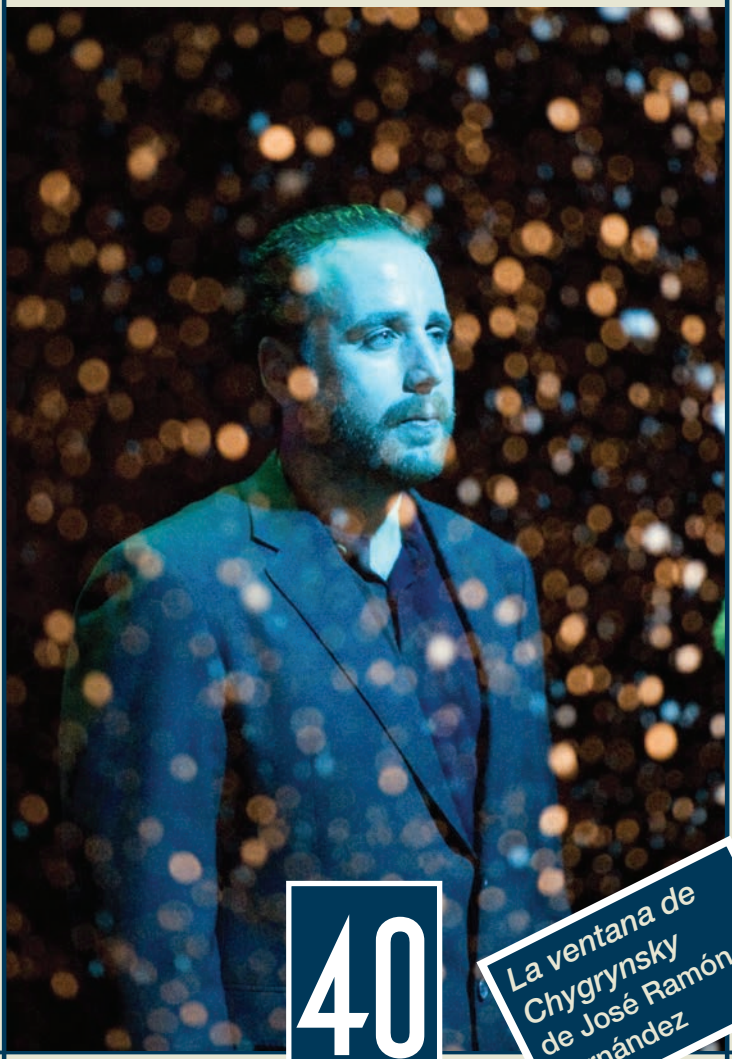
ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



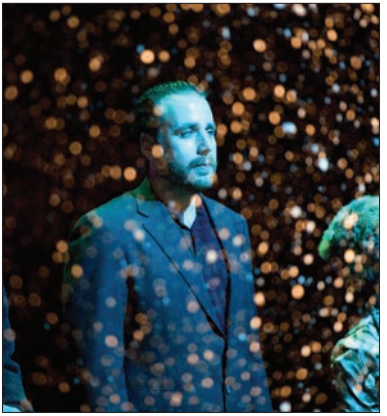
40

La ventana de Chygrynsky de José Ramón Fernández

ENERO-JUNIO DE 2018

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL



ENERO-JUNIO 2017

Portada: *La ventana de Chygrynsky*. Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT.

© RESAD, 2018. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.
© Asociación José Estruch, 2018. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid.
© José Ramón Fernández
© Ozkar Galán Pérez

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

ISSN 2444-3948

La revista ACOTACIONES puede consultarse on-line en:
http://www.resad.com/Acotaciones/

Y sus números e índices pueden encontrarse en:

DIALNET. Servicio de Alertas Informativas y de Acceso a los Contenidos de la Literatura Científica Hispana.

REBIUN. Red de Bibliotecas Universitarias.

La revista ACOTACIONES está indexada en:

LATINDEX. Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

DICE-CINDOC (ISOC). Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas del CSIC:

La Redacción de ACOTACIONES no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL
IIª ÉPOCA, Nº 40
ENERO-JUNIO 2018

Director Fundador: Ricardo Doménech.
Director: Fernando Doménech Rico.
Editores técnicos: Emeterio Diez Puertas y Luis Sánchez de Lamadrid.
Diseño: Luis Lorenzo Lima.
Consejo de Redacción: Nuria Alkorta, Felisa de Blas, Ana Contreras, Sol Garre, Diana I. Luque, Nieves Martínez de Olcoz, Idoia Murga, David Ojeda, Domingo Ortega, Itziar Pascual, Margarita Piñero, Jorge Saura, Stefan Schreckenberg, Guadalupe Soria.
Comité Científico (Referees) nº 40. Los artículos presentados en este número han sido evaluados por revisores externos anónimos pertenecientes a las siguientes instituciones: Universidad de Alicante, ESAD de Málaga, Universidad de Cádiz, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Universidad Casa Grande de Guayaquil, Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, Universidad de Vigo, Universidad Complutense de Madrid.
Comité Editorial: Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC), José Luis García Barrientos (CSIC), Susanne Hartwig (Universidad de Passau), José Gabriel López Antuñano (UNIR), Emilio Javier Peral Vega (Universidad Complutense), Eduardo Pérez Rasilla (Universidad Carlos III), José Romera Castillo (UNED), Héctor Urzaiz Tortajada (Universidad de Valladolid), Jorge Urrutia (Universidad Carlos III).
Consejo Asesor: Andrés Amorós (Universidad Complutense.), Úrsula Aszyk (Universidad de Varsovia.), Manuel Aznar Soler (Universidad Autónoma de Barcelona.), José María Díez Borque (Universidad Complutense.), Víctor Dixon (Universidad de Dublín.), Dru Dougherty (Universidad de California.), Luis Fernández Cifuentes (Universidad de Harvard.), Wilfried Floeck (Universidad Justus-Liebig-Giessen.), Luciano García Lorenzo (CSIC.), Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED.), María Grazia Profeti (Universidad de Florencia.), Javier Huerta (Universidad Complutense.), Anita L. Jonson (Universidad de Colgate.), Jean-Marie Lavaud (Universidad de Borgoña.), Robert Lima (Universidad de Pensilvania.), Javier Navarro de Zuvillaga (Universidad Complutense.), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla.), Francisco Rodríguez Adrados (Universidad Complutense.), Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia.), Phyllis Zatlin (Universidad de Rutgers.)

La revista ACOTACIONES puede consultarse on-line en:
http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT

POLÍTICA EDITORIAL

La RESAD viene editando libros, revistas, folletos y demás publicaciones en distintos formatos y soportes desde 1992. En la actualidad su línea editorial se desarrolla en cuatro ámbitos: ediciones informativas con contenido administrativo destinadas a los alumnos, ediciones de textos teatrales de los egresados en Dramaturgia, ediciones académicas, con manuales, ensayos, monografías y la Colección Biblioteca Temática RESAD y, finalmente, ediciones periódicas. Dentro de estas últimas se encuentra la revista semestral de investigación y creación teatral *ACOTACIONES*. La revista se articula en tres apartados. La sección de Artículos publica investigaciones inéditas (y sometidas a revisión por evaluadores externos) en cualquiera de los ámbitos desde los que se puede abordar el estudio del teatro: literatura dramática, espectáculo teatral, interpretación, dirección de escena, escenografía, recepción, historia social, sociología del teatro, filosofía y teatro, etc. La sección Cartapacio publica un texto teatral breve y otro de duración convencional de algún autor relevante o emergente en el ámbito actual de la literatura dramática en castellano. El texto largo va acompañado de un estudio del autor y de un apéndice que recoge su producción dramática. Finalmente, la sección Crónica recoge noticias de interés sobre el teatro producidas a lo largo del año (congresos, exposiciones...) e incluye una sección de reseña de libros y revistas teatrales. Todos nuestros libros se editan con la colaboración de editoriales privadas por una evidente razón: la distribución y venta de los libros en las mejores condiciones y con las máximas facilidades para el lector. La labor de la RESAD es seleccionar el material a editar y subvencionarlo para que esté en el mercado, llegando así a su público potencial: profesores y estudiantes de teatro, investigadores, profesionales, promotores y productores teatrales, lectores de literatura dramática, bibliotecas y centros de documentación y, en líneas generales, cualquier persona interesada en el teatro. A cambio de esa inversión, la RESAD recibe un determinado número de ejemplares que distribuye interiormente o bien dona a bibliotecas.

SUMARIO

POLÍTICA EDITORIAL 06

ARTÍCULOS

JOSÉ PRIETO MARUGÁN, *Malbrú en la tonadilla, la zarzuela y otras músicas* 11

EVA MARÍA MORENO LAGO, *Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán* 31

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ, *Escenarios de resiliencia. Víctor Cortezo (1908-1978): del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores* 61

RAFAEL GONZÁLEZ-GOSÁLBEZ, *España y sus cómicos: relato de una desconsideración cultural* 91

ISABEL GUERRERO, *Shakespeare for the Holidays: Shakespeare Festivals in North America* 111

CARTAPACIO

Introducción de ROSA SERRANO BIXAULI 129

La ventana de Chygrynsky, de JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ 151

Obra corta
Musaka, de OZKAR GLAN PREZ 187

CRÓNICA

Entrevista
J.A. Hormigón: "El trabajo de mesa es ponerse de acuerdo", por EMETERIO DIEZ PUERTAS y JORGE IVÁN SUAREZ 203

Reseñas

Fernando Doménech, *La rosa de Alejandría, de Luis Vélez de Guevara* 213

Abel González Melo, *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español, de José-Luis García Barrientos Madrid:* 217

Sol Garre, *Stanislavsky and Yoga, de Sergei Tcherkasski* 221

Ignacio Amestoy, *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016), de Fernando Doménech y Eduardo Pérez-Rasilla (coords.)* 225

Sergio Fernández Martínez, *El público, de Federico García Lorca* 237

David Ojeda, *Elipses, de Juan Mayorga* 243

Laura Esteban, *Las malagueñas, de José Cruz* 245

David Ojeda, *La escena del siglo XXI, de José Gabriel López Antuñano* 249

Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Metateatro español en el umbral del siglo XXI, de María Pilar Jódar Peinado* 253

Ioia Murga, *Claves de la escenografía. Ut Pictura Poesis a Escena, de Eduardo Blázquez Mateos* 257

Araceli Gnzález Cespán, *Susan Glaspell's Poetics and Politics of Rebellion, de Emeline Jouve* 261

Daniel Sarasola, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y Asombro de Salamanca/La crueldad sin venganza*, de González Martínez, Nicolás 265

Normas editoriales 269
evaluación: instrucciones y comunicación motivada

ARTÍCULOS

José Prieto Marugán, *Malbrú en la tonadilla, la zarzuela y otras músicas*

Eva María Moreno Lago, *Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán*

Raquel López Fernández, *Escenarios de resiliencia. Víctor Cortezo (1908-1978: del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores*

Rafael González-Gosálbez, *España y sus cómicos: relato de una desconsideración cultural*

Isabel Guerrero, *Shakespeare for the Holidays: Shakespeare Festivals in North America*

MALBRÚ EN LA TONADILLA, LA ZARZUELA Y OTRAS MÚSICAS

MALBRÚ IN THE TONADILLA, THE ZARZUELA AND OTHER SIMILAR MUSIC

José Prieto Marugán
(joseprietomarugan@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-4082-5811

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.01
ISSN 2444-3948

Resumen: Hay personajes que deben su presencia en la Historia a sucesos o circunstancias alejadas de las que corresponderían a su profesión o actividad profesional. Uno de ellos es el militar y político inglés Sir John Churchill, primer Duque de Marlborough, protagonista e inspirador, quizá a su pesar, de una cancioncilla burlesca que ha conocido muchas y distintas versiones. Nos referimos a Malbrú o Mambrú nombre arraigado en el repertorio de canciones infantiles de medio mundo. Este trabajo se ocupa, básicamente, de la tonadilla escénica *La cantada vida y muerte del General Malbrú*, del compositor español Jacinto Valledor, una de las obras más tempranas y de mayor entidad musical sobre el tema. De manera tangencial se recuerdan otras composiciones musicales sobre el particular.

Palabras clave: Marlborough, Malbrú, Valledor, tonadilla escénica.

Abstract: : There are people who owe their presence in History to events or circumstances beyond those inherent to their profession or professional activity. One of them is the English army member and politician Sir John Churchill, first Duke of Marlborough, protagonist and inspirator,

perhaps to his regret, of a burlesque song that has known many and varied versions. We refer to Malbrú or Mambrú, a name that frequently appears in the repertoire of Children's songs in half of our world. This paper[2] essentially deals with the scenic "tonadilla" *La Cantada Vida y Muerte del General Malbrú* (The sung life and death of General Malbrú), of Spanish composer Jacinto Valledor, one of the earliest works of greater musical entity on the subject. Likewise, other related musical compositions are recalled.

