborda el tema de la crisis actual y qué características comparte con la sátira, mencionando además algunos escritos de Quevedo en el que se basa dicha obra.

57. BLANCA A. MOYÁ GARCÍA: Ariane Mnouchkine, viaje al Teatro de Oriente: *Tambours sur la digue*.

Dept. Dirección escénica, La dirección de actores. Metodologías y procesos. Tutor: Francisco Javier Mateo Delgado.

RESUMEN: Este documento es una aproximación a la trayectoria de la compañía de teatro parisina *Théâtre du Soleil* y de su directora Ariane Mnouchkine, en relación con la influencia que ejerce el teatro oriental en sus espectáculos en más de cincuenta años de trabajo artístico. El núcleo principal de este trabajo es el análisis de esta influencia a través de la versión filmada de la obra de teatro *Tambours sur la digue*, rodada en 2002, que fue escrita por Hélène Cixous en 1998 por encargo de la propia Ariane Mnouchkine, quien la dirigió en 1999, y en la cual se puede apreciar la inspiración estética extraída de fuentes orientales como el teatro Nô, el Kabuki y el Bunraku, de Japón; las marionetas chinas; las marionetas de agua de Vietnam y los tambores Samulnori y el P'ansori de Corea.

Histórico de tesis doctorales defendidas por el profesorado de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (1996-2017)

Título: *La Danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: El Bolero.* **Autora:** Carrión Martín, Elvira. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Historia del Arte. **Fecha de Defensa:** 28/06/2017.

El Bolero, baile de la segunda mitad del siglo XVIII originó un estilo único de baile. Marcó moda en todas las clases sociales, perseguido por la Iglesia y el Estado se reflejó en otras artes. La investigación demuestra la gran importancia del Bolero como parte de la historia del arte y la sociedad de España.

Título: *Efectos de un programa de expresión corporal (técnicas expresivas corporales) sobre la cantidad y calidad comunicativa en alumnado de bachillerato.* **Autor:** Montesinos Ayala, Diego. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Educación Física y Deportes, San Javier, Murcia. **Fecha de Defensa:** 9/2/2016.

La tesis compara alumnos de Bachillerato que han recibido formación en expresión corporal con otros que no la han recibido, midiendo los resultados de mejora en las actitudes comunicativas, así como en el lenguaje no verbal utilizado.

Título: *La obra dramática de Albert Boadella en Els Joglars de 1962 a 1997. Análisis sociopolítico y evolución estética.* **Autora:** Lezaún Echalar, Gemma. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura Española, Teoría de la Literatura y literatura comparada. **Fecha de Defensa:** 13/11/2015.

La tesis plantea la relación entre arte y política. En la primera parte se examina el vínculo entre la obra, la po-

sición del artista y las determinaciones sociopolíticas. En la segunda parte se analiza el contexto sociopolítico y la evolución estética de las obras desde *El Diari* hasta *Ubú President* atendiendo a aspectos crítico-creativos, temáticos, históricos y económicos.

Título: *Inteligencia emocional y personalidad de los alumnos de arte dramático: ¿qué los define como actores y directores?* **Autora:** Galindo Marín, Dolores. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamiento Psicológico. **Fecha de Defensa:** 14/12/2015.

La tesis estudia el perfil psicocognitivo-emocional en una muestra de estudiantes de la Escuela Superior de Arte Dramático (Murcia) comparándolos con población normativa y comparándolos entre sí por especialidad de estudios (Interpretación y Dirección), género y curso.

Título: *Habla escénica en España: el siglo XIX y los tratados de declamación.* **Autor:** Varona Peña, Antonio. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Teoría e Historia de la Educación. **Fecha de Defensa:** 17/12/2015.

Investigación en educación teatral sobre el Habla Escénica como disciplina escolar y artística (con principios, contenidos y métodos), en relación con las estéticas y estilos de actuación, la didáctica y la práctica escénica durante el siglo XIX, a través de los manuales y tratados de actuación: treinta y tres textos de veintinueve autores.

Título: El teatro de Jerzy Grotowski: liturgia del apocalipsis. **Autor:** Rodríguez Muñoz, Aurelio. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura Española y Teoría de la Literatura. **Fecha de Defensa:** 18/12/2015.

El director de teatro Jerzy Grotowski ha supuesto un punto de inflexión en el itinerario de las artes escénicas y de la experimentación en dichas artes durante el siglo XX. Su teatro ha puesto el acento en el proceso de búsqueda, y no en la representación final resultante. Todo ello hace de este teatro una referencia artística de primer orden para el teatro posterior de cualquier cultura y localización geográfica.

Título: La improvisación como mecanismo de aprendizaje. **Autor:** Rodado Gómez, Vicente. **Universidad:** Universidad Carlos III de Madrid. **Departamento:** Humanidades: Filosofía, lengua y literatura. **Fecha de Defensa:** 28/01/2015.

La tesis trata principalmente del hecho interpretativo entendido como un conjunto de capacitaciones y de recursos técnicos. La investigación se dirige hacia la dirección de la consecución de la verdad escénica en el teatro realista y el modelo interpretativo.

Título: Enfrentamiento y lances de armas en el teatro del Siglo de Oro. **Autor:** Alberola Miralles, Francisco. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura comparada. **Fecha de Defensa:** 18/10/2013. **Monografía:** *Esgrimir con la palabra, dialogar con la espada* Ed. Antígona/Esad, 2016, páginas 181, ISBN 978-84-15906-57-5.

La tesis está estructurada en tres partes, interrelacionadas y complementarias. La primera, titulada *El Siglo de Oro, la comedia y las armas*. La segunda: *Modo de esgrimir los aceros en las artes escénicas* y la tercera es un conjunto de *Anexos*, que amplían y completan desde la práctica escénica las nociones antes apuntadas.

Título: El teatro infantil y juvenil de Carmen Conde. **Autor:** Ahumada Zuaza, Luis. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura española, teoría de la literatura y literatura comparada. **Fecha de Defensa:** 21/10/2011.

En el presente trabajo de investigación se aborda el estudio de lo que se podría considerar la producción literaria más importante de Carmen Conde después de su poesía para adultos, que es dentro de sus creaciones para niños, su teatro infantil y juvenil. Dentro de la historia del teatro infantil español, se convierte en pionera de muchos aspectos relacionados con este género.

Título: La Seguridad social de los artistas profesionales en espectáculos públicos. **Autora:** Murcia Molina, Sonia. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Derecho del trabajo y de la seguridad social. **Fecha de Defensa:** 28/10/2011. **Mención Honorífica:** Premio Extraordinario de Doctorado **Monografía:** *La Seguridad Social de los Artistas Profesionales en Espectáculos Públicos*, 2013 Editorial: Tirant lo Blanch Colección: 1ª Edición / ESAD 487 págs. ISBN13:9788490338957.

La tesis constituye un estudio sobre las singularidades de la protección sociolaboral de los artistas en espectáculos públicos, desde la perspectiva de las peculiaridades que caracterizan la profesión artística y de los riesgos que amenazan a la profesión.

Título: *Corpus cum figuris. Antropofilosofías e ideomito-logías de la naturaleza y corporalidad humanas (con un sondeo en el teatro español contemporáneo)*. **Autora:** Liccioli, Edi. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Empresa. **Fecha de Defensa:** 15/06/2012.

La tesis se propone repensar la corporalidad humana a partir de una disciplina integradora y globalizadora como es la Antropología Filosófica (*Antropofilosofía*), para reconectar las modalidades del pensamiento sobre el cuerpo a la *magna quaestio* del hombre, del hombre que piensa y que se piensa y que, por tanto, también piensa su propio cuerpo.

Título: La música incidental en el Teatro Español de Madrid (1942-1952 y 1962-1964). **Autora:** Carrillo Guzmán, Mercedes del Carmen. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Historia del Arte. **Fecha de Defensa:** 20/10/2008. **Monografía:** *Introducción a la dramaturgia musical*, 1º Ed. Editum/Esad, 2009, Páginas: 122 ISBN: 978-84-8371-893-3.

La tesis está estructurada en dos partes. El marco teórico-analítico para analizar las partituras y textos elegidos. Este marco es la dramaturgia musical. La segunda parte describe la interrelación entre el director de escena Cayetano Luca de Tena y el director musical Manuel Parada de la Puente, dentro del Teatro Español de Madrid.

Título: Las relaciones cinematográficas hispano-alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1944). **Autor:** Nicolás Meseguer, Manuel. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Historia del Arte. **Fecha de Defensa:** 15/07/2008. **Monografía:** *Hispano Film Produktion. Una aventura española en el cine del Tercer Reich (1936-1944)*. Santander: Shangrila, 2017. ISBN: 978-84-946210-5-5.

Esta tesis estudia las implicaciones en el ámbito del cine de las relaciones establecidas entre Alemania y la

España de Franco entre 1936 y 1945. Dos han sido los focos principales de investigación y estudio: la empresa con sede en Berlín Hispano Film Produktion y, en segundo lugar, el tratamiento del tema de España y su guerra en el cine estrenado en la Alemania del Tercer Reich.

Título: *Personaje dramático y actor (recorrido histórico y reflexiones actuales sobre las relaciones entre actor y personaje)*. **Autor:** Oliva Bernal, César. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura española, teoría de la literatura y literatura comparada. **Fecha de Defensa:** 1 /12/ 2003.

A partir del acercamiento especulativo de actores y directores, la tesis intenta buscar lazos entre la Teoría Literaria y la práctica escénica. El concepto de personaje dramático se presenta aquí como verdadero vértice de la relación triangular entre autor, actor y espectador.

Título: *Evolución y transformaciones del cortometraje de ficción en el cine español (1990-2002)*. **Autor:** Martínez Rodríguez, Juan Carlos. **Universidad:** Universidad Politécnica de Valencia. **Departamento:** Comunicación. **Fecha de Defensa:** 2003.

Entre 1990 y 2002 el cortometraje narrativo de ficción experimenta una profunda evolución dentro del contexto del cine español. Las transformaciones afectan a la producción, la distribución y la exhibición en todos sus ámbitos. En este período se manifiesta como un género que presenta una casuística específica y una entidad propias. Esta tesis aborda en profundidad estos aspectos y su prospectiva.

Título: *La música civil en Murcia de Felipe V a Carlos III: del barroco cambio dinástico al esplendor de la ilustración*. **Autora:** Pina Caballero, Cristina Isabel. **Universidad:** Universidad de Valladolid. **Departamento:** Didác-

tica de la expresión musical, plástica y corporal. **Fecha de Defensa:** 18/06/2007. **Mención Honorífica:** Premio Extraordinario de Doctorado Monografía:

El objetivo de esta tesis era conocer las actividades musicales de carácter civil desarrolladas en Murcia entre 1700 y 1788 entre los reinados de Felipe V y de Carlos III. Para el estudio de estas actividades se han organizado los contenidos en torno a cuatro puntos básicos: la casa de comedias, las fiestas en torno al rey y su familia, las fiestas cívico-religiosas y los asuntos musicales.

Título: *Edición crítica, estudio y notas de dos obras de Tirso de Molina: La villana de Vallecas y Mari Hernández la gallega*. **Autora:** Eiroa Rodríguez, Sofía. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura española, teoría de la literatura y literatura comparada. **Fecha de Defensa:** 26/09/2000.

Tirso de Molina ha sido un autor con una historia textual especialmente compleja. El propósito de esta tesis es paliar esa laguna filológica, los testimonios relevantes de la cadena de transmisión de dichas comedias. Se trata de enmendar críticamente los errores que se encuentran. En definitiva, todo aquello que pudiera dificultar la comprensión del mismo.

Título: *El teatro en Murcia durante la II República*. **Autor:** Martínez Lax, Fulgencio. **Universidad:** Universidad de Murcia. **Departamento:** Literatura española. **Fecha de Defensa:** 22/03/1996. **Monografía:** *El teatro en Murcia durante la II República*, Ed. UMU/ESAD, 1997, páginas 389, ISBN 84-7684-870-1997.

Relación documental acompañada de comentarios y conclusiones sobre las compañías de teatro que vienen de gira a Murcia en el periodo de la II República, haciendo una descripción del panorama de la región.

Instrucciones para los colaboradores de la revista

Las propuestas serán recibidas por el Consejo Científico para su evaluación hasta el 1 de marzo de 2018. La comunicación de las propuestas aceptadas se hará a partir del 1 de mayo de 2018. Dichas propuestas serán enviadas a la dirección revistaflaa@esadmurcia.es.

El procesador que se debe utilizar es el de textos Word (desde la versión de Office'95). Al inicio del texto deberá figurar el título del trabajo (Times New Roman de 14 puntos, alineación centrada, negrita); el nombre del autor (Times New Roman de 12 puntos, alineación izquierda, negrita). La página tipo será de 42 líneas de 70 caracteres (espacios incluidos) escritas en Times New Roman de 12 puntos. Los textos de las comunicaciones no deberán sobrepasar las 15 páginas (37.500 caracteres, espacios incluidos) ni la cantidad de 6 imágenes.

Tablas, gráficos y fotografías

Los autores deberán obtener y abonar, en su caso, los derechos de reproducción de las imágenes que deseen publicar. Las fotografías, tablas, gráficos y cualquier otro tipo de ilustración se publicarán sólo si son presentadas perfectamente nítidas y contrastadas. Se aportarán en formato JPG o TIFF (entre 300 y 600 puntos por pulgada de resolución), con un tamaño máximo de 15x20 cm. y mínimo de 6x9 cm, y en su caso, tratamiento de Adobe Photoshop.

El nombre del fichero de cada imagen deberá ser nombrado con los apellidos del autor, seguido del orden en que se desee su ubicación al final del texto (por

ejemplo MartínPérez1.jpg). En archivo aparte se indicarán los datos correspondientes al pie de foto.

No se aceptarán los documentos con las imágenes insertadas sin adjuntar los respectivos ficheros de imagen con las características indicadas. Además, tampoco se aceptará ninguna imagen digitalizada con una resolución inferior a 150 píxeles/pulgada que al remuestrearlas no tengan un tamaño mínimo de 6x9 cm.

Listado de ilustraciones

El listado de las ilustraciones deberá realizarse en archivo aparte y deberá ser nombrado con los apellidos del autor del artículo seguidos por Ilus. y la extensión del tipo de archivo (por ejemplo LópezPérez Ilus.doc). En el listado deberán figurar los pies de fotos, con indicación al título de la obra, autor, fecha y ubicación actual. El orden de las obras en el listado deberá corresponderse con el de la ubicación de cada obra al final del texto.

Notas

Las notas al pie de página para citas expresas, aclaración o adición de referencias deberán ir numeradas correlativamente con números arábigos.

Normas Bibliográficas

Libros APELLIDOS, Nombre, *Título (en cursiva)*, Lugar de publicación: Editorial o Institución, Año.

Catálogos de exposiciones o actas de congresos

APELLIDOS, Nombre del director (dir.) o coordinador (coor.) o comisario (com.) o primer firmante et al., *Título de la publicación (en cursiva)*, (Celebrado en lugar y fecha de realización), Lugar de publicación: Editorial o Institución, Año.

Capítulos de libros, catálogos o actas

APELLIDOS, Nombre, "Título del capítulo" en apellidos, nombre del director (dir.) o coordinador (coor.) o comisario (com.) o primer firmante et al., *Título de la publicación (en cursiva)*, Lugar de publicación: Editorial o Institución, Año, pp. inicial-final.

Artículos de revista

APELLIDOS, Nombre, "Título del artículo" en *Título de Revista (en cursiva)*, Año, vol., nº, pp. inicial-final.

Periódicos

APELLIDOS, Nombre, "Título del artículo" en *Título del Periódico (en cursiva)*, fecha, pp. inicial-final.

Clásicos

AUTOR, *Título (en cursiva)*, libro/capítulo en romanos, partes en arábigos (Datos de la traducción en su caso. Traducción de Nombre y Apellidos, Lugar: Editorial, año).

Biblia

Libro abreviado capítulo, versículo.

Referencias digitales

APELLIDOS, Nombre, "Título del artículo" en <dirección URL> (Fecha de consulta: 27-X-2004).

Cuestiones generales

- Hasta tres autores, se separan por punto y coma; más de tres autores, se pone el primer firmante seguido de et al.
- En caso de existir director (dir.), coordinador (coor.) o comisario (com.), se indicará tras el nombre. – En caso de varias ediciones se indicará la fecha de la primera de ellas y la fecha de la utilizada tras el título.
- En caso de varios volúmenes se indicará el número total de volúmenes antes del lugar de publicación y el número del volumen referenciado antes de las páginas.

Citas

Si se incluyen textos en la redacción, deberán figurar entre comillas tipográficas (sin cursiva). A partir de tres líneas se sangrará el texto, el cual aparecerá entrecuadrado y sin cursiva. La cursiva se utilizará únicamente para las palabras de idiomas distintos del español. Se recomienda no utilizar la negrita ni subrayados.