

BARÁNDULA

ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS

revista
teatral

nº 2

Edita
Farándula - EAC

Diseño y maquetación
J. Carlos Pérez Peña

Fotografías
Archivo EAC
Octavio C. Matos
Manolo Torres Medina
Toni Mateo
Quique Curbelo
J. Carlos Pérez Peña

Impresión y encuadernación
Litografía Trujillo

Deposito legal

sumario

Editorial

Farándula Revista Teatral

5

Pensamiento e investigación

El Trienio Liberal en el teatro canario: el caso de *El marqués de Tasartico*
ANTONIO BECERRA BOLAÑOS

7

Teatro para público infantil y juvenil. Cuando dejar huella es una tarea democrática (parte 1)
GEMMA QUINTANA RAMOS

12

El Diablo, ¿amigo o enemigo?
IDAIRA SANTANA

19

La locura en Hamlet
IRENE SÁNCHEZ SÁNCHEZ

29

Nuevas autorías

Sagrado Corazón
ANA M^a VANDERWILDE

36

Alumnado

Encuentro en el Espacio Vacío
INMA LUNA

42

Entrevistas

YOLANDA ARENCIBIA

47

DANIEL TAPIA

51

JOSÉ CARLOS CAMPOS

57

Crítica teatral

59

Anartistas y sus encantos
La madita puerta de una casa encantada
ISRAEL CASTRO ROBAINA

Por amor al arte

64

Verdad escénica
CARLOS BELDA

65

Espinosa vuelve a los Realejos
PACO G. PALMERO

67

Eso es eso... terismo
ENZO SCALA

69

Crónica de un viaje inesperado
JOSÉ LUIS MASSÓ

71

Escuela de Actores de Canarias
A un lustro del medio siglo
Cuarenta y cinco años de historia
del teatro en Canarias
ANTONIO NAVARRO

Espacios

76

20 años del Teatro Cuyás. Un proyecto de porcelana
GONZALO UBANI BAZÁN

Acontecimientos

78

Primeras Jornadas de Orientación Laboral de la Escuela de Actores de Canarias
ISABEL DELGADO

Colaboradores

Paula Batista Navarro
Irene Cruz García
Tania Guerra Macías
Ismael Alzola Lorenzo

Coordinación ejecutiva

Josefa Suárez Hernández

Coordinación

Antonio Navarro
Israel Castro Robaina

Editorial

Dos años después, ve la luz el nuevo número de *Farándula. Revista teatral*.

Entendemos que, sin abandonar el ámbito de la investigación, esta revista tiene la intención de ser reflejo de la vida teatral de Canarias, es decir, un medio de difusión de la realidad de las tablas de la comunidad autónoma. En este aspecto, el rigor académico coexiste con otro tipo de contenidos de carácter farandulero.

Desde el punto de vista editorial, podrán comprobar que existe continuidad con el sumario anterior. Así, en el apartado *Pensamiento e investigación*, se recogen múltiples aportaciones sobre distintos aspectos del hecho teatral. El texto de Ana María Vanderwilde, *Sagrado corazón*, corresponde a las *Nuevas autorías*. Por su parte, en este número incorporamos el apartado *Alumnado* con el artículo de Inma Luna. En *Entrevistas*, la conversación con Yolanda Arencibia, recientemente premiada con el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias 2020, nos permite acceder no solo a los estudios galdosianos, sino también a una mujer dedicada a ello en cuerpo y alma. Cerramos el apartado con dos entrevistas a egresados de la Escuela de Actores en sus actuales desempeños laborales: José Carlos Campos y Daniel Tapia. El último espectáculo de la compañía Anartistas, formada por egresados de la Escuela de Actores, es sometido a reflexión en el apartado de *Crítica teatral*.

En *Por amor al arte* se abre un espacio para la miscelánea, donde recogemos una serie de artículos de índole diversa. Mención especial, en el apartado de *Espacios*, tiene el Teatro Cuyás por su pasado XX Aniversario. Abrimos el capítulo *Acontecimientos* con el fin de recopilar distintos eventos que se producen en el territorio canario de relevancia para el quehacer teatral.

No queremos desaprovechar la oportunidad para hacer un llamamiento a todas las personas implicadas en el hecho teatral (egresados, alumnado, profesorado de artes escénicas, autores, profesionales del sector, así como compañeros y compañeras de otras ESAD) a participar en esta revista con sus aportaciones.

Por último, confiamos en que estas páginas sean inspiradoras y promuevan el interés por la vida teatral en sus lectores.



Pensamiento e investigación

El trienio Liberal en el teatro canario: el caso de El marqués de Tasartico

Antonio Becerra Bolaños
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Doctor Graciliano Afonso Naranjo (1775-1861)



El siglo XIX marca la polarización entre conservadores (llamados despectivamente serviles) y liberales, que tiene reflejo en el ámbito literario. Es la «lucha fatal entre lo pasado y el porvenir», a la que se refiere Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón*, que marca el imparable paso de la historia (una idea que no deja de ser romántica) y que repite la clásica dialéctica entre antiguos y modernos, «que nosotros heredamos de nuestros padres y transmitimos a nuestros hijos y nietos, y que, Dios mediante, transmitirán estos últimos a los suyos en toda su integridad. Pero entonces lo pasado seremos

nosotros, y el porvenir... ¡a saber quién será!» (2008, 155).

En un primer momento, con la Guerra de la Independencia y el periodo constitucional (1808-1814), la literatura romántica se vinculaba con el tradicionalismo y era defendida desde Cádiz por el conservador Juan Nicolás Böhl de Faber. Tras el periodo de la reinstauración absolutista (con el regreso de Fernando VII «el deseado»), se produce la llamada segunda etapa constitucional o Trienio Liberal (1820-1823), que desembocará en la llegada de los Cien mil hijos de San Luis para reponer en el trono al Borbón. Estas circunstancias producirán, como es sabido, el exilio de los diputados liberales (condenados a muerte y cuya nómina incluye, entre otros, a Martínez de la

Rosa, el Duque de Rivas, Alcalá Galiano o Graciliano Afonso) y, tras la muerte del monarca absoluto y el fin de la conocida Década ominosa (1833), su posterior regreso. Así Antonio Alcalá Galiano, quien había formado parte de la conocida querrela calderoniana defendiendo los ideales ilustrados, escribe el prólogo a *El moro expósito* del Duque de Rivas y le da carta de naturaleza a la escritura romántica como expresión liberal (García Tejera, 2000).

No hay que olvidar que la polarización de la sociedad española ya se había hecho sentir en la conocida guerra de pluma durante la Guerra de Independencia y el primer periodo constitucional (Álvarez Barrientos, 2013). En aquel tiempo se había desarrollado un teatro político en la línea didáctica propugnada por el teatro ilustrado y, durante el Trienio Liberal, se retoma ese teatro como arma de propaganda política. Así se representan obras dramáticas planteadas desde el «aquí y ahora» y cuya «teatralidad sirve como mero instrumento de concienciación y polémica ideológica» (Romero Ferrer, 2007, 39). Dichas obras, señala David T. Gies, «tenían como tema la Constitución, la tiranía, el oportunismo político y similares» (1996, 91) y mostraban en el escenario el conflicto entre los amantes de la causa de la libertad y los serviles.

En las Islas Canarias el triunfo de la revolución de Riego será recibido con entusiasmo por los sectores progresistas de la sociedad insular, entre los que se encontraba el canónigo doctoral de la catedral Graciliano Afonso (1775-1861). La figura del doctoral responde a la de muchos de los clérigos formados en el Seminario Conciliar de Las Palmas de Gran Canaria durante el periodo en que el ilustrado Antonio Távira había sido obispo de Canarias (1791-1796). El Cabildo Catedral propugnará que se enseñe desde el púlpito la Constitución de 1812. Los clérigos, al fin y al cabo, eran funcionarios del estado y debían ser quienes desarrollaran aquella labor de propaganda democrática. Cuando Afonso sea elegido diputado a Cortes en 1821, defenderá que, frente al criterio del Vaticano, sea el Gobierno quien nombre a los titulares de los obispados cuyas sillas han quedado vacantes por la negativa de aquellos a jurar la Constitución.

En este contexto hay que entender la escritura y la representación de *El marqués de Tasartico* (1821), única obra dramática que se le había atribuido a Graciliano Afonso, como ya había señalado Millares Carlo (1975). Sin embargo, en El Museo Canario se conserva una copia de la comedia *Por la peana se adora el santo* (1849), dedicada a Agustín Millares Torres con la autoría del doctoral (Becerra Bolaños, 2010).

El marqués de Tasartico, melodrama en dos actos, fue representado en el palacio episcopal de Las Palmas de Gran Canaria en 1821. El hecho de que dicha representación tuviera lugar en ese entorno puede deberse a que desde 1816 la Diócesis de Canarias permaneció sin titular, situación que se extendió hasta 1824. Hay que tener en cuenta que, a pesar de que el Gobierno tratará de tomar medidas para frenar la propaganda de los sectores reaccionarios, buena parte de los obispos eran contrarios al nuevo sistema constitucional, por lo que Graciliano Afonso se aprovechó de aquella circunstancia

para poder exponer sus ideas de forma abierta. Gregorio Chil y Naranjo (2000-2001)¹ rememora las circunstancias en que surge la obra:

Mientras unos se exaltaban con el entusiasmo liberal, otros aficionados a las bellas letras se entretenían en renovar las antiguas distracciones del teatro. Dijese que el D[octoral] D. Graciliano Afonso se ocupaba en la composición de un melodrama que bien pronto iba a ponerse en escena; bastó esto para que todos esperasen con ansia la representación, en la que debían tomar parte algunas personas de las más visibles de Las Palmas. Las añejas preocupaciones de nobleza y de desdoro por representar iban desapareciendo en gran parte y el viento de liberalismo barría ya las cenizas del orgullo de familia y de pergaminos que ha durado en las Canarias más que en otras partes por la situación excepcional de las Islas y su extremada pobreza hasta 1852 o 53. A esta despreocupación contribuía no poco el carácter del doctoral Afonso, sujeto de conocimientos y de carácter sarcástico, relacionado con lo más escogido de la población y profesando las más avanzadas ideas que los retrógrados calificaban de disolventes; con una presencia elegante en una posición brillante; con una instrucción nada vulgar y de maneras finas y cortesanías, Afonso era el adversario más temible que podían tener los nobles que se creían el viejo cuño en Canaria. Ya el título de melodrama había asustado a algunos y hécholes temer un golpe mortal sin que por eso dejaran de desear el día de su representación (p. 35).

Entre los que pudieron sentir aludidos eran los regidores perpetuos, incómodos ante el nuevo escenario político con los nuevos aires democráticos del país². El título de la obra ha de ser entendido en clave política. Tasartico es una pequeña localidad de la isla de Gran Canaria que, según cuenta la historia, se convirtió en uno de los reductos aborígenes frente a los conquistadores. El marqués de Tasartico simboliza así el último reducto servil en la isla, que se mueve en un escenario marcado por el pasado, como se señala en la primera didascalia de la obra:

Sala con dosel y escudos de armas.

D. Justo, D. Carlos, D. Crisanto y D. Antonio (se presentan con capas, muy embozados, ocultando el traje que será con bandas, placas, etc.) (Afonso, 1821).

El argumento de la obra gira en torno a la historia de amor entre dos jóvenes

¹ Actualizamos la acentuación original.

² Los regidores perpetuos estaban vinculados al absolutismo y a la figura del cabildo-isla, que suponía que la administración municipal abarcaba toda la superficie insular. En el primer periodo constitucional (1812-184) se suprime esta figura administrativa y se propicia la creación de municipios, proceso que se ve truncado por el regreso del Borbón (Suárez Grimón, 2012).

aristócratas, Dalinda y Anselmo, que no comulgan con el ideario tradicional de sus padres (don Justo, el marqués de Tasartico, y don Antonio, el barón de San Lorenzo). La obra tiene como punto de partida la supresión de los mayorazgos y el esquema dramático recurre a la figura de los matrimonios desiguales, en la misma línea del teatro moratiniano, ya que el marqués, al ver que Anselmo, el hijo del barón, se ha convertido en liberal, le ofrece al padre la mano de Dalinda, su hija.

La acción transcurre en La Laguna, capital en aquel momento de las Islas, si bien, como señala Chil y Naranjo, todos sabían que era trasunto de Gran Canaria. No obstante, hay que tener en cuenta que detrás de la elección del espacio geográfico muy bien se podría esconder la idea de que la capital, donde tenía sede la recién creada Diócesis Nivariense (1819), era considerada por clérigos liberales como Ruiz de Padrón o el propio Afonso «feudo del servilismo» (Hernández González, 2007, 84).

Por desgracia, no se han encontrado las partituras originales de la obra, que había compuesto Benito Lentini³, para quien Graciliano Afonso había solicitado en marzo de 1821 al Cabildo Catedral 30 pliegos de papel pautado (Libro Capitular), ni se tiene constancia de qué piezas fueron originales del compositor italiano⁴. Las referencias que hay en la propia obra a la música son bastante vagas: un rondó y una polaca, en el primer acto; arias, dúos y un himno constitucionalista final, en el segundo, con letra original de Afonso. Como es sabido, algunas de las obras de contenido político liberal del Trienio terminan con himnos como el de Riego o similares, como en *O Constitución o muerte*, atribuida a Alejandro Oliván, o en las comedias de Manuel Eduardo Gorostiza *Virtud y patriotismo o el 1º de enero de 1820* o *Una noche de alarma en Madrid* (Fernández Cabezón, 2012).

El marqués de Tasartico comparte muchos de los elementos característicos del melodrama del XIX, tal como lo había definido Pixérécourt. En sus *Últimas reflexiones sobre el melodrama*, el dramaturgo francés había señalado como ingredientes básicos de este subgénero «tema dramático, con posturas enfrentadas y final moral; castigo de los malhechores y premio de los virtuosos; comparsa cómica al lado de los héroes; intriga con sentimiento, *sensibilité*; intriga con dobles personalidades, orígenes desconocidos que se desvelan al final; puesta en escena espectacular, que sorprenda al espectador y, en fin, música que subraye la acción» (Rubio Jiménez, 1989, 132). Pixérécourt había comenzado a escribir melodramas (en su vida, un total de 94) durante la Revolución

³ Sabemos que Lothar Siemens realizó pesquisas al respecto, pero sin éxito.

⁴ Mario Pontiggia considera que Lentini muy bien podría haber reutilizado algunas composiciones operísticas conocidas, algo muy común en este tipo de subgéneros del teatro musical. Sobre la supervivencia de las partituras con música original de otros melodramas con mayor recorrido que el de Graciliano Afonso, explica Katherine Astbury (2011) que, debido a que cada melodrama incluía solo un par de canciones, tenía poco sentido publicar las partituras como obras integrales. Por otro lado, en muchas ocasiones el director de orquesta del teatro (que era el compositor) era el primer violín.

Francesa (*Victor; ou L'Enfant de la forêt*, de 1790), lo que influye en la manera en que el subgénero evoluciona con respecto a las teorías dieciochescas de Metastasio y Alfieri.

Si exceptuamos la espectacularidad y que el castigo a los malhechores se convierte en conversión de estos a la causa liberal debido al amor, *El marqués de Tasartico* encaja en el modelo. Por otra parte, a estas características hay que sumarle el carácter de noticiero de la obra que podemos hallar en otros melodramas que se estrenarán en Cádiz durante la Guerra de la Independencia o en las obras que se podrán en escena durante el Trienio y que señala que estamos ante un teatro de agitación política, concebido para la acción inmediata, y que encarna los ideales de la burguesía emergente.

Bibliografía

Afonso, G. (1821). *El marqués de Tasartico*. Colección Gregorio Chil y Naranjo (Gch 1661), El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

Álvarez Barrientos, J. (2013). «Lengua y política: los escritores y la propaganda en la Guerra de la Independencia». En Raquel Macciuci (dir.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. N. Corbellini (Ed), *Volumen I: Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos; Mercado Editorial*.

Astbury, K. (2011) «Music in Pixérécourt's early melodramas». En: Sarah Hibberd (ed.), *Melodramatic voices: understanding music drama. Ashgate interdisciplinary studies in opera*. Farnham: Ashgate, pp. 15-26.

Becerra Bolaños, A. (2010). *La conformación de un canon: Graciliano Afonso*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Chil y Naranjo, G. (2000-2001). Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias (transc. A. M^a Florido Castro e I. Saavedra Robaina). Manuscrito 5. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario. Disponible en http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-gch/es_35001_amc-gch-0013.pdf [2017, 24 de septiembre]

Fernández Cabezón, R. (2012). «Introducción». En R. Fernández Cabezón (ed.), *La Constitución de Cádiz en el teatro español* (pp. 13-93). Cádiz: Biblioteca de las Cortes de Cádiz,

García Tejera, M^a del C. (2000). «Los rescoldos de una vieja polémica en Cádiz hacia mediados del siglo XIX: Clasicismo frente a Romanticismo en la teoría y en la crítica literaria». *Separata de Cuadernos de ilustración y romanticismo: revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 8, 131-152. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-rescoldos-de-una-vieja-polmica-en-cdiz-hacia-mediados-del-siglo-xix-clasicismo-frente-a-romanticismo-en-la-teora-y-en-la-crtica-literaria-0/> [2017, 27 de septiembre]

- Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX* (Trad. J. M. Seco). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hernández González, M. (2007). «Estudio crítico». En A. J. Ruiz de Padrón, *De las Cortes de Cádiz al Trienio Liberal*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones ideas, pp. 9-89.
- Higuerela, L. (1980). «Los libros prohibidos durante el Trienio Liberal (1820-1823)». *Boletín Millares Carlo*, 2: 407-456.
- Libro Capitular (Del 26 de febrero de 1819 hasta 6 de mayo de 1821)*. Museo Diocesano, Las Palmas de Gran Canaria.
- Mesonero Romanos (2008). *Memorias de un setentón*. Barcelona: Crítica.
- Millares Carlo, A. (1975). *Biobibliografía de escritores canarios. (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Tomo I. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario/Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- Romero Ferrer, A. (2007). «Introducción». En *Las lágrimas de Melpómene (Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena)* (pp. 15-62). Cádiz: Fundación Municipal de Cultura. Biblioteca de las Cortes de Cádiz/6.
- Rubio Jiménez, J. (1989). «Melodrama y teatro político en el siglo XIX: El escenario como tribuna política». *Castilla: Estudios de literatura*, 14, 129-149.
- Suárez Grimón, V. (2012). «Del cabildo-isla a la formación de los ayuntamientos modernos». *Crónicas de Canarias*, 8, 2012, 27-36. ■

Teatro para público infantil y juvenil. Cuando dejar huella es una tarea democrática (parte 1)

Gemma Quintana Ramos

Lo que se recusa es, sencillamente, un teatro metafísico para los niños: el teatro de los mitos gratuitos, carentes de significación; el teatro de la “fantasía por la fantasía”, del juego bruto y, por tanto, sin proyecciones metalúdicas. Frente a él, se alzarían los términos de un teatro de la “fantasía por la realidad”. Escritores adultos: no se encojan de hombros ante estos problemas. Es triste, y casi vergonzoso, la poca atención que, en general, les dedicamos. (...)

Alfonso Sastre

“Pequeño organon para el teatro y los niños”. 1970



Sirva esta cita que Sastre, siempre revolucionario y visionario, compartía en 1970 para establecer un vínculo con el número anterior de esta revista, y también para enmarcar el contenido de este artículo dentro del debate en torno al teatro que hacemos para niños, niñas y jóvenes; en oposición a aquel que, estética y éticamente, nos tocaría hacer en función de la idea del creador sobre el alcance del arte teatral. En este artículo, que ofreceremos en tres entregas, queremos plantear un panorama del estado de salud del teatro para público infantil y juvenil (TPIJ) en nuestro país, así como tratar de intuir el futuro que espera a este espacio de la creación escénica cada vez más importante. Entendemos que, para establecer una serie de criterios que nos permita valorar las debilidades y fortalezas del TPIJ, es imprescindible plantearse la idea misma de la infancia, desacondionando determinados planteamientos faltos de evidencia: ese será el objetivo de esta primera parte. Para ello contaremos con las interesantes reflexiones de Suzanne Lebeau, cuya vida artística e intelectual ha estado dedicada a observar, experimentar y dialogar con el público infantil, así como a reflexionar sobre la posición del artista en relación con dicho público. Tras desgarnar algunas de sus ideas respecto a ciertos sofismas de esta relación adulto creador-mediador y niño espectador, proponemos un breve recorrido por las iniciativas principales, partiendo desde la dramaturgia y la exhibición que se han dado en nuestro país hasta nuestros días. Recalando en los primeros veinte años del siglo XXI, estaremos en condiciones de desgarnar las características fundamentales del sector en la actualidad para, bajo el paradigma que propone Lebeau y con la ayuda de Itziar Pascual¹, investigadora, dramaturga y Premio Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, trazar los retos fundamentales a los que se enfrenta esta especialidad escénica en el futuro.

Es necesario, antes de entrar en materia, hacer algunas precisiones terminológicas, todavía sin zanjar. El concepto “teatro infantil”, tal y como lo aplica Sastre en su *Organon*, incluye al menos dos significados dispares: de un lado estaría el teatro *de* los niños, que es aquel teatro ejecutado por niños y niñas dentro o fuera del ámbito escolar—aunque lo cierto es que se trata por lo general de un teatro como mínimo

¹ Para llevar a cabo el presente artículo (y las dos partes restantes), hemos podido contar con la opinión y la experiencia de Itziar Pascual, a la que pudimos entrevistar en diciembre de 2020 cuando estuvo en Las Palmas para llevar a cabo un Taller de Excelencia de Canarias Escribe Teatro, dedicado a la dramaturgia para edades tempranas. Desde aquí, nuestro agradecimiento a la autora por su perspectiva.

“mixto”, puesto que son adultos los que suelen seleccionar, escribir, dirigir y diseñar estas funciones teatrales donde los niños y niñas suelen ser intérpretes—y del otro lado, encontramos el teatro *para* niños, usando la nomenclatura del propio Sastre, que convencionalmente se ha llamado teatro infantil (“sección precaria e intermitente” del teatro profesional). En este último concepto—el del teatro para niños—cabén infinidad de lenguajes escénicos, objetos y muñecos, sombra y actores, todos ellos en sus amplias posibilidades expresivas y de generación de híbrido más o menos originales.

De esta opinión es también la dramaturga e investigadora Itziar Pascual, que utiliza el término “teatro infantil” para referirse al teatro que hacen niños y niñas dentro del medio educativo y fuera del marco profesional, ya sea dentro de la educación formal (en el colegio) o de la informal (como actividad extraescolar o intermitente). Aunque algunos llaman a esta modalidad “teatro escolar”, este término no contempla el teatro como actividad ajena a la escuela (en talleres, centros de formación escénica, departamentos pedagógicos de centros culturales, etc.), siendo este un sector bastante importante en lo que respecta al acercamiento de los niños y niñas al arte escénico en su variante práctica. Por su parte, para referirnos al teatro que se ofrece a niños, niñas y jóvenes—ese teatro que debería tener un propósito artístico y que llevan a cabo profesionales, compañías y colectivos—se proponen términos como “teatro para la infancia y la juventud” o “teatro para edades tempranas”; de ahí que se hable de una dramaturgia para la infancia y la juventud (que serían múltiples dramaturgias en tanto que se trata de etapas vitales heterogéneas). La Red Internacional de Investigadores sobre Teatro para Públicos Jóvenes (ITYARN) propone otro enfoque incluyendo el término “público” para dejar claro que este es el lugar ocupado por el niño y el joven como espectador, introduciendo además esta idea del plural en su concepción de una amplia tipología de público siempre referido a edades inferiores a 25 años. En este sentido, encontramos otras propuestas terminológicas como “teatro para público infantil y juvenil” o “teatro para jóvenes audiencias” o, tal y como propone esta organización, “teatro para públicos jóvenes”.

La cuestión no es baladí, pues pone en la mesa de disección un debate interesante sobre el concepto de niñez y juventud que se maneja en la sociedad en general, e incluso en cada sociedad particular. Se trata, sin duda, de construcciones culturales, sociológicas, e incluso neurológicas, que no coinciden ni geográfica, ni temporal, ni socialmente. El concepto de infancia es una construcción del mundo adulto.

Falacias de lo infantil

Este Teatro para Público Infantil y Juvenil (TPIJ), frente al teatro para adultos, tiene una característica fundamental: vive sometido a la mirada del otro. Es un teatro mediado por el adulto en tanto que el niño o la niña tienen pocas opciones de tomar decisiones sobre su experiencia teatral; es decir, la elección sobre qué va a ver casi nunca le incluye.

Suzanne Lebeau² es una dramaturga que se ha dedicado en profundidad al público infantil y juvenil y ha planteado no solo importantes reflexiones sobre las condiciones necesarias para un encuentro verdaderamente artístico con esta audiencia, sino que ha generado un modelo de trabajo desde la práctica escénica que constituye un referente mundial. Además de un fascinante corpus dramático con títulos tan importantes como *El ogrito*, *El ruido de los huesos que crujen* o *Tres hermanas*, la autora y actriz quebequense ha sentado cátedra con su ensayo *Escribir para el público joven*³, donde transita por su investigación sobre contextos y problemática de esta dramaturgia, además de por su reveladora metodología en diálogo abierto con su público no solo en la escritura, sino también en la puesta en escena. En este punto nos interesa desgranar lo que Lebeau denomina los falsos supuestos que, a pesar de su falta de veracidad, siguen sosteniendo gran parte del teatro que se hace para niños y jóvenes en cualquier latitud.

El término infancia proviene del latín *infans*, “el que no habla”, que pronto se convertiría en “el que no posee el derecho a la palabra”. Confundiendo la legítima e imprescindible búsqueda de la propia identidad con el concepto de desarrollo cognitivo, la infancia ha sido considerada como un lugar de paso, de itinerancia ignorante hacia el verdadero lugar del saber: la edad adulta. Esta consideración como periodo en construcción, como tránsito hacia el estatus de ciudadano adulto, contiene una devaluación explícita de cada etapa del desarrollo humano, de la mirada y los valores de cada estadio del desarrollo humano. Esta consideración de un público “no preparado” cuya mirada no es autónoma, deriva en la dependencia del niño de la mirada del otro y de su consideración como objeto más que como sujeto. Pero la realidad es que el público infantil maneja un nivel simbólico de primer orden en su relación con el arte, ya que, por su capacidad para lanzarse, sin ambages, al juego, es portador de una absoluta apertura al mundo, y de una experiencia de conocimiento y creación profunda y seria.

De este primer supuesto, deriva otro tanto o más peligroso para el arte, que consiste en considerar que la infancia es un lugar para el aprendizaje: *el lugar* para el aprendizaje. Según esto, los niños y niñas no saben porque no tienen experiencia ni opinión, y son los adultos los únicos poseedores del conocimiento. La perturbadora consecuencia de esta creencia es que se acaba entendiendo que cualquier actividad dirigida al público infantil debe contener una lección, una moraleja, una sola interpretación del mundo. En cuanto al tema que nos ocupa, este supuesto abre la puerta a la subordinación del teatro como experiencia artística, como fin en sí mismo, considerándolo así un espacio puramente pedagógico, de transmisión de una unívoca visión ética e ideológica. Todos, artistas e intelectuales, esperamos que el teatro tenga una fuerza de transformación social, de

² Suzanne Lebeau (Montreal, 1948) es una actriz y dramaturga, fundadora de la compañía de teatro especializada en jóvenes audiencias Le Carrousell. Con esta compañía ha llevado a escena su corpus dramático donde aborda temas considerados tabú para un público infantil.

³ Lebeau, Suzanne: *Escribir para el público joven*. Editorial ASSITEJ. 2019

reflexión y cuestionamiento, no que se convierta en una simple herramienta para transmitir los valores oficiales. Sirva como ejemplo de esta cuestión el uso actual del teatro infantil y juvenil para plantear cualquier situación de aprendizaje más o menos conveniente, desde la higiene dental hasta el reciclaje, pasando por la dieta sana. El poder del arte está en la vivencia que genera. Atrapados en esta idea del eterno pedagógico podemos perder al público más joven, que claramente sabe distinguir la coherencia e incoherencia del discurso adulto, y no se va a enamorar de un teatro donde es tratado permanentemente como alumno o alumna.

Y esto afecta directamente al creador, a sus posibilidades temáticas y planteamientos plásticos, cuando desarrolla su actividad en un sector del teatro dirigido a edades tempranas. Un prejuicio sobre la preparación, la capacidad o la sabiduría de los niños y niñas impulsa a algunos creadores a restringir, a autocensurarse respecto a las cuestiones que, como artista, puede plantear sobre la escena cuando su obra es para público infantil o juvenil. Los niños y niñas son, bajo este nuevo falso supuesto, frágiles, y requieren de un filtro de arcoíris para mostrarle el mundo: lo que tan gráficamente Pascual llama “el teatro con ketchup”. Mientras que no parece alarmarnos que los más pequeños se hayan convertido en consumidores a tiempo completo, sigue estando vetada su consideración como ciudadanos de pleno derecho. De esta manera, gran parte de las



Suzanne Lebeau

experiencias que se les ofrece sobre la escena son edulcoradas, incompletas, dirigidas a mantener un sistema cultural que ni conmueve, ni genera preguntas, ni deja huella (aunque tal vez sí algo de *merchandising*). No se les considera capacitados para degustar una buena metáfora, para dejarse impactar por un momento simbólico que enriquezca su imaginario; no tienen derecho a sentir—solo a asentir al mensaje prefabricado que se les da bien masticado, para evitar

dobles lecturas—y se les impide disfrutar de la sana variedad de sensibilidades, miradas, técnicas, lenguajes y temas... Entonces, ¿qué público serán para un futuro donde estas propuestas ya no le estén vedadas? ¿Estarán interesados en buscar dentro del teatro su capacidad de metamorfosis social? ¿Tendremos algo que contarles entonces? Y lo más importante: ¿querrán escucharnos?, ¿vendrán al teatro?

Otro error de partida, y con ello abordamos el cuarto falso supuesto, radica en la consideración de la infancia como una categoría absoluta cuando deberíamos hablar más bien de “infancias”. No se trata de un concepto general, universal, estable ni

común en el mundo entero. Los adultos actuales tendemos a pensar en esta etapa vital como el lugar de la felicidad y la inocencia, pero esto está lejos de ser una realidad, especialmente en determinados países de nuestro entorno. Y dentro de nuestro círculo cercano, nos sorprendería saber que nuestros jóvenes tienen el doble de posibilidades de verse abocados a sentimientos de tristeza, ansiedad o incertidumbre que generaciones anteriores⁴. Se trata de reivindicar un teatro que reconozca los retos vitales a los que se enfrentan los más jóvenes en cada etapa; un teatro que les plantee cuestiones importantes, que muestre sus preocupaciones y respete su inteligencia simbólica. Porque la verdad es que no existe un mundo complejo y voraz para los adultos y una suerte de lugar exento de riesgos y preguntas que es donde los niños habitan hasta que los exilia la edad.

El reto para un TPIJ del siglo XXI es plantearse como un teatro emancipador y dialogante: que escuche a su público, que constituya un espacio para que se exprese y relate su imagen del mundo, que exija la dignidad que posee cada etapa vital por sí misma. Hasta entonces, niños, niñas y jóvenes, seguirán siendo un público no emancipado, que permanece silenciado, en la mesa pequeña.

El teatro que se ofrece a los más jóvenes se enfoca muchas veces desde estos falsos puntos de partida que van erosionando las posibilidades de un arte que es el del encuentro. Dar la espalda al patio de butacas, así como devaluar la mirada de un espectador por no ser adulto, nos lleva a establecer un doble rasero, y no es rara la existencia de una clara dicotomía del creador, que deja de lado su criterio artístico cuando crea para niños, logrando una más o menos rentable taquilla de “menú infantil”, mientras que todo su respeto como creador se vuelca en complejas y potentes creaciones para su público adulto. Toda aquella creación que lleve el rótulo “infantil” parece abocada a ser catalogada de poco seria, poco interesante...

Por eso es un síntoma de buena salud cuando surge una amplia nómina de autores con el interés de escribir y crear—en el más amplio sentido—para público infantil, juvenil y adulto; que no considera “menor” su trabajo para el público más pequeño. También resulta positivo observar como un creciente número de compañías especializadas llevan un número considerable de años ofreciendo espectáculos para edades tempranas, y otras tantas cuya producción para estos públicos supone un importante porcentaje de sus estrenos. Aunque volvamos al tema posteriormente, todo ello nos lleva a albergar cierto optimismo acerca de las posibilidades de generar un teatro valioso para las nuevas generaciones y en sintonía con el compromiso respecto a este público en una sociedad globalizada y multicultural.

4 Rojas, Marcos, Luis. Las semillas de la violencia. Espasa-Calpe. 2004

Elegir el mundo que vamos a dar, a mostrar a nuestros niños y niñas, es una elección ideológica y una tarea democrática. Lebeau, que sostiene sus argumentos gracias a un amplio estudio de la relación del niño con el arte desde muy diversas perspectivas académicas, recorre en su investigación las obras de Rancière y su emancipación intelectual, Piaget y el desarrollo cognitivo desde el constructivismo, Winnicott y la formación del símbolo, Wallon y su concepto de humanismo amplio, Merleau-Ponty y su defensa de la “incompetencia” del niño como rasgo de su individualidad y su mundo “en descubrimiento”. Lebeau desemboca en la interesantísima obra de Gerard Mendel y su concepto de descolonización de la infancia donde plantea una relación de influjo recíproco entre niños y adultos, hacia el ideal de la influencia mutua⁵, de convivencia del adulto con el niño (que tiene que ver también con la convivencia con ese niño que conserva dentro de sí mismo). Aunque el alcance de la teoría y propuesta de Mendel va mucho más allá, y resulta revolucionario en nuestro contexto actual, en el tema que nos ocupa, la clave se encuentra en la escucha del otro, en el respeto de su autonomía. Este es un trabajo que Lebeau lleva haciendo con su público hace más de tres décadas.

A partir de aquí, y de su propia experiencia en un camino de emancipación del niño a través de su teatro, Lebeau propone un contrato nuevo entre el creador y el público infantil, que de manera resumida pasa por aceptar a la audiencia infantil y juvenil como un espectador genuino y capaz al que no hay que escatimarle los temas importantes de este mundo que compartimos. El joven espectador, por tanto, tiene derecho a un teatro que le aporte distintos puntos de vista, tiene derecho a la subjetividad y también a poder llevar a cabo su propio trabajo de interpretación: derecho a la polisemia, a la crítica y la transgresión, derecho a la poética y al desorden, y también derecho al silencio y a transitar por sus propias emociones sin dar explicaciones. Esto, como mínimo, es lo que como adultos le exigimos al arte en general; vamos al teatro a por esa posibilidad, a por esa vivencia. Vamos al teatro a por esa huella. Y cuando hacemos teatro, acudimos como creadores a la invitación de esa comunicación sensible con nuestro público. Si logramos ofrecer esta experiencia, tangible y duradera, en nuestro público juvenil, en los niños, niñas y jóvenes que acuden a nuestra llamada, estaremos abriendo una puerta a la esperanza. Es una tarea democrática: es la tarea del arte teatral. ■

⁵ No hay que perder de vista en esta reflexión de Mendel que el término “influencia” es sinónimo de “poder” y de ahí su propuesta de influjo influencia mutua.

EL DIABLO, ¿AMIGO O ENEMIGO?

Extraído del trabajo de fin de master: Formación Actoral Clásica en Almagro.

Idaira Santana

LA PRESENCIA DEL DIABLO EN LA MODERNIDAD

El Diablo estuvo presente en la vida cotidiana de nuestros antepasados. De su existencia nadie dudaba. Desde la Edad Media ha ido representando la concreción del mal que la Iglesia fomentaba para imponer sus creencias y sus dogmas. En el imaginario colectivo el Dios con la barba blanca era el contrapeso del Diablo con los cuernos y la cola. Barba blanca y cuernos, a partir de la Edad Media, han ido disminuyendo su poder aterrador y los seres humanos han aprendido a convivir entre el temor ancestral y la burla. En nuestro Siglo de Oro, se han convertido en fuente de inspiración creativa en todos los ámbitos del arte y la literatura.



Idaira Santana

El Diablo era un elemento indisoluble a la vida cotidiana, nuestros antepasados aprendieron a convivir entre el temor y la naturalidad. Durante la Edad Media y Moderna, en concreto, pocas figuras disfrutaron de un grado tal de reconocimiento. Los cuentos populares o las invocaciones y blasfemias del habla cotidiana, el diablo y sus secuaces (extraídos de un amplio catálogo de duendes y otros seres demoníacos) constituían una realidad terrorífica pero sumamente familiar para nuestros antepasados. Apenas nadie puso en duda su existencia, e incluso muchos sospecharon que dada la innata maldad de los hombres y de los tiempos, su capacidad para incitar al ser humano a obrar mal era más poderosa que la atracción hacia la santidad ejercida por las fuerzas divinas.

El demonio, la encarnación del mal, era en la Edad Media y en parte de la Moderna un ser terrorífico, contra el cual el hombre sólo disponía del auxilio divino, de la intercesión celestial, para neutralizar sus efectos. Pero también el hombre estaba en posesión del exorcismo profano del humor, del conjuro socarrón e irónico. La burla, la hilaridad, a la postre, eran remedio contra el miedo. Es entonces cuando la realidad

ultra-terrena se humaniza hasta el extremo de quedar ridiculizada. Sin embargo, en la mentalidad colectiva, el diablo, el Anticristo, no es otro que la Bestia, aquel animal salvaje, o aquella mezcla monstruosa entre hombre y animal, cuya ferocidad causa pánico. El demonio, en el imaginario de la época, es la plasmación de la fealdad.

En toda la hagiografía el diablo aparece como figura horripilante, un híbrido de sierpe, perro rabioso, león, que fustiga de un modo inmisericorde la paz y la tranquilidad de nuestros santos, el sosiego espiritual de sus retiros, pues la tentación adquiere formas agresivas, furibundas y siempre hostiles.

Todo parece indicar que en la mayoría de las representaciones teatrales de nuestro Siglo de Oro, la figura del diablo debería estar suficientemente codificada, pues su percepción por el público se habría de producir de un modo fácil.

¿Personaje grotesco o personaje maligno?

En nuestra literatura y, de un modo muy particular, en nuestro teatro, la figura del diablo adquiriría caracteres cómicos, cuando no simplemente ridículos. Es muy difícil imaginarse la presencia contrahecha de este personaje en los escenarios sin apelar a la risa, a la mofa grotesca. Su naturaleza humorística debía formar parte de su ambigua representación. El componente popular de esta interpretación quedaba avalada por la propia tradición, aquella que se remontaba a la lejana y misteriosa Edad Media, El diablo cojuelo, inmortalizado por Vélez de Guevara, resulta ser un personaje simpático, casi tierno. Un perdedor fácilmente redimible que diríamos hoy día. Un ser paradójico que tan pronto sirve para amedrentar a niños, como para acompañar servilmente a los mayores en sus empresas.

Del terror medieval se ha pasado al espantajo caricaturesco; del temor ancestral, a la burla satírica. El esfuerzo eclesiástico por mantener las creencias sobre el diablo dentro de los límites de la ortodoxia habían fracasado en el imaginario colectivo, en la visión folklórica y popular de este ser de naturaleza sobrenatural.

El diablo fue uno de los personajes que más protagonismo tuvieron en la literatura española de los siglos de oro. Como ejemplificación del mal absoluto o como caricatura ridícula de sí misma, como inspirador de los peores terrores y de las carcajadas más deshinibidas, su perfil y su sombra pueden rastrearse desde la mística hasta las comedias de santos y magia, desde los *exempla* morales de la literatura hagiográfica hasta los pliegos de cordel y las relaciones de sucesos, desde las misceláneas de casos maravillosos y de prodigios hasta la producción satírica de culteranos y conceptistas, desde los legajos inquisitoriales o la literatura sobre las colonias americanas hasta los textos novelísticos o la gran comedia y el drama -o el burlesco entremés - con que culminó el Barroco.

El proceso de caricaturización, su progresiva deriva hacia la comicidad, su conversión en figura de chiste, cada vez más alejada del aura terrorífica que le había acompañado de manera más o menos característica desde la Edad Media.

En el período medieval corresponden representaciones mucho más terroríficas, agresivas, oscuras, y actitudes de recepción social en que el diablo era crédulamente considerado por la práctica totalidad de la comunidad como una presencia amenazadora en todos los órdenes de la vida individual y colectiva. Es el Renacimiento y el Barroco, los

ingredientes más fabulosos e irracionales de aquellas creencias que habrían comenzado a ser puestos cada vez más en duda -aunque la Iglesia siguió usándolos y agitándolos a su conveniencia-, el miedo al diablo habría dejado de ser una auténtica epidemia social para convertirse en patología más individual -aunque ampliamente extendida-, habrían aflorado -incluso dentro de la Iglesia- numerosos intentos de racionalizar sus rasgos y atribuciones, y se habrían consolidado otras representaciones alternativas, en buena medida cómicas y ridículas, que marcarían el principio de su decadencia como instrumento al servicio de las estrategias de control mental, social y religioso de la que se valía la ortodoxia eclesial.

Las representaciones cómicas y paródicas del diablo en los Siglos de Oro no pueden desvincularse abruptamente de las que ya habían comenzado a aflorar en la Edad Media. Del mismo modo que tampoco puede negarse que el diablo no siguiese siendo objeto de crédulo terror-aunque en grado menos fanático y generalizado que en el medioevo- en la España de los siglos XVI y XVII.

Las historias y leyendas sobre pactos de humanos con demonios tampoco dejaron de excitar la imaginación popular-y la de muchísimos escritores-en los siglos XVI y XVII, aunque con un grado de credibilidad igualmente decadente. Está bien atestiguada, por ejemplo, la fama de Toledo-también la de Sevilla y Córdoba-como sede y foco de personajes y de sucesos-especialmente pactos-diabólicos a lo largo de la Edad Media.

En los siglos XVI y XVII, en cualquier caso, esta fama había remitido y mucho. Otro tanto puede decirse de la *Cueva de Salamanca*, a la que se decía que concurrían los estudiantes de la Universidad para pactar con el demonio el aprobado de sus exámenes.

EL ACTOR MALDITO

Siempre que se habla de las compañías teatrales del Siglo de Oro, no falta la cita de la clasificación que hace Agustín de Rojas en su famoso *El viaje entretenido*, (Madrid, 1603) donde elaboró una miscelánea, es decir, un género literario perteneciente a la didáctica que se dio principalmente en el renacimiento y en el Barroco en España, con elementos picarescos redactada en forma de diálogo entre el propio Rojas y unos compañeros de su compañía teatral. Se reúne en este libro un buen puñado de anécdotas sobre la vida teatral de entonces, y suministra informaciones inapreciables en la actualidad sobre la composición y distribución de las compañías teatrales itinerantes y estables y sus costumbres, donde describe ocho tipos diferentes, con nombres extraños: bulubú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula, compañía.

En este texto, Rojas describe, por boca del actor Solano, que bulubú era un sólo actor, Ñaque comprendía dos actores, la gangarilla tres o cuatro, hasta llegar a la farándula, la que caracteriza como *víspera de la compañía*. La compañía, Agustín de Rojas la describe así:

SOLANO: - Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes.

RAMÍREZ: - Para mí es tanta novedad ésa como esotra.

ROJAS: Por vida de Solano que nos las digáis.

SOLANO: - Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. El bululú es un representante solo que camina a pie

y pasa su camino y entra en el pueblo, habla al cura y dicele que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. (...)

Ñaque es dos hombres (...): éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas otavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamorro, tocan el tamborino y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo (...), viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos.

Gangarilla es compañía más gruesa: ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de La oveja perdida, tienen barba y caballera, buscan saya y toca prestada(...), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja(...); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados. (...)

Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lio de ropa que le puede llevar un araña (...) están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama, y el que tiene amistad con la huéspedada dale un costal de paja, una manta y duerme en la cocina y en el invierno el pajar es su habitación eterna.

Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. (...)

En la bojiganga van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado; y habiendo cualquiera déstos, no pueden andar seguros, vivir contentos ni aun tener muchos ducados.

Farándula es víspera de compañía: traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos. (...)

*En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquier costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta. Hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas, traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta(...) Agustín de Rojas Villandrando, **El viaje entretenido**, 1624.*

Una cita memorable con los actores la encontramos en el episodio de *Las cortes de la Muerte*, en *Don Quijote* de Cervantes:

Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcajadas y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía

morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores. Con estas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. Todo lo cual visto de improviso, de alguna manera alborotó a don Quijote y puso miedo en el corazón de Sancho; mas luego se alegró don Quijote, creyendo que se le ofrecía alguna nueva y peligrosa aventura, y con este pensamiento, y con ánimo dispuesto de acometer cualquier peligro, se puso delante de la carreta y con voz alta y amenazadora dijo: —Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan. A lo cual, mansamente, deteniendo el Diablo la carreta, respondió: —Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo. Hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador; y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles. Si otra cosa vuestra merced desea saber de nosotros, pregúntemelo, que yo le sabré responder con toda puntualidad, que, como soy demonio, todo se me alcanza.

Le sale, entonces, al encuentro a Don Quijote y a Sancho Panza, la compañía de los actores de Pedro Angulo el Malo que, itinerante, va de pueblo en pueblo representando el auto de Las cortes de la muerte. Entre las compañías más conocidas a la que perteneció el actor Agustín de Rojas se cuentan justamente la compañía de André de Angulo y la de Nicolás de Ríos. Él fue cómico de la lengua, es decir, miembro de compañías que representaban en lugares pequeños, compañías prohibidas a fines del siglo XVII debido a que participaban en éstas pícaros y clérigos furtivos y apóstatas del hábito, según nos dice Clemencín. En una de las loas que se recitan en *El viaje entretenido* (loas cuyo propósito era captarse la benevolencia del público) Agustín de Rojas describe el trabajo del actor con una simpática compasión que siente con sus compañeros: *¿Cómo estos farsantes pueden,/ haciendo tanto como hacen,/ tener la fama que tienen?/ Porque no hay negro en España,/ ni esclavo en Árgel se vende,/ que no tenga mejor vida que un farsante(...)*

Y siguiendo, Rojas cuenta como los actores pasaron su día laboral:

Pero estos representantes,/ antes que Dios amanece,/ escribiendo y estudiando / desde las cinco a las nueve,/ y de las nueve a las doce / se están ensayando siempre;/ comen, vansen a la comedia / y salen de allí a las siete./ Y cuando han de descansar,/ los llaman el presidente,/ los oidores, los alcaldes,/ los fiscales, los regentes,/ y a todos van a servir,/ a cualquier hora que quieren.

Este pasaje conocido del libro de Rojas pinta con mucha precisión una jornada rigurosamente ordenada: sacar y estudiar los papeles desde la madrugada hasta las nueve de la mañana; ensayos de las nueve hasta mediodía (el comienzo de los ensayos a

las nueve de la mañana está documentado en muchos contratos); después de la hora de comida, representar en los Corrales ya que las funciones siempre tenían lugar por la tarde y tenían que terminar antes del anochecer. Por la noche, las compañías muchas veces fueron contratadas para representaciones particulares en casas de gente distinguida. A lo largo de la época, y sobre todo a partir de los años cincuenta del siglo XVII, la Corte trastornó este orden riguroso llamando a los actores a cualquier hora que le conviniera, incluso si tenían representaciones en los corrales.

De regreso al episodio de *Las cortes de la Muerte*, diremos que don Quijote se entera por boca del Diablo a quién en sus palabras, por ser demonio, todo se le alcanza del oficio de los tripulantes. Ante la explicación del demonio carretero, don Quijote se muestra dispuesto a reconocer el estatuto del comediante:

—Por la fe de caballero andante —respondió don Quijote—, que, así como vi este carro, imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía; y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño. Andad con Dios, buena gente, y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho, que lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula.

Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca, hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles, cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que, sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes, dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía. Sancho, que consideró el peligro en [que] iba su amo de ser derribado, saltó del rucio, y a toda priesa fue a valerle; pero, cuando a él llegó, ya estaba en tierra, y junto a él, Rocinante, que, con su amo, vino al suelo: ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante y de sus atrevimientos.

Mas, apenas hubo dejado su caballería Sancho por acudir a don Quijote, cuando el demonio bailador de las vejigas saltó sobre el rucio, y, sacudiéndole con ellas, el miedo y ruido, más que el dolor de los golpes, le hizo volar por la campaña hacia el lugar donde iban a hacer la fiesta. Miraba Sancho la carrera de su rucio y la caída de su amo, y no sabía a cuál de las dos necesidades acudiría primero; pero, en efecto, como buen escudero y como buen criado, pudo más con él el amor de su señor que el cariño de su jumento, puesto que cada vez que veía levantar las vejigas en el aire y caer sobre las ancas de su rucio eran para él tártagos y sustos de muerte, y antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él en las niñas de los ojos que en el más mínimo pelo de la cola de su asno. Con esta perpleja tribulación llegó donde estaba don Quijote, harto más maltrecho de lo que él quisiera, y, ayudándole a subir sobre Rocinante, le dijo:

—Señor, el Diablo se ha llevado al rucio.

—¿Qué diablo? —preguntó don Quijote.

—El de las vejigas —respondió Sancho.

—Pues yo le cobraré —replicó don Quijote—, si bien se encerrase con él en los más

hondos y oscuros calabozos del infierno. Sígueme, Sancho, que la carreta va despacio, y con las mulas della satisfaceré la pérdida del rucio.

–No hay para qué hacer esa diligencia, señor –respondió Sancho–: vuestra merced temple su cólera, que, según me parece, ya el Diablo ha dejado el rucio, y vuelve a la querencia.

Y así era la verdad; porque, habiendo caído el Diablo con el rucio, por imitar a don Quijote y a Rocinante, el Diablo se fue a pie al pueblo, y el jumento se volvió a su amo.

–Con todo eso –dijo don Quijote–, será bien castigar el descomedimiento de aquel demonio en alguno de los de la carreta, aunque sea el mismo emperador.

–Quítesele a vuestra merced eso de la imaginación –replicó Sancho–, y tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida. Recitante he visto yo estar preso por dos muer-tes y salir libre y sin costas. Sepa vuesa merced que, como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, o los más, en sus trajes y compostura parecen unos príncipes.

–Pues con todo –respondió don Quijote–, no se me ha de ir el demonio farsante alabando, aunque le favorezca todo el género humano.

Y, diciendo esto, volvió a la carreta, que ya estaba bien cerca del pueblo. Iba dando voces, diciendo:

–Deteneos, esperad, turba alegre y regocijada, que os quiero dar a entender cómo se han de tratar los jumentos y alimañas que sirven de caballería a los escuderos de los caballeros andantes.

Tan altos eran los gritos de don Quijote, que los oyeron y entendieron los de la carreta; y, juzgando por las palabras la intención del que las decía, en un instante saltó la Muerte de la carreta, y tras ella, el Emperador, el Diablo carretero y el Ángel, sin quedarse la Reina ni el dios Cupido; y todos se cargaron de piedras y se pusieron en ala, esperando recibir a don Quijote en las puntas de sus guijarros. Don Quijote, que los vio puestos en tan gallardo escuadrón, los brazos levantados con ademán de despedir poderosamente las piedras, detuvo las riendas a Rocinante y púsose a pensar de qué modo los acometería con menos peligro de su persona. En esto que se detuvo, llegó Sancho, y, viéndole en talle de acometer al bien formado escuadrón, le dijo:

–Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente bonete, no hay arma defensiva en el mundo, si no es embutirse y encerrarse en una campana de bronce; y también se ha de considerar que es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte, y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles; y si esta consideración no le mueve a estarse quedo, muévale saber de cierto que, entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante.

–Ahora sí –dijo don Quijote– has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento. Yo no puedo ni debo sacar la espada, como otras veces muchas te he dicho, contra quien no fuere armado caballero. A ti, Sancho, toca, si quieres tomar la venganza del agravio que a tu rucio se le ha hecho, que yo desde aquí

te ayudaré con voces y advertimientos saludables.

–No hay para qué, señor –respondió Sancho–, tomar venganza de nadie, pues no es de buenos cristianos tomarla de los agravios; cuanto más, que yo acabaré con mi asno que ponga su ofensa en las manos de mi voluntad, la cual es de vivir pacíficamente los días que los cielos me dieran de vida.

–Pues ésa es tu determinación –replicó don Quijote–, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras; que yo veo esta tierra de talle, que no han de faltar en ella muchas y muy milagrosas.

Volvió las riendas luego, Sancho fue a tomar su rucio, la Muerte con todo su escuadrón volante volvieron a su carreta y prosiguieron su viaje, y este felice fin tuvo la temerosa aventura de la carreta de la Muerte, gracias sean dadas al saludable consejo que Sancho Panza dio a su amo; al cual, el día siguiente, le sucedió otra con un enamorado y andante caballero, de no menos suspensión que la pasada.

ACCIÓN EN CONTRADICCIÓN A LA PALABRA

Actualidad del diablo

Fue noticia el sábado 25 de mayo de 2013, el cardenal Rouco Varela nombró de golpe a ocho exorcistas para la diócesis de Madrid.

En una situación de crisis económica que dejó a muchos en la cuneta y que sumó en la angustia a los jóvenes en paro o a los inmigrantes sin techo, la Iglesia católica en la realidad de nuestro tiempo se ocupaba, de las andanzas del diablo.

Según el portal Religión en Libertad, creado en 2008 como canal de expresión del pensamiento ultra católico, la motivación es la necesidad de atender una enorme avalancha de peticiones por parte de los feligreses para liberarse de magia negra, amarres o mal de ojo, y de incursiones más graves de Satanás, como *infecciones y posesiones diabólicas*. Para realizar tan delicado cometido disponen de un manual, *De exorcismis et supplicationibus quibusdam Rito del exorcismo*, aprobado por el papa Juan Pablo II en 1998.

Puestos a retroceder por el túnel del tiempo, los nuevos exorcistas de Madrid también pueden recurrir al *Rituale Romanum* de 1614 y sus muy socorridos métodos para espantar a los demonios. El capítulo XII *De Exorcizandis obsessis a daemónio* (Sobre el exorcismo de los poseídos por el Demonio) es un compendio de oraciones y letanías bien estructuradas cuyo objetivo es liberar el alma del endemoniado de la presencia del maligno.

La determinación de la presencia del diablo es evidente, muy subjetiva y depende, en parte, de la concepción y desarrollo de los progresos de la psiquiatría.

En **Gente de la mentira: La esperanza para la curación de la maldad humana**, el psiquiatra americano, Scott Peck en 1983 afirma que muchos de los endemoniados del pasado eran sencillamente personas con trastorno característico más o menos grave; y en, *Visiones del diablo: Cuentas personales de un psiquiatra sobre la posesión, el exorcismo, y de la Redención*, en 2005, describe cómo se interesó en el exorcismo con

el fin de desenmascarar el *mito* de la posesión por espíritus malignos, sólo para ser convencido de lo contrario después de encontrar dos casos que no encajan en ninguna categoría conocida de la psicología o la psiquiatría. Peck concluyó que la posesión era un fenómeno raro en relación con el mal. *Las personas poseídas en realidad no son malos, están haciendo frente a las fuerzas del mal.* Aunque trabajos anteriores de Peck fueron recibidos con aceptación popular generalizada, su trabajo sobre los temas del mal y la posesión han generado un importante debate y escarnio.

La palabra que cura y la acción que perturba

Como se ve, la cuestión de la presencia del mal encarnizada por el diablo desde cualquier punto de vista que se observe, desde la religión o desde la ciencia está muy lejos de ser considerada resuelta. Hay toda una literatura y una cinematografía que se ha ocupado del tema, alimentando la ficción e infundiendo emociones en los beneficiarios de los productos artísticos.

Está muy presente en la memoria de todos *El exorcista*, una película de terror norteamericana del 1973 dirigida por William Friedkin, cuyo guión fue escrito por William Peter Blatty, basado en la novela homónima del propio Blatty. Todos se acordarán del padre Damien Karras (Jason Miller) y de sus esfuerzos verbales para curar a la joven endemoniada Regan Mac Neil (Linda Blair) que nos asombra por las proezas físicas y por los eventos que causa. En la película se ejecuta un ritual muy parecido, aún sintetizado por evidentes razones artísticas, al describirlo en el capítulo XII del *Ritual Romano* del 1614. En él se describe un ritual muy complejo, una serie interminable de palabras proferidas implacablemente enfrentándose con sujeto supuestamente poseído por el diablo.

A las palabras se contraponen las acciones perturbadoras que modifican los estatus normales de la realidad generando pánico.

Es de recalcar tal lucha entre la palabra y la acción. En el *Fausto* de Goethe, el doctor se propone traducir en su lengua materna el evangelio de San Juan después de haber invitado a un insólito huésped a su estudio: un perro de agua, bajo cuya forma animal se mimetiza en Mefistófeles:

FAUSTO: No gruñas, chuchó. El ruido animal no armoniza con las sagradas músicas que ahora envuelven mi alma...Siento el impulso de abrir este volumen con el texto original y, con honesto sentimiento, traducir de nuevo el sagrado texto a mi alemán querido (Abre el volumen y se dispone a leerlo) Aquí dice:- En el principio fue la Palabra-. Ya empiezo a atascarme, ¿quién me ayudará a seguir? No puedo darle tanto valor a la Palabra. Tengo que traducirlo de otra manera. Si el Espíritu me iluminara... me ayuda el Espíritu, veo cuál es su consejo y escribo confiado:- En el principio fue la Acción- si quieres compartir el cuarto conigo, perro, deja de ladrar(...)

Es el primer signo de influencia del diablo que empuja a la acción, volcando la propuesta del evangelista, negando la presencia de la Palabra al principio de todo.

La Palabra es el símbolo de un mundo dominado por la tradición y por los argumentos de autoridad. Fausto, como buen moderno, da la importancia preeminente a la acción

que configura el mundo desde la propia razón. El flechazo con las razones terrenales del diablo es evidente.

Otra alusión a la palabra la tenemos siempre en el Fausto de Goethe cuando el doctor quiere conocer el nombre de Mefistófeles:

FAUSTO: ¿Cuál es tu nombre?

MEFISTÓFELES: La pregunta me parece de poca categoría para alguien como yo que desprecia la Palabra; para alguien que, desdeñando toda apariencia, busca la esencia ahondando en las profundidades.

FAUSTO: En vuestro caso, señor, se puede llegar a la esencia conociendo el nombre; esto ocurriría si supiera, con toda claridad, si os apellidáis «Dios de las moscas», «Corruptor» o «Mentiroso». Bueno, ¿quién eres?

En el Fausto de Marlowe el doctor acepta el contrato con Mefistófeles y firma con su sangre. Sin embargo, cuando trata de plantar su firma la sangre se le congela, haciéndolo imposible. Otra vez la palabra se niega a prestarse de intermediario con los propósitos de Mefistófeles que va a buscar fuego, símbolo de rebeldía a los dioses en el mito pagano de Prometeo, pionero de nuestra modernidad, con que volver líquida la sangre, y mientras está fuera, Fausto duda de nuevo. Cuando Mefistófeles regresa, Fausto firma el contrato, y descubre en su brazo la inscripción *Homo fuge* (hombre huye). La palabra que se hace acción... es ya una buena estrategia y es un compromiso que en la transición hasta la modernidad adquirirá siempre más peso.

Otras dialécticas entre acción y palabra la encontramos en el historial del derecho, en psicología y en el arte *performántico* pero estos interesantes dominios están fuera del contexto de nuestra tesis.

CONCLUSIÓN

La elección de este tema: El Diablo: ¿amigo o enemigo?, ha sido puramente instintiva a partir de la lectura de *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, que ha sido amena y espejo fiel de una época que cualquier hispanohablante debería sentir propia.

Ironía de la suerte, es otra vez la palabra que debería luchar contra la acción, característica típica del diablo y que recupera su valiosa potencia en su articulación.

El tema de la representación del mal, encarnado en una figura bien individualizada, descendiendo de los mitos y cuentos populares, es pretexto para una literatura refinada, culta y de amplio significado para entender y englobar todo el afán de prevenir y evitar los imprevistos en la existencia.

Que sea en la época dorada o en una latitud tan diferente de la nuestra, poco importa, el tema es tan universal que, en la búsqueda de la complementariedad del Fausto, parece exhaustiva la descripción de la compleja personalidad significativa del diablo.

Esta ambivalencia al tratar la figura y la influencia del diablo en los asuntos humanos, trasciende del valor puramente literario para llegar a una más amplia incidencia en la sensibilidad de quién escribe.

El trabajo de búsqueda, la inmersión en dos universos que oscilan entre el reconocimiento de la necesidad de descubrir su diablo como amigo, para exorcizarlo o, como enemigo, para combatirlo, con el común denominador del miedo ancestral en la

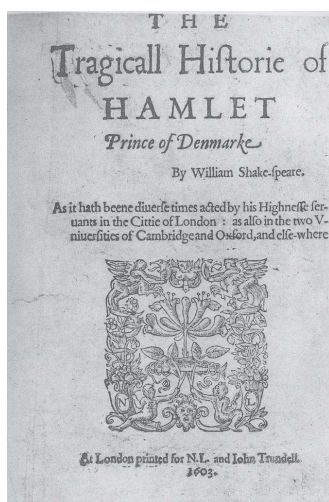
finitud del hombre, de su efímera presencia y de su improbable futuro, son materiales suficientes para alimentar la creatividad.

Aún, quizá, un público más selecto sepa apreciar el empeño de transmitir esta inquietud de reconocerse también a través de sus miedos por la profunda necesidad de creer en el hombre y en su devenir. ■

LA LOCURA EN HAMLET

Irene Sánchez Sánchez

1. SOBRE *HAMLET*



Ampliamente conocida es la frase “Ser o no ser... He ahí el dilema” (III, i, 347)¹, pero limitado es el conocimiento que tenemos sobre *Hamlet* (1601): ¿Quién fue (o es) Hamlet? Numerosos académicos han analizado la obra, pero pocos han encontrado repuestas a sus preguntas. Igualmente intrigante es su creador, William Shakespeare (1564-1616), uno de los autores más conocidos y universales de la historia del teatro. Paradójicamente, poca información sobre él ha sido encontrada y corroborada. De hecho, la mayoría de los datos que hoy manejamos están fundados en hipótesis sin posibilidad de ser comprobadas. A continuación, veremos que *Hamlet* no es solo una obra sobre un príncipe de Dinamarca; es un enigma y un misterio. Su ambigüedad textual ha dado pie a infinidad de interpretaciones, especialmente cuando tratamos uno

de sus temas principales: la locura.

Hamlet es una tragedia que narra la historia del asesinato del rey de Dinamarca a manos de su hermano Claudio quien, acto seguido, contrae matrimonio con su cuñada, la reina Gertrudis. Hamlet, el hijo del rey, es el protagonista del drama y busca vengar la muerte de su padre que, en forma de espectro, se le aparece para contarle cómo fue el asesinato. Hamlet, que parece haberse vuelto loco, trae a la corte a un grupo de comediantes para que representen cómo Claudio llevó a cabo su malévolo plan. Este

¹ Las citas están tomadas de SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Miguel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1995.

evento altera a su tío y Hamlet intenta aprovechar su momento de debilidad para asestar la última estocada. Sin embargo, Hamlet duda y termina matando a Polonio, padre de Laertes y Ofelia, que se escondía tras las cortinas de la corte para espiarle.

Es ahora Laertes quien busca vengar la muerte de su padre y reta a un duelo a Hamlet. Claudio, en su malicia, le da a Laertes una espada impregnada en veneno y prepara unas copas envenenadas para acabar también con Gertrudis. La obra culmina con el exterminio de la corte, dejando el camino libre a Fortinbrás, príncipe de Noruega, para hacerse con el poder. En el proceso, Ofelia, joven enamorada de Hamlet, va paulatinamente enloqueciendo, llevándola al suicidio. Por su parte, Hamlet parece que también se vuelve loco ¿o quizás esté fingiendo? He aquí el gran misterio de la obra que lleva siglos dividiendo a la crítica.

2. LA LOCURA A LO LARGO DE LA HISTORIA

Muchas han sido y siguen siendo las teorías propuestas sobre la locura en *Hamlet*, que estriban desde la teoría de la melancolía hasta el psicoanálisis. Estas se centran, sobre todo, en los personajes de Ofelia y Hamlet. La imagen y el entendimiento de estos personajes han ido cambiando a lo largo de la historia, adaptándose al pensamiento de la época. Empecemos por Ofelia:

Durante muchos años la locura de Ofelia pasó desapercibida como simples síntomas de melancolía. En las épocas isabelina y jacobea, se utilizaba la teoría de la melancolía o humoral, propuesta por Hipólito de Cos en el siglo V a. C. Según esta teoría, la melancolía se entendía como un estado natural y biológico en las mujeres, por lo que Ofelia no enloquece, sino que simplemente es mujer. No fue hasta la época moderna cuando se empezaron a ver en Ofelia signos de locura que parecían estar ligados a las emociones y la sexualidad. Si analizamos la obra y leemos entre líneas, podemos ver elementos de erotomanía —la melancolía amorosa en personas vírgenes que desean tener relaciones sexuales— tanto en Hamlet como en Ofelia. Ambos personajes quieren amarse, pero los aciagos eventos sucedidos y la opinión de los que les rodean hacen que este amor sea imposible.

En cuanto a Hamlet, durante los siglos XVII y XVIII es representado como un héroe que finge estar loco, mientras que en el siglo XIX se da una visión romántica de este, entendiéndolo como un hombre que piensa demasiado. Es decir, un hombre demasiado astuto e ingenioso. De esta manera, si aceptamos a Hamlet por loco, su locura sería la de una persona altamente inteligente; alguien que desea tanto su cometido que hará cualquier cosa que esté en sus manos para conseguirlo, aunque esto suponga matar a otra persona. Por el contrario, si



Hamlet estuviera fingiendo su locura, esto sería producto de tomarse los actos y las palabras literalmente, y fijarse en todos y cada uno de los detalles que le rodean. En ambos casos, se da un exceso de sano juicio, lo que indica que la locura de Hamlet es ficticia ya que, si realmente estuviera loco, no sería capaz llevar a cabo acciones tan precisas y detalladas. Solo fingiendo su locura podrá Hamlet justificar el terrible plan de matar a su tío.

En la época moderna y con el auge de los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud y su buen amigo Ernest Jones, se le diagnostica a Hamlet el Síndrome de Edipo, argumentando que hay un deseo sexual hacia su madre, producto de los celos hacia su tío-padrastra. Por otro lado, el surgimiento del pensamiento marxista a principios del siglo xx achaca la locura de Hamlet a los eventos socioeconómicos de la época y que Hamlet, personaje y obra, pueden ser un reflejo de la convulsa Inglaterra isabelina. Si aunamos las tesis marxista y freudiana vemos que, si *Hamlet* es reflejo de la sociedad, entonces su protagonista es reflejo del autor. Es decir, Hamlet podría ser la representación de Shakespeare.

Por último, quisiera destacar la opinión del *New Criticism*, importante movimiento formalista en teoría literaria. Esta corriente hace hincapié en la ambigüedad de la obra y la imposibilidad de interpretarla. Quizás no estén muy lejos de la realidad, pues todavía quedan grandes preguntas sin contestar: ¿cómo enloquecen Hamlet y Ofelia? ¿Qué tipo de locura desarrollan? ¿Es la locura de Hamlet real o ficticia? Hagamos un intento por resolverlas.

3. DEL LUTO A LA LOCURA



Ya en la primera aparición de Hamlet se hace referencia a su estado compungido por la muerte de su padre. Se nos presenta un personaje que, aparentemente, no está bien. Lejos de esto, Hamlet empieza a fraguar un odio por su tío y su madre, y tendrá que disimular esta actitud de alguna manera. Parece que es aquí cuando comienza la locura de Hamlet. Los aciagos eventos parecen haberle nublado el juicio.

Sin embargo, y en mi opinión, su locura empieza cuando Hamlet va a hablar con el Espectro, exclamando Horacio: “¡Su imaginación lo está enloqueciendo!” (I, iv, 185). Se establece por primera vez que Hamlet, sino está loco, está cerca de estarlo, pues si hoy en día viésemos un fantasma, también nos tildarían de locos. Es paradójico que sea justamente Horacio, el único personaje que será fiel y honesto con Hamlet durante toda la obra, el primero en ver la locura en él. Si bien, no vuelve a mencionar nada al respecto, por lo que Horacio, o ha asimilado la locura de Hamlet, o sabe con certeza que no está loco.

Por el contrario, los demás personajes de la obra están prácticamente seguros de que el príncipe ha enloquecido. Saben que ha perdido la cabeza, pero no saben por qué

y no parece que el drama resuelva esta duda. Cada uno de los personajes intentan dar solución al enigma en vano. Polonio es el primero, afirmando que “es locura de amor” (II, I, 237), pues Ofelia, siguiendo las órdenes de su padre, devolvió a Hamlet todas sus cartas de amor que, en su sano juicio, él le envió.

Rosencrantz y Guildenstern también fracasan en su intento, aunque Hamlet les confiesa que lleva un tiempo sintiéndose sin ánimo, preso tras los barrotes de Dinamarca. Quizás sea el injusto orden social y político de la época lo que le esté alterando. Por otro lado, su madre sospecha que la locura de Hamlet pueda deberse a “la muerte de su padre y nuestro precipitado matrimonio” (falta añadir el acto y la escena 247). Los gritos y aspavientos al aire en la escena en la que Gertrudis habla con Hamlet en su alcoba tras la obra de teatro de los comediantes corroboran sus presentimientos.

Claudio, por su parte, parece estar convencido de que la locura en Hamlet amenaza constantemente contra el orden político y social. En la obra afirma que “no puede permitirse nuestro estado / el peligro que, ominoso, crece hora a hora / con su locura” (IV, III, 497). Considera que, a graves actos, hay que aplicar graves castigos. No obstante, sus planes se ven frenados por el interés en mantener ese orden social y político que tanto cuestiona Hamlet. Cuando, finalmente, Claudio decide desafiar el orden y atentar contra la locura de Hamlet, el desorden se vuelve contra él, acabando en el exterminio de sí mismo y su propia corte. La locura de Hamlet es tan contagiosa como poderosa, pues no solo termina enloqueciendo al reino, sino que acaba con él.

4. LOCA OFELIA, AMOR LOCO

Como se ha comentado anteriormente, la locura de Ofelia está en estrecha relación con sus emociones y el sexo. Desde el principio de la obra, Ofelia muestra su amor por Hamlet y este, en su fingida locura, la rechaza cruelmente. La locura de Ofelia parece empezar a fraguarse en la escena en la que Hamlet le dice que nunca la amó. Ofelia se muestra abatida y proclama que ella es ahora la mujer más infeliz y miserable del reino. La imposibilidad de tener un futuro con su amado, y la negativa de su padre Polonio a que vuelva a ver a Hamlet bien podrían ser la causa de su enloquecimiento.



Sin embargo, la obra parece señalar como detonante la muerte de su padre a manos de Hamlet. Es justo después de este terrible accidente que nos enteramos de la locura de Ofelia por boca, una vez más, de Horacio: “parece fuera de sí” (IV, V, 523), le dice a la Reina. Podemos ver, por tanto, un paralelismo entre la locura de Hamlet y la de Ofelia, pues ambas empiezan tras la muerte de sus respectivos padres, siendo Horacio el primero en percatarse. La diferencia estriba en el tipo de locura: mientras que la de Hamlet es fría, distante y calculadora, la de Ofelia se presenta más visceral y

sentimental, expresándola a través de la música.

Con sus canciones, Ofelia hace un grito poético a sus sueños y deseos más profundos truncados por la locura de Hamlet. Tanto la primera como la segunda canción las dedica a su amor no correspondido: Hamlet. Aunque al principio es rotunda y da a su amor por muerto, su segunda canción versa sobre el día de San Valentín, en el que dejará de ser *maid* (mujer virgen) y entregará su virtud a Hamlet. Sus versos escandalizan al rey, que empieza a ver signos de peligro también en la locura de Ofelia. Tras la interrupción por la llegada de su hermano Laertes, Ofelia continúa, pero su hermano opina que la canción no tiene sentido. No obstante, serán los siguientes versos los que muestren mayor cordura con el reparto de flores.

Empieza dando romero, símbolo de recuerdo a los difuntos y buenas cualidades de una persona. Parecen dirigidas a su padre Polonio, pero vista la imposibilidad de encontrar su cuerpo, Ofelia tendrá que dárselas a su hermano. Sin embargo, después de repartirlo exclama: “¡Recuerda, mi amor, recuerda!” (IV, v, 555), lo que implicaría que el romero podría ir dirigido a la persona que ama, es decir, a Hamlet, para que nunca se olvide del amor que hay entre ellos. Continúa con los pensamientos, “para lo que piensas” (IV, v, 555); que muy probablemente sean para Laertes y sus planes de venganza por el asesinato de su padre. Sigue repartiendo hinojos y aguileños, símbolos de adulación y adulterio, que parecen ir dirigidos a Claudio y Gertrudis para representar sus pecados.

Luego comparte su ruda, que simboliza culpa, tristeza y arrepentimiento. Puesto que parece claro que Ofelia ofrece ruda a Gertrudis, esta planta puede significar no solo la culpa por haber caído en la lujuria, sino el arrepentimiento por haber contraído matrimonio y haber tenido relaciones con el hermano de su difunto marido. Termina su ofrenda con margaritas —para las víctimas de amor— que parece quedarse; y violetas, símbolo de fidelidad. Estas últimas las quiere compartir, pero se marchitaron, igual que la corte de Elsinore, donde la lealtad se ha corrompido y la muerte ha echado raíces.

La última canción de Ofelia podría interpretarse como una elegía además de una carta de despedida. Hace alusiones a la muerte y, tras esta canción, la próxima mención de Ofelia será por parte de Gertrudis que comunica a Laertes “vuestra hermana pereció ahogada” (IV, vii, 593). Vemos, por tanto, cómo Ofelia enloquece por amor. Esto la lleva al desbordamiento de sus sentimientos, terminando ahogada en su propia pasión.

5. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO HAMLETIANO

“Ya llegan para el espectáculo. He de fingir.

Tú toma asiento”

(III, ii, 381).

Mientras que Ofelia es un títere manejado por la corte, Hamlet juega a hacer teatro, a través del cual pone en tela de juicio la corte de Elsinore. La locura de Hamlet es tanto un recurso dramático como una máscara. Su locura es metateatral. Desde el

primer momento en el que Hamlet entra en escena, ya nos habla de las apariencias y explica que en su intención “hay algo más que apariencias o atavíos de dolor” (I, ii, 123).



Su actitud no solo está causada por el lamento a la muerte de su padre, sino que hay un sentimiento demasiado oscuro como para sacarlo a la luz todavía y por ello ha de fingir. Al principio, finge aceptar el hecho de que su madre haya contraído matrimonio con su tío justo después de ver a su marido fallecer. Más adelante, tras haber conocido la traición de Claudio, advierte a los guardias que, en lo sucesivo, su conducta será muy extraña, hablando un discurso incongruente, mostrándose ambiguo y vistiéndose de loco si fuese necesario. Empieza aquí el gran espectáculo hamletiano, encarnando el personaje de ‘el príncipe loco de Dinamarca’.

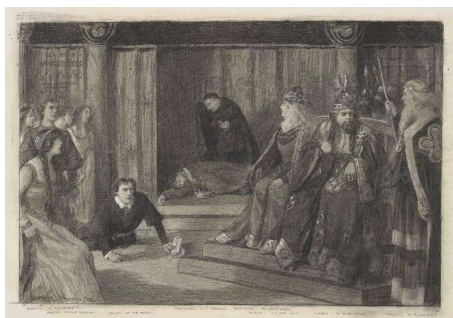
La primera escena que Hamlet representa es ante Ofelia, causándole tanta impresión que será ella ahora quien paulatinamente enloquezca. La segunda es ante Polonio, fingiendo confundirle con el pescadero. Quizás era su intención, pues continúa diciendo que le gustaría que fuera tan honrado como un pescadero, un hombre que trabaja duro y pasa largo tiempo en alta mar solo para dar de comer a su familia. Polonio lo da por loco, aunque sospecha, pues Hamlet “habla con cierto método” (II, ii 269). De eso justamente trata su locura: de esconderse tras una máscara teatral. Así podrá exponer los vicios de quienes le rodean y denunciarlos sin sufrir las consecuencias.

La llegada de los cómicos a Elsinore marca un giro de ciento ochenta grados en la actitud de Hamlet, volviéndose más agresivo, o quizás más consumido por su propio personaje. En sus soliloquios admite su maldad, pero la justifica diciendo que su desgracia es tal que “llenaría la escena de lágrimas” (Faltan el acto y la escena 329). Se debate entre el deber y el querer; vacila constantemente a pesar de la ira y las ansias de venganza. Con el metateatro, Hamlet es capaz de llevar la realidad a su máxima ilusión y viceversa. El éxtasis tras el éxito de su plan le lleva al límite de su razón, asesinando al hombre equivocado y convirtiéndose en el monstruo que tanto rehusaba. Cuando parece que Hamlet ha claudicado ante su locura ficticia su discurso se vuelve más lúcido que nunca, vomitando verdades. A su madre le confiesa: “no estoy realmente loco, que mi locura / es astucia” (III, iv, 475). Tras el bombardeo de reproches parece ilógico que finja ahora ante su madre. Si a alguien no miente Hamlet, es a Gertrudis.

Cuando parece que la interpretación de Hamlet ha concluido, representa su última escena en la que culpa a la locura de sus ofensas y se describe como víctima de su propio delirio “¿No es la demencia del pobre Hamlet su propio enemigo?” (v, ii, 687). Cae el telón y Hamlet muere. Y con él, todo lo demás. La locura de Hamlet ha conseguido su cometido: acabar con lo establecido.

6. CONCLUSIÓN

Podemos concluir que el tema de la locura vertebra la obra a través de Hamlet y Ofelia. Con sus parlamentos, canciones y soliloquios, Shakespeare pronuncia su propio discurso sobre la locura, entendiéndola como el paulatino deterioro de la nación cuya única salida es la muerte. El Sepulturero, al final de la obra, ya nos dice que en Inglaterra todos están locos y con la exhumación de la calavera de Yorick, el bufón de la corte con quien tanto tiempo pasó Hamlet, nos recuerda que todo muere. Recordemos el tópico latino *memento mori*. Por tanto, la locura en Hamlet es una enfermedad que afecta a todos y su única cura es la muerte. Unos deciden acabar con su tormento, como Ofelia, suicidándose; otros, como Gertrudis o Polonio, mueren accidentalmente y los demás son víctimas de sus propios actos. Para Hamlet, la locura es su medio de venganza y la muerte, su liberación.



Por otro lado, la causa y tipo de la locura de Ofelia parecen estar claros, empezando como una erotomanía que se intensifica por el continuo suceder de eventos aciagos (como la muerte de su padre) y la comprensión de que su amor por Hamlet nunca será correspondido. La de Hamlet, no está tan clara. No sabemos a ciencia cierta si de verdad enloquece. En definitiva, en *Hamlet*, Shakespeare hace una taxonomía de locuras que estriban del amor y el deseo sexual, al miedo, las apariencias, los celos, la culpa y, sobre todo, la venganza.

Una de las preguntas capitales de la obra es ¿por qué enloquece Hamlet? Tanto para los lectores y espectadores de la obra como para los personajes esto es todo un misterio. Mientras que para Polonio la locura de Hamlet está causada por el rechazo del amor de Ofelia, para Gertrudis la causa es la muerte de su marido y su repentino e matrimonio. Para Claudio, sin embargo, la locura de Hamlet supone una amenaza para su reino. Poco le importa por qué enloqueció Hamlet y toda su energía se centra en destruirlo antes de que su locura acabe con su reinado. No obstante, la muerte es implacable con Claudio y le hace beber de su propio veneno.

Muy discutida ha sido también la cuestión de la locura real o fingida de Hamlet, sobre la que muchos críticos han decidido tomar el camino del medio y no decantarse por un bando u otro. En mi opinión, la locura de Hamlet actúa como recurso teatral tanto para Shakespeare como para su personaje Hamlet, siendo la obra todo un discurso metateatral sobre las apariencias. El teatro es, por antonomasia, el mejor vehículo para hacer que lo irreal parezca real y viceversa, pues tanto realidad como ficción se solapan en una misma dimensión dramática, proponiendo una nueva realidad en donde todo vale. Así, Shakespeare, a través de Hamlet puede denunciar la corrupción de la sociedad y acabar con lo establecido sin sufrir los castigos del período isabelino.

En conclusión, a largo de la historia se han dado diversas interpretaciones y definiciones de qué es la locura, por qué se produce y cómo afecta al ser humano y su entorno. En *Hamlet* se exploran todas estas cuestiones mediante Hamlet y Ofelia. Psicólogos y psiquiatras han intentado diagnosticar su enfermedad; filólogos y filósofos han optado por un punto de vista más subjetivo. Sin embargo, la crítica sigue estando muy dividida. Yo me decanto por la tesis del *New Criticism*: *Hamlet* es indescifrable. ■

Nuevas Autorías

Ana María Vanderwilde (Las Palmas de Gran Canaria, 1969) tiene una consolidada trayectoria con diversos galardones, entre los que cabe destacar el 2.º premio de La jarra azul (2011) por *La travesía*; el 2.º premio Nexus (escuela y productora de cine), en 2012, por *Abuelito dime tú*, rodado en Granada y participante en varios festivales nacionales de cortometrajes; el primer premio del Certamen de escritura teatral exprés *Escribe en Icod de los Vinos*, en 2017, por *El reparto del burro*; y primer premio de 4.ª edición del Premio de Textos Teatrales Parábasis-Plaza del Arte.



La autora nos presenta aquí *Sagrado corazón*, una pieza de difícil catalogación. Si bien Vanderwilde siempre escribe con la pluma puesta en la escena, no es posible obviar que su producción se caracteriza por un importante entronque con el teatro más literario y, en ocasiones, con problemas para su representación. Amparándose en la figura de la *Mater dolorosa* (tan bien desarrollado en el ámbito musical a partir del *Stabat Mater*, de Vivaldi), *Sagrado corazón* es la historia de un sufrimiento materno-filial que se quiere eterno, pues no de otra forma se purgan los pecados. Al respecto, la autora reconoce que su formación escolar en un centro religioso le permitió aprender que no hay amor más puro ni dolor más puro que el de una madre, virgen, eterno amor truncado. El paradigma que pulula en el imaginario de Vanderwilde es el de la Piedad, mujer sufriente que abraza a su hijo en su muerte. Ninguna otra persona salvo una inmaculada mujer es capaz de soportar tal sufrimiento. Precisamente de sobre estas sinrazones constituidas en creencias gira *Sagrado corazón*, de los más intensos e imaginable amores y dolores del alma.

Israel Castro Robaina

SAGRADO CORAZÓN

Ana María Vanderwilde

Entre sombras y sombras el hombre mira el gran edificio de piedra negra, sus torres gemelas de veinte metros, su mezcla de estilos: gótico tardío en los pies, neoclásico en la fachada de cabecera.

Al hombre le gusta el arte, más por intuición y sensibilidad que por estudios. Se queda embelesado con los contrafuertes y arbotantes tantas veces vistos, intenta penetrar con su mirada a través del rosetón de la zona central de la fachada. Sabe por experiencia que es imposible, pero lo intenta, porque para él cada vez que observa la Catedral de Las Palmas, y la ha observado muchas, muchas veces, es su primera vez, la única.

Está amaneciendo y se entreabre la puerta, un hueco pequeño por el que sale una figura de mujer. Tiene unos cuarenta años y larga melena castaña; va envuelta en chales que sujeta con sus manos a la altura del pecho. Lleva impresa en la cara la huella del dolor que no cesa. Cruza la reja que precede a la puerta catedralicia, cruza la calle empedrada y accede a la Plaza de Santa Ana sin mirar los perros de bronce que la custodian; es una plaza rectangular con bancos y palmeras en los laterales. Se sienta en un banco y se coloca los chales; una lágrima perpetua resbala de su ojo izquierdo. No puede evitar mirar al hombre del banco de enfrente, y él no puede evitar mirarla a ella. Son los dos únicos habitantes de la plaza. El hombre se levanta y se sienta a su lado. Su balanceo al moverse, su respiración brusca, su mirada atigrada, es un todo de aspecto amenazador.

GAMBOA.— La he visto salir de la catedral. Es usted la viva imagen de la Dolorosa.

MUJER.— Soy Dolor. El sagrado dolor del corazón.

GAMBOA.— ¿Desde cuándo?

MUJER.— Desde anoche. Y así he de vivir el resto de mis días, siendo solo un dolor, dolor en el corazón.

GAMBOA.— Cuénteme. Quizá yo pueda ayudarla.

MUJER.— Es la historia de una puñalada mal dada. Un puñal que no terminó su herida, y ahora necesito a alguien que termine de clavarlo por mí.

GAMBOA.— Y por qué no lo remata usted misma.

MUJER.— No tengo fuerzas. Me atenaza el dolor.

GAMBOA.— Creí que podría ayudarla, pero veo que no. Sería un deshonor para mí. Yo

trabajo solo: si me encargo de una puñalada, la doy entera, del principio al fin, con puñal de doble filo, para que sea perfecta. No puedo terminar un trabajo que usted dejó a medias. Ya le digo, sería un deshonor, y yo soy un profesional.

MUJER.— Lo entiendo. Yo tampoco quiero dejar esta puñalada a medias. Quiero terminarla para que el dolor sea perfecto.

GAMBOA.— Su palidez y su lágrima perpetua me conmueven... No se levante, por favor, aquí a su lado intentaré encontrar el cese a esa herida que no cesa. Necesito ayudarla.

MUJER y GAMBOA permanecen en el banco mirando al frente sin hablar.

GAMBOA.— Usted siempre es puntual, ¿verdad?

MUJER.— Como la luna y la noche, y las estrellas que salen, para cada una hay una hora.

GAMBOA.— Después hablamos. Antes quiero sufrir su dolor, Dolor. (*Silencio.*) No me extraña que se llame Dolor, lo lleva impreso en la cara, y en la lágrima que le cae sin fin.

MUJER.— Gracias.

GAMBOA.— Ese asunto que se le ofrece...

MUJER.— No puedo decir más. Es un asunto difícil. Una puñalada que quedó a medias y necesito rematar. No insista.

GAMBOA.— Estaba pensando que por un rostro como el suyo termino yo de apuñalar a quien sea. Mis normas las pongo yo y las cambio cuando quiera. ¿Dónde hay que hacerlo y a quién?

MUJER.— Aquí y ahora. A mí.

La MUJER se descubre un poco los chales y vemos un pequeño puñal hundido en su corazón del que solo sobresale una empuñadura de plata con forma de estrella.

MUJER.— Para poder seguir viviendo, para que no acabe mi dolor, necesito hacer entrar esta estrella en mi corazón. Es la mala estrella que desde anoche me guía. Yo no tengo fuerzas para hundírmela hasta el fondo, y necesito a alguien experimentado que al hacerlo no me parta el corazón en dos.

GAMBOA.— Ay, Dolor... Dolor... cómo me gustaría hacerlo y así secar su lágrima, pero en este caso no puedo cambiar mis normas. Ya no es un asunto profesional, ahora es moral, ¿sabe? Yo no apuñalo mujeres indefensas ni sufridoras, y usted es las dos cosas. De verdad que me gustaría, pero tengo mi ética. Soy un sentimental.

MUJER.— Lo entiendo. Los entiendo a usted y al que me clavó la daga, pero busco alguien que me entienda a mí.

GAMBOA.— Conozco un chico que está empezando en esto. Hace cualquier cosa por

dinero. Nosotros le llamamos el Desgraciado. Le da igual mujeres que ancianos que niños, pero trabaja bien. Él rematará su herida, y su dolor quedará preso por siempre en su corazón y podrá seguir viviendo con él.

MUJER.— El Desgraciado... como yo... Me gusta ese chico. Que lo haga cuanto antes.

Mientras la MUJER espera inmóvil, sin mirarlo, en el banco, sujetándose los chales a la altura del pecho, GAMBOA le explica.

GAMBOA.— El Desgraciado siempre trabaja igual. Cada asesinato de sus manos es un sacrificio para él. Pero por tres mil euros, el precio de su llanto que no acaba, lo hará esta misma noche. Tiene que venir usted a las cuatro en punto de la madrugada, esa es su hora, y sentarse en este mismo banco, de perfil, en la esquina, dando la espalda a la Catedral. El dinero lo dejará en una bolsa de supermercado, en el centro del banco, de espaldas a usted. Él vendrá a las cuatro y diez, se sentará en la otra esquina del banco, también de perfil, mirando de frente a la Catedral; así no se verán las caras. Sé que tiene miedo de las lágrimas perpetuas.

MUJER.— No sé como agradecerle lo que hace por mí.

GAMBOA.— Confíe en mí. El Desgraciado no la abandonará. Su suerte es la de él. Lo sé porque soy su padrino en el negocio. (*Silencio.*) Por favor, déjeme besar su lágrima.

La MUJER asiente con la cabeza. El hombre besa la lágrima despacio y va hacia la catedral. Entra.

La MUJER espera inmóvil una hora, dos horas, seis horas... Pasa la hora del almuerzo y ella no siente hambre; solo nota cómo alrededor de la empuñadura de estrella comienza a cicatrizar un poco su corazón. Siente miedo a volverse dura y se arropa. Pasan otras tres, cinco, siete horas... La MUJER sigue inmóvil con la esperanza puesta en la madrugada. Pasa la hora de cenar y no siente hambre. La cicatriz de su corazón es un anillo de bodas que aprieta cada vez más la empuñadura de la daga. Su lágrima perpetua ha formado un charquito en las piedras de la plaza. Van cayendo sobre la MUJER la noche y el silencio.

Pasan dos horas y ella solo escucha sus latidos. Pasan cuatro horas. ¿Y si la engañan? Se dirige a la papelería más cercana y rebusca hasta encontrar una bolsa de supermercado, la limpia contra su ropa; abre su bolso y saca todo el dinero que lleva; lo cuenta, evidentemente es poco; saca el talonario y extiende un cheque al portador por tres mil euros. Lo mete todo en la bolsa, vuelve al banco y la deposita en el sitio acordado. Se sienta cuidando de no pisar el charco de su lágrima. Pasa el tiempo. Suenan las tres en el reloj de la Catedral. Se levanta y se sitúa donde le dijo GAMBOA. Ahora aprietan el frío y las estrellas. Mira a lo alto esperando ver un cometa o un meteorito que le caiga encima, pero solo suceden puntos amarillos y blancos, y una luna llena con el borde verdoso. Sigue pasando el tiempo. Suena la Catedral dando las cuatro. La MUJER cierra los ojos con mansedumbre. Al poco sabe que son las y diez por el ritmo acompasado de una respiración a sus espaldas y porque el corazón le late más deprisa, haciendo

oscilar adelante y atrás la pequeña empuñadura de plata en forma de estrella.

Están varios minutos el chico y la MUJER sentados en silencio dándose la espalda.

MUJER.— ¿Eres muy desgraciado?

DESGRACIADO.— Cada vez más. ¿Y usted?

MUJER.— Desde anoche soy la mujer más desgraciada del mundo.

DESGRACIADO.— ¿Quiere que la libere de su dolor?

MUJER.— Al contrario, quiero que me ayudes a que mi dolor sea permanente. No sabría vivir de otro modo.

DESGRACIADO.— Gamboa me ha dicho que tengo que clavarle la empuñadura de una daga de plata sin partirle el corazón.

MUJER.— Lo necesito entero para seguir sufriendo y amando a quien me la clavó.

DESGRACIADO.— Cuénteme la historia.

MUJER.— ¿Tu también tienes problemas éticos?

DESGRACIADO.— No. Yo me deleito en el dolor de mis víctimas.

MUJER.— Por fin alguien que no quiere aliviar mi desgracia.

DESGRACIADO.— ¿Sabe por qué no quiero?, por el ruido de su lágrima cayendo constante. Explíquese.

MUJER.— Mi desgracia la provocó un joven como tú, con una voz tan dulce como la tuya.

DESGRACIADO.— ¿Y usted por qué no lo denuncia?

MUJER.— Porque lo quiero. Y quiero seguir queriéndolo.

DESGRACIADO.— Yo también conozco esa clase de amor. Por un amor así me metí en esto, para mantenerla.

MUJER.— ¡Qué dolor para ella!

DESGRACIADO.— Ella no lo sospecha. No sabe cuánto la amo. Cree que me conoce, pero no sabe casi nada de mí. Ni siquiera sabe que, cuando duerme, me meto despacio en su cama y la acaricio y la beso por encima del camisón.

MUJER.— Pobre de ella. Yo también sueño con mi matador. Sueño que me acaricia y me besa rozándome apenas en las noches. Incluso siento al soñar momentos de cielo resbalando por mis muslos.

Silencio.

Solo se oye el salpicar de la lágrima al caer.

No me atrevo a dar el paso de traerlo a mi cama.

DESGRACIADO.– Yo la he oído desde niño haciendo el amor con otros hombres, masturbándose. Cerraba la puerta, me dejaba fuera..., pero yo no me quedaba dormido hasta que la oía llorar de felicidad.

Silencio.

El repiqueteo de la lágrima contra el suelo se acelera.

Anoche me decidí. Me metí como todas las noches en su cama y me atreví a levantarle el camisón. Tuve que cerrar los ojos ante la belleza de su pubis que tanto había imaginado. Subí hasta su ombligo y dejé caer mi saliva en él, lamí con cuidado lo redondo de sus pechos..., pero cuando empecé a penetrarla, se despertó de súbito y salió huyendo. Sus gritos me desgarraban como ahora me desgarran el sonido de su lágrima. Tuve que perseguirla por la madrugada para tocarle el corazón de manera que supiera que mi amor es permanente.

MUJER.– ¡Me recuerdas tanto a mi hijo! Creo que me estoy enamorando. Mi lágrima cae ahora por ti. (*Silencio.*) ¡Por favor, clávame la empuñadura! Que sea tu último acto de amor. Así tendré el dolor de mi hijo viviendo siempre en mi corazón.

El DESGRACIADO y la MUJER se levantan a la vez. Se giran al unísono y caminan hasta quedar frente a frente. La mujer se abre los chales dejando al descubierto su puñalada sin terminar.

MUJER.– ¡Hazlo ya!

La MUJER se seca su lágrima. El DESGRACIADO en vez de hincarle la empuñadura le arranca el puñal del corazón partiéndoselo en pedazos. La MUJER cae al suelo y en breves minutos muere desangrada llevándose las manos a la herida, intentando taparla. El DESGRACIADO la besa en la boca.

DESGRACIADO.– (*Muy bajito.*) Te quiero. Te quiero como solo se puede querer a una madre.

OSCURO

FIN

ENCUENTRO EN EL ESPACIO VACÍO

*Ficción utópica sobre un seminario
de Peter Brook impartido en París*

Inma Luna



Collage - Inma Luna

Inma.- ¿Hola?, ¿hay alguien? ¡Hola! ¿Bonjour? ¿No hay nadie?

Peter.- Hola, madame, disculpe, ¿a quién busca?

Inma.- ¡Ay, estoy muy emocionada de conocerlo!, o sea, perdone, claro, le busco a usted, Monsieur Brook.

Peter.- Disculpe, pero no tengo el gusto y... estaba a punto de marcharme.

Inma (*Mirando desconcertada a su alrededor*).- ¿Cómo?, ¿qué ha pasado?, ¿se ha suspendido el taller? Nadie me ha avisado.

Peter.- ¿Taller?, ¿de qué taller me habla?

Inma.- ¿Hoy es 9 de marzo, no?

Peter.- Creo que sí.

Inma.- Entonces..., aquí lo pone, 9 y 10 de marzo, taller El Diablo es el aburrimiento, impartido por Peter Brook.

Peter.- No la comprendo, madame, ese taller, efectivamente, lo impartí aquí mismo en París, y tal vez hasta coincida el mes, pero fue en el siglo pasado, en 1991 si no recuerdo mal. ¡Llega usted treinta años tarde!

Inma.- ¿De verdad? ¡No puede ser! ¡Siempre igual! Me tiene que perdonar, pero soy una persona absolutamente inconsciente del paso del tiempo. De todas maneras..., ya que estoy aquí, podemos charlar un rato, ¿no le parece?, que he venido desde Tenerife.

Peter.- ¿Con qué objetivo?

Inma.- Sobre todo para escucharle, para intentar aprender qué es para usted el teatro. Aunque yo, la verdad, soy una persona muy intuitiva y tengo mis propias opiniones al respecto.

Peter.- ¿Ah, sí? Entonces a lo mejor no necesita aprender nada. Cuénteme, qué es para usted el teatro.

Inma.- Si no te importa, prefiero que nos tuteemos. Verás, para no eludir tu pregunta, te diré que yo puedo tomar cualquier espacio vacío y ponerle el nombre de Escenario Desnudo. Una mujer camina por este espacio vacío mientras otra la observa. Es todo lo que hace falta para que un acto teatral se establezca.

Peter.- Jajajaja, Inma, eres muy graciosa. Ya veo que has leído mi best seller El espacio vacío. Fíjate que con este libro me ocurrió algo muy curioso. Yo lo escribí, como sin duda sabrás, basándome en mis experiencias en el teatro europeo y también según lo que había trabajado en Nueva York, y me sorprendió enormemente que, al hablar con un director sudafricano, este me dijera que, gracias a esa frase que acabas de citar, pudo lanzarse a perseguir su auténtico sueño teatral, ya que comprendió que ese hecho nada tenía que ver con representaciones en teatros de mil butacas, con telón y bambalinas.

Inma.- Qué emocionante, influir de esa manera en los sueños de los demás, ¿no? Pero... entonces ¿el teatro no está sobre el escenario?

Peter.- Es posible que no..., o tal vez sí, pero un escenario puede muy bien situarse entre las dos camas de una habitación de hospital, en el patio de una cárcel o en mitad de una plaza de pueblo. El teatro es clásico y también rompedor, es poético y subversivo, es popular y está empapado de cultura, es vulgar o con clase... Nada de eso supone que le otorguemos categorías, porque lo único relevante es que el teatro trate de la vida.

Inma.- Yo intento, como alumna, situarme en este espacio, que es teatro, pero que es vida, y me cuesta trabajo. No sé cómo se hace.

Peter.- ¿Cómo se hace?... El teatro es vida, pero es reformular la vida, hacer de cada

gesto sustancia, de cada tiempo concentración. Aprendemos a limpiar para quedarnos con la esencia, con lo que transmite, como quien lanza una piedra pulida al agua de modo contundente en lugar de esparcir arenisca que no deje huella ni dibuje la más mínima onda. Recoges la palabra y la pasas por ti, por tu pensamiento, tu emoción y tu cuerpo; la haces vibrar y la devuelves viva, un foganazo que sea ritmo y llegue al público que, expectante, la recibirá conmovido, si es impulso y es verdad.

Inma.- ¡Uf! Pero, si estamos, como ahora mismo, en un espacio vacío, ¿qué podemos usar para lanzar esa piedra?

Peter.- Nuestros cuerpos son la herramienta, la catapulta, el instrumento para llevar a cabo todo este trabajo. Su complejidad y su versatilidad están a nuestra disposición. Trabajar el cuerpo y el movimiento es abrir canales de comunicación y un amplio espectro expresivo. Desde la estricta y consciente inmovilidad hasta los gestos más barrocos, todos pueden ser igualmente relevantes.

Inma.- Entonces son..., somos, los actores y las actrices quienes tenemos la responsabilidad de ubicar a los espectadores en medio de ese lugar que van a convertir en cualquier universo posible.

Peter.- Claro, hay que hacerlo a través de las palabras y los movimientos, que serán los que construyan la historia y el paisaje que la envuelva.

Inma.- Pero para eso hay que estar todo el rato sintiendo y pensando en lo que siente y piensa el personaje.

Peter.- No te creas. En el teatro se puede paladear la absoluta realidad de la presencia extraordinaria del vacío, comparada con la pobreza de una cabeza llena de los ruidos del pensamiento. Y uno de esos ruidos es el excesivo razonamiento. Cuando no se busca la seguridad es cuando aflora la verdadera creatividad. Hay que correr riesgos. Esa es mi principal recomendación si no te quieres convertir en una actriz mediocre.

Inma.- Hay que intentar entonces convencer al público de que no estás en un espacio vacío.

Peter.- Sí, pero ten en cuenta también la participación del público. Están dispuestos a creerte, a participar de esa manera con su propia imaginación. Por ejemplo, el teatro de Shakespeare estaba pensado para que el público lo entendiese en un espacio infinito y un tiempo indefinido.

Inma.- Me siento, en estos momentos, muy identificada con ese planteamiento shakesperiano. Bueno, entonces, si conectas con el público ya está todo hecho.

Peter.- No te engañes. El teatro quizá sea una de las artes más difíciles porque hay tres conexiones que deben establecerse simultáneamente y en perfecta armonía: las relaciones entre la actriz y su mundo interno, entre la actriz y sus compañeros, y, como bien dices, entre la actriz y el público.

Inma.- Eso significa estar en dos o tres mundos a la vez. **Peter.-** Sí, es complejo. Hay

que esforzarse mucho para descubrir y mantener esa triple relación: con una misma, con el otro, y con el público. Inma.- ¿Y cómo se hace eso? Tomo nota.

Peter.- No hay receta reconfortante para dar. Un equilibrio triple es una noción que inmediatamente evoca la imagen del equilibrista que camina por la cuerda floja. Reconoce los peligros, se entrena para estar listo para enfrentarlos, pero el equilibrio es algo que encuentra o pierde cada vez que pisa el alambre.

Inma.- Pero, entonces, ¿cómo sabemos si lo estamos consiguiendo?

Peter.- (*Sacando algo de su bolsillo*) Para eso tengo este artilugio. Es un aburrimómetro. Se coloca entre el público asistente y hay que intentar que la aguja esté siempre al mínimo, que no la eleve un bostezo, un despiste, una mirada al móvil... Hay que hacer participar al espectador en una experiencia viva. Esto es posible cuando no hay el menor intento de pretender que ningún elemento sea más de lo que es. En consecuencia, que no haya perfeccionismo vano. Desde un cierto punto de vista, el perfeccionismo puede verse como un homenaje y una devoción, un intento del ser humano de reverenciar un ideal que está ligado con el impulso de llevar su capacidad artística y su arte al límite. Si se pierde la verdad, si nos alejamos de ese eco interno, el público se alejará también de lo que le estamos contando y el aburrimómetro se disparará.

Inma.- Yo nunca me he atrevido a reconocer que me he aburrido viendo alguna representación.

Peter.- Mal hecho. No te dejes traicionar por la hermosa idea de la cultura. Tenemos todo el derecho a desafiar eso de que la cultura es automáticamente superior. Naturalmente, es algo muy importante, pero una idea vaga que no se reexamina ni se renueva acerca de la cultura solo sirve para hacer que la gente no presente sus legítimas quejas. Si yo te contara que un banco nos retiró una financiación porque íbamos a representar en un teatro que no les parecía lo suficientemente céntrico y con una compañía reducida... Es esa visión, paleta y elitista a la vez, de la cultura.

Inma.- Puede que nos influyan ese tipo de ideas. Me pasa también en la Escuela de Actores cuando tengo que hacer algunos ejercicios. Me cuesta pensar que me vayan a servir para lo que yo entiendo como teatro. Aunque luego lo disfruto todo y me entusiasma.

Peter.- Jajajaja. Me ha pasado mucho en mis talleres. Propongo ejercicios que al principio desconcierdan, luego divierten, luego se repiten, se yerra, hay desconcentración, se buscan pautas... Desde ahí se trabaja la concentración, la atención, la escucha y la libertad individual. También se adoptan ritmos, se aprende a apreciar la pausa, se reconoce que dos pausas nunca son iguales y que están llenas del pensamiento y la concentración que puede unir el silencio...

Inma.- Entiendo. El control del cuerpo, el ritmo..., sigo tomando nota. No te quiero robar mucho más tiempo. Pero, por favor, regálame alguna recomendación más.

Peter.- Ten siempre en cuenta la capacidad que tienes que adquirir como actriz de

reproducir estados emocionales que no te pertenecen a ti sino a tu personaje y sin ninguna artificialidad visible. En general, se aprecia la distancia que se produce entre la actriz y el estado que esta fábrica con diferentes grados de habilidad. En manos de una verdadera artista todo parece natural.

Inma.- Vale, lo tengo en cuenta, pero ¿cómo lo consigo? Me parece lo más complicado.

Peter.- No sé cómo te enseñarán los profesores de esa Escuela de la que vienes. A mí me gusta juntar dentro en la misma jornada tareas diferentes, pero complementarias: ejercicios preparatorios, trabajos prácticos sobre la obra, sin prejuicios, arrojándonos a las profundidades y experimentando. Y, finalmente, una tercera fase de análisis racional que puede aportar clarificación acerca de lo que se acaba de hacer. Esta clarificación es importante solo si es inseparable de una comprensión intuitiva.

Inma.- Se lo comentaré a mis profesores, por si les sirve como pauta, aunque la verdad es que la mayoría te tienen devoción, así que seguro que todo esto ya lo saben.

Peter.- Deles las gracias de mi parte. Y no se te olvide tampoco que la escalera que eleva el nivel de calidad de un trabajo está en los detalles, en los más pequeños detalles, momento a momento. Los detalles son el arte que lleva al corazón del misterio.

Inma.- No sé cómo agradecerte este taller particular, querido y admirado Peter. Ahora tengo que dejarte. Está sonando la alarma de mi móvil. Eso quiere decir que ya son las siete de la mañana y tengo que levantarme y salir de este espacio vacío y onírico para ir a la Escuela. Ha sido un auténtico placer soñar contigo.

Peter.- Lo mismo digo, pero no te olvides de volver mañana, que tienes pagadas las dos sesiones.



Nota: el día que me disponía a escribir la reseña sobre el artículo *La astucia del aburrimiento*, de Peter Brook, que nos había solicitado el profesor Antonio S. Navarro para el módulo de Improvisación de 1º de la EAC, me fijé esta nota introductoria; “*La astucia del aburrimiento* es una adaptación de *El diablo es el aburrimiento*, transcripción de un taller dado en París los días 9 y 10 de marzo de 1991”. No me lo podía creer, ¡el momento en el que me disponía a escribir coincidía exactamente con esa fecha, pero treinta años después! ■



Yolanda Arencibia

Entrevistas

Yolanda Arencibia, filóloga hispánica de formación, miembro de la Academia Canaria de la Lengua, ha dedicado gran parte de su vida académica al estudio de la vida y obra de Benito Pérez Galdós. Catedrática de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (en la actualidad, profesora emérita). Desde 1995 dirige la cátedra Benito Pérez Galdós, donde ha impulsado multitud de acciones investigadoras, divulgativas, artísticas, etc., sobre la figura de nuestro insigne escritor. Entre sus múltiples obras, queremos destacar aquí la reciente *Galdós. Una biografía*, premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias en 2020 publicada en Tusquets.

ENTREVISTA A YOLANDA ARENCIBIA: “GALDÓS Y TÚ”

ISRAEL CASTRO: Querida Yolanda, siempre me ha fascinado tu energía y empuje para llevar adelante tantísimos proyectos, laborales y personales. ¿Podrías explicarnos quién eres?

YOLANDA ARENCIBIA: Me definiría como una mujer trabajadora que ha intentado conciliar su vida laboral con su vida familiar. De hecho, siempre he tenido un lugar en mi casa para poder trabajar cerca de mi familia, pero intentando que repercutan en él lo menos posible. Pese a que hemos avanzado mucho en el tema del feminismo, las mujeres seguimos llevando el peso de nuestras casas y tenemos que prepararnos

para poder trabajar llevando adelante toda esta carga.

I.C.: Ahí precisamente quería llegar. Has llevado adelante funciones de hija, madre, política, académica... ¿Cómo es posible llevar todo eso a cabo?

Y.A.: Con serenidad y estrategia. Sabiendo conciliar el trabajo con la familia. En esto ha sido de gran ayuda tener un marido normal y, sobre todo, muy ocupado. Por cuestiones laborales, él empleaba mucho tiempo fuera de casa y eso, de una forma u otra, me daba mi espacio. Además, yo tuve a mis hijos siendo muy joven y me *liberé*, como quien dice, de ellos rápido. Ocuparon los diez primeros años de mi vida tras mi matrimonio de manera prácticamente exclusiva. En cuanto fueron creciendo, ya recuperé mi espacio laboral. Siempre, claro está, conciliando todos esos mundos.

I.C.: ¿Cómo descubriste a Galdós?

Y.A.: Lo descubrí en la Casa Museo Pérez Galdós. Cuando comencé a estudiar en la ULL, ya se celebraban los congresos galdosianos. El primero fue en mi último año de carrera y, allí, D. Alfonso Armas, quien siempre quiso crear un grupo de galdosianos, aprovechó el congreso para captar a posibles investigadores. Sobre todo, estábamos interesadas varias mujeres que dábamos clase en institutos, como Isabel Bethencourt, Isabel García Bolta, Ángeles Acosta, Alicia del Río; pero también hombres como Gerardo Morales. En aquella época, en la que teníamos que cuidar de nuestros hijos mientras preparábamos las oposiciones de educación secundaria, creamos una guardería propia en la parte posterior del Instituto Isabel de España. Entre todas pagábamos a una cuidadora para nuestros hijos. Podemos decir con propiedad que montamos un jardín de infancia en el centro y, así, trabajábamos y estudiábamos.

I.C.: Luego plaza en instituto...

Y.A.: Tuve la suerte de ser la primera en obtener plaza de mi grupo. Todavía recuerdo el primer tema: “La fonología de las consonantes” y “El grupo fónico de las sílabas”. No lo habíamos estudiado durante la carrera, pero teníamos apuntes. Creo que, a lo mejor, yo tuve más desparpajo que el resto de opositores de mi grupo al leer el tema delante del jurado. Había preparado el tema, pero, desde luego, no era mi especialidad.

I.C.: ¿Qué significó para ti ganar esa plaza?

Y.A.: En aquella época, conseguir superar las oposiciones significaba tener la seguridad de seguir trabajando. Además, creo que te ponían en situación de poder seguir estudiando tras la carrera en función de las asignaturas que te encargaban dar en la universidad.

I.C.: Y de la docencia en secundaria al mundo de Galdós...

Y.A.: Yo pensaba hacer mi tesis sobre Saulo Torón, pero D. Alfonso Armas me insistía en hacerla sobre Galdós. Entonces, comencé a ir a la Casa Museo Galdós a leer los documentos escritos por él, hasta que me fui ilusionando por su proyecto. Por otra parte, Francisco Ynduráin me invitó a investigar las variantes de autor o *ecdótica*, que era algo que yo desconocía en aquella época y que no se trabajaba en España. En la ecdótica se va trabajando sobre textos, sobre cómo están contruidos esos textos. Trabajé cómo

se van formando desde los manuscritos hasta la obra editada, con múltiples correcciones de Pérez Galdós. En la Casa Museo Pérez Galdós, tuvimos la suerte de contar con los manuscritos y las notas originales del autor. En aquella época nadie trabajaba este ámbito, con ayudas de colegas de la Universidad París 8, pude trabajar este ámbito y concluí mi tesis doctoral en 1989. Posteriormente, conseguí mi Cátedra de instituto y seguí trabajando sobre Galdós hasta mi jubilación, tanto en el ámbito de la investigación como en el de la formación, por ejemplo, enseñando la asignatura de literatura del S. XIX en la Facultad de Filología. Precisamente, para presentar mi cátedra de instituto trabajé sobre el Romanticismo canario, aún sin trabajar por aquel tiempo. Mantengo aún este material y seguiré publicando.

I.C.: Y con posterioridad a formar parte del grupo de personas que impulsaron el proyecto de una incipiente Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Y.A.: Por aquella época, tanto María del Prado como Antonio Perera Cabrera eran catedráticos de instituto que, además, eran catedráticos de la Escuela de Magisterio (ya centro universitario), al igual que Joaquín Blanco, que era archivero. Así que la única catedrática que quedaba libre para afrontar la docencia en la recién formada Facultad de Filología del Colegio Universitario. Éramos un grupo de gente muy interesada que trabajamos con mucha ilusión y ahínco para que el proyecto creciera.

I.C.: ¿Cómo se creó la cátedra Benito Pérez Galdós?

Y.A.: Galdós no siempre fue tan querido, por motivos políticos, evidentemente. Remontémonos al siglo XX. Santander había conseguido del gobierno de la República los fondos para crear en la casa de San Quintín, su hogar, el museo Pérez Galdós porque allí estaban todos sus documentos; sin embargo, con la Guerra Civil se tiró la casa de San Quintín. Una Santander franquista no podía permitir que un museo de una persona que había sido anticlerical, progresista... Con posterioridad, el Cabildo de Gran Canaria compró a la hija de Galdós el interior de San Quintín por 500.000 pesetas de la época. Al final no llegó todo, pero sí que tenemos una fuente importante de documentos. Entonces nació la Casa Museo Pérez Galdós.

Por su parte, la cátedra Galdós fue impulsada por D. Alfonso Armas, pero vinculada a la universidad. En aquella época la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria no estaba aún formada y, por desgracia, la Universidad de La Laguna no tuvo interés; así que recurrió a la antigua Universidad Pérez Galdós y comenzó su andadura conmigo como catedrática. Con posterioridad, D. Alfonso Armas se reunió con el primer rector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, D. Francisco Rubio Royo, y ya se vinculó la cátedra Pérez Galdós a esta universidad. Lamentablemente, dada la situación económica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, no hubo apenas dotación económica.

Hoy día, sería ideal que la cátedra Pérez Galdós aglutinara a más investigadores, de tal forma que haya más personas que apoyen estos estudios. Quizá estaría bien relanzar la Casa Museo Pérez Galdós no solo como espacio museístico, que está muy bien, sino como un centro de estudios que genere conocimiento.

I.C.: Una de tus obras titánicas fue la coordinación y edición de las obras completas de Galdós. ¿Cómo se gestó ese trabajo?

Y.A.: La entonces directora de cultura del Cabildo de Gran Canaria, Rosa María Quintana, insistía en la necesidad de unas obras completas de Galdós. Ese era un proyecto que requería una financiación plurianual, incluso más allá de una legislación. Y lo admitieron. En un primer momento, la idea era realizar únicamente la narrativa; pero luego surgió la idea de editar el teatro. Para esto último conté con muchas personas a las que encargué la edición, entre las que te encuentras tú, Israel, con *Un joven de provecho*. Así que del 2005 al 2013 sacamos 26 volúmenes. La tarea fue titánica para mí, puesto que me encargué de toda la producción narrativa.

I.C.: Tras este recorrido por la construcción de un discurso institucional y personal sobre Galdós, me gustaría pasar a la que considero como la obra culmen de una autora: *Galdós. Una biografía*, que ha merecido el premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias en 2020.

Y.A.: Ideé un proyecto cronológico porque, desde su germen, tuve en mente que cualquier persona que se acercara a este libro pudiera acceder a Galdós, tanto investigadores como legos en la materia. Aquí lo importante era dar a conocer a Galdós. La cuestión está en que yo estaba acabando la obra sin pensar siquiera dónde la iba a publicar. Por esa época fui a La Palma al Festival Hispanoamericano de Escritores, donde conocí a Fernando Aramburu. Allí establecimos contacto y, a partir de esas conversaciones, surgió la posibilidad de editar en Tusquets. Y de ahí al premio Comillas, porque difícilmente me publicarían la obra sin un galardón que lo avalara.

Recibí la llamada una noche y yo me quedé incrédula. Dos días después, saltó a la luz y ya comenzaron los medios a ponerse en contacto conmigo. Desde la editorial se planteó la necesidad de publicar en el menor tiempo posible y asignaron a la tarea a un editor. Pero tuvimos la mala suerte del confinamiento por la pandemia y, al final, trabajábamos tres personas cada una desde su casa en el mismo documento. Fue algo muy complejo.

I.C.: Desde mi punto de vista, el gran acierto de *Galdós. Una biografía* consiste en aunar la erudición con una palabra fluida. En este aspecto, todos somos conscientes de que el binomio rigor/entretenimiento en el ámbito académico no suele conjugarse bien.

Y.A.: En eso me esforcé yo mucho. No es novela, pero sí quise que el planteamiento fuera progresivo y permitiera disfrutar de la lectura.

I.C.: Permíteme, ahora, un salto temático: el teatro de Galdós. Quisiera que me indicaras tu opinión sobre la pervivencia del teatro galdosiano.

Y.A.: Se trata de un teatro de su época. En un primer momento, intentó realizar la comedia que quería el público burgués y, con posterioridad, ya intentó dejar una huella de autor. Para actualizar el teatro de Galdós, habría que ponerse en aquella tesitura y luego intentar extrapolarlo a esta época. A mi juicio, es necesario realizar versiones o, de alguna manera, adaptar aquel mundo a nuestras realidades. Pretender poner en escena hoy, y llegar a los intereses de este mundo actual, sin realizar modificaciones es, desde

mi punto de vista, un error. Por otra parte, hay apropiaciones de la obra de Galdós que únicamente mantienen el nombre del personaje o la obra y, en lo profundo, aquello no guarda relación con Galdós. El trabajo sobre el teatro de Galdós precisa de tiempo y reflexión. Ojalá las nuevas generaciones tomen esta tarea como propia. ■

Entrevista: DANIEL TAPIA



Daniel Tapia es el coordinador de la Unidad de Artes Escénicas de Canarias Cultura en Red y director del Espacio La Granja (Tenerife) y del Teatro Guinguada (Gran Canaria). Desde hace años, este egresado del Centro Autorizado Superior de Arte Dramático Escuela de Actores de Canarias en la especialidad de interpretación textual desarrolla una intensa labor de promoción de las artes escénicas y la cultura en general.

ISRAEL CASTRO: Querido Daniel, la tuya ha sido una carrera meteórica con un programa flexible y concienzudo para promocionar las artes escénicas.

DANIEL TAPIA: Cuando se me adjudica la plaza de técnico en gestión como coordinador para el proyecto del Teatro Guinguada, encuentro un proyecto que funciona como una sala de exhibición y, en momentos determinados, como un salón de actos, pero no había un objetivo claro que se pudiera trabajar: no había una estrategia ni una contextualización del proyecto. Lo primero que hice durante los tres primeros meses fue un análisis económico del proyecto, una reestructuración económica del presupuesto completo del Teatro Guinguada y un análisis de la contextualización del entorno y de las posibilidades del espacio. Analicé el espacio con su dotación técnica y respecto al contexto poblacional de Gran Canaria, concretamente con El Teatro Cuyás, con el Pérez

Galdós, con el CICCA, con la Sala insular de Teatro, con el Auditorio..., es decir, en el contexto regional. Una vez que se analizó todo, se desarrolló posteriormente el proyecto del Teatro Guinguada. Este proyecto tiene una serie de condicionantes fundamentales: el aforo, las medidas técnicas que tiene el teatro, el contexto, el tipo de público que asiste al teatro, el tipo de público que podrías llegar a captar en el espacio y las ofertas culturales existentes e inexistentes.

Después de la reestructuración económica conseguí liberar del proyecto 70.000 €. Con ese dinero se desarrollaron las primeras líneas de programación que se quería trabajar en el espacio. Lo que hicimos fue enfocar el proyecto en función del análisis previo que habíamos realizado. Algunas de las carencias que vimos fueron, por ejemplo, que no había ninguna programación estable de danza, no había ningún espacio que tuviera una programación estable familiar, no había ningún espacio que estuviera apostando por hacer una puesta en valor sobre la creación artística canaria contemporánea, sobre los dramaturgos, sobre los bailarines, sobre los directores, los actores, las actrices; esto es, el conjunto de áreas técnicas....

Lo que me interesa no es llenar hoy el teatro, me interesa llenar mañana con lo que hoy no llene, ese sería el objetivo principal. Hacer un teatro que sea un 90 % de aforo de media no es complicado si queremos hacer espectáculos de alta demanda; esto es otro tipo de proyecto distinto del que nosotros planteamos.

La programación del Teatro Guinguada es, prioritariamente, Canarias; pero no exclusivamente Canarias, lo cual está hecho aposta y con una intención muy clara, pues muchos artistas canarios al llegar a determinados niveles se van a otras comunidades o a otros países a trabajar. Este planteamiento lo hicimos con la idea de que podamos trabajar con lo que está en Canarias, pero también con artistas que sean canarios y que estén trabajando fuera.

Tenemos un área educativa de escolares, que es *Mi aula es un escenario*, y luego tenemos el área formativa, que es para profesionales. Hemos dado cursos con Robert Muro, cursos de prevención de riesgos laborales, cursos de diferentes técnicas actorales para formar a actores, técnicos, productores... Queremos darle herramientas al sector para que pueda trabajar de forma más eficiente e intentar ayudarlo en la medida de lo posible. El curso de prevención de riesgos laborales, por ejemplo, la matrícula costaba 250 euros, pues el alumno pagaba 50 euros.

I. C.: ¿Y tuvieron gente?

D.T.: Se llenaron, todos los cursos se han llenado. El de Robert Muro, que fue de producción, fue gratuito, con previa inscripción. Se intenta formar y dar herramientas para que los compañeros y las compañeras puedan trabajar de forma más eficiente, y nosotros, como estructura pública, intentar apoyarlos lo máximo.

Sin embargo, *Mi aula es un escenario* es un proyecto que intenta hacer una apuesta en valor sobre las artes escénicas, teatro y danza. En esa línea, este proyecto trabaja directamente con la Consejería de Educación, y tiene varias fases.

La primera es una situación de aprendizaje donde se hace una contextualización de género y estilo en los centros educativos: los estudiantes ven lo que son, en líneas generales, y posteriormente se trabaja una unidad con el profesorado de forma teórica, para luego desplazar un artista al aula, donde se trabaja de forma práctica. Una vez

realizado esto último, se traslada el alumnado al teatro, donde ve la exhibición. Después se vuelve al centro educativo y se hace una evaluación para ver qué han y qué no han interiorizado del contenido.

La segunda fase del proyecto es avanzar un poquito más y vincularlo con la historia del teatro, igual que vas viendo el nacimiento de la cultura en África y cómo se extiende por Egipto y más allá, puedes hacerlo del mismo modo, por ejemplo, con las máscaras. Pasando por la máscara ritual africana, la de la comedia griega o la de la comedia del arte, se puede hacer un recorrido histórico y contextual para que se vayan viendo diferentes géneros y estilos.

Después de eso se puede pasar al teatro gestual, es decir, hay diferentes manifestaciones artísticas. Al fin y al cabo, al hacer dicho recorrido y dicha contextualización, se puede hacer perfectamente un parón en un contexto histórico determinado y elegir otro contexto de la misma naturaleza cronológica, y con esa dinámica emplear el proyecto de forma sucesiva. La intención de este modelo es que el alumnado posea una visión genérica de lo que se entiende por teatro gestual, teatro textual, etc.

Todo esto que se ha dicho es referente al Teatro Guiniguada. Hace un año la nueva dirección del ejecutivo de la empresa, junto con el Viceconsejero, nos propuso la coordinación de la Unidad de Artes Escénicas, por lo que empecé a trabajar en la rehabilitación del Espacio La Granja. Hice el modelo del proyecto La Granja, pero la gerencia no llegó a ningún acuerdo y decidí quedarme con el proyecto Guiniguada y no tomar representación en el proyecto La Granja, provocando que la obra, que ya había comenzado su desarrollo, se viera interrumpida.

Eso generó que, con el proyecto de La Granja estando en ascuas, se añadiera la proposición que me hicieron de llevarlo a cabo, con la condición de que tuviera personal para coordinar el espacio, la dirección artística y la gerencia. Se trata de cinco puestos de trabajo que no puedo desempeñar en solitario, esa es la razón por la que insisto en que haya suficiente personal: dos coordinadoras y dos técnicos por cada espacio, una persona de coordinación en Tenerife, y otra en Gran Canaria.

Una vez obtenido ese personal, se elaboró el proyecto de La Granja, en la que hay una forma distinta de trabajar, una idea diferente, porque el contexto que tiene La Granja es distinto al que tiene Gran Canaria. Eso se ve, por ejemplo, en uno de los aspectos que trabajamos en dicho proyecto, perteneciente además a La Casa de la Cultura, donde se establece una coordinación con otros departamentos culturales ya existentes como son la biblioteca, la filmoteca, espacio infantil de lectura... Hay una serie de agentes culturales en la sala de arte contemporáneo que deben formar parte del proyecto, dado que forman parte del contexto cultural del espacio.

Otra de las líneas es estar dentro de un parque situado en una zona que tiene un alto índice de absentismo escolar, pero con hay muchos jóvenes que hacen actividad deportiva, lo cual nos impulsa a fomentar una línea de programación con Juventud y Cultura. Esta es la razón por la que se trabaja mucho el circo, el arte urbano y todo lo que tiene que ver con el movimiento y el cuerpo, pues la intención es trabajar con la ciudadanía de forma que se presenten aspectos atractivos para los adolescentes que puedan o quieran iniciarse en divergencias artísticas como el *parkour*, el *breakdance*, el circo, etc.

También existe una parte de trabajo en la línea infantil que se desarrolla en conjunto con la biblioteca infantil, coordinando diferentes propuestas para llevar a cabo acciones que puedan trasladarse al teatro; siempre con un apoyo fundamental de coordinación con la biblioteca en situaciones como presentaciones en la Casa del Libro. Trabajamos también con la Casa de la Cultura, al mismo tiempo que se tiene en consideración sus propios espectáculos, todo lo que pueda ser una oferta cultural y complementaria porque, al igual que con el Guinguada, se hizo un proyecto con el objetivo de resaltar las carencias y los excesos que hubiera en la programación.

Una de las líneas fundamentales que consideramos que debe tener La Granja es el apoyo a la narración oral, el apoyo a la autoría canaria y los espacios en los que se especialicen, teniendo en cuenta esa línea concreta en dicho contexto cultural. En un sentido complementa, y por otro colabora.

I.C.: ¿Y el futuro?

D.T.: El futuro parece ser optimista porque dentro de la unidad de Artes Escénicas, en la que ya llevo un año, se reformuló el antiguo circuito; circuito que llamamos “mercado” debido a que era un mercado de contratación, y había que denominarlo de forma que encaje con la realidad, es decir, ¿qué es un mercado? Básicamente es un sitio donde se compran y se venden cosas, y lo que era antes el circuito era un mercado donde el Ayuntamiento y el Cabildo compraban con una financiación pública. ¿Dónde está la intervención de Canarias Cultura en selecciones de proyectos, o de catálogos, por ejemplo? ¿Qué intervención cultural y artística había? Ninguna, era un mercado financiado: eso se ha mantenido y se ha denominado “mercado”, y ahora hemos sacado un contrato de patrocinio que es la antesala a un circuito del Gobierno de Canarias donde va a haber una selección de proyectos que serán seleccionados, financiados, y que se moverán por Canarias.

I.C.: ¿Va a ser financiada la producción?

D.T.: Una parte de la producción, de un cincuenta hasta un ochenta por ciento. Aparte, los seleccionados van a tener unos bolos, un circuito garantizado por el Gobierno. Por ende, sí que existe una intervención, ya que no todos los municipios podrán solicitar todos los proyectos, habrá unos requisitos mínimos: tener un técnico en gestión cultural, tener un proyecto, tener un presupuesto, y dotación escénica, si se tiene un espacio escénico. En su defecto, se debe tener un plan de dotación escénica, por ejemplo, si se trata de la plaza de un pueblo, una zona efímera... Lo ideal de esto es que no fuera un circuito de cabildo o de ayuntamiento, sino que fuera un circuito de sala, de espacio escénico. De esta manera, enfocaríamos el objeto justo donde lo queremos poner: fuera del ámbito político y centrado en el ámbito técnico, donde se valore el trabajo técnico y se beneficie a aquellos que tienen un personal, un proyecto y que apuesten por la cultura.

Eso lo podemos hacer y mantenemos el nivel de excelencia porque mantenemos el mercado. Nosotros no hemos quitado absolutamente nada, sino que hemos puesto más fichas sobre el tablero. Los jefes consiguieron aumentar la partida presupuestaria en cultura y en artes escénicas.

I.C.: ¿En cuánto está ahora?

D.T.: El año pasado la consiguieron aumentar en 600.000 €, y este año, 200.000 € más. Estamos hablando de 800.000 € más. Para que te hagas una idea, cuando entré en el Teatro Guiniguada tenía un presupuesto de 240.000 €, y ahora es de 500.000 €. En estos momentos tengo motor, tengo personal, podemos trabajar y se ve la actividad y cómo se está montando. Se ha dado a conocer La Granja, que antes era un espacio totalmente desconocido incluso por las compañías, y ahora todo el mundo habla de ella. Y estamos hablando de un lugar que, con las restricciones COVID, pasó de tener más de 300 localidades a 66.

I.C.: ¿Cuántas tiene el Guiniguada?

D.T.: Tiene 437 y ahora tiene 129. Es complicado. Durante la pandemia, cuando no estaba contemplado, hice otra reestructuración económica, usé el presupuesto de gastos de apertura correspondiente a los dos meses en los que no hubo actividad y lo destiné a programación. De ahí saqué el dinero para pagar a todas las compañías que venían a las taquillas. Se les pagó el caché. Con ese dinero y los ingresos de taquilla, se reinvertió y se volvió a generar actividad. Ahora mismo las compañías tienen mejores condiciones que antes de la pandemia.

I.C.: Claro, no venir a taquilla ya es una condición estupenda. Solamente con las restricciones de aforo ya hay una pérdida importante de rentabilidad.

D.T.: Exactamente. Y yo no puedo forzar a las compañeras y compañeros de profesión a que acaben perdiendo dinero por hacer su oficio. Tenemos que ser facilitadores para que esto funcione lo más fluidamente posible y no poner impedimentos. La intención siempre es buscar soluciones.

Nosotros creamos un modelo del que soy el director —tengo la dirección del espacio— pero en el que se ha creado una comisión de garantía: están mis compañeros de dirección del espacio; yo propongo y ellos aprueban, desaprueban o modifican, según el caso. La comisión no programa, pero sí que supervisa que la línea del teatro se mantenga.

I.C.: Desconocía que existiera esa comisión de garantías que permite evitar, entre otras cuestiones, ciertos personalismos.

D.T.: Exacto, es fundamental tenerla, porque yo superviso todo, pero ¿quién me supervisa a mí? Conozco la profesión, tengo constancia de lo que hay en la otra parte, y sé lo que es trabajar en las condiciones en las que normalmente se trabaja en ese sector. Por ello, aunque ahora trabaje en una parte, no me olvido de lo que es trabajar en la otra. Lo considero importante. Siempre debe haber transparencia.

I.C.: Me ha parecido interesante una alusión al estudio realizado sobre las líneas maestras culturales de las distintas entidades promotoras de las artes escénicas. En este caso concreto, se me ocurre el Teatro Cuyás y la Sala Insular de Teatro (SIT).

D.T.: Nuestro trabajo es complementario con el de Gonzalo Ubani. A todo el que le gusta mi trabajo, pero cuestiona el suyo, siempre le respondo que mi trabajo es así de bueno gracias a Gonzalo Ubani: yo hago lo que él no puede hacer y viceversa,

somos complementarios. Si se habla mal del proyecto del Teatro Cuyás o de la SIT, se habla mal de nuestro proyecto también.

I.C.: De hecho, no tiene por qué haber solapamiento.

D.T.: Claro, al contrario. Es un lujo trabajar con una persona tan fantástica: Ubani es honrado, profesional y coherente, y me encanta el proyecto cultural que tiene. Ha forjado un proyecto en un teatro nacional, al que van compañías nacionales, y gracias a ello podemos tener uno regional.

I.C.: Desde mi punto de vista, sin lugar a duda, es digno de su puesto.

D.T.: Eso por supuesto. También me gustaría mencionar el trabajo que están haciendo en la Fundación Auditorio, con todas las líneas que están abriendo. El trabajo que ha hecho José Luis Rivero con el Auditorio de Tenerife, el de Roberto Torres con el Teatro Victoria: hay gestores a los que, para mí personalmente, es un orgullo tener como compañeros. Yo, desde luego, considero a toda la gente que se dedica a esta profesión como compañeros míos (sean gestores, artistas o técnicos). Lo pasé muy mal por todos ellos durante la pandemia, los vi pasar penurias: se estaba dando toda la temporada por perdida.

No era justo dejar a tanta gente sin trabajo toda una temporada, y decidimos activarnos: hablamos con epidemiólogos, con protocolo, y montamos planes para que la actividad cultural no parase. Si hay que trabajar, en principio, y hasta que se metan las cámaras, sin público; pues se trabaja sin público. Poco a poco, planteamos un plan de rescate. Se montaron tres cámaras Full HD robotizadas en los teatros, y una 4K en plano general con salida digital para que el sonido fuera bueno; todo planeado para que, cuando pase la pandemia, las compañías que estrenen en el Teatro Guiniguada puedan llevarse los vídeos.

I.C.: Eso te lo van a agradecer muchísimo, pues la carta de presentación de la compañía ante cualquier gestor es el dichoso vídeo.

D.T.: Exacto. Y, además, contando con las otras tres cámaras, luego se puede hacer montaje. En general, este proyecto no se planteó solo de cara a la pandemia, sino para rentabilizarlo después: fue planteado para quedarse. Todo queda robotizado, se pueden hacer incluso cursos de formación en *streaming*. Esa es la idea, que ya no sea solo un centro de exhibición, sino de exhibición y de documentación.

Aquí dio finalización la entrevista. La ajetreada vida de Daniel Tapia no permitió que pudiéramos charlar de múltiples cuestiones de interés para el sector de las artes escénicas. He de agradecer que, durante nuestra entrevista, el gestor apartara de sí un teléfono que no dejaba de demandarlo con desquiciante insistencia. ■



Alumno de EAC - foto: Octavio C. Matos

BREVE CONVERSACIÓN CON EL ACTOR JOSÉ CARLOS CAMPOS

Farándula: ¿Cuándo se despertó en ti el interés por el teatro?

José Carlos Campos: Desde muy pequeño me gustó la farándula. Mi familia no tenía vínculo directo con el teatro pero en casa nunca faltaron disfraces ni música con los que invocar la teatralidad. Con doce años había estudiado solfeo, guitarra y piano sin terminar nada. Pasé por diferentes corales polifónicas y tomé clases de ballet clásico y jazz. También tenía un amplio recorrido en BBC (bodas, bautizos y comuniones), fiestas de pueblos y lugares que no podrías ni imaginar haciendo ilusionismo. Sí, fui mago profesional con catorce años, discípulo de un ilusionista circense que acabó en la isla por ser el consuegro de la famosa trapecista Pinito del Oro. Pero esa es otra historia. Aquel año fui “Premio Artes Escénicas” del programa

de televisión “Ve-o-Veo” con un número de pantomima que había creado de manera totalmente autodidacta.

F: ¿Cómo te decidiste a estudiar Arte Dramático?

J.C.C.: Con diecisiete años y la pre-matrícula de Psicología en curso, escuché al ahora director de la Escuela de Actores de Canarias, en la sede de Tenerife, Enzo Scala decir en una entrevista televisiva: “Un buen actor es aquel que hace todo mal”; y pensé: ese soy yo.

Comencé a estudiar en la EAC y el teatro me atrapó. Siempre compaginé los estudios con mis primeras apariciones teatrales. Tenía experiencia en las artes colindantes, casi siempre sin abrir la boca o en grupo, pero escuchar mi voz en solitario y en alto era algo que me aterraba.

Mi primer casting fue para la directora Tamzin Townsen, que dirigía un Shakespeare para la productora canaria La Luciérnaga. Ella me dio la oportunidad con *A vuestro gusto*. Este estreno inició una primera etapa laboral donde trabajé con muchas de la productoras de la época en pocos años: con Profetas de Mueble Bar en *Juegos de amor y de azar*, con Producciones del Mar en *Sofá para dos* y con Clapso Producciones en varias piezas: *Reyes que amaron como reinas*, *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, *La lengua del dragón*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *La Bella durmiente*, *Drag Circus*, *La venganza de don Mendo* y un largo etc. Como se puede apreciar, Clapso Producciones, bajo la dirección de Israel Reyes, se ha convertido en mi segunda familia y con la que he estrenado ya más de 30 montajes teatrales.

He actuado en cafés teatro, y en la Gran Vía madrileña, centros comerciales, películas, musicales, fiestas privadas, barcos, montajes infantiles, giras nacionales, performances en museos de arte contemporáneo, programas de televisión, he presentado galas del carnaval, animaciones nocturnas, inauguraciones, teatro de calle y cabaret internacionales. Nunca he trabajado en nada que no sea actuar y tampoco creo que sepa hacer otra cosa. Esto no es una profesión, es una forma de vida.

F.: ¿Qué hiciste al terminar los estudios?

J.C.C.: Recién titulado fui seleccionado para un *reality show* de cómicos de TVE en *prime time* a nivel nacional, *El rey de la comedia*. Llegué a la final y descubrí que la tele no es para mí; pero pasé por Madrid, y eso me dio la oportunidad de hacer la primera audición fuera de Canarias para el musical oficial de Disney *High School Musical*, en el papel de Jack Scott. Hicimos temporada en Lope de Vega de la Gran Vía madrileña y una gira nacional de casi dos años con más de 900 representaciones.

F.: ¿Luego vuelves a Canarias?

J.C.C.: Sí, con veinticuatro años, de nuevo en Canarias, monté mi propia productora, Bypass teatro, con la que dirigí y produje *Bodas de sangre*: 12 actores, 2 camiones de escenografía y más de 30 vestuarios. Un suicidio económico del que aprendí. En esta etapa trabajé mucho en televisión junto a los compañeros de *En clave de ja* con los que rodé más de 80 programas. También protagonicé una miniserie para Doble Diez, *Mis malditos vecinos*, y muchos montajes propios de pequeño formato como *Tú tira, que yo empujo*, *Cuak* o *Juegos con Cicuta*.

Continué dirigiendo para otras productoras varios montajes musicales que tuvieron mucho éxito, como *Pippi Lamstrung*, *Sherlock Holmes* o *Garajonay*.

F.: ¿Me hablas de tu experiencia con el espectáculo Cabaret?

J.C.C.: En el 2015 volví a hacer las maletas rumbo a la Gran Vía madrileña, donde estrené *Cabaret*, el musical oficial de Broadway de SOM, producido en el teatro Rialto y en el que realicé el personaje del Maestro de Ceremonias, uno de los papeles protagonistas. Un sueño cumplido que me mantendría ocupado tres años. Dos temporadas en Madrid y 30 ciudades en gira para finalizar otra temporada en el teatro Victoria de Barcelona tras más de 1.300 funciones. Que se dice pronto...

F.: ¿Cuáles son tus últimos proyectos?

J.C.C.: Justo al empezar esta pandemia me encontraba en París con la idea de inaugurar otro cabaret en Polonia para la Fashion TV. La situación actual me ha obligado a un reseteo y a volver a las islas.

En la actualidad, ando inmerso en la gira de una producción que surgió vía *streaming* durante el confinamiento: *El último habitante del planeta*, un espectáculo autobiográfico en clave de drama-cabaret que me está dando muchas alegrías. También acabamos de estrenar, de la mano de Clapso Producciones, *Paco España*, un homenaje a los primeros valientes que se atrevieron a pintarse los labios de rojo.

F.: ¿Algo para despedirnos?

J.C.C.: El teatro me lo ha dado todo en la vida. Y yo a él. Son tiempos raros, pero los comediantes llevamos sobreviviendo desde Tespis. No creo que una pandemia pueda con nosotros. ■

CRÍTICA TEATRAL

Anartistas y sus encantos



Diseño: Dani Hernández

Anartista, emergente pero ya sólida compañía canaria, pone en pie *La maldita puerta de una casa encantada*, primer texto cómico extenso del dramaturgo canario Miguel Ángel Martínez, una reactualización de la antigua comedia romana que se estrenó el 9 de octubre del pasado año en el Teatro Guiniguada, dentro de la XXIV Edición del Festival *Temudas*.

Si últimamente se han venido representando versiones de las obras más emblemáticas de Plauto y Terencio con éxito de público y crítica que corroboran la universalidad y vigencia de ambos comediógrafos, *La maldita puerta de una casa encantada* se diferencia de los montajes que siguen con más o menos fidelidad los asuntos y textos de *Anfitrión* o *El eunuco*. Podríamos considerarlo más como una revisión del género que de sus obras emblemáticas. Así, la propuesta textual arranca del planteamiento

y la trama de enredo amoroso de una de las obras menos conocidas de Plauto, *Mostellaria*, si bien el desarrollo argumental y dramático transcurre por derroteros particulares y originales. De hecho, el tratamiento de los caracteres de los personajes, la reflexión filosófica con sus implicaciones éticas y la destilación del humor aproximan más la obra a Terencio, e incluso al neoclásico Molière.



Los hilos que se enredan en la trama provienen de los viejos tópicos universales y cardinales del amor, el tiempo, la vida y la muerte, en torno a la fábula de la pasión volcánica e imposible entre el noble Falorio y la liberta Vulvinia. El natural desenfreno epicúreo de los jóvenes entra en conflicto generacional y moral con el padre, Teorópides, el estoico prototipo de viejo avaro que regresa a su patria después de

una auténtica Odisea en la que se le daba por muerto. En ese momento toma las riendas de la situación Próculo, esclavo de Falorio y personaje a medio camino entre el gracioso lopesco y el bufón filósofo shakesperiano. Para salvar el amor de los jóvenes y su propia vida, el astuto esclavo se afana en ocultar la ruina de las cuentas y el menoscabo del honor familiar de Teorópides acaecido en su ausencia. Inventó y le comunica al viejo que la casa alberga un espíritu maligno y lo convence de que debe partir de nuevo a la lejana Delfos para desencantarla. Cada mentira, enredo y artimaña conducen más irremediablemente a un callejón sin salida donde estallará el conflicto entre el *querer ser* y el *deber ser*, entre la libertad individual y la doble moral de una comunidad materialista y esclavista. De resultas, el entuerto del amor reprimido se resuelve precisamente a través de una anagnórisis amorosa que se revela al borde del abismo tragicómico y de la forma más inesperada posible. Teorópides observa en su hijo idénticas pasiones de su juventud cuando reencuentra el amor de su vida de la forma más rocambolesca y admite su equivocación como un auténtico pecado original. Reflejados en el burlesco espejo de los vicios individuales y sociales, los personajes al fin se reconocen nacidos humanamente libres para conducirse en el mundo y, en especial, para amar según sus inclinaciones naturales.

Paralelo al conflicto de los fogosos amantes contra el mundo de los mercaderes, ha ido discurriendo el no menos importante choque intergeneracional que se origina cuando los padres trasladan sus prejuicios y miedos a sus hijos. Tanto uno como otro gravitan sobre el personaje central de Próculo, que apostará todo a su audacia e ingenio para resolver la situación en la que le va literalmente la vida. La confrontación entre la libertad romántica y el autoritarismo materialista –contemplada siempre a través de una óptica cándida y heroica a la vez– se resuelve por obra y gracia del reconocimiento del amor libre, la amistad verdadera y un disparatado azar que se empeña en poner las cosas en su buen lugar devolviéndonos al edén del *carpe diem*.

El autor construye formalmente su texto a partir de asonancias internas que aportan una musicalidad casi versal que acentúa la atmósfera lírica y picante del

conflicto principal de la obra, así como el dinamismo de una acción prácticamente constante. De hecho, la sobreabundancia de acciones textuales y escénicas quizá precisaran de un buen tratamiento en aras de clarificar el hilo argumental de la propuesta.

Por otro lado, en el diálogo se incorpora con cómica naturalidad una extensa nómina de latinismos que el público reconoce como parte de su acervo. Además de su efecto cómico, el uso astracanesco del lenguaje aproxima el asunto y el contexto romanos a nuestros días. Valga un botón de muestra:



Foto: Tony Mateo

PRÓCULO: ¡Por Júpiter! que este trapiés merecido sin duda también se lo debo a esa caprichosa, volátil y antojadiza diosa Fortuna, que esta noche y sin disimulo me da su espalda y, aún más abajo, me muestra burla burlando y *mutatis mutandi* el ojo ciego de su culo como oculta cara de una luna aciaga. En fin, concluyo que ya mi amo y yo nos podemos dar por fiambres. (*Pausa. Patético.*) Oh, Próculo, qué desgracias sin tino en el puerto encontraste. Al principio pensaste que se trataba del licor de Baco efecto aquella imagen de la cóncava nave del amo padre amarrada al muelle. Mas, confirmando tu desazón, desembarca desenvuelto y rampante por la rampa, Teorópides en persona. Dudas un instante entre arrancarte los ojos como Edipo o dejártelos puestos y salir como Aquiles, el de los pies ligeros, a avisar a Falorio. Pero *ecce homo*, el fatal mensajero, descompuesto, sin resuello, sin alma en el cuerpo y temblando con el sudor frío de un muerto de miedo. (*PONCIA repentinamente ronca más fuerte y PRÓCULO da un respingo y se percata de su presencia.*) Lo que digo: la Fortuna en forma de esa desplumada grulla de un infarto casi me deja tieso. Pero, ¡por los bigotes de Medusa!, si es la criada de Vulvinia ¡y sola! De seguro que estará su señora con mi amo en estos cruciales momentos. (*Despertándola.*) ¡Buena mujer!

PONCIA: ¿Quién me despierta?

PRÓCULO: Próculo, el esclavo de confianza de Falorio, ¿sabes dónde puedo encontrarlo?

PONCIA: Se ha marchado a un *locus amoenus* no muy lejos.

PRÓCULO: ¿A un *locus amoenus*?

PONCIA: Sí, a echar un *beatus ille*.

PRÓCULO: No te entiendo.

PONCIA: Tu amo a mi ama se ha llevado al huerto o *viceversa*.

(PONCIA *ríe sonoramente ante la confusión de PRÓCULO.*)

PRÓCULO: ¿Qué quieres decir con “o *viceversa*”?

PONCIA: Viceversa en este caso significa que tanto monta como monta tanto, mi ama como tu amo montando... en el triciclo sin ruedas.

PRÓCULO: ¿De qué triciclo me hablas?

PONCIA: Del triciclo del deseo sobre el que ahora estarán pedaleando al *sprint* y piñón fijo como si les fuera la vida en ello.

(*La mujer suelta una carcajada. PRÓCULO espera pacientemente a que se le pase.*)

PRÓCULO (*Con suavidad.*): Buenísima no, óptima mujer... (*Perdiendo los estribos.*) ¡Acaso me estás vacilando!

PONCIA: Acaso te estoy entreteniéndote para que no molestes al jardinero.

PRÓCULO: ¿A qué jardinero?

PONCIA: Al jardinero Falorio, que por algún lugar del huerto está plantando su tubérculo en un surco oscuro, cálido, húmedo y muy secreto.

(*PONCIA suelta otra carcajada. FALORIO se echa de nuevo a llorar.*)

PRÓCULO: Ríe tú que puedes mientras yo lloro sin consuelo, porque si no advierto a mi amo mañana no veremos el sol de los vivos.

(*PONCIA deja de reír abruptamente.*)

PONCIA: ¿Tan grave es el asunto?

PRÓCULO: Grave no: crítico.

PONCIA (*Duda. Mira hacia el jardín.*): Mira que me juego el cuello si por una *peccata minuta* provoqué el *coitus interruptus* a dos desafortunados amantes.

PRÓCULO: Por Júpiter te juro que, si no es cuestión de vida o muerte, podrás rebanarme el pescuezo *ipso facto* y dejarme *corpore insepulto* y *sine die* a merced de las bestias carroñeras.

PONCIA (*Se incorpora.*): Está bien, agarremos el minotauro por los cuernos. (*Sale dando voces.*) ¡Señora, soltad lo que quiera tengáis entre manos y acudid sin demora!

La dirección del montaje corre a cargo de José Piris, discípulo de Marcel Marceau y maestro y director en la Escuela de Mimo y Teatro Físico Nouveau Colombier. Con estos antecedentes, el trabajo interpretativo se enfoca decididamente desde las bases del clown. De resultas, asistimos a la combinación de un texto de comicidad elaborada y una interpretación que apuesta por el derroche físico y gestual. Los actores despliegan

una coreografía del gesto y la emoción de marcado cariz expresionista. Formado por Isaac B. Dos Santos, Jacobo Santiago, Javier Ortega y Rayco Marrero (componentes de Anartistas) contaron para esta ocasión con Jennifer Artiles, quien, sin duda alguna, imprime nivel a la actuación. El efecto cómico se multiplica con la frecuente ruptura de la cuarta pared y el planteamiento de una metateatralidad desde el inicio de la función con la parodia del monólogo de *Hamlet* en boca del viejo criado Zenón y la correspondiente de *La vida es sueño* de un compungido Próculo hacia la mitad de esta. Por último, la recurrencia a las alusiones anacrónicas y el uso de la *morcilla* (ambos empleados de manera abusiva en una escena que no parece confiar en las bondades del texto) terminan de asegurar la complicidad general del público. En este sentido, consideramos que el trabajo de los actores es efectista y efectivo, si bien en ocasiones descuida el carácter clásico de la obra. Echamos de menos una mayor afinidad del montaje a la Comedia del Arte que el propio texto demanda.

Los aspectos técnicos también están en función de la gestualidad. La escenografía se limita a una puerta gigantesca, menos arquitectónica que simbólica y menos física que dimensional; pues pone en comunicación dos épocas y dos mentalidades, aunque con la escala intermedia que también marca el montaje: la estética ochentera del vestuario y la iluminación. La caracterización de los personajes, los atrevidos juegos de luces y los fragmentos musicales ubican la fiesta de la casa encantada en una discoteca de la movida madrileña o en un *after hour* de Ibiza.



Foto: Quique Curbelo

Por último, quisiéramos destacar la aportación más actual de *La maldita puerta de una casa encantada*: la relevancia y el protagonismo de los personajes femeninos. Nos referimos a la vieja criada Poncia y su ahijada Vulvinia. La primera, a pesar de sus prejuicios y aspecto estafalario, resulta ser el personaje más sensato y prudente de todos, una Celestina que en este caso vela por el bien y el provecho de su pupila a la que intenta aleccionar y prevenir de los riesgos de los hombres caprichosos. Vulvinia, por su parte, rompe conscientemente los esquemas del virtuosismo femenino. No en balde es una esclava liberta que desea consolidar su libertad material con la manifestación y materialización de su voluntad. Superando los estereotipos de Poncia, vislumbra un destino incierto pero prometedor en cuya materialización pone en juego su vida sin dudarla. ■

Israel Castro Robaina

VERDAD ESCÉNICA

Carlos Belda

Durante el siglo XX aparecieron y se desarrollaron diferentes estrategias y metodologías sobre el trabajo del actor; algunas, claramente dispares de las otras. Si hay algo en común entre todas es, a mi parecer, la búsqueda de la verdad: creerte lo que el intérprete te está contando y, de esa manera, conseguir emocionar al espectador. La cuestión que quiero plantear es a qué nos referimos al mencionar esa verdad que todos buscamos.

La aparición del cine impresionó en sus inicios por su capacidad de llevar la realidad a la pantalla. Los primeros espectadores del tren de los hermanos Lumière se lanzaban a un costado para no ser atropellados. La posibilidad de documentar la vida deslumbró a la sociedad, y eso, sin duda, se fue instalando en la sensibilidad del espectador. Poco a poco, el realismo se fue apoderando, también, de la actividad escénica. Intentar imitar la vida se impuso como una meta a seguir.

La normalización de la luz eléctrica en los teatros y las nuevas formas de contar historias condicionaron las diferentes corrientes del trabajo del actor, que surgieron con fuerza como reacción a la exageración interpretativa reinante a finales del XIX. Tanto Stanislavski como Jaques Copeau buscaban intérpretes que fueran capaces de transmitir situaciones y personajes creíbles que acercaran al espectador a lo que se estaba contando.

El actor debía ser verosímil y capaz de emocionar, más allá de simplemente contar la historia, con las herramientas tradicionales del hecho escénico hasta entonces.

En esa búsqueda de la veracidad se han desarrollado las diferentes corrientes interpretativas de los últimos cien años. El juego escénico debía responder a la necesidad de involucrar al espectador en la trama y dejar de tratarlo como un ente externo al hecho que sucedía en el recinto. Algunos desarrollaron estrategias que consistían en llevar a escena una réplica lo más ajustada posible del día a día de sus congéneres, facilitando la identificación del público con los personajes, como si de su vecino se tratase. Con ello en mente, abordaron el trabajo del actor como una imitación de la figura a representar, intentando encontrar sus motivaciones, antecedentes, anhelos y padecimientos. Otros adaptaron la vieja tradición del comediante a los nuevos tiempos, nutriéndose también de los cambios que las vanguardias históricas aportaron y adecuaron el artificio a la

exigencia de los nuevos tiempos. De todos ellos somos herederos.

Hoy en día, creo que esa ansiada verdad debe extraerse de la vivencia que los actores experimentan en escena, de su placer de convertirse en otras personas, de reinterpretar la naturaleza, de morir cada noche antes de ir a tomar algo al bar con los amigos. Su papel debe ser el de evocar, desarrollar el subtexto e intentar transportar al espectador a mundos imaginarios. Deben buscar una verdad propia que está más allá del contexto, que solo existe en la sala de ensayo, y que tienen que revivir de forma diferente cada noche sobre el escenario. El autor y la puesta en escena ya se encargan de relacionar la historia con los aspectos de la vida real que crean oportunos.

La diferencia entre la realidad y la *verdad escénica* me parece fundamental para preservar el teatro como un espacio de libertad de pensamiento, un lugar en el que las metáforas tengan cabida, la poesía campe a sus anchas y permita a cada espectador hacer una interpretación individual de la historia que acaba de presenciar. Y eso, es trabajo del actor. ■

ESPINOSA VUELVE A LOS REALEJOS

Paco G. Palmero



Busto de Agustín Espinosa realizado por Paco G. Palmero y al fondo se aprecia la casa familiar del escritor.

Aunque nacido en el Puerto de la Cruz en 1897, Agustín Espinosa vive desde los doce años en Los Realejos a donde se traslada su familia. Localidad tinerfeña a la que, a pesar de sus muchas estancias fuera de isla, siempre vuelve y donde muere y es enterrado en enero de 1939. Siendo uno de los máximos representantes del surrealismo canario, participa con el equipo de Gaceta de Arte en 1935 en la organización de la histórica Exposición Surrealista.

“**Crimen**” su obra más enigmática, que ha sido adaptada al teatro en varias ocasiones, fue representada en el *Teatro Cine Realejos*, a no más de unos metros de su casa familiar, hace unos años. Mi cercanía al teatro y mi condición de *realejero*, hizo que escribiera las siguientes notas al disfrutar, en su momento, de dicho espectáculo.

Cómo decía, fue muy agradable sentir el desarrollo de un espectáculo con un acabado tan hermoso. Una secuencia de relatos e imágenes, que guiados limpiamente y en un compás continuo nos dejó con el regusto de un trabajo muy bien ejecutado por la excelente actriz Nurh Jojo.

La luz que no se ve, el texto bailado, las imágenes y los sonidos que se colocan delicadamente sobre un silencio que se supo necesario y se respetó. Silencio que creó un colchón donde caían acompasadamente los distintos elementos que componían el espectáculo; movimiento, música, texto e imágenes que se amortiguaban y sostenían firmemente en nuestro consiente, confortándonos, a la vez que creando deseo e impaciencia de lo resuelto, intentando separar lo limpio, aclarar “la cosa”, extraer los sentimientos puros de donde nunca se han resuelto y siempre han nadado en la confusión que es la reflexión y la vida; todo un espectáculo.

Ni Agustín Espinosa resuelve nada, ni la puesta en escena superpone un trozo, una reflexión a otra. Como excelente surrealista que lo creo, nos hace sentir el entorno y la vida, con aroma a humanidad.

La elegancia de la interpretación endulza el cáliz cotidiano, nos engaña haciéndonos tragar alegremente el sudor, la sangre y el orín que se vierte sobre el espectador, convirtiéndonos en masoquistas de la mugre.

Quedamos a salvo, bajo chaquetas blancas, de toda inmundicia...ajena, del sórdido mundo que nos llena y nos hace vivir. Sí, también es una reivindicación. Eso también somos. El “crimen” también es necesario, la catarsis.

Con un lápiz negro se escribió la escenografía, se concibieron los muebles que sombreados por la luz crearon la viñeta donde se volcaban los contenidos. Burbujas de vida entre líneas antropomorfas que hicieron volumen..., donde solo había espacio por descubrir.

Al romper las mil veces repetida “cuarta pared”, al final, en el epílogo, deja lo dicho antes, en el otro lado, en el subconsciente surreal, donde permanece para aflorar a posteriori y martillearnos esta convencional realidad.

Por fin, la dirección de Enzo Scala, que además de haber tenido el gustazo de dirigir a tan excelente actriz cumple, sin lugar a dudas, lo que se le pide al magnífico director, poner en escena un recorrido limpio por la obra del autor, D. Agustín Espinosa. Fue, seguramente, el comportamiento del público quien mejor indicó ese buen hacer, un patio que recogió alegre e interesadamente todo el visionado del espectáculo, donde no hubo interrupciones al fácil fluir de un complejo texto que observamos de una vez. Gracias por tan buen rato. ■



ESO ES ESO... TERISMO

Enzo Scala

George Ivánovich **Gurdjieff** (1866 – 1949)

Los yoes del señor Gurdjieff



En el número anterior de Farándula, en el apartado dedicado a Pensamiento e Investigación, les había prometido hablarles de mis queridos amigos que tanto han influenciado a los valiosos “charlatanes”, que como Antonin Artaud, Peter Brook, Michael Chéjov, Jacques Copeau... Para hacer teatro han buscado fuera de él.

Un óptimo *influencer* para la vida “monástica” del intérprete teatral es el señor George Ivánovich Gurdjieff.

La Enciclopedia Británica lo cita como “un místico y filósofo greco-armenio que pasó muchos años en Oriente Medio, estudiando numerosas tradiciones espirituales”.

Su libro autobiográfico, *Encuentro con hombres notables*, fue llevado al cine por Peter Brook. Todavía es actual la enseñanza de su *Cuarto Camino*, que propone trabajar a la par sobre el Centro Motor, Centro Emocional y Centro Intelectual. El objetivo es un armónico desarrollo de las potencialidades ínsitas en el hombre y la mujer.

Gurdjieff con sus publicaciones, numerosas piezas para piano y alrededor de cien danzas o Movimientos sagrados que siguen la línea de investigación de Adolphe Appia y Émile Jacques Dalcroze, construye su sistema místico-filosófico, el todo sintetizado en el símbolo del Eneagrama, gráficamente reportado al lado de este artículo. El Eneagrama será la inspiración y la base del sistema educativo y terapéutico del psiquiatra Claudio Naranjo.

Todo un universo del señor George Ivanovich Gurdjieff que sería suficiente un solo artículo para deslumbrar todas las facetas interdisciplinarias que abarca, pero hay algo en su filosofía que puede interesar a nuestros “religiosos” amantes de la interpretación teatral, docentes y estudiantes: “el hombre es un ser plural”, nos dice el *Cuarto Camino*. Cuando nos referimos a uno mismo, generalmente, solemos utilizar el pronombre en primera persona, *yo*. Yo hago, yo pienso, yo estudio, yo me enfado, yo... yo... yo.

Este *yo* nos gusta y nos asegura considerarlo una entidad estable, determinada, centro lógico y central en cada una de nuestras actividades.

Gurdjieff, al contrario, sostiene que no hay en una persona, un *yo*, sino que hay cientos, miles de pequeños *yoes*. A esta conclusión había llegado también el novelista y dramaturgo italiano Luigi Pirandello en los mismos años del místico greco-armenio por inspiración artística y experiencia de vida con su última novela: *Uno, ninguno y*

cien mil, “(...) la síntesis completa de todo lo que he hecho y la fuente de todo lo que haré –en palabras del propio autor–. Será como mi testamento literario, después de su publicación debería callar para siempre”. Fue una obra de larga y difícil gestación, empezada ya en 1909, que vio la luz en 1925. Cuenta la historia de Vitangelo Moscarda, sereno y confiado, contemplándose delante de un espejo hasta el momento en que su esposa, a sus espaldas, se burla de él, diciéndole que, francamente, su nariz se dirige a un lado y no está centrada como él cree. Vitangelo cae en una profunda crisis de identidad al constatar que el espejo le reenvía la imagen de otro, un desconocido... Hace su pequeña investigación local y se da cuenta que cada integrante de su círculo social tiene una percepción particular y diferente de él. Su *yo* se fragmenta y, al final, no le queda más que una sensación de invisibilidad y la aceptación de verse tal cual los demás le ven, es decir, en sus cien mil *yoes* diferentes.

Si Vitangelo Moscarda hubiera sido alumno de Gurdjieff, habría traído provecho de su descubrimiento, porque conocer que en la “burbuja” de una persona cohabitan varios *yoes*, que los demás nos reenvían, en lugar de darnos la sensación de ser nadie, nos empujan a tomar consciencia de los *yoes* que actúan en diferentes momentos de nuestra vida.

Evidentemente, el *yo* volitivo que se acuesta con la intención de despertarse al día siguiente temprano para disfrutar de un *running* saludable debe luchar con el otro *yo*, que se despierta somnoliento y perezoso en busca solo de su *Cola Cao* y sus cereales.

Gurdjieff insiste (lo llamaban el “Maestro martillo”) que hay que activar el *yo* observador en nosotros, el *yo* que detecta sin amor y sin odio, objetivamente, el *yo* o la familia de *yoes* que en un determinado momento actúan en nosotros y que poco después se podrían transformar en otros *yoes* que tomarán relevo.

Adelantando el paradigma de la Inteligencia Emocional de Howard Gardner y Wayne Payne, popularizado por Daniel Goleman, Gurdjieff nos invita a reconocer nuestras propias emociones, a etiquetarlas y gestionarlas adaptándolas al ambiente, activando así constantemente el recuerdo de sí.

Se trata de una labor minuciosa que necesita una constancia y un deseo de afinar su propia percepción. El recuerdo constante de sí mismo, la observación de los diferentes actores que intervienen en nuestra vida, lejos de espantarnos, nos hacen aceptar la multiplicidad, nos relativizan la unicidad del *yo* cultivada por el culto del ego, nos hacen más comprensivos a los distintos *yoes* de los demás, permitiéndonos entender sus razones, sus motivaciones. Entrenados en desarrollar esta investigación sobre sí mismos, los “místicos” intérpretes teatrales podrán ejercer esta labor sobre el personaje que interpretarán en escena, reconociéndole la pluralidad de *yoes* que actúan en el curso de una pieza, asemejándolos a los propios *yoes* descubiertos, huyendo así de la concepción del personaje, estático como un retrato, enriqueciéndolo en su dinámica. Una práctica difícil y complicada, pero que puede añadir otra dimensión a la formación del actor, haciendo de su actuación en escena “una viva meditación” como sugiere el actor, miembro fundador de la compañía de Peter Brook, Yoshi Oida, otro simpático “charlatán”. ■

CRÓNICA DE UN VIAJE INESPERADO

José Luis Massó

“¿José, te vienes conmigo a Las Palmas y me echas una mano?”. Yo no sabía que esta frase iba, en cierto modo, a cambiar mi vida. Mi gran amigo, Rafael Rodríguez, me invitaba a colaborar en un espectáculo suyo; como escenógrafo, *El alcalde de Zalamea*, allá por el año 2007.

Llegué a Las Palmas hace trece años sin apenas conocer su panorama teatral. De la mano de mi amigo y de su compañía 2RC Teatro, compañía de repertorio me fui poco a poco adentrando en la familia del teatro canario.

Desde el primer momento empecé a descubrir grandes y estupendos artistas: actores, autores, iluminadores, constructores...

¿Por qué no había oído hablar de ellos? Realmente no tengo la respuesta. Quizá la insularidad, quizá ese sentimiento de que todo lo que se hace fuera es mejor, evidentemente la dificultad económica de poder dar el salto a la península, donde parece que todo es mejor; y digo “parece” porque no es verdad.

Mis ocho años de experiencia en la Compañía Nacional de Teatro Clásico; me han permitido ver a muchos profesionales de los distintos ámbitos teatrales, pero sobre todo a muchos actores y actrices. Llegamos a hacer *casting* a cerca de mil actores y actrices que venían de todas las comunidades autónomas, incluida, por supuesto la comunidad de Canarias, que no resultaron ser ni mejores ni peores que los de otros lugares. Ahora bien, algo sí quedó bien claro: los que nos llamaban la atención eran aquellos que se habían formado, especialmente los que tenían una formación reglada.



Ensayo del Don Juan (2018). En la imagen desde la izquierda: J.L. Massó, Maykol Hernández y Guaxara Baldassarre.

Por supuesto que hay actores y actrices maravillosos que no han surgido de ninguna escuela, sino que su habilidad innata y, por supuesto, la experiencia, los han llevado a buen puerto, pero puedo asegurar que es un porcentaje muy muy pequeño. El oficio de actor, como cualquier otro, es un oficio para el que hay que prepararse a través del estudio. Los actores no estamos tocados por la mano de Dios. Los actores nos tenemos que formar para aprender a trabajar en nuestro oficio de comediantes.

Lo que descubrí al llegar a las islas, es que esos actores que tanto me gustaron, y que aún sigo descubriendo en el archipiélago, son actores que han seguido una formación reglada. El noventa por ciento de los actores canarios con los que he trabajado proceden de la EAC.

Realmente estoy convencido de que un actor no solo debe asistir a clases de interpretación. ¿Qué es la interpretación si está huérfana de otros conocimientos? Dramaturgia, historia del teatro y del arte, ortofonía, danza, caracterización, verso..., y un largo etcétera son conocimientos que un actor debe perseguir para alcanzar una formación sólida, que, por supuesto, deberá seguir ampliando durante toda su vida.

Recuerdo las audiciones en la Compañía Nacional en las que, tras muchas horas viendo actores, llegaba un momento en el que todos levantábamos a la vez la cabeza para ver quién nos estaba llamando la atención. Rápidamente mirábamos su currículum, y en prácticamente la totalidad de los casos, ese *quién* era licenciado o diplomado en interpretación por tal o cual escuela.

Siempre que hablo con actores recién salidos de la EAC, con el gran vértigo que produce el enfrentarse a la vida real, me hacen la misma pregunta: “¿Dónde puedo ir, fuera de Canarias, a continuar mi formación?”. Y, aunque siempre es interesante seguir formándose fuera de donde uno vive, siempre les respondo lo mismo: “¿Por qué fuera de Canarias?”.

En estos trece años he constatado que aquí se hace mucho teatro; mejor dicho, que aquí se hace mucho y muy buen teatro. Puedo entender el afán de querer salir para ver otros horizontes, pero el paisaje es siempre el mismo, teatro bueno y teatro malo; en una lengua o en otra; con un acento o con otro. Lo que pretendo transmitirles es que, en las grandes ciudades, como Barcelona o Madrid, donde parece que el universo teatral es distinto, es decir mejor, van a poder trabajar mucho... poniendo copas o en un supermercado la mayoría de las veces. Es tal la densidad de aspirantes a las tablas que lo hace infinitamente más difícil, o poco probable. Aquí, en Canarias, tienen la oportunidad de, prácticamente nada más terminar los estudios, empezar a trabajar. Quizá no en la compañía que uno desearía, quizá no con el papel que uno desearía, quizá no en el teatro que uno desearía, pero sí haciendo teatro o a veces incluso fundando su propia compañía. Les aseguro que esto en las grandes ciudades en las que uno pone su mirada ilusionada, es más difícil. Aquí se encontrarán con estupendos y grandes profesionales a los que acercarse y de los que aprender, que les tenderán la mano para introducirles en el teatro. Esa mano que hace trece años mi amigo Rafael Rodríguez me tendió y que ha hecho que poco a poco me sienta parte de esta gran familia que es el teatro canario. Y además, aquí siempre tengo la posibilidad de ir a trabajar en *cholas*, que los que me conocen saben que me hace muy muy feliz. ■

Escuela de Actores de Canarias A UN LUSTRO DEL MEDIO SIGLO

Cuarenta y cinco años de historia del teatro en Canarias

Antonio Navarro

En este último curso 2020/2021 se han conmemorado dos hechos: el 45 aniversario del inicio del proyecto educativo de la EAC en el año 1975 y el 25 aniversario de su autorización como centro reglado para impartir las enseñanzas superiores de Arte Dramático en 1996.



Casa de Anchieta - Antigua sede de la EAC

Para entender el alcance de lo que significó la propuesta de la EAC en 1975 es necesario considerar el contexto histórico de aquellos años: vivíamos el final de una larga dictadura que dejaba como herencia una sociedad completamente desarticulada. Esta realidad era aún más desoladora en Canarias, debido al aislamiento histórico por su condición de provincias ultramarinas: dentro del escaso tejido cultural, las artes escénicas estaban seriamente limitadas, la atención que se daba a la actividad teatral era casi nula (solo el constante esfuerzo de la actividad amateur y el trabajo esforzado de algunos autores y autoras, mantenía viva la llama del teatro), no había ningún lugar para la formación escénica, y ésta, rara vez tenía alguna vinculación con los programas educativos. En esas circunstancias, los que deseaban tomar el teatro como oficio de vida, tanto para formarse como para afrontarlo profesionalmente, tenían que emigrar.

El proyecto de la EAC nace con el objetivo de ser un espacio para la enseñanza, el estudio y la investigación del Arte Dramático. Había que implementar las condiciones que permitieran el desarrollo de una actividad con la complejidad propia de un centro con esos objetivos, así como ubicar esa actividad en el contexto educativo, artístico, cultural, laboral y económico, en definitiva, engazarla al tejido social.

Si como ya había manifestado Gordon Graig, “la verdadera arquitectura del teatro no son los edificios de ladrillos, sino el edificio constituido por el cuerpo y la voz del actor”, para poner en marcha un proyecto de esta índole, era preciso tejer una estructura que desde una experiencia común consolidara a un equipo humano, propiciando así el engranaje necesario para dinamizar una práctica de formación de actores y actrices con carácter profesional en el sentido del oficio. Esto ni se podía improvisar ni surgiría de forma espontánea; era necesario trazar una hoja de ruta y llevarla a cabo con trabajo, rigor y tiempo.

En aquellos momentos en la memoria de todos y todas estaba la experiencia del “Vieux Colombier”. Escuela que, liderada por Jacques Copeau en los inicios del siglo XX, incorpora en su plan de estudios un extenso abanico de disciplinas: era un programa que reunía en un mismo espacio y compartiendo unos mismos objetivos a un profesorado que procedía de diferentes campos: actores y actrices, autores y autoras, directores y directoras, dramaturgos y dramaturgas, historiadores e historiadoras, mimos, acróbatas, clowns, bailarines y bailarinas, músicos y músicas, etc., y que tenían el convencimiento de que nuestro “*metier*” (oficio) es pluridisciplinar y exige habilidad, ingenio y humanidad.

Éstas eran las ideas, y si bien en el teatro como en la vida, el pensamiento y las ideas son imprescindibles, también es verdad que si no se pasa a la acción todo queda en un sueño que nunca llega a tomar vida. Por ello, la actividad de la Escuela de Actores de Canarias desde su inicio se desarrolló en torno a tres ejes que se han complementado entre sí:

- El primero, la actividad diaria en el aula; acción que fue fundamental para la vitalidad del proyecto, pues nos aseguró una estabilidad en un trabajo como el nuestro en el que, al perseguirse objetivos a medio y a largo plazo, sin continuidad toda labor se vuelve estéril. La constancia en el estudio y en el entrenamiento fue la garantía para mantener viva una disciplina que es indispensable en este oficio.
- En segundo lugar, desde el inicio del proyecto tuvimos claro que había que superar la situación de aislamiento, y por tanto de desconexión con la realidad teatral que se vivía más allá de nuestro territorio. No nos valía solo un conocimiento teórico de esas experiencias, teníamos que compartirlas en el aula, entrar en contacto directo con esas fuentes. Por ello, el trabajo interno se complementó con la realización de cursos y talleres con maestros y maestras de diferentes disciplinas que traíamos a Canarias: destaco de esta época el trabajo realizado con Pawel Rouba, Esperanza Abad, Miguel Arrieta, Irena Rouba, Coralina Colón, Lyndsay Kemp, entre otros. Luego, en la década de los ochenta, esta acción se intensificó trasladándonos a Barcelona, París, Londres y Milán, donde pasamos largas temporadas conociendo directamente sus pedagogías, métodos y técnicas de estudio, investigación y creación. Son de destacar: el Institut del Teatre, École Internationale de Mime Corporal Dramatique Etienne Decroux,

École Philippe Gaulier, École International de Théâtre Jacques Lecoq, Piccolo Teatro, Peter Brook, Carlo Boso, Ariane Mnouchkine, Mónica Pagneaux, Stefano Perocco, Yves Casati, Ella Jaroszewicz, Daniel Stein, entre otros.



Trabajando con Pawel Rouba en la antigua sede de la EAC (Casa de Anchieta)

- Y como tercer eje, la creación de grupos de práctica escénica nos permitió contrastar con el público (con la sociedad) el trabajo que realizábamos en el aula. Los grupos Zorrocloco, Zaranda Teatro de Pantomima, Zanni Teatro y Saltimbanqui Teatro de Calle, nos posibilitan desde el inicio del proyecto realizar los primeros intentos de circuito teatral en Canarias y llevar nuestro trabajo a todas las Islas. Este eje se complementó con una labor de agitación y promoción del teatro realizando las llamadas “fiestas teatrales”, donde con la colaboración de otros grupos de teatro se llevaban a cabo jornadas dedicadas al teatro, presentando desde la mañana a la noche diferentes espectáculos teatrales, así como exposiciones y debates con los espectadores y espectadoras. Esta actividad tuvo un momento culminante con la campaña “*Teatro necesidad popular*” que se extendió por muchos puntos del Archipiélago. Posteriormente, estos grupos tienen una gran transformación y comienzan a profesionalizarse surgiendo así las compañías Zaranda Troupe de Cómicos, Saltimbanqui Club de Clowns, Teatro Klótikas, La Licorne, Helena Turbo Teatro, Teatro Stress, Tamaska Teatro, Chema Producciones que contribuyen a crear circuitos en todas las islas y a presentar espectáculos creados en Canarias en otras comunidades del Estado y en otros países de Europa y América.

Todas estas experiencias, al mantenerse unidas en el ámbito de la Escuela de Actores de Canarias, consolidaron un equipo humano que desde la diversidad de criterios artísticos y estéticos podía compartir unos mismos objetivos. Organizativamente se constituyó como cooperativa de enseñanza de trabajo asociado, dándole así a la Escuela una personalidad jurídica para su funcionamiento legal.

Todo este recorrido necesitaba y merecía una reflexión profunda: así surge la idea de realizar en abril de 1992 el “I Congreso de la Escuela de Actores de Canarias”. Destaco la participación activa de todos los socios y socias mediante la presentación de ponencias, comunicaciones, así como, su espíritu crítico en debates y mesas de trabajo. Además de las innovaciones de índole pedagógica con la introducción de nuevos contenidos,

se aprueban cambios en la organización interna, dándole a la Escuela una dimensión regional con la propuesta de abrir una sede en Gran Canaria que empieza a funcionar de forma estable desde el año 1993. No obstante, hay otra conclusión que fue fundamental en el devenir futuro del proyecto: iniciar el proceso de homologación de los estudios con la administración educativa canaria.

A finales de 1993 se inicia, al amparo de la LOGSE (ley orgánica aprobada en 1990 en la que se regulan las enseñanzas superiores de arte dramático), el proceso de homologación del Centro. A pesar de la complejidad del procedimiento se desarrolla de forma fluida; el entusiasmo con el que lo afrontan los socios y socias de la EAC, unido a la sensibilidad y complicidad de todo el equipo que compone la Consejería de Educación, hizo que por Orden de 26 de julio de 1996 de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, se concediera a la Escuela de Actores de Canarias autorización administrativa para impartir los estudios superiores de Arte Dramático en las especialidades de Interpretación y Dirección Escénica y Dramaturgia, culminando así un proceso de casi tres años de trabajo.

Desde el curso de 1996/97 se inicia una nueva etapa de enseñanza reglada que hace necesario la incorporación de nuevo profesorado para hacer frente con rigor y eficacia a los nuevos planes de estudios.

En la primera década del 2000 se inaugura la nueva sede en Tenerife, en cuya financiación participan el Cabildo de Tenerife y el Gobierno de Canarias. También, se acondiciona un espacio (antiguo Internado de San Antonio) para la sede de Gran Canaria con la colaboración del Gobierno de Canarias y del Cabildo de Gran Canaria.

Si bien el objetivo primordial de la EAC es la formación de los futuros profesionales, nunca hemos querido olvidar entre nuestras preocupaciones la promoción del teatro en la sociedad, por ello se crean las aulas de teatro infantil, juvenil y de adultos, que atienden todos los años a más de quinientos alumnos y alumnas entre las dos sedes.

En 2004 ingresa como miembro de pleno derecho en ACESEA (Asociación Española de Centros de Superiores de Enseñanzas Artísticas). Posteriormente, se inicia el proceso de adaptación a la LOE y al Espacio Europeo de Educación Superior y se prepara el currículum para impartir la especialidad de Dirección Escénica y Dramaturgia. Igualmente, en colaboración con el Servicio Canario de Empleo se programan cursos de Formación Profesional relacionados con oficios vinculados a las Artes Escénicas. Se pone en marcha el programa Ítaca: “Proyecto de Colaboración con Escuelas Europeas de Teatro”, que tiene como objetivo la movilidad recíproca de profesorado y alumnado entre las escuelas que forman parte del mismo. Además de nuestro Centro, participan la “Academie International des Arts du Spectacle” en París, la “Cívica Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grasi” en Milán y el “Istituto Nazionale del Dramma Antico” en Siracusa.

Pero la crisis que nos azotó en 2008 frena todas estas expectativas y la Escuela atraviesa en 2012 uno de los momentos más críticos de su historia poniendo en serio riesgo la continuidad del proyecto educativo. La decidida reacción de toda la comunidad educativa, encabezada por el alumnado y secundada por el profesorado, el PAS y apoyada por la mayoría de la sociedad canaria, hacen que aquella crisis encuentre una salida: la aprobación, con el apoyo de todos los grupos políticos representados en el Parlamento de Canarias, de una Proposición No de Ley, que pide se garantice la continuidad de los estudios de arte dramático en Canarias.

Superado este grave contratiempo la actividad del Centro vuelve a la normalidad. No obstante, el proceso de adaptación al espacio Europeo de Educación Superior debe continuarse en unas condiciones económicas limitadas. Las relaciones con las otras ESAD se intensifican, lo que supone un apoyo estratégico importante al propiciar la realización de encuentros y proyectos de colaboración pedagógica. En febrero de 2019 se celebra en Canarias el III Encuentro Estatal de Escuelas Superiores de Arte Dramático, entre otros temas se estudian propuestas para favorecer la colaboración entre las ESAD e implementar acciones que fortalezcan y dinamicen un espacio común, así como estudiar el desarrollo normativo de la Ley de Enseñanzas Artísticas Superiores.



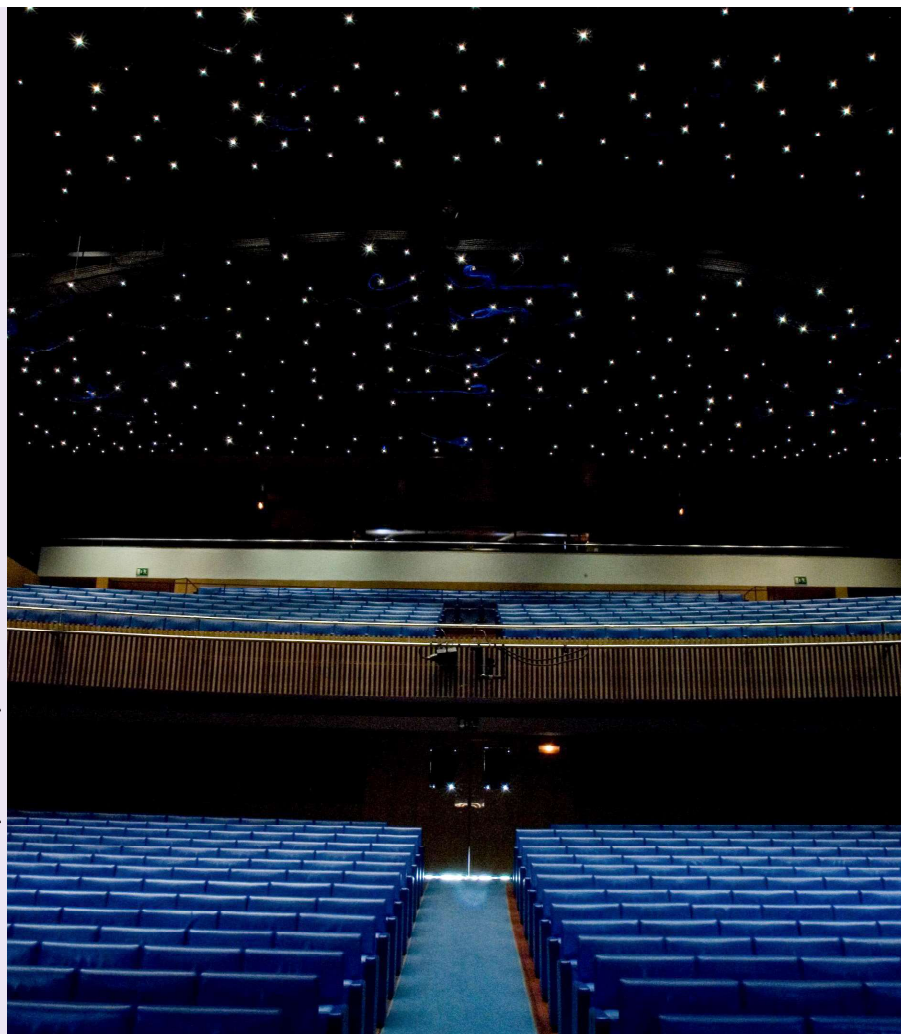
III Encuentro Estatal de Escuelas Superiores de Arte Dramático

Después de este recorrido por el pasado de la EAC, permítanme que eche una mirada al futuro y tratando de leer las próximas páginas de la historia de este Centro, ojalá que en ellas se encuentre pronto la implantación de la especialidad de Dirección Escénica y Dramaturgia, la recuperación de proyectos como Ítaca, la creación de una Compañía Joven de Teatro como puente sólido del tránsito de nuestros egresados y egresadas a la vida profesional y, con muchísima urgencia, la mejora de la sede en Gran Canaria, permitiéndonos tener un espacio acorde a nuestras necesidades educativas, artísticas y sociales.

Por último, resumiendo la esencia de estos cuarenta y cinco años, diría que es la historia de una iniciativa ciudadana para consolidar un servicio público: el derecho a la enseñanza superior en Arte Dramático en nuestra comunidad. Siempre, desde el inicio del proyecto, tuvimos claro que el teatro y su enseñanza constituían un servicio público. Por ello, nuestro objetivo fue, además de crear una escuela, implantar y consolidar como derecho este servicio. ■

ESPACIOS

Panorámica del teatro Cuyás. Foto; Alejandro Quevedo.



20 años del Teatro Cuyás UN PROYECTO DE PORCELANA

Gonzalo UBANI BAZÁN
Director artístico del Teatro Cuyás

Desde Alemania nos ha llegado una costumbre –bastante repipi, todo hay que decirlo– de celebrar cada año de matrimonio con un *bodas de...* Por cierto, veinte años son *bodas de porcelana*. Material tan noble y bello como frágil. Podría –cursilerías aparte– servirnos como símil.

La aventura del Teatro Cuyás es la de una gran cantidad de personas que han remado en la misma dirección con un fin muy claro, que no es otro que poner a disposición del público grancanario un recinto moderno, bien dotado, bien presupuestado y bien gestionado para el florecimiento de las artes escénicas en general y las canarias y grancanarias en particular. Y, modestamente, tengo para mí que algo de esto –siempre mejorable, faltaría más– hemos conseguido en estos cuatro lustros.

El Cuyás nació con una importante ventaja, la de no tener competencia. Al poco de abrirse, era el único de Las Palmas de Gran Canaria en funcionamiento. Eso facilitó su rápido arraigo entre los aficionados al teatro y la danza, que eran muchos. La historia de nuestra ciudad como lugar de paso de grandes compañías de repertorio, tanto teatral como lírico, durante los siglos XIX y XX está aún por ser contada. Todo aquello creó un público cultivado, crítico y habituado a lo mejor. El Cuyás aprovechó ese sustrato con datos de asistencia poco habituales en teatros de reciente apertura. Estábamos en el lugar adecuado y el momento propicio. Durante los cinco primeros años, y capitaneado por Manuel Gutiérrez, se ubicó en el mapa a base de calidad, variedad y coproducciones muy bien seleccionadas.

Tras las comprensibles protestas iniciales por parte del entramado teatral local, el Cuyás se abrió a la producción isleña y regional con el estreno en 2001 de *LA MOSCA DETRÁS DE LA OREJA* de Georges Feydeau, producida por Mario Vega y dirigida por Eduardo Bazo. Desde entonces no hemos parado de trabajar con las compañías y productoras canarias de calidad en la noble, bella y frágil tarea de mejorar juntos.

El libro de visitas es imponente: actores, autoras, dramaturgos, directoras, bailarines, coreógrafas, escenógrafos, cómicas, iluminadores, diseñadoras, músicos, productoras, distribuidores, compañías, técnicos, cantantes... Una pléyade local, regional, nacional e internacional de amantes de su trabajo, cuyo único propósito es compartir belleza, reflexión y entretenimiento con la ciudadanía. Porque eso es un teatro: un templo pagano en el que los actores fingen ser quienes no son mientras el público finge que se lo cree, citando a Borges citado por Mayorga en su texto titulado *El pacto teatral*.

Y ese milagro –no se puede definir de otro modo– es el que nos hace superiores, el que nos hace humanos, dice Bloom. Nobles, bellos y frágiles, como la porcelana. ■

¡Larga vida al Teatro (Cuyás)!



PRIMERAS JORNADAS DE ORIENTACIÓN LABORAL DE LA ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS

UN ESPACIO PARA EL INTERCAMBIO DE
EXPERIENCIAS Y EL CONOCIMIENTO

En estos momentos de crisis social, económica y sanitaria, el colectivo de las artes escénicas está viviendo una profunda revolución en los formatos de sus actividades, modos de presentación en público, canales de difusión, sistemas de producción, circuitos de contratación. Por todo ello, no debemos dejar a un lado las nuevas tecnologías, así como del conocimiento y análisis de esta nueva realidad que estamos viviendo. Tenemos que ser conscientes de los elementos que condicionan y dificultan la incorporación al mercado laboral del alumnado, pero también debemos explorar las nuevas posibilidades que están apareciendo en estas circunstancias.

Atendiendo a esta demanda, las Escuelas Superiores de Arte han ido incorporando la orientación educativa y laboral, especialidad en Psicología-Pedagogía, para profesionalizar la labor que algunos profesores y profesoras realizan desde sus áreas de manera aislada.

Dentro de esta línea, el Centro Autorizado Superior de Arte Dramático Escuela Superior de Actores de Canarias pone en marcha en el curso 2020/2021 su propio proyecto de acompañamiento profesional para alumnos y egresados, coordinado por Isabel Delgado, psicóloga y profesora del centro. Entendemos que la orientación laboral es una pieza clave dentro de la educación integral que se ofrece a los alumnos la EAC, que debe incluir la información sobre el sector, la perspectiva a la hora de buscar trabajo y la motivación a través de las experiencias de profesionales que se han formado en la Escuela.

Así mismo, ofrecerá un servicio de asesoramiento para los CEIP, tutores de asignaturas de AAEE y orientadores de centros escolares de secundaria. Queremos que los profesores de secundaria conozcan las posibilidades laborales que ofrecen estos estudios superiores y puedan responder a las preguntas de los jóvenes interesados en cursarlos sin los prejuicios que normalmente se tiene por falta de conocimiento.

Dentro de este proyecto, se han celebrado las **Primeras Jornadas de Orientación laboral de la Escuela de Actores de Canarias**, del 21 al 23 enero de 2021, gratuitas y dirigidas a profesores, alumnos y egresados de nuestros centros. Las tres sesiones, cuyo contenido detallamos a continuación, fueron grabadas y estarán a disposición de los alumnos en las bibliotecas de las dos sedes para su consulta.

Jueves 21

17:00-17:25. ***Inauguración de las Jornadas. Paloma Fuentes.*** Directora de la Escuela de Actores de Canarias – Sede de Gran Canaria.

17:30-18:15. ***Condiciones laborales y sindicalismo. Unión de Actores de Canarias.***

Mónica Sánchez. Actriz formada en EEUU, licenciada en Arte Dramático en la Universidad de Massachusetts, Boston, donde obtuvo también su máster, MFA in Acting, en 1999. Forma parte del Directorio de Intérpretes del “Centro Dramático Nacional” (España). Además de su amplia trayectoria como actriz de teatro, cine y televisión, ha desarrollado otros ámbitos profesionales como Directora de Audición y Casting para Audiovisuales y Artes Escénicas, Coach de interpretación para preparación al casting en español, inglés y alemán, y docente de interpretación. Es gerente de la Compañía de Teatro “Hybri2 Producciones” desde el 2012, forma parte del elenco estable como actriz principal. Completa su formación con la titulación de Community Manager por la UNED en 2016. En esta primera ponencia hablará como Secretaria de Organización de la Asociación Sindical “Unión de Actores de Canarias”, cargo que desempeña desde 2018. Su labor es la comunicación de socios y afiliados, gestión de coordinación, representación y participación en mesas de trabajo junto a las asociaciones nacionales más relevantes que representan a los actores y actrices de nuestro país.

18:20-19:20. ***Herramientas para la búsqueda de empleo en las Artes Escénicas.***

Norberto Trujillo. Actor reconocido con más de 30 premios, director y guionista también galardonado. Dirige su propia compañía teatral, fundada en 2015. En 2018,

rueda “Tragedia Griega”, un cortometraje realizado en plano secuencia en la isla de Tenerife, que le ha otorgado hasta la fecha más de cincuenta premios y nominaciones. Gracias a ese mismo cortometraje, es seleccionado en el FATE Cinema de San Potito (Nápoles-Italia), donde asiste junto a otros 8 directores de todo el mundo y consigue ser galardonado con el premio a Mejor Cortometraje, lo que le lleva a la Residencia temporal en 2019 en los espacios de creación artística del Centro de Arte La Regenta. Actualmente trabaja como actor protagonista en la serie *Hierro*, temporada 1 y 2, estrenada en Movistar+.

19:30-20:00. *Preguntas y sugerencias.*

Viernes 22

17:00-17:45. *Agencias de representación de actores y actrices.*

Tato Salas. Director de la filial de la Agencia de Actores *Ruth Franco* en Canarias, creada en 2014. Desde entonces ha conseguido incluir a actores y actrices canarios en casi un centenar de producciones, tanto de series rodadas en las islas (*Hierro, La Sala, Sky Rojo, Tiempos de Guerra...*) como nacionales (*Servir y Proteger, El secreto de puente viejo, Antidisturbios, La que se avecina, Seis hermanas, La Casa de Papel, Veneno la serie, Nasdrovia...*), producciones cinematográficas nacionales (*Los últimos de Filipinas, Zona Hostil, Palmeras en la nieve, El último traje, Yucatán, Súper Agente Makey, Mamá o papá...*) y producciones internacionales (*The Whistlers, Rambo, Al final del Túnel, La Reina del Sur, The Ambassador, The Mallorca Files, Cannabis, The Witcher...*).

17:50-18:40. *¿Qué significa trabajar en una compañía de teatro?*

Rafael Rodríguez. Uno de los directores de escena de Canarias más reconocido, con una trayectoria de casi 40 años desde que comienza su andadura en una compañía de aficionados en Arucas. Titulado Superior en Arte Dramático, especialidad en dirección de escena y dramaturgia, por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), 1996. En 1997 obtiene el premio nacional José Luis Alonso de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) por su dirección de *Cuando los paisajes de Cartier Bresson* de Josep Péré Peyró. En 2004 crea la compañía de repertorio 2RC Teatro, con la que ha participado en los principales festivales nacionales e internacionales. En 2009 es invitado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico para poner en escena *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega, estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ha desarrollado diversos proyectos en Estados Unidos, pero es en 2010 cuando es becado por la Fundación Fulbright como profesor en residencia en

California State University of San Marcos para trabajar en el departamento de lenguas modernas. Es también el responsable del programa de fomento de la autoría de textos dramáticos Canarias Escribe Teatro.

18:45-19:30. *Pruebas de selección en Artes Escénicas. Cómo afrontar un Casting.*

Mónica Sánchez. (ver sesión jueves 21)

19:35-20:00. *Preguntas y sugerencias.*

Sábado 23

En la última sesión de las Jornadas se celebraron dos mesas. En la primera compartimos las experiencias de alumnos egresados de la EAC que se dedican profesionalmente a las Artes Escénicas. En la segunda, conocimos a las representantes de las dos asociaciones profesionales más importantes en Canarias dentro de nuestro sector.

11:00-12:30. *Mesa de experiencias de egresados en la EAC.*

Coordina la mesa **Vicente Ayala.** Profesor del Departamento de Interpretación. Participan en la mesa:

Paula Quintana. Creadora e intérprete. Alterna el trabajo con compañías con producciones propias. Ha recibido el Premio Réplica de las Artes Escénicas Canarias a Mejor Interpretación 2019; Primer Premio en el III Certamen Europeo Mujer Creadora Contemporánea 2016; Premio Especial a la Mejor Artista Emergente en la Feria Umore Azoka de 2015; cuatro candidaturas a los Premios Max 2020 y dos candidaturas a los Premios Max 2016, entre otros. Artista residente en el CDC de los Teatros del Canal de Madrid y en el Laboratorio Rivas Cherif del CDN. Beca “Fonds de dotation Porosus” y residencia en “Cité internationale des Arts” de París para “CAMPING’19” de creación contemporánea en el Centre National de la Danse (CND) Paris – 2019. La producción escénica ha sido desarrollada paralelamente a la actividad de mediación. El arte como elemento para conocer y transformar a la sociedad. En este sentido, destaca su inclusión como artista en el programa *ART FOR CHANGE* de La Caixa 2020-21.

Aman Cala. Músico, escritor y actor. Es uno de los fundadores, junto a Carlos Pedrós, Diego Lupiáñez y Víctor Hubara, de la compañía “Abubukaka”, una de las más mediáticas y conocidas de Canarias, con un estilo personal y marcado. Su prolífica carrera los ha llevado a idear y representar sus piezas una media de 70 veces por año y frente a 25000 espectadores por temporada. Recientemente, han abierto en La Laguna su propio espacio, que funciona como tienda y academia.

Raúl Martín. Actor, bailarín y cantante lanzaroteño. Al concluir su formación en la EAC se traslada a Madrid para continuar aprendiendo en la escuela Carmen Roche. Ha participado en los musicales “A quién le importa”, “Priscilla” o “Mamma Mía!”. Posteriormente trabaja en Hamburgo (Alemania) en el mítico musical “Kinky Boots” dirigido por Jerry Mitchell. Actualmente en Barcelona forma parte del elenco del musical *La Jaula de las Locas* en Barcelona.

Cristina Hernández. Estudia Ingeniería Informática en Madrid y Artes Escénicas en la EAC. Ejerce como ingeniera en informática hasta principios de 2012, desde entonces trabaja como actriz/intérprete/bailarina/actuante para diferentes compañías y también como creadora intérprete y directora de piezas propias. Otra característica de esta actriz es que compagina las actividades artísticas con las deportivas (running, ciclismo, buceo, squash, natación, pádel, baloncesto, esgrima escénica y deportiva). Con un físico espectacular y una presencia muy potente en escena trabajar en el mundo de la danza, la performance y como modelo. Alternas sus producciones propias con el trabajo en otras compañías. Actualmente está en gira con el espectáculo “DAIMON y la jodida lógica“, dirigido por Ana Vallés, de la compañía nacional Matarile Teatro.

Brain Rodríguez. Actor, director, formador y payaso formado en la École Philippe Gaulier en Londres y otros cursos con Virginia Imaz, Rafael de Carlo, Johnny Melville, Jango Edwards y Carlo Colombaioni. Ha trabajado como payaso en Noruega y Luxemburgo con el Circo Raluy, ha participado en el Festival de Payasos de Andorra, en el festival Internacional Rodará de México y en diversos Festivales Internacionales junto Jango Edwards y la Fools Militia. Fundador de la compañía Clown Baret, con más de 15 años de trayectoria, donde ejerce como actor, director y dramaturgo. Director artístico del Festival Internacional Clownbaret, que crea con la misión de difundir el arte del Payaso entre el público de Canarias. En 2009 estrena el documental “Zapatos Nuevos, Payasos de hoy en Europa”, del cual es guionista y director en el que muestra la esencia de los grandes maestros del payaso del cambio de siglo en Europa, trabajo que continúa en el portal especializado www.clownbaret.tv

12:35-13:35. *Mesa de Asociaciones profesionales en al ámbito de las Artes escénicas.*

Coordina la mesa **Isabel Delgado.** Profesora del Departamento de Teoría. Participan en la mesa:

Natalia Medina. Coreógrafa y bailarina. Dirige su propia compañía y el Festival Internacional de Danzas Contemporáneas de Canarias Masdanza, creado en 1996. También pone en marcha su Escuela de Danza “Natalia Medina”, que es un referente a nivel nacional. Presidenta de la Asociación de Artistas del Movimiento PiedeBase, que pertenece a la FECED (Federación Estatal de Compañías y Empresas de Danza).

Luis Ríos. Productor y distribuidor de la compañía de teatro Espíritu de Sal. Una compañía que, según consta en su presentación, siempre contrata actores y actrices con formación superior y en la que han trabajado algunos egresados de la EAC. Presidente de la Asociación de Empresarios de Artes Escénicas de Canarias Réplica, que forma parte de FAETEDA (Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza) y PEARLE (Performing Arts Employers Associations League Europe).

13:40-13:50. *Clausura de las Jornadas.* **Enzo Scala.** Director de la Escuela de Actores de Canarias – Sede Tenerife.

13:50-14:00. *Preguntas y sugerencias* ■

FAKANDULA



ESCUELA DE ACTORES DE CANARIAS
CENTRO SUPERIOR AUTORIZADO DE ARTE DRAMÁTICO

www.webeac.org



Gobierno de Canarias
Consejería de Educación,
Universidades, Cultura y Deportes