Key words: Malbrú (Mambrú), Valledor, scenic tonadilla.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

José Prieto Marugán lleva más de cuarenta años ejerciendo diversas actividades relacionadas con el periodismo musical en publicaciones como *Ritmo, Soninter, Scherzo, Música* y e *Hilo Musical*. Desde 1993 a 2001 fue responsable de la programación del Canal 3 de Hilo Musical, dedicado a la música clásica. Ha sido colaborador de RNE entre 1985 y 1991 y secretario de la Asociación Arpista Ludovico desde su fundación en 1988 hasta 2002. Ha publicado varios libros sobre zarzuela y las memorias teatrales de Guillermo Fernández-Shaw. Desde 2014 colabora con el Teatro de la Zarzuela y ha redactado los Cuadernos Pedagógicos de las producciones *El paraíso de los niños* (2014), *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (2015) y el programa de tonadillas de *Blas de Laserna* (2016). Es autor del blog http://zarzuelerias.blogspot.com.es

1. El personaje y la canción: ¿Quién fue Malbrú?

Malbrú (Mambrú, Malbrook, Malbruk) es una deformación fonética del nombre Marlborough, que corresponde al militar y político inglés John Churchill (1650–1722), primer Duque de Marlborough, quien se distinguió en distintas guerras y batallas en los Países Bajos. Casado, en 1768, con Sara Jennings, amiga personal de la princesa Ana que llegaría a ser Reina de Inglaterra en 1702, fue nombrado general de las tropas británico-holandesas que lucharon contra las hispano-francesas en la Guerra de Sucesión Española (1701-1713), conflicto que supuso para España la pérdida de territorios en Italia y los Países Bajos, la entronización de Felipe V (1683-1746), primer monarca Borbón en España, y la cesión a Inglaterra de Gibraltar por el Tratado de Utrech (1713).

Ilustración 1. John Churchil. Primer Duque de Marlborough. (Óleo de Adriaen van der Werff. Galeria Uffizi, Florencia).

De vuelta a su país, Churchill perdió el apoyo de la Reina Ana, llegó a ser acusado de sustraer fondos públicos y destituido. Jorge I le restituyó en sus cargos y, retirado de la vida pública, falleció en 1722.

El general Marlborough, parece que era presumido, incluso vanidoso y fanfarrón; probablemente de ahí naciera la intencionalidad burlona de la canción que pasaría a titularse *Marlbrough s'en va-t-en guerre*, que tiene relación con este personaje.

No se sabe con certeza ni cuándo nació, ni quién pudo ser el autor de la hoy popular melodía, pero está clara su intencionalidad satírica, porque surgió como chacota hacia el personaje al que se creyó muerto en la batalla de Malplaquet, el 11 de septiembre de 1709, sostenida entre tropas anglo-holandesas, al mando del general Marlborough y franco-españolas, a las órdenes del mariscal Claude Louis Hector de Villars (1653-1734) dentro de la Guerra de Sucesión Española, disputada entre los partidarios de Felipe V de Borbón y el Archiduque Carlos de Austria, por el trono de España, vacante al morir Carlos II sin descendencia.

Suele darse por cierto que la canción, de música sencilla y con importante presencia de onomatopeyas, basándose en el menosprecio del enemigo, nació en el campamento hispano-francés antes del enfrentamiento. Parece evidente que, después de perder una batalla, con miles

Ilustración 2. Batalla de Malplaquet. Óleo de Louis Laguerre
(National Army Museum, Londres)

de víctimas, ninguno de los perdedores tendría ganas de escribir una cancioncilla que ridiculizara al general que les había derrotado estrepitosamente y que, además, no murió en la pelea como dice la canción.

Ilustración 3. Retrato de María Antonieta,
por Louise Elisabetz Viée Le Brun.
Palacio de Versalles.

1.1 La difusión inicial

Si resulta curioso el nacimiento de la canción no lo es menos su rápida y sorprendente difusión. Se dice que, a finales del siglo XVIII, Geneviève Poitrine, nodriza de Luis José, hijo de Luis XVI y María Antonieta, nacido en 1781 y muerto en 1789, le cantaba esta canción, como si fuera una nana. Al oírla la reina, la aprendió y la puso de moda entre las damas de la corte. La canción dio nombre a peinados, telas, carruajes ... Desde allí paso al pueblo y de Francia a España y luego a Hispanoamérica, donde como Marlborough es difícil de pronunciar en español, la palabra derivó en Malbrú y, más tarde, en Mambrú, también por derivación fonética.

Es llamativo que una cancioncilla, nacida al calor de una batalla que se ha perdido, se popularice en el país perdedor; pero mucho más llamativo es que esta música se convierta en canción de cuna para una de las más altas dignidades del país. ¿Cómo se produjo este cambio? Lo desconocemos, como también ignoramos cuándo, dónde y por qué evolucionó de canción de cuna a canción infantil de corro, donde hoy quizá perviva, aunque nuestros niños cantan pocas canciones tradicionales.

Según el escritor francés François-René de Chateaubriand (1768-1848), la melodía es de origen árabe y habría llegado a Francia llevada por los cruzados.

Sobre este particular, Emilio Carrere[6] (1880-1947), en un artículo titulado "La canción de Mambrú", escribe:

> El ingenio francés quiso zaherir con la pluma al capitán inglés que le había vencido con la espada. En Francia era una canción popular y María Antonieta la aprendió de madame Pastrine, la nodriza del Delfín, Pero, en verdad, el poeta no había escrito nada original. La canción de Mambrú era una paráfrasis burlesca de un romance muy viejo titulado *Le convoi du duc de Guise* (El entierro del duque de Guise), aprovechando la música. Y esta misma tonada, con un romance muy parecido, lo cantaban ya los cruzados de San Luis. El poeta vizconde de Chateubriand oyó con asombro esta melodía cantada por los árabes de Siria, que entonaban desde hacía siete u ocho siglos por habérsela aprendido de los cruzados.

En esta misma línea recuerda el origen más remoto de la música de Malbrú:

> El romance francés –parodia de *El entierro del duque de Guisa*, que murió en el sitio de Orleans en 1563– se mofa del "bello inglés", apelativo con el que se conoció a Marlborough. A pesar de esta arlequinada cómico-macabra, influenciada también por el entierro de Polichinela de la farsa italiana, el bello duque ha quedado en el romance de corro que cantan las niñas desde hace dos siglos y medio.

Emilio Castelar (1832-1899), en un artículo titulado "El Mambrú contemporáneo", insiste en el origen antiguo de la canción:

Tal canción de Mambrú, extendida en Francia en los primeros días del trágico reinado de Luis XVI, encuentra su inmediato abolengo en otra canción, consagrada durante las guerras religiosas al Duque de Guisa, por Protot, asesinado cerca de Orleans; y esta canción del Duque de Guisa lo encuentra en versos populares transmitidos por los cruzados de San Luis a la posteridad; y estos versos populares de los cruzados en canciones árabes, venidas al acervo común cristiano por el gran camino de Occidente (22-7-1885, pág. 6).

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

ANTERIOR AL SIGLO XIX

LA DECANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ

JACINTO VALLEDOR Y LA CALLE

Canuto Berea y Compañía, Editores

Ilustración 4. Portada del libro de Felipe Pedrell sobre la tonadilla de Valledor,

2. Malbrú y la tonadilla escénica

La cantada vida y muerte del general Malbrú," tonadilla general" escrita por Jacinto Valledor y ofrecida por primera vez en el Teatro de la Cruz, de Madrid, el 21 de octubre de 1785, es una de las obras españolas más tempranas que tienen como protagonista al militar inglés de la que tenemos noticia. Sus personajes son: Madama, esposa de Malbrú; Malbrú, general que marcha a la guerra; Paje, ayudante del general; Sargento, militar, y tres soldados. Fueron interpretados por Miguel Garrido, que

hizo el papel de Malbrú; Victoria Ibáñez "La Ybañez", el de Madama; Vicente Romero fue el Paje y Alfonso Navarro, el Sargento.

Antes de continuar, un pequeño paréntesis a propósito del título. Hoy se ha generalizado el de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* y así figura en los manuscritos conservados tanto en la Biblioteca Nacional como en la Musical "Víctor Espinós" del Ayuntamiento de Madrid. Sin embargo, Felipe Pedrell, en la portada de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, identifica la obra como *La decantada vida y muerte del general Malbrú*, y ese es el título que aparece en el original guardado en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid. La influencia del título de Pedrell parece evidente en el anuncio del programa del "Gran Festival del Centro de Hijos de Madrid", que se publica en *La Libertad* (29-1-1928, pág. 7), y cuya segunda parte se abrirá con "Tonadillas (1785), del maestro Valladord (sic), *La decantada vida del general Malbrú*, cantada por todos los alumnos". Sobre esta representación hemos encontrado un comentario en el diario *El Sol*, firmado por M. Fernández Almagro que dice:

> *La decantada vida y muerte del general Malbrú*, mezcla de tonadilla, bailable y plástica, a cuyo buen resultado contribuyeron Enrique Casal, director musical; Victoria Durán, autora inspirada, en esta como en las demás piezas, del decorado y los figurines, y no digamos Rivas Cherif, de presencia acusada por el acierto hasta en el menor detalle del espectáculo. El público aplaudió con insistencia y convencimiento (6-3-1934, pág. 10).

El Heraldo de Madrid. del día siguiente, bajo la firma de J.G.O., escribe:

> *La decantada vida y muerte del general Malbrú*, representada luego, es una tonadilla de Jacinto Valledor –subrayada musicalmente por Enrique Casal– sobre los hechos históricos y casi legendarios del bravo militar inglés duque de Malborought (sic), vencedor en cien batallas y que los niños españoles conocen familiarmente por *Mambrú, el que se fue a la guerra*. La canción, en su origen británico, fue un canto bélico, pero trascendió a Francia y se convirtió en una cancioncilla burlesca. En España es simplemente un aire infantil, de melancólicas evocaciones para los que ya no volveremos a jugar al corro si no es cuando hayamos cumplido los setenta años y nos vuelva la infancia, con sus juegos

> y sus ambiciones seniles de presidir Consejos de ministros. La versión escenificada por el Teatro Escuela de Arte acentúa el tono burlesco de la canción afrancesada, y la llevan con buen arte sobre el prócer escenario José Franco, Emilia Milán, Paloma Pardo, Jordá Alonso y los grotescos soldados que hacen el coro. Decorados y figurines de Victorina Durán a tono con el sentido caricaturesco que Rivas Cherif ha querido dar a la tonadilla mentada.

Esta función fue, incluso, retransmitida por Unión Radio (EAJ7), según anuncian los periódicos: "10 h.(de la noche) - Diario hablado. Sexteto de Unión Radio. Audición extraordinaria del Teatro Escuela del Arte: *La decantada vida y muerte del general Malbrú*, tonadilla de Jacinto Villador (sic). Sexteto de Unión Radio".

No son las únicas referencias a *La decantada*, pero no es cuestión de dar cuenta exhaustiva de todas ellas.

Quizá recurriendo al Diccionario podamos encontrar alguna pista. En la última edición, la palabra "decantar", en lo que nos interesa, significa: "propalar, ponderar, engrandecer", pero en la primera aparición del término en el conjunto de los diccionarios de la Academia de la Lengua, en 1732, significa: "Publicar, exagerar, ponderar y engrandecer alguna cosa, dándola fama y haciéndola plausible". María Moliner, por su parte, en su *Diccionario de uso del español*, escribe: "decantar: alabar mucho o mucha gente una cosa. Sólo se usa corrientemente el participio pasado". Sobre este asunto escribe Subirá en el primer volumen de su libro *La tonadilla escénica*:

> Titulábase la referida tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, y se ha publicado por Pedrell en el volumen primero de su obra *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, con una leve modificación en el título, pues en vez del adjetivo *cantada* figura ahí impreso ***decantada***, lo cual dificulta la revisión cuando se acude a la fuente manuscrita de la Biblioteca Municipal, teniendo en cuenta el orden alfabético de obras (I, pág. 55).

Más adelante insiste:

> Utilizando los textos musicales de algunas tonadillas escénicas, publicadas por Pedrell, se han dado en estos últimos años audiciones de esas

> obras; pero adulterando los títulos o torciéndolos más de alguna vez. Típico es, a tal respecto, lo que, incluido en un festival público recientemente, y debiendo ser titulado "Fragmentos de la tonadilla del maestro Valledor, *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, se anunció bajo el rótulo "Tonadillas (*sic*, en plural) (1785) del maestro Valledor, *La decantada vida del general Malbrú*". Equivocación semejante a aquella en que podría incurrirse dentro de siglo y medio si, al cantarse fragmentos de *La verbena de la Paloma*, se anunciara diciendo: "zarzuelas (1897) del maestro Bretón, "La *re*verbena de la Paloma", o cosa parecida (I, pág. 259).

¿Podrían los filólogos darnos una orientación o resolver el tema? ¿Por qué Pedrell usa "decantada" ¿De dónde obtuvo esa palabra? ¿Pudo el musicólogo catalán preferir "decantada" para marcar o destacar la intencionalidad burlona de la tonadilla de Valledor? ¿Cuál fue el título original?

Felipe Pérez López ha demostrado que las tonadillas del Conservatorio madrileño proceden de una segunda copia de las originales, a través de la Biblioteca del Palacio Real. En este proceso de copia pudo producirse el cambio de nombre. Aunque en este trabajo no se menciona explícitamente la tonadilla del *Malbrú,* si consta que en el proceso de copiado se hicieron algunas modificaciones.

Toda esta reflexión no tiene mayor importancia, pero ahí está; quizá sirva para intentar averiguar cuándo, dónde y por qué del cambio de Malbrú por Mambrú, palabra hoy generalizada en las numerosísimas canciones infantiles que cuentan la falsa historia de este personaje.

2.1 El autor: Jacinto Valledor

Pocas noticias tenemos sobre Jacinto Valledor de la Calle (Madrid, 1744–Cuenca, 1809). Sabemos que fue hijo de los actores Juan Manuel Valledor y Águeda de la Calle, y que casó con una tonadillera llamada Gabriela Santos.

Comenzó en el teatro en Barcelona y hacia 1784 se estableció en Madrid, trabajando como músico y compositor en las dos compañías de teatro que entonces había en la ciudad y que representaban en el Teatro

del Príncipe (antiguo Corral de la Pacheca y hoy Teatro Español) y el Teatro de la Cruz, (antiguo Corral de la Cruz).

Escribió tonadillas a solo (*La buena consejera, El cuento del señorito, Madrid a la vista*); a dos (*El italiano fingido, Las majas satisfechas*); a tres (*El chasco del abate, El sargento Briñol, El oficial y la criada*); a cuatro (*La naranjera del Prado*); y a cinco (*El desafío de la maja y los soldados*). También compuso *Las seguidillas del apasionado*, para su esposa Gabriela y la más famosa de todas: *La cantada vida y muerte del general Malbrú*.

2.2 Argumento y estructura musical

La obra de Jacinto Valledor, a quien suponemos autor del texto, además de la música, no está dividida en partes; sin embargo, podemos hacerlo con intenciones divulgativas.

Cuadro I – Malbrú marcha a la guerra y se despide de Madama, que elogia su valor.

1 – Música: Introducción y despedida de Malbrú ("No lloréis Madama"). Allegro.

Un breve preámbulo instrumental precede al terceto de la despedida del militar (Malbrú, Madama y Paje). Música simpática y con claro ambiente cortesano.

2 – Música: canción de Madama ("Todo bien te suceda"). Seguidillas. Allegretto.

Madama le desea venturas y le esperará. Elegante ritmo español, castizo y dieciochesco: La música trae a nuestra imaginación tipos populares, como los retratados por Goya.

Cuadro II – En el campamento, el Sargento brinda por el General, mientras unos soldados juegan a las cartas.

3 – Música: Sargento y soldados ("¡Viva, viva de la tropa!"). Allegro vivo.

Retrato sonoro de la vida tranquila de un campamento militar. Los soldados entretienen su tiempo en tareas habituales, juegan y esperan. Música elegante, más de corte que de campamento.

4 – Música: Marcha de oboes o clarinetes.

Los sonidos marciales les recuerdan que la batalla está próxima. La música es distinguida y caballerosa.

Cuadro III – Malbrú, nostálgico, recuerda a su amada, pero se recupera de la tristeza y pregunta a los soldados si está todo preparado. Además, da instrucciones al Paje para el caso de que muera en la batalla.

5 – Música: Recitativo ("Cese la aclamación!").

Malbrú, junto al paje reflexiona y, como militar aguerrido y valiente, se sobrepone a la nostalgia. Influencia del estilo italiano.

6 – Música: Malbrú, Sargento, Paje y soldados ("¿Habéis hecho operaciones?"). Allegro.

El militar se ocupa de los preparativos para la batalla, acompañado por una humorística y delicada música de danza y corte. La alegría del estilo español preside el diálogo entre el general y sus soldados.

7 – Música: Coplas de tirana ("Si es que yo acaso muriese"). Allegretto.

Las "coplas de Tirana" son música de inspiración española, arraigada en el más profundo estilo popular. La "tirana" era una danza española antigua, lenta, que muchos autores utilizaron como "arma" para oponerse a las músicas y modas extranjeras, especialmente a las francesas, personificadas en Malbrú. Con esa música pausada y elegante, Malbrú dicta su testamento al Paje.

Cuadro IV – Se entabla la batalla; se escuchan voces, disparos y gritos. Los enemigos atacan, Malbrú anima a sus soldados hasta que cae muerto.

8 – Música: Batalla y muerte de Malbrú ("¡Duro, duro, bombarda y cañón!"). Allegro.

Con unas sencillas escalas, retrata el compositor la pelea en la que Malbrú es herido de muerte. Destila esta música una cierta ironía, al acompañar la acción dramática de una batalla, con un aire de danza que en algún momento recuerda a una jota.

Cuadro V – El Paje lleva la mala noticia a Madama que pregunta cómo será el entierro. El Paje dice que se asome a la ventana porque ya se acerca la comitiva mortuoria.

9 – Música: Coplas del Paje ("Ya que Malbrú se ha muerto"). Andante.

El Paje decide dar la mala noticia a Madama, esperando alguna recompensa.

10 – Música: Madama y Paje ("Malbrú se fue a la guerra"). Rondó. Allegro vivo.

Al encontrarla imagina el dolor de Madama, se dispone a contar cómo murió Malbrú y concibe la idea de casarse con la mujer.
11 – Música: Paje y Madama ("En las mejores danzas"). Allegro.
El paje cuenta el suceso. La música resulta más elegante que dramática, a pesar de los lamentos de la dama. Podríamos encontrar, incluso, una cierta ironía y humor en el relato.
12 – Música: Final ("Malbrú quedó difunto") Allegro vivace.

La música que cierra es una marcha saltarina, más humorística que solemne. Finaliza con un sorprendente cambio, alegre y vivaracho, impropio para el acompañamiento de un cortejo fúnebre.

3. Consecuencias del Malbrú

La cantada vida y muerte del general Malbrú tuvo muchísimo éxito en España, se difundió con rapidez por toda la geografía y estamentos sociales, y dio lugar, incluso, a una auténtica moda en el Madrid de la época.

A su influjo nacieron otras tonadillas y sainetes. Entre las primeras recuerda Subirá (I, pág. .432). *Los payos del Malbrú, El señorito tonto* y *El desengañado*. La primera de ellas (a tres, de Pablo Esteve, 1786), fue interpretada por Victoria Ibáñez, Miguel Garrido y Navarro Alfonso, los cuales dieron vida a la historia de dos pueblerinos, Giroma y Blas, que esperan el regreso de Madrid de su vecino Gregorio. Este les cuenta que ha visto corridas de toros y funciones teatrales, entre ellas la del *entierro del Malbruto*. Blas, que conoce la obra, narra los detalles, destaca que la tonadilla original estuvo en cartel 100 días y ofrece el detalle anecdótico del parecido del intérprete Garrido con el personaje cervantino de Sancho Panza.

En *El señorito tonto,* (a tres, Esteve, 1786), interpretada por La Nicolasa, Miguel Garrido y Navarro Alfonso, la referencia a Mambrú aparece en las seguidillas finales:

Al señorito bobo
todos atiendan
porque el Malbrú
bailar quiere
que trajo de ferias.

El desengañado (a tres, Blas de Laserna, 1786), interpretada por María Pulpillo, Palomino Tadeo y José Espejo, es una crítica al interés y al egoísmo. El personaje de Petimetra quiere saber si Paulino ha ganado un pleito que le hará rico. Como Paulino ha perdido, Petimetra se plantea abandonarle. Interviene Don Longinos, abogado de Paulino, quien termina declarando que su defendido ha ganado el pleito, de manera que ahora Petimetra acepta, pero Paulino rompe la relación al ver el egoísmo interesado de la dama. La referencia a Malbrú, bastante forzada, aparece en las seguidillas finales, en las que los protagonistas oponen Malbrú a la tirana.

Ilustración 5. La canción infantil se ha difundido por todo el mundo (Publicidad de galletas Bagley, 1965)

También la BNE custodia el guion de voz y bajo de otra tonadilla titulada *El Malbrú* (anón., s. a.), donde se cuenta que el Malbrú ha venido para matar la Tirana y cuyas críticas seguidillas finales comienzan así:

> Quien quisiere fortuna,
> venga de Francia,
> y el que quiera desdichas,
> nazca en España.

3.1 El personaje en la zarzuela y en otras músicas

Aunque el ámbito temporal de artículo es el siglo XVIII, no nos resistimos a mencionar, aunque sólo de pasada, algunas otras obras musicales que tienen como origen la melodía de *Malbrú* o que la citan, con más o menos exactitud. En el mundo de la zarzuela hemos encontrado cuatro obras: *Mambrú,* zarzuela bufa en dos actos, de Ángel Mondéjar y Luis de Charles, con música de Rafael Aceves estrenada en el Teatro de los Bufos el 14 de septiembre de 1872. *La princesa de Magnolia* (inicialmente iba a llamarse *Mambrú se fue a la guerra*), zarzuela infantil en un acto, de Rafael Fernández-Shaw con música de José L. Rivera, estrenada en diciembre de 1942 en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, y que finaliza con la referencia a la famosa canción. Con el título de *Montbruc se va a la guerra* existe una opereta en tres actos, escrita por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw con música de Juan Dotras Vila, que se estrenó en el Teatro Principal Palace, de Barcelona en 1945. Sólo el título la relaciona con la canción. Por último, en la zarzuela en un acto *Las distracciones,* escrita por Adolfo García, con música de Antonio Gordon, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 4 de marzo de 1859, Mena, uno de los personajes, baja a la bodega y cuando regresa, la consiguiente acotación dice que lo hace cantando muy alegre "mambrú se fue a la guerra. (*Entra con dos botellas cantando y bailando*) Mirondón, mirondón, miróndela..."

En 1867 se estrenó en París una opereta de Georges Bizet, Leo Delibes y Émile Jonas y Legoux, titulada *Marlbrough s'en va-t-en guerre.* El mismísimo Rugero Leoncavallo redactó la música de *Malbrouck,* opereta escrita por Maure Vucaire y Angelo Neso, que se estrenó en Roma en 1909 y se vio en Madrid al año siguiente, Teatro Cómico. Parece que la música se salvó, pero el libro, basado en un cuento de Bocaccio, fue calificado en nuestra ciudad de "criminal".

Manuel Parada realizó en 1941 una orquestación de la obra a la que dio el título de *La <u>de</u>cantada vida y muerte del general Malbrú.* Antonio Llanos, publicó una partitura para piano con el título de *Mosaico de la epopeya marcial Mambrú, música de R. Aceves.* En la Biblioteca Nacional se encuentran *12 cantos de los juegos de las niñas,* puestos en música por B.X., y *El corro de las niñas, sesenta canciones populares infantiles para piano con letra,* por Robustiano Montalbán; en ambas se encuentra la canción que nos ocupa.

También alude al Malbrú el único número musical del sainete *El sombrerillo* (anónimo, aunque probablemente de Esteve y texto de Ramón de la Cruz).

Sin querer agotar el tema recordamos que Malbrú o Mambrú dio origen a un tema musical muy popular que suele cantarse en cumpleaños o celebraciones: *Porque es un chico excelente*, basado en el inglés *For he's a jolly good fellow*. También generó una canción infantil titulada *The Bear Went Over the Mountain* (El oso pasó la montaña).

Por último, en la música culta la canción *Mambrú se fue a la guerra*, ha sido utilizada por distintos autores. Fernando Sor (1778-1839), guitarrista y compositor español afincado en París, escribió unas *Variaciones sobre "Mambrú se fue a la guerra", Op. 28;* el pianista madrileño Alberto Gómez (1950) ha armonizado la canción para los pequeños estudiantes

Ilustración 6. Escena de la producción del Teatro de la Zarzuela sobre Malbrú.
(Abril, 2015. Auditorio Universidad Carlos III. Leganés)

de piano; Carl Stamitz (1745-1801), compositor bohemio, la emplea en su *Divertimento "La caza"*, para viola de amor y violonchelo, y el mismísimo Beethoven (1770-1827) la utiliza en su obra *La batalla de Vitoria* (también conocida como *La batalla de Wellington*), escrita en 1813 para celebrar la victoria de las tropas británicas, españolas y portuguesas, mandadas

por el Duque de Wellington, sobre los soldados que escoltaban a José Bonaparte en su retirada de España. Beethoven utiliza los himnos *Rule Britannia* y *God save the King* para representar a los ingleses, y *Mambrú se fue a la guerra*, para identificar a los franceses.

En la literatura, el tema musical aparece citado en las novelas *Crimen y Castigo*, de Fíodor Dostoyevski, en *Guerra y Paz*, de Leon Tolstoi, en la obra teatral *Le mariage de Figaro*, de Pierre-Augustin de Beaumarchais, y en *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín. El escritor uruguayo Mario Benedetti (1920-200) escribió un poema titulado *La vuelta del Malbrú*. Incluso podemos encontrarlo en el cine, en la famosa película digital de animación *Shrek*, de Andrew Adamson y Vicky Jenson (2001), se encuentra una referencia a la famosa canción.

4. Apéndice. Ejemplos musicales

Puede escucharse *La tirana contra Malbrú* con interpretación de Raquel Andueza, Marta Infante, Juan Sancho, Jordi Ricart y dirección de Emilio Moreno, editado por Glossa en 2009. Contiene: *La cantada vida y muerte del general Malbrú, Los payos del Malbrú* y *El desengañado*. Además: *La tirana del trípili* y *No aparece la tirana*.

En la tabla incluimos algunos ejemplos.

Canción infantil tradicional.

Versión barroca francesa.

La popular canción "Es un muchacho excelente..." deriva del tema del Malbrú.

Versión del conocido tema del guitarrista Fernando Sor.

Beethoven en *La batalla de Vitoria* hace referencia a la canción del Malbrú, en la identificación del ejército francés. (Desde minutos 2.06).

5. Obras citadas

Lolo, Begoña y otros (2003). *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid.

Pedrell, F. (1897-1898). *Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la música española coleccionados transcritos e ilustrados por …. Vol I. La decantada vida y muerte del general Malbrú, tonadilla general de Jacinto Valledor y La Calle* (1785). La Coruña: Canuto Berea y Compañía, editores.

Pérez López, Felipe (2016). Las fuentes manuscritas de tonadillas en Madrid: Un estudio de transmisión textual. En *Estudios Musicales de Clasicismo*. Vol. III. Madrid: Arpegio Editorial.

Pessarrodona, Aurèlia (2012). Desmontando a Malbrú: La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor. Dieciocho 35.2, 301-332.

Subirá, José (1928-1930). *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos.

Valvárcel, Reyes G. y Écina, Ana Mª (2002). *Pasemisí, pasemisá. canciones y juegos infantiles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.

6. Notas

[1] Presentado como comunicación en el Congreso sobre Teatro musical español del siglo XVIII (teatro breve). Géneros y nuevas perspectivas, organizado por la RESAD y la UAM, en Madrid, noviembre de 2015.

[2] Submitted by way of communication before the Congress on Spanish Musical Theatre of the 18th century (brief theatre). Genders and new perspectives, organised by the RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático – Royal Superior School of Dramatic Art) and the UAM (Universidad Autónoma de Madrid – Madrid Autonomous University), in Madrid, November 2015.

[3] Nieto de Luis XIV de Francia y bisnieto de Felipe IV de España, reinó entre 1700-24 y 1724-46. Casado con María Luisa de Saboya (1701) y con Isabel de Farnesio (1714), accedió a la corona española tras la Guerra de Sucesión.

Realizó una reorganización administrativa del país y redujo los privilegios de Aragón, Valencia, Cataluña y Mallorca, pero no pudo recuperar los territorios perdidos tras la guerra que le dio el trono.

[4] Lugar a unos 65 Km, al sur de Bruselas, Bélgica.

[5] Se maneja la cifra de más de 35.000 muertos entre ambos bandos.

[6] No podemos identificar el artículo, tomado del archivo de Rafael Fernández-Shaw, donde se conserva sin data.

[7] Se refiere a François de Guise (1519-1563), segundo duque de Guise.

[8] Este año se inscribe dentro del período de "madurez y apogeo", del género, según la división propuesta por José Subirá (Madrid, 1882-1980), el musicólogo que más y mejor ha estudiado la tonadilla.

[9] También en *El Sol* de la misma fecha. No son las únicas apariciones: *El Heraldo* y *La Voz* del 3-3-3914, anuncian en el teatro María Guerrero: "Don Gaiteros, El pasador de hueso. Antes del desayuno, La decantada vida y muerte del general Malbrú. El mejor espectáculo del Teatro Escuela de Arte". También en otros diarios en días siguientes.

[10] Similar opinión se publicó en *La Voz*.

[11] Unión Radio Madrid, origen de la actual Cadena Ser.

[12] Véase la página web: http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle

[13] *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, tomo 3.

[14] Ni Pedrell, ni Subirá, principales fuentes de información, ofrecen un libretista; quizá la letra fuera del propio compositor, extremo no probado ni desmentido, aunque era frecuente en el género que los músicos encargaran el texto a escritores a los que pagaban, pero cuyo nombre quedaba en el anonimato.

[15] Téngase presente que la tonadilla era también un reflejo de la cotidianeidad, constituyendo en muchas ocasiones una auténtica crónica social y crítica de la actualidad.

[16] A ellas añade *El genio de los hombres* y *El hospital del desengaño*, ambas de Laserna que no se ocupan de Malbrú, sino del enfrentamiento entre lo que éste representa (lo francés) y la tirana (la danza, no la actriz María del Rosario Fernández, alias "la Tirana"), identificada con lo español.

[17] Adviértase la intención burlona y despectiva.

[18] Probaría la existencia de muñecos, probablemente articulados relacionados con el personaje.

[19] El subrayado es nuestro. Seguramente Parada se basó en la obra de Pedrell.

TRANSITAR DOS MUNDOS: INVENTARIO TEATRAL DE VICTORINA DURÁN

BETWEEN TWO WORLDS: THEATRE INVENTORY OF VICTORINA DURÁN

Eva María Moreno Lago
Universidad de Sevilla
(emoreno3@us.es)

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.02
ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo pretende trazar un breve itinerario de la vida escénica de Victorina Durán, figura inédita cuya vida artística estuvo enfocada a la creación teatral. Durán se implicó en las renovaciones vanguardistas del primer tercio del siglo XX, y desarrolló esta nueva concepción teatral a lo largo de su amplia producción escénica. Su trayectoria comprenderá el primer contacto con el teatro, durante su infancia, continuará con su formación y sus primeros trabajos, al inicio de la década de los años 30, su paso por el teatro argentino, durante su exilio, y los últimos montajes, realizados durante los años 60 otra vez de vuelta a España. A través de reseñas teatrales, fotografías, bocetos de la autora, carteles y programas de manos, se establecerá un panorama de la aportación de Victorina Durán a la plástica del teatro español y argentino. Una vez reconstruido su trabajo en el ámbito teatral se valorará la innovación del mismo, con el objetivo de reconocerla como un eslabón clave de nuestra historia teatral.

Palabras clave: renovación teatral, Victorina Durán, teatro español, escenografía, figurinismo, teatro del exilio.

Abstract: : : The aim of this work is to outline a brief itinerary through the stage life of Victorina Durán, whose artistic life was focused on the theatrical creation. Durán was involved in avant-garde renovations in the first third of the 20th century and developed this new theatre conception throughout her wide stage production. This career will begin with her first contact with the theatre in her childhood and it will continue with her formation, her first works at the beginning of the 30s, her contribution in the Argentinian theatre during the exile and her last theatrical productions set up in the sixties when she came back to Spain. An outlook on the contribution of Victorina Durán to the theatrical art both Spanish and Argenitinian will be defined throughout threatical reviews, photos, designs, bills and playbills. Once her theatrical work is rebuilt, its innovation will be evaluated with the aim of recognising as a key element in our stage history.

Key words: theatrical renovation, Victorina Durán, Spanish theatre, scenography, costume design, theatre in exile.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Eva María Moreno Lago. Licenciada en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático, con Premio Extraordinario Fin de Carrera. Máster Oficial Artes del Espectáculo. Estancia en la Università degli Studio di Bari. Contratada FPU por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014-2018). Departamento de Filologías Integradas. Su línea de investigación es el estudio de las artes escénicas con una perspectiva de género, la historia artística femenina de principios de siglo XX en España y el exilio de algunas mujeres intelectuales españolas; y, por último, literatura lésbica.

1. Aproximación a una artista ignota

Victorina Durán Cebrián (Madrid, 12 de noviembre de 1899 – 10 de diciembre de 1993), pertenece a un grupo de mujeres artistas que desarrollaron sus capacidades intelectuales en el panorama de la vanguardia española de los años 20. Ella, junto a sus compañeras, conquistó espacios que estaban reservados exclusivamente al sexo masculino y abrió a las mujeres de su tiempo caminos de libertad que se encontraban obstaculizados. Durán, primero, se adentró en el mundo profesional de las Bellas Artes, siendo una de las pocas mujeres que comenzó a ganarse la vida con su producción pictórica. Cuando obtuvo un gran reconocimiento artístico en las artes decorativas, se dedicó a la plástica teatral, un ámbito que se encontraba en plena transformación. Desde entonces y hasta casi el final de sus días, como veremos en este estudio, no dejó de aportar a la escena teatral creaciones prácticas y teóricas. No sólo trabajó con las compañías más importantes sino que, contemporáneamente, fue desarrollando sus teorías teatrales, a través de diversos escritos periodísticos y otros manuscritos inéditos que recogen las conferencias que impartió en diferentes países.

Para reconstruir, con orden y precisión, la vida escénica de Durán se han necesitado diversas fuentes primarias, dispersas en diferentes archivos argentinos y españoles. Gran parte de esta recuperación ha sido posible tras el rastreo minucioso en las hemerotecas, donde los periódicos recogían testimonios de las numerosas novedades teatrales. Esta investigación hubiera sido imposible sin la guía que nos ofrecían los mismos documentos personales de Victorina Durán, conservados en el Museo Nacional del Teatro de Almagro: programas de mano, carteles, recortes de prensa, facturas, cartas, y, lo más valioso, tres autobiografías inéditas (*Sucedió*, *Así es* y *El Rastro. Vida de lo Inanimado*). Cotejando, así, estos imprescindibles documentos, se ha podido elaborar un esquema del panorama teatral en el que participó Durán, sacando a la luz, por primera vez, el complejo y completo cuadro teatral que enmarca la vida escénica de esta artista.

2. Sus primeros pasos en los escenarios

Las vivencias teatrales de Victorina Durán circunscribieron toda su infancia. "Creo que aprendí a andar en la Redondilla del Teatro Real" (Durán, *Sucedió*: 4), revela ella misma al iniciar las primeras páginas de su autobiografía, titulada *Sucedió*. Pertenecía a una familia de bailarinas, que durante tres generaciones habían formado parte del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid. Hasta que, a los seis años, comenzó a ir al colegio, presenciaba a diario los ensayos de bailarinas, coristas y cantantes. Conoció a Luis París, el famoso director de escena, y a diversos artistas extranjeros, sobre todo italianos. Además, le enseñaron lo elemental de la danza clásica y aprendió el funcionamiento del teatro lírico nacional. Fue, en estos primeros años de vida, cuando le cautivó la plástica teatral:

> Mi mayor distracción era poder entrar en la guardarropía. Nunca olvidaré "los trastos" egipcios de la ópera AIDA. Han sido los juguetes predilectos de mi niñez. Su cartón, sus pinturas, su purpurina, tenían para mí un gran valor artístico. Todo me parecía de verdad a pesar de sus burdas imitaciones de la realidad (Durán, *Sucedió*, pág. 9).

Tuvo la experiencia de compartir escenario con su madre en dos óperas. La primera *Sansón y Dalila*, estrenada el 24 de enero de 1907, según la crónica encontrada del periódico *La Correspondencia de España*. Su papel era el de lazarillo de Sansón, interpretado por el tenor Michele Mariacher (Una abonada, 1907, pág. 1), mientras su madre actuaba como primera figura en la bacanal. Durán cuenta como anécdota que la Infanta Isabel estaba presente en una de las representaciones y le envió 10 pesetas al saber que era la hija de José Durán[1]. La otra actuación fue en El Teatro San Carlos de Sevilla, donde hizo de figurante, junto a otros chicos, en el cuadro de la feria de la ópera *La Boheme* (Durán, *Sucedió*, págs. 11 y 12).

Estas vivencias, junto a la asistencia a diversos teatros, que frecuentaba con sus padres (entre ellos, el Teatro Cómico donde veía las obras de Loreto Prado y Enrique Chicote), desarrollaron, desde una temprana edad, una cercanía con el mundo teatral. Todo esto, despertó en ella una gran pasión por las artes escénicas y entró a estudiar en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cuando cumplió la edad

mínima establecida para iniciar estos estudios: nueve años. En estos años, la sede de dicha institución se encontraba en la segunda planta del Teatro Real. Desde el curso escolar 1908/1909 hasta 1911/1912 estuvo matriculada en las enseñanzas no oficiales, es decir, realizaba el examen a final de curso sin asistir a las clases. Se examinó de Solfeo (hasta tercer curso) y Piano (hasta 4º curso), materias que aprendió con su madre y su profesora Luisa Soto (Durán, *Sucedió*, pág. 63). En septiembre de 1911, se publicó un nuevo Reglamento donde se establecía un plan de estudios según cada especialidad. Anteriormente, el Conservatorio se limitaba a dar al alumnado la educación que solicitaba en sus matrículas, sin imponer una educación artística completa (Reglamento RCMD, 1911, págs. 3-4).

Al siguiente año de salir esta ley, se inscribió, por primera vez, como alumna de la enseñanza oficial, para obtener el título de enseñanza elemental de piano que comprendía las materias de: "Solfeo en toda su extensión, Piano hasta el quinto año inclusive, y el primer año de Armonía" (Reglamento RCMD, 1911, pág. 10). Finalizó esa etapa elemental de música y en el curso académico 1913/1914 se matriculó en Declamación, titulación que se obtenía en tres años y cuyas asignaturas eran: Declamación práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura dramática, Esgrima y Solfeo. Las aprobó todas con sobresaliente, al mismo tiempo que estudiaba la enseñanza superior de piano y, además, obtuvo un diploma de Primera Clase al finalizar sus estudios en 1916.

Victorina Durán afirma que "fue siempre un suplicio el estudiar piano", sin embargo, no ocurría lo mismo con la especialidad de Declamación, que como ella señala: "estas clases me hacían feliz. Yo quería ser actriz, era mi obsesión" (Durán, *Sucedió*, pág. 79). Tuvo como compañera a la actriz Isabel Garcés, que posteriormente trabajaría para la Compañía de Gregorio Martínez Sierra. Como profesores tuvo a Enrique Sánchez de León, Nieves Suárez, Juan Comba y Enrique Solís. A pesar de su vocación y pasión por el teatro, su familia paterna le impidió ser actriz y dedicarse profesionalmente al teatro por no ser "ni católico, ni bien visto" (Durán, *Sucedió*, pág. 80). Por este motivo, comenzó a prepararse para entrar en la Academia de San Fernando e ingresó en el curso académico 1917/1918.

La decepción de Victorina por la renuncia a su verdadera vocación perduró y la profesora de dibujos que la formaba para la prueba de acceso de Bellas Artes intentaba consolarla, diciéndole que: "la pintura no

tenía el aplauso sonoro y directo del público, pero que tenía el aplauso silencioso e íntimo, sobre todo, a más de que un cuadro era permanente, ESTABA y nos sobrevivía." Sin embargo, Durán señala: "aquello me pareció muy bonito, pero no me convenció" (Durán, *Sucedió*, pág. 81). Terminó sus estudios de Bellas Artes, que perfeccionó con una formación vanguardista en algunas escuelas de París, y participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales como la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925. Obtuvo muchos premios utilizando una técnica novedosa en España, la pintura sobre seda, llamada batik. La autora declara en sus memorias que solo orientó definitivamente su vocación artística hacia el teatro tras la muerte de su padre. En 1927, se abrió la plaza de la cátedra de indumentaria, vacante en el Real Conservatorio de Música y Declamación tras la muerte de Juan Comba. Opositó, la ganó y se incorporó el 4 de febrero de 1929[2]. De esta forma, aglutinó su formación artística y pictórica con la teatral, siendo este el comienzo de su dedicación a la plástica escénica.

3. Una aportación a la renovación teatral española de los años 30

Durán se especializó en el vestuario, aunque también realizó numerosas escenografías. Lo efímero del arte teatral, junto a la poca importancia que en estos años tenía el diseño de vestuario, imposibilita la reconstrucción total del trabajo de esta artista. Ni en las reseñas teatrales, ni en muchos programas de mano o carteles aparece citada la persona encargada del diseño de los figurines en el montaje. El figurinista como profesional, a finales de los años veinte, todavía no era imprescindible para la puesta en escena de una obra. La mayoría de las compañías prescindían de él, porque encarecía mucho la producción y, encargaban a cada actor el vestuario de su personaje, con excepción de las obras históricas.

Por este motivo, no podemos saber con exactitud cuál fue la primera obra dónde trabajó Durán, pero sabemos que se implicó con las compañías más innovadoras del momento, aquellas que estaban apostando por una transformación del quehacer teatral. En los figurines conservados en el Museo Nacional del Teatro se aprecian las influencias vanguardistas de la artista, destacando, especialmente, dos realizados para las obras Los *Medios Seres* y *El hombre deshabitado*.

Es muy probable, que durante 1930 y 1931, realizara algunos diseños para compañías como la de Irene López Heredia, con quien se carteaba desde abril de 1932, mostrando una amistad fraguada desde hace años y una evidente vinculación con el mundo teatral. También trabajó con la compañía Xirgu-Borrás en las primeras temporadas que le cedieron el Teatro Español, sin poder concretar con exactitud sus primeros montajes. Además, en su autobiografía titulada *Así es*, donde aborda sus sentimientos y relaciones sáficas, menciona a una actriz "extranjera"[3], cuyo nombre no desvela, para quien en 1931 realiza figurines:

> Me ha encargado que haga unos figurines para la obra que próximamente estrenarán. Con este motivo frecuento el teatro más de lo debido. [...] Le entrego mis dibujos. Le gustan. La modista comienza a hacer los trajes. Ella quiere que vea las pruebas. [...] He recibido un dinero como pago al trabajo de mis figurines. Me ha parecido una cantidad excesiva. Le escribo una carta afectuosa, dándole las gracias (Durán, *Así es*, pág. 124).

Imagen 1. Figurín de la obra *Los medios seres* de Gómez de la Serna conservado en el Archivo del Museo Nacional de Teatro de Almagro, signatura: F-5098

Imagen 2. Figurín de la obra *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti conservado en el Archivo del Museo Nacional de Teatro de Almagro, signatura: F-5099

Estas declaraciones, aunque sin saber la obra ni la compañía, muestran la desenvoltura que, ya en estos años, poseía con el diseño de figurines. Sin embargo, no hay rastro en la prensa de ningún montaje durante el periodo 1931 y 1932, cuando Durán realizó el vestuario, mostrando así la poca atención que los críticos le prestaban y, como consecuencia, la dificultad para la reconstrucción de las aportaciones de esta artista durante sus primeros años.

Los primeros montajes que recogen las creaciones de Victorina Durán en la prensa como escenógrafa y figurinista son los realizados en el Teatro Escuela de Arte, fundado por Rivas Cherif (1891-1967), quien sostenía que la crisis teatral por la que estaba atravesando España, era consecuencia de la carencia de una verdadera escuela[4] que proporcionara una formación completa:

> Es menester, pues, la Escuela de teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de "la letra", atento más que a inventar nuevos recursos teatrales, a rellenar moldes, deformes por el uso y abuso (Rivas Cherif, 1932, pág. 3).

Durán apoyó esta iniciativa desde el primer intento de crear una Escuela Experimental de Arte Dramático, a principios de 1932, constituyendo el Patronato consultivo, junto con Valle Inclán, Tomás Navarro, Pedro Salinas y Enrique Díez-Canedo. El ayuntamiento aprobó el proyecto bajo unas condiciones insostenibles y Rivas Cherif renunció a ejecutarlo en esas circunstancias. Al poco tiempo, emprendió de nuevo la fundación de esta Escuela, bajo la colaboración de la compañía Xirgu-Borrás. Así, en la propuesta presentada para la concesión del Teatro Español, la compañía se comprometía a crear una "Escuela Práctica Elemental de Arte Dramático". Ganaron el concurso y le cedieron el Teatro Español durante tres temporadas consecutivas (Aguilera y Aznar, 1999, págs. 305-306). Durante su primer año se llamó Estudio de Arte Dramático.

La presentación del Estudio de Arte Dramático se hizo el sábado 15 de abril de 1933, para festejar el segundo aniversario de la proclamación de la República. Rivas Cherif confeccionó en el Teatro Español un programa donde reunía las actuaciones de El Estudio, la compañía

Xirgu-Borrás y La Barraca, que intervinieron en este orden y donde estuvieron presentes el presidente de la República y los presidentes de las Cortes y del Gobierno (*El Heraldo de Madrid*, 17 de abril de 1933, pág. 14). La primera representación fue el entremés de Quiñones de Benavente *Don Gaiferos o Las busconas de Madrid*, y, según detalla el periódico *Luz*: "El decorado es de Juan Oliva, y el vestuario, debido a los grandes conocimientos que de la indumentaria pretérita tiene la señorita Victorina Durán" (*Luz*, 13 de abril de 1933, pág. 7). Es interesante subrayar cómo el crítico anónimo de esta reseña destaca la formación y experiencia de Durán. A continuación, se representó el primer acto de *El Alcalde de Zalamea* y el auto de Calderón *El Gran Teatro del Mundo*. Posteriormente, La Barraca interpretó *El retablo de las maravillas* de Cervantes y se cerró el acto con la imposición de la encomienda de la Orden de la República a Margarita Xirgu y Enrique Borrás.

La primera representación exclusiva de la TEA se realizó el 29 de junio en el Teatro Español con la siguiente programación:

> El programa se compone de un paso de Lope de Rueda, "La Carátula", como muestra del teatro del siglo XVI; un entremés de Quiñones de Benavente, "Don Gaiferos y las busconas de Madrid" (XVII); la comedia romántica "Crisálida y Mariposa", de García Gutiérrez, y una escenificación de "Los siete ahorcados", de Andreiw, por el Sr. Núñez de Juan, dramaturgo nuevo (Chabás, 27 de junio de 1933, pág. 6)

Un repertorio que los periódicos alagaron por su "variedad de géneros" y destacaron como nota culminante "haber perseguido y logrado conjuntos, más que interpretaciones y lucimientos individuales" (Miquis, 7 de julio de 1933, pág. 19). En un ambiente teatral donde prevalece la exhibición y el triunfo de los primeros actores y actrices, sin importar demasiado la calidad artística de la representación, aparece, en la escena madrileña, un grupo de creadores/as, simpatizantes de la renovación teatral española, que tienen la capacidad de crear una armonía estética uniendo diferentes disciplinas teatrales. Esto fue uno de los aspectos que sorprendieron a los críticos madrileños, quienes incidieron en lo excepcional de estos tres montajes: "No creo que nunca se haya llevado a cabo en España una labor teatral tan escrupulosa, bien orientada y eficaz como la que revelaron ayer las pruebas finales del Estudio de Arte Dramático" (Chabás, 30 de julio de 1933, pág. 6).

Además, los críticos comenzaron a fijarse, casi de forma inédita, en la plástica escénica y, más en concreto, en el vestuario, percibiendo las novedosas características que éstos presentaban: "Muy bien atendida la plástica de la escena: he aquí otro dato a favor. La señorita Bartolozzi, Felipe Lluch y Pedro Lozano [destacados por su trabajo escenográfico]. Victorina Durán, lindos figurines" (Fernández Almagro, 30 de julio de 1933, pág. 4). En el periódico *La Voz*, se describe el conjunto visual de la obra *Crisálida y Mariposas*, la comedia de García Gutiérrez:

> Representaciones en un tono irónico, encuadrada la escena en un marco o cuadro ovalado, destacándose las figuras graciosamente vestidas por Victorina Durán, sobre unas decoraciones perfectas: un jardín y un salón, tratados ambos con un realismo irónico por Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano, constituían una deliciosa estampa romántica, o mejor, apenas post-romántica. Mucho se ha aprendido de los rusos. [...] Han realizado un excelente espectáculo artístico (Núñez de Arenas, 30 de julio de 1933, pág. 3).

Cada una de las piezas elegidas, tal y como señaló Juan Chabás, eran "tres estilos distintos, que exigían tres maneras diversas de interpretación y montaje" (Chabás, 30 de julio de 1933, pág. 6). Estas diferentes interpretaciones se reflejan en los figurines de Victorina Durán, que destacan por la caracterización de unos personajes que negocian entre las formas del pasado y el acercamiento al presente, traducción plástica de la teoría de Rivas Cherif. Además, se observan en ellos una clara influencia vanguardista en el uso de las formas geométricas, en la simplificación de las figuras, en la estilización del dibujo y en la aplicación de los colores. Se conservan en el MNT dos de los bocetos finales (uno de *La Carátula* y otro, el personaje de Ruperta de *Crisálida y Mariposa*) y algunos borradores o esbozos de estas piezas.

El resultado final de este montaje fue la elaboración de un "excelente espectáculo artístico" (Núñez de Arenas, 30 de julio de 1933, pág. 3) que sobresalía, además, por la "educación teatral" (Fernández Almagro, 30 de julio de 1933, pág. 4) que desempeñaba en su numeroso público, al abarcar "diversas épocas de nuestra dramaturgia" (Chabás, 30 de julio de 1933, pág. 6) desde un nuevo enfoque mucho más contemporáneo y cercano.

Este inicio marcó la dinámica teatral y creativa de lo que posteriormente, en 1934, se configuró como Teatro Escuela de Arte Estudio. Según las palabras de su fundador, se constituye como una institución "privada, por la imposibilidad de pretender, de momento, su institución oficial dependiente del Conservatorio" y funcionará como "una compañía de base cooperativa" (González Olmedilla, 21 de noviembre de 1933, pág. 18).

Imagen 3. Borrador del figurín de Clara en el Acto II de *Crisálida y Mariposas* conservado en el Archivo del MNT, con la signatura F-5378

A la par de la reestructuración de este organismo, Durán, realizó una exposición con algunos de sus figurines de teatro en el Lyceum Club, asociación de la que era socia fundadora. Su inauguración fue el 18 de octubre de 1933 a las siete de la tarde, y se exhibieron 41 obras realizadas con la técnica del *gouache* (*ABC*, 19 de octubre de 1933, pág. 41). Varios periódicos nacionales se hicieron eco de esta muestra y describieron los personajes que estaban representados y la creatividad de la artista:

> Victorina Durán ha reunido en esta Exposición una especie de antología de tipos y orientaciones teatrales: Calderón, Goldini, Marivaux, Moratín, Valle-Inclán, Alberti... Pasan estos nombres por la imaginación adscritos a respectivas tendencias: teatro palatino, teatro de capa y espada, teatro de juego galante, teatro de casaquín y petimetre, teatro rural, teatro... cubista. Todo ha ido interpretándolo Victorina Durán y dando en sus figurines línea y color, estilización y carácter (Abril, 5 de noviembre de 1933, pág. 63).

Esta selección de figurines expuestos era un ejemplo del dominio que Durán tenía de esta nueva disciplina artística en España. Se reflejó, en estos bocetos, la versatilidad de los personajes caracterizados, desde la "dama con guardainfante al Hombre deshabitado, pasando por las niñas del sí y por los mendigos valleinclanescos" (abril, 28 de octubre de 1933, pág. 8). En este trabajo la artista puso de manifiesto su compromiso con la labor teatral que realizaba en la TEA, ya que todas las creaciones reflejaban, según el crítico Manuel Abril, la parte artística del vestuario, sustituyendo el "figurín técnico" por el "figurín poético" (abril, 5 de noviembre de 1933, pág. 62).

El 2 de noviembre, también se realizó una Exposición del Vestido cinematográfico, organizado por la revista *Sparta* e instalada en el *hall* del

Imagen 5. Foto de la exposición de figurines del Lyceum Club publicada en la página 16 del periódico Ahora, el 20 de octubre de 1933

cine Alkázar. En ella figuraron la "célebre figurinista Victorina Durán, Merinero, Ángel Heras, Elena Esaín, M. de Gil Losilla, J. Pozo, Amelia Moreno, María Alcalá y otros" (*La Nación*, 2 de noviembre de 1933, pág. 10). Esta muestra colectiva, patrocinada por la casa FOX, otorgó varios premios metálicos el día de su clausura, el 14 de noviembre. Victorina Durán obtuvo el segundo "cuyo trabajo es, a juicio del jurado calificador[5], el de mayor valor artístico y decorativo" (*Ahora*, 30 de noviembre de 1933, pág. 43). Todos estos logros dentro del diseño de vestuario atestiguan la relevancia que Durán estaba adquiriendo como profesional de esta disciplina escénica, mencionada por la crítica, en varias ocasiones, como una "célebre figurinista".

La nueva labor de la TEA comenzó con el año 1934. El 4 de enero ya se anunció, por primera vez, el programa de la nueva temporada, donde Rivas Cherif, expresó sus objetivos a alcanzar con estas representaciones: "Queramos dotar al teatro de una compañía de incendiarios que purifique y de una guerrilla de vanguardia que alumbre y guíe" (*Heraldo de Madrid*, 4 de enero de 1934, pág. 5). Desde la primera función, el 15 de enero de 1934, hasta la última, el 9 de marzo de 1935, su sede fue el Teatro María Guerrero. Allí ofrecían las clases, ensayaban

y representaban las obras. Estrenaron un total de quince espectáculos, sin contar los cuatro anteriormente citados que se dieron en 1933. En todos ellos, Durán realizó el diseño de vestuario y, a veces, el de escenografía. Era la profesora de escenografía y de indumentaria. Disponían de un taller de escenografía, regido por Desmarvil, y una sastrería donde confeccionaban parte del vestuario diseñado por ella, que enseñó a los alumnos a realizar grandes creaciones artísticas con pocos recursos económicos. En 1934 tuvieron 35 alumnos y en enero de 1935 recibieron 125 solicitudes de ingreso, cuando el Conservatorio no llegó a 40. Estos datos muestran el éxito obtenido por esta nueva institución.

La temporada de 1934 estuvo llena de estrenos que los críticos madrileños aplaudieron en su mayoría. El 15 de enero, se realizó una única representación de la obra *La leyenda de Don Juan*, siguió *Electra* de Galdós, el 3 de febrero, *Las nueve y media o porqué don Fabián cambia constantemente de cocinera*, de Enrique Suárez de Deza, el 15 de febrero y el 5 de marzo se estrenaron tres piezas breves: *Antes del desayuno*, de O'Neill; *La decantada vida y muerte del General Malbrú*, una tonadilla de Jacinto Valledor y *El pasador de Hueso*, de José Franco. El 26 de abril se representaron el *Entremés del mancebo que se casó con la mujer brava*, de Alejandro Casona y *La Cacatúa Verde* de Arturo Schnitzler. La última función también contó con dos obras: *Sor Mariana*, de Julio Dantas y *Patrón de España* de Henri Gheon. En todas ellas, menos en *La Cacatúa Verde*, Durán realizó los diseños de escenografía y de vestuario. En esta última, sólo se encargó de la indumentaria, siendo la escenografía de Luis Quintanilla.

En la mayoría de las puestas en escena los críticos destacaban la plasticidad del conjunto: "Los figurines, muy lindos, fueron creados por la pintora Victorina Durán" (A.C., 16 de enero de 1934, pág. 47), "Montada con lujo y propiedad en los trajes de época y con gusto en el decorado" (un espectador sencillo, 16 de enero de 1934, pág. 3), "los figurines muy graciosos y entonados primorosamente de color, de Victorina Durán" (Tamayo, 27 de abril de 1934, pág. 4), "Mención especial merecen los figurines" (Fernández Almagro, 16 de enero de 1934, pág. 10). Los diseños eran una negociación de diversos estilos que se iban amoldando a la estética de cada obra. Tanto el vestuario como la escenografía huían del verismo histórico, siendo su objetivo transmitir la atmósfera de la pieza dramática. Durán, en todos los montajes, puso a disposición de la creación colectiva el decorado y los figurines, con el fin

de que el texto literario, la interpretación, las luces, el color y la música crearan una armonía total.

Además de las creaciones con la TEA, Victorina Durán realizó los figurines para dos obras más. *El alcalde de Zalamea* de la compañía Xirgu-Borrás, una obra que formaba parte del programa de festejos, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública para conmemorar

Imagen 6. Fotografía de la representación de *La decantada vida y muerte del General Malbrú* publicada en el periódico *Crónica*, el 18 de marzo de 1934. Se puede apreciar la calidad plástica del vestuario diseñado por Victorina Durán.

el tercer aniversario de la II República. Se estrenó el 14 de abril, con una insólita representación al aire en la Nueva Plaza de Toros que superó los 20.000 espectadores. Participaron unos 200 figurantes, entre ellos, niños, vecinos y los alumnos de la T.E.A. Victorina diseñó los figurines de esta puesta en escena, confeccionados posteriormente en los talleres del Teatro Escuela de Arte. Sin embargo, "el de la hija de Pedro Crespo es de Miguel Xirgu, y la mayoría del vestuario, de la Empresa Xirgu Borrás y de las sastrerías de Peris y viuda de Izquierdo" (Rivas Cherif, 13 de abril de 1934, pág. 6). Además, Durán se encargó también de parte del atrezzo, como la litera de Felipe II, que realizó de acuerdo a la conservada en el Museo de Lisboa.

La siguiente participación de Durán junto a la T.E.A. fue en el tercer concierto de la Orquesta Filarmónica. Se celebró el 28 de abril en el Teatro Español, y, en conmemoración a Cervantes, ofrecieron la primera representación escénica en Madrid de *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. Toda la parte escénica la realizó el Teatro Escuela de Arte bajo la dirección de Rivas Cherif, "decorado y fantoches de Miguel Prieto y figurines de Victorina Durán" (Jacopetti, 29 de abril de 1934, pág. 41).

En la temporada de 1935, realizaron seis representaciones. La primera el 22 de enero, donde ofrecieron *La Fiera* de Galdós, el 4 de febrero se comenzó con el ciclo dedicado a Lope de Vega con ocasión del tercer centenario de su muerte y se puso en escena *El acero de Madrid*. En el mismo mes, el 21 de febrero, se realizó un espectáculo musical titulado *Evocaciones de fin de siglo (1900)*, en el que la joven poeta Josefina de la Torre fue la cantante. El 2 de marzo, ofrecieron *Gas* de Georg Kaiser, uno de los mayores éxitos de esta compañía. El 9 de marzo realizaron su último espectáculo con *La Corona merecida*, dentro del ciclo de Lope de Vega. La urgencia de las reformas en el Teatro María Guerrero, sede de la TEA, obligan a suspender el resto de las funciones que estaban programadas. La restauración se alargó y, dada la cercanía de la Guerra Civil, el 9 de marzo de 1935, supuso el final irrevocable de esta innovadora iniciativa teatral.

En esta temporada, Durán siguió elaborando los diseños de vestuario y algunas escenografías, como la de *La Fiera*. Sin embargo, uno de los alumnos, Emilio Burgos, comenzó a realizar los decorados de algunas obras, en concreto, *El acero de Madrid* y *La corona merecida*, siguiendo los parámetros estéticos establecidos por ella. Se puede considerar a Emilio Burgos como uno de sus discípulos, que luego continuará desarrollando sus ideas en la escena española de postguerra. En estas dos temporadas de la TEA, Durán se enfrentó a diseños muy diferentes: textos pocos conocidos, adaptación de textos clásicos y autores nóveles. Todos los resolvió con propuestas plásticas innovadoras, que se adaptaban a las diferentes dramaturgias y que bebían de las nuevas estéticas vanguardistas y de las propuestas teatrales experimentales que se ofrecían en los diferentes países europeos.

Siguiendo la misma línea de trabajo continuó su labor con la compañía Xirgu-Borrás. El 23 de marzo, junto a Miguel Xirgu, se encargó de los figurines de *Fuenteovejuna*, el 26 de abril realizó el vestuario de *Otra*

vez el diablo de Alejandro Casona y el 31 de mayo el de *El villano en su rincón* de Lope de Vega. También comenzó a realizar vestuarios para el género frívolo. En el MNT hay diversos bocetos que corresponden a este tipo de espectáculo teatral. Sin embargo, sólo se pueden identificar algunos de ellos, que corresponden a la obra *La sota de oro*, que se estrenó el 27 de septiembre de 1935, en el Teatro Pavón. Una pieza que representaron Laura Pinillos, Alady y Lepe. Durante estos años, Durán realizó diversas conferencias sobre vestuario teatral en el Museo del Prado y comenzó a publicar, durante 1935 y 1936, una sección titulada *Vestuario y Escenografía* en el periódico *La Voz,* donde exponía las nuevas concepciones teatrales que ella había desarrollado. El último espectáculo que realizó antes de la Guerra Civil fue el *Romance de Lola Montes*, de Luis Fernández Ardavín, estrenado el 24 de abril de 1936 en el Teatro Español por la compañía de Anita Adamuz.

Al analizar los proyectos de Victorina Durán durante estos años, son imprescindibles las figuras de Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif con quienes trabajó en perfecta sintonía artística. Con ellos desarrolló una labor escénica que se mostraba siempre abierta a ideas innovadoras, que se reflejan, además, en sus textos periodísticos, algunos de ellos analizados por Teresa García-Abad García (1998). Fue partícipe del eclecticismo de la producción dramática de Xirgu y Rivas Cherif, en la que alternan obras extranjeras, dramaturgos noveles y adaptaciones de obras clásicas.

4. El exilio argentino

El día del levantamiento militar contra el Gobierno español (el 18 de julio de 1936) se paralizó la activa vida cultural que las compañías teatrales mantenían en la II República. Victorina Durán, que se encontraba en la época de máximo esplendor de su carrera profesional, vivió el comienzo de la Guerra Civil en Madrid, hasta que, aturdida por las incesantes bombas y tomando conciencia de que la guerra no era "cuestión de días", como decían algunos, decidió marcharse a Argentina. La elección del país de destino la explica en sus memorias: "recibí de Margarita Xirgu un contrato para Buenos Aires, y una carta diciéndome llevase conmigo a María del Carmen y los cuatro chicos[6]." (Durán, *Sucedió*, pág. 150). Llegó a Buenos Aires el 2 de septiembre de 1937 y vivió allí hasta 1963.

Desde que llegó Durán empezó a trabajar. Según sus palabras: "Salimos adelante con velocidad vertiginosa" (Durán, *Sucedió*, pág. 159). Quedaban varios meses para la grabación de la película *Bodas de Sangre* (proyecto que motivó el contrato realizado por Margarita Xirgu y que hizo posible la salida legal de España), pero no se había fijado aún la fecha para filmar, ni tampoco la del estreno. Sin embargo, en octubre, realizó su primer artículo sobre el vestuario en la escena, para el periódico *La Nación* y el 4 de noviembre comenzó a dar unas conferencias sobre indumentaria en la Radio El Mundo. Margarita llevaba toda la temporada reponiendo, por toda Sudamérica, las obras estrenadas en Madrid, muchas de las cuales llevaban el vestuario de Victorina. Entre los planes de la actriz no estaba arraigarse en Buenos Aires, pero como expresa en una entrevista realizada el 20 de octubre de 1937: "La guerra de España ha truncado mis planes por completo" (*El Suplemento*, 20 octubre de 1937, sin página). Por ese motivo, comenzó a formar un nuevo repertorio para su compañía.

Muchas compañías teatrales, durante la Guerra Civil, se trasladaron a Sudamérica y será con estas compañías españolas con las que empezará a trabajar Victorina Durán. Mientras Margarita Xirgu estaba de gira, trabajó con Irene López Heredia, que se encontraba realizando su temporada en el Teatro Politeama de Buenos Aires desde finales de 1936. La primera obra de teatro[7] en la que colabora es *Una noche en Venecia*, de Eduardo Marquina, que se estrenó en el Teatro Ateneo el 18 de marzo de 1938. En el programa de mano de la obra, conservado en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro (España), se puede leer: "Los vestidos y los bocetos de los decorados han sido ideados y diseñados por Victorina Durán". Su tarea como vestuarista fue la de diseñar los dieciocho personajes que aparecen en escena y varios cuadros compuestos por una escenografía sintética.

El 17 de mayo de este mismo año, la contrataron en el Teatro Colón como ayudante 2º de vestuario del Sr. Basaldua, e irá ascendiendo de categoría durante los más de 15 años que trabajará allí. Aun así, continúa realizando sus diseños para diversas compañías, compaginando, igual que hacía en Madrid, varios montajes. La siguiente obra en la que participó fue para la Compañía Xirgu. El 19 de mayo, *La Razón* da la primera noticia del estreno de *Angélica* de Leo Ferrero, traducida por Rivas Cherif, donde se aclara que han comenzado los ensayos. Sin embargo, la obra no se estrenará hasta el 1 de septiembre, por lo que

Imagen 7. Fotografía del espectáculo *Una noche en Venecia*, pertenciente al Archivo General de la Nación. Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina. Signatura: 17348_A.

hay bastante tiempo para la creación del vestuario. La preparación de dicho montaje con tanta antelación se justifica en la dificultad para vestir los 29 personajes que aparecen en el reparto, además, de "pretorianos, guardias del rey, soldados y pueblo en general" (según especifica el programa de mano). La escenografía estuvo a cargo de Rodolfo Franco.

En la temporada de 1939, Pedro Lagar se separa de la Compañía de la Xirgu y monta una propia. Desde este momento, y sólo en esta temporada, Victorina trabajará paralelamente con ambas compañías. Con la noticia, el 10 de febrero de 1939 en *La Nación*, de la creación de la Compañía Española de Comedias, se detallan los nombres que la integran. A Victorina Durán se la incluye como una componente más: "La escenografía y el trazado de los figurines serán realizados por la escritora española Victorina Durán" (*La Nación*, 10 de febrero de 1939, sin página). El resto de los integrantes son españoles procedentes de diferentes elencos y grupos teatrales. El director artístico que dirigirá los montajes y que trabajará mano a mano con Victorina será Gerardo Ribas. El elenco lo encabezarán, como primer actor, Pedro López Lagar y, como primera actriz, Helena Cortesina.

Así comienza la temporada para Durán: con un estreno el 10 de marzo de *Un hombre y su vida*, en el Teatro Maravillas (con la Compañía Española de Comedias) y, al día siguiente, *Madame Capet* en el Odeón con la Compañía Xirgu. La Xirgu estrenó durante 1939 *Hamlet*, el 20 de abril, *Intermezzo* de Jean Giraudoux, el 17 de mayo y el 2 de junio *Asmodeo* de François Mauriac, en las que, probablemente, Durán haya realizado el vestuario, aunque no tenemos el programa de los espectáculos para verificarlo, ni ninguna crítica que haga referencia a la indumentaria.

La Compañía Española de Comedias estrenó *Deseo*, del escritor francés Paul Demasy, el 8 de abril; *Galicia Madre*, de Xavier Bóveda, el 2 de junio y *La casa infiel*, de Francisco Ramos de Castro, el 7 de julio. Con esta última, Pedro Lagar se desvincula también de este grupo y la prensa comenzará a denominar a este elenco como Compañía de Helena Cortesina. Esta actriz continuó su trayectoria y el 21 de julio estrenó en el Teatro Maravillas *El hombre de la noche* de Paul Demasy traducida y dirigida por Gerardo Ribas. Todos los programas de mano de esta Compañía se conservan en el archivo histórico de Argentores y, gracias a ellos, podemos saber que Victorina Durán realizó el diseño de la escenografía y del vestuario de todos estos montajes citados.

Además, durante esta temporada, también trabajó para la obra infantil de Alfonsina Storni *¡Blanco... Negro... Blanco!*, estrenada el 2 de mayo de 1939 en el Teatro Apolo a cargo de una compañía que encabezan Ofelia Cortesina y Eduardo Casado. De este montaje, el diario *El Sol*, comenta:

> Ningún detalle se ha omitido en este esfuerzo serio por brindar en forma permanente espectáculos para niños. [...] El diseño y la concepción del vestuario pertenecen a Victorina Durán, notable artista que ha sabido conjuntar lo elegante y lo sencillo, ofreciendo figurines donde resaltan las líneas audaces y las magníficas combinaciones de colores (*El Pueblo*, 3 de mayo de 1939, sin página)

En 1940, frente a la ausencia del conjunto de Margarita Xirgu e Irene López Heredia, comenzó a trabajar para las compañías nacionales de Argentina. El 16 de agosto se estrenó en el Teatro Nacional de Comedias (el actual Teatro Cervantes) *Rueda de Fuego*, con un vestuario

Imagen 8. Negativo del espectáculo Rueda de Fuego conservado en el Archivo Histórico del Teatro Cervantes de Buenos Aires (Argentina).

diseñado por Durán y una escenografía de Gregorio López Naguil. El 19 de septiembre del mismo año, la Compañía Argentina de Comedias, encabezada por Paulina Singerman, también puso en escena su obra titulada *Francillon*, con un vestuario diseñado por ella. Durante 1941 y 1942 participó en algunas películas argentinas, como *La novia de los forasteros*, y en 1943 conoció a la bailarina Mei-ling-whu, con quien montó y dirigió un espectáculo de danzas orientales que llevó de gira por diversos países sudamericanos. En este mismo año, diseñó la indumentaria del espectáculo *Filigrana la Cantaora*, representado por la Gran Compañía Española de Comedias, el 13 de abril. Durante los años sucesivos

continúa con su labor en el Teatro Colón de Buenos Aires, imparte diversas conferencias sobre indumentaria y realiza exposiciones sobre sus figurines y sus pinturas.

El 23 noviembre de 1946 vuelve a firmar un diseño de vestuario para la obra *Vidalia* estrenada en el Teatro Colón. Continúa con su intensa actividad de conferencias, exposiciones y publicaciones en periódicos y permanecerá en el Teatro Colón hasta 1953. El año anterior, en 1952, entró a trabajar en el Museo Municipal de Arte Hispano Americano "Isaac Fernández Blanco". En este museo conoció a la escritora argentina Susana de Aquino, con quien fundó la organización cultural Cuarta Carabela.

Esta agrupación estaba constituida por un grupo de personas especializadas en todas las disciplinas artísticas (música, danza, cine, teatro, literatura, escultura y pintura) y tenía en común la difusión, y la defensa "de la cultura del Mundo Hispánico"[8]. Desde su fundación, esta institución realizó espectáculos y recitales en salones, escenarios, radio y televisión, exposiciones de arte y artesanía y conferencias culturales de temas exclusivamente hispánicos, focalizando su trabajo, especialmente, en la fusión hispano-americana[9]. En el ámbito de esta asociación Victorina realizó y dirigió los proyectos teatrales y artísticos de su interés. Entre las actividades culturales destaca la semana del "Octubre Hispánico", que organizaba junto a la Embajada de España desde 1952.

Con La Cuarta Carabela, Durán comienza a realizar producciones de teatro independiente, tan afín al gran Movimiento del Teatro Independiente, que surgió en la ciudad de Buenos Aires en los años 30 y que estaba en auge en los 50. Se trata de pequeños grupos que se organizaban para hacer un teatro artístico con temáticas propias y populares, algo que no se encontraba en las salas comerciales. Tanto es así, que los espectáculos que montaba y dirigía con esta compañía se representaban en los espacios destinados a este tipo de funciones, como eran el Instituto de Arte Moderno (IAM), donde escenificaron *Tam Tam* en 1953 y el Teatro de los Independientes, donde montaron *Danzas sobre poesías de García Lorca*, en 1954. También buscaban otro tipo de espacios alternativos para sus representaciones, como por ejemplo los jardines del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano, donde estrenaron *Mis sueños* de Salvador Dalí, en 1958, y *El teatro de Indias*, en 1963. En febrero de 1958

participaron en la I Temporada de Teatro Hispánico Contemporáneo con dos obras *El Globo* y *Antes de las 9: amor*.

Paralelamente a las actividades de La Cuarta Carabela trabajó en varios montajes. En junio de 1954, realizó la escenografía y el vestuario para *Un hombre de Mundo* de Ventura de la Vega, que se escenificó en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires. También realizó, en la temporada de 1956, la escenografía de *Marea Nocturna*, de Dafne du Maurier, que se representó en el Teatro Argentino de Buenos Aires por la compañía de Irene López Heredia. El 13 de diciembre de 1958 diseñó los decorados para el teatro infantil *Juancho y el chico del choco* escrito por Eugenia oro y representado en el Centro Armenio de Buenos Aires. Por último, en septiembre de 1959, diseñó la plástica escénica de *Album de Couplets*, protagonizado por Nieves López Lagar y estrenado en el Teatro Versalles de Buenos Aires.

La obra teatral cumbre de su agrupación fue *El teatro de Indias*[10], dirigida por ella, en la que también diseñó la escenografía y el vestuario. Con este espectáculo, que se estrenó en Buenos Aires el 11 de febrero de 1963 en los jardines del Museo Municipal de Arte Hispano Americano, se disuelve la actividad de La Cuarta Carabela. La agrupación consiguió hacer una gira por varias ciudades de España a finales de 1963 y principios de 1964, gracias a la cual Durán se estableció en Madrid hasta su fallecimiento.

5. Últimas creaciones teatrales en Madrid

Empezó a trabajar en el Teatro Español. Fue ayudante de vestuario de Salvador Dalí en el montaje de *Don Juan Tenorio,* que Luis Escobar repuso en octubre de 1964. Posteriormente, bajo la dirección de Miguel Narros, realizó los figurines del sainete de Carlos Arniches, titulado *Los milagros del jornal*, estrenado en diciembre de 1964. Más tarde, se encargó del vestuario de *El Alcalde de Zalamea*, que dirigió Huberto Pérez de la Ossa, representado durante el mes de marzo de 1965. Además, el 3 de marzo de 1965 asume el puesto de conservadora y adaptadora del vestuario en el Teatro Español de Madrid, participando en sus montajes durante los años sucesivos. En estos años conoce a Nati Mistral y colabora con ella en el Teatro Eslava, realizando algunas escenografías y vestuarios para varios espectáculos, como *Yo vengo de España*, estrenado

en mayo de 1967, y *Madrid Galante*, de septiembre de 1967. En los años 70 cesa su actividad teatral y comienza a dedicarse por completo a la pintura, disciplina que había desarrollado paralelamente a su labor teatral, puesto que ninguna expresión vinculada a las artes plásticas le resultó indiferente.

6. Conclusiones

A través de este breve viaje por la trayectoria profesional de Victorina Durán se puede apreciar la huella que esta artista dejó en nuestra historia teatral, en concreto, en el ámbito escenográfico y del vestuario. Sin embargo, son otros nombres, en masculino, los que figuran en la memoria colectiva al recordar los grandes artistas plásticos de nuestra escena. La crítica artística ha reseñado solo sus nombres y sus creaciones, luego plasmadas en libros y colecciones de museos. Victorina Durán es un claro ejemplo de desplazamiento hacia los márgenes de la creación y del talento femenino que, aunque influyen notablemente en una disciplina o en una época histórica concreta, después son ignorados tanto en la historia escénica, como en el cuadro general de la cultura.

Durán reunía todos los requisitos para materializar, en la disciplina del vestuario, la transformación teatral que se realizó en los años 30. Si ninguna renovación artística se puede llevar a cabo sin conocer el oficio, ella era una de las pocas personas en España que poseía una formación completa y específica. Desde sus comienzos como figurinista, su nombre se hizo famoso en los espectáculos españoles más innovadores. Se la reconoció como una figura clave en la renovación teatral[11]. Posteriormente, su exilio contribuyó a su olvido, aunque ella siguió desarrollando todos sus conceptos escénicos en los escenarios argentinos. Cuando regresó a España, después de 26 años, cumplidos ya los 64, pese a su avanzada edad, siguió trabajando con diversas compañías. Su producción teatral es amplísima, su trabajo a lo largo de su vida, incesante. Además, Durán nos ofrece, en diversos textos manuscritos, un extenso corpus teórico sobre sus conceptos teatrales que todavía se encuentra inédito. Por estos motivos, es necesario recuperar esta figura de nuestra tradición teatral que, por su posición clave, nos ayuda a conocer de una manera más exacta nuestro pasado escénico. Su labor fue esencial en la

renovación plástica teatral, en la que desarrolló su potencial dramatúrgico en todos los aspectos visuales del espectáculo.

7. Obras citadas

Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel (1999). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Durán Cebrián, Victorina (Sin publicar). *El Rastro: Vida de lo inanimado.*

Durán Cebrián, Victorina (Sin publicar). *Así es.*

Durán Cebrián, Victorina (Sin publicar). *Sucedió.*

García-Abad García, Teresa (1998). Victorina Durán. Intuiciones para un espacio escénico. En AA.VV., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada* (págs. 512-518). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Moreno Lago, Eva María (2017). Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán, En Escenauno, págs. 1-16. [en línea]. Disponible en: http://escenauno.org/expresiones-del-espiritu-indigena-en-la-escenografia-y-vestuario-de-victorina-duran/ [fecha de consulta: 25 de abril de 2017].

Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por el Real decreto de 11 de septiembre de 1911

Soria Tomás, Guadalupe (2012). Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922). En Don Galán: revista de investigación teatral (2), págs. 1-4.

8. Fuentes hemerográficas

(17 de abril de 1933). El jefe del Estado impone a Margarita Xirgu y a Enrique Borrás la Encomienda de la Orden de la República. *El Heraldo de Madrid.*

(2 de noviembre de 1933). Inauguración de la Exposición del Vestido Cinematográfico en el cinema Alkázar. *La Nación*.

(19 de octubre de 1933). Informaciones y noticias teatrales en Madrid. Figurines de Teatro. *ABC*.

(10 de febrero de 1939). La temporada del Maravillas. Quedó formada la compañía que ocupará ese escenario. *La Nación*, sin página (recorte encontrado en el archivo del INET, Buenos Aires).

(20 de octubre de 1937). Margarita Xirgu. *El Suplemento*, sin página (recorte encontrado en el archivo del INET, Buenos Aires)

(19 de mayo de 1938). Margarita Xirgu ensaya *Angélica* de Leo Ferrero. *La Razón*, sin página (recorte encontrado en el archivo del INET, Buenos Aires)

(13 de abril de 1933). Más novedades teatrales para el sábado, *Luz*.

(20 de junio de 1933). Noticias teatrales. El sábado se celebrará en el Auditorium. *Luz*.

(4 de mayo de 1932). Secciones de Rumores. *El Heraldo de Madrid*.

(30 de noviembre de 1933). Un concurso cinematográfico. *Ahora*.

(3 de mayo de 1939). Un elenco hizo su representación ayer. Ofrece espectáculos al público infantil. *El Pueblo*, sin página (recorte encontrado en el archivo de Argentores, Buenos Aires)

(4 de enero de 1934). Teatro Escuela de Arte. Abono para los cinco espectáculos de la primera temporada. *Heraldo de Madrid*.

A.C. (16 de enero de 1934). En Madrid, María Guerrero: La leyenda de Don Juan. *ABC*.

Abril, Manuel (5 de noviembre de 1933). Figurines de Victorina Durán. *ABC*.

Chavás, Juan (30 de junio de 1933). En el Español. Estudio de Arte Dramático. Prueba final de Curso, *Luz*.

Chavás, Juan (27 de junio de 1933). Estudio de Arte Dramático el Teatro Español. *Luz*.

Diez-Canedo, Enrique (abril de 1938). Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936. *Horas de España*, XVI, 15-54.

Fernández Almagro, Melchor (16 de enero de 1934). El teatro. María Guerrero. Teatro Escuela de Arte. La leyenda de Don Juan. *El Sol*.

Fernández Almagro, Melchor (30 de junio de 1933). Español. Estudio de Arte Dramático. Prueba final de Curso. *El Sol*.

González Olmedilla, Juan (21 de noviembre de 1933). Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental. *Heraldo de Madrid*.

Lluch Garín, F. (19 de noviembre de 1932). Estudio de Arte Dramático. *Sparta*.
Maestro Jacopetti (29 de abril de 1934). Orquesta filarmónica: El Retablo de Maese Pedro, de Falla. *Ahora*.
Miquis, Alejandro (7 de julio de 1933). Quincena Teatral. Estudio de Arte Dramático. *Nuevo Mundo*.
Núñez de Arenas, Manuel (30 de junio de 1933). En el Español. "Estudio de Arte Dramático". Prueba final de curso. *La Voz*.
Rivas Cherif, Cipriano (13 de abril de 1934). El Alcalde en la arena. *Luz*.
Rivas Cherif, Cipriano (29 de septiembre de 1932). Por el Teatro Dramático. Escuela. *El Sol*.
Tamayo, Victorino (27 de abril de 1934). Información Teatral. *La Voz*.
Un espectador sencillo (16 de enero de 1934). Teatralerías. María Guerrero: La leyenda de Don Juan. *El siglo futuro*.
Una abonada (26 de enero de 1907). Teatro Real. Sansón y Dalila. *La Correspondencia de España*.

9. Notas

1 Don José Durán Lerchundi era Coronel de Artillería y muy allegado a la familia Real. Su hija cuenta en su autobiografía que Don José frecuentaba mucho el Palacio Real, y se entretenía con la Reina Regente María Cristina, quien tocaba el piano mientras él cantaba. Años después, Alfonso XIII le hizo entrega de la llave de Gentilhombre de Palacio (Durán, *Sucedió*, pág. 70).

2 Dato obtenido en la ficha de personal docente de Victorina Durán que se conserva en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Para profundizar en la Cátedra de Indumentaria véase el artículo de Guadalupe Soria Tomás (2012) titulado "Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922)".

3 En su autobiografía evita dar datos reales de las mujeres con la que mantuvo alguna relación para proteger su privacidad. En el manuscrito acabado, la autora, menciona que dicha actriz es la figura principal de una compañía italiana, sin embargo, en un borrador encontrado en el Museo Nacional del Teatro se refiere a una compañía argentina. Ofrece una descripción

física, aunque no ayude a identificarla: "No es alta ni baja, es morena con el pelo muy negro y los ojos oscuros. Tiene la boca grande y una dentadura bonita". En los dos relatos se menciona la fama de la actriz en 1931. Después de su éxito, se queda en Madrid durante una larga temporada, siendo éste el periodo donde la conoce y trabaja con ella. Al contrastar la información que ofrece este escrito, donde aparecen nombres reales como Lorca o Benavente, se encuentran indicios que hacen sospechar que esta "extranjera" se trata de la actriz catalana Margarita Xirgu.

4 Rivas Cherif muestra un claro desacuerdo con la enseñanza que ofrece el Conservatorio, clasificándolas de caducas: "Desea establecer, al margen de las deficientes enseñanzas del anticuado y hasta nocivo Conservatorio oficial, una escuela práctica, de moderna orientación, para aspirantes a actores." (Lluch, 1932, pág. 12) Poco después, será nombrado subdirector de éste, encargándose de dirigir la especialidad de Declamación, puesto que le durará poco más de un año. Esta situación le servirá para establecer un vínculo entre los alumnos del Conservatorio y su Teatro Escuela de Arte.

5 Jurado compuesto por: Hortesina Gelabert, Salvador Bartolozzi, Enrique Jardiel Poncela; Andrés López, director de la Casa Hispano Fox Film; Pérez Camarero, presidente de la Asociación de Redactores Cinematográficos; Ricardo Puente, empresario del Cinema Alkázar y Agustín de Figueroa, director de la revista *Sparta* (*Ahora*, 30 de noviembre de 1933, pág. 43).

6 María del Carmen era la viuda de su sobrino muerto en la revolución de Asturias, y de la que cuidó junto con sus hijos.

7 En esos mismos meses estaba realizando el vestuario para la grabación fílmica de la obra de Federico García Lorca *Bodas de Sangre*, interpretada por la compañía de la Xirgu. Su estreno fue en el cine Monumental de Buenos Aires el 16 de noviembre de 1938.

8 Según las palabras de un documento oficial de dicha organización, que consta de un sello en el que se puede leer "La Cuarta Carabela" Agrupación Hispánica de las Siete Artes " Buenos Aires". Este manuscrito, que está sin catalogar en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, consta de cuatro páginas y detalla brevemente los miembros de la agrupación y las actividades realizadas desde 1952 hasta 1964.

9 El propio nombre de la Agrupación denota el interés por la cultura hispanoamericana y enlaza directamente con el descubrimiento de América, siendo esa "Cuarta Carabela" que iría al descubrimiento de una cultura que se estaba olvidando (la precolombina).

10 Para profundizar en este espectáculo véase el artículo "Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán" publicado en la revista digital argentina *Escenauno* (Moreno Lago, 2017)

11 Como sostiene el estudio realizado por el crítico teatral Enrique Díez Canedo, titulado "Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936 y publicado en 1938".

ESCENARIOS DE RESILIENCIA. VÍCTOR CORTEZO (1908-1978): DEL LIENZO AL ESCENARIO O EL ARTE DE SOBREVIVIR ENTRE BASTIDORES

RESILIENCE SCENARIOS. VÍCTOR CORTEZO (1908-1978): FROM THE CANVAS TO THE STAGE OR THE ART OF SURVIVING BEHIND THE BACKSTAGE

Raquel López Fernández
IH-CSIC – UCM - Residencia de Estudiantes
(rlopez07@ucm.es)
https://orcid.org/0000-0003-0596-2658

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.03
ISSN 2444-3948

Resumen: La palabra resiliencia designa la habilidad psicológica de las personas para sobreponerse a las situaciones adversas o traumáticas. Algunos de los acontecimientos históricos del pasado siglo, azotado por guerras mundiales y civiles, han hecho que esta palabra sea una de las últimas expresiones bajo las que estudiar la situación de muchos artistas, víctimas de estos conflictos. Para España, escenario de una contienda que mantuvo dividida al país durante casi tres años, resuelta con la victoria del bando franquista y su consiguiente opresión desde la inmediata posguerra, este término también resulta clave para entender la ambigua posición de algunos de sus protagonistas. Casos como el de Víctor Cortezo (1908-1978), inagotable escenógrafo y figurinista, menos reconocido en sus facetas de pintor e ilustrador. Sus circunstancias personales y laborales, previas, contemporáneas y posteriores a la Guerra Civil, han llevado a analizar su producción como un capítulo más de la resiliencia artística.

 Recibido: 08/07/2017 - Aceptado: 24/05/2018

Palabras clave: resiliencia, arte, pintor, escenógrafo, escenografía, Guerra Civil, franquismo.

Abstract: : Resilience designates the ability to overcome traumatic and adverse situations. Some of the historic events that occurred during the last century, marked by World and Civil Wars, have turned this concept into one of the ultimate expressions under which to study many artist's situations, who were victims in these conflicts. In the case of Spain —where the three-year-long Civil War divided the country in two and resulted in the imposition of the Franco Regime and the consequent oppression that came with the postwar period— this word has become a key factor to understand the ambiguous position of some of these protagonists. This would be the case of Víctor Cortezo (1908-1978), an unflagging costume designer, less known for his works as a painter and illustrator. Both his work and personal circumstances before, during, and after the Spanish Civil War, have lead commentators to analyze his production as one more chapter in the history of artistic resilience.

Key words: resilience, art, painter, costumer, scenography, Spanish civil war, Francoism.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Raquel López Fernández es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo. Ha sido becaria de colaboración del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde también ha realizado el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español. Actualmente, es becaria de Humanidades y Ciencias Sociales en la Residencia de Estudiantes, contratada FPU en el Instituto de Historia del CSIC y alumna de doctorado en la UCM con una tesis doctoral sobre escenografía y figurinismo durante la dictadura franquista.

1. Introducción

En un período como la dictadura franquista "dominado por el secreto y por el hecho teatral. Unos debían ocultar lo que eran (republicanos, divorciados, prostitutas, homosexuales, masones y judíos)" (Molins, 2016, pág. 74). Las duras sanciones ejercidas sobre las personas que permanecieron en España y cuya ideología, estado civil o condición sexual ponían en jaque el *status quo* del régimen de Franco, comprendían la inhabilitación social, los trabajos forzosos, la cárcel o la pena muerte. Esta situación propició el surgimiento de maniobras de supervivencia que conectan con se ha denominado exilio interior (Salabert, 1988) o insilio (Aznar Soler, 2004, págs. 18-34). La proliferación de estos casos ha llevado a la acuñación de nuevos términos con los que matizar las particularidades de cada uno de ellos (Rosón y Medina-Doménech, 2017, págs. 407-439). Entre los neologismos propuestos, también ha surgido la palabra resiliencia, castellanización del término inglés *resilience*[1]. Este anglicismo que proviene de la ingeniería y ha pasado a la psicología como la capacidad de un individuo para mantener el equilibrio, adaptarse a una situación adversa y/o traumática, que encaja con la experiencia del daño producida por un acontecimiento histórico como el de la Guerra Civil española y la posguerra que afectó, entre toda la población española, a muchos de los artistas activos en este período (Chaves, 2016, págs. 158-161).

En el obituario que Francisco Nieva escribió a Víctor María Cortezo (Madrid, 1908-1978), el escenógrafo y dramaturgo le definió como: "El último insolente [...]. Otro miembro de la clase insurrecta. Refugiado tras la máscara del teatro" (Nieva, 1978, pág. 11). El recurso al enmascaramiento como estrategia de resistencia conecta con las palabras dedicadas a un artista cuyas circunstancias biográficas, así como el contexto histórico-artístico en el que estas se desenvolvieron podrían inscribirse en estos parámetros. Cortezo, más conocido como *Vitín*, inició su carrera artística en los años treinta del siglo XX. Asiduo a los círculos artísticos de la Generación del 27, llegó a participar durante la Guerra Civil en algunos de los proyectos culturales más señeros del bando republicano, como en la segunda época de la compañía teatral La Barraca o el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. Tras la victoria del bando sublevado, pronto se convirtió en uno de los escenógrafos y figurinistas más importante de los Teatros Nacionales y

en el colaborador habitual de otras iniciativas oficiales de la dictadura. Su transición durante la posguerra fue similar a la llevada a cabo por otros artistas y como en muchos de estos casos no estuvo privada de la represión. El trauma derivado de la punición, precipitada en su caso por ambos bandos de la contienda, ha sido vinculado con algunos de los episodios de neuroastenia que, desde los años cuarenta, le causaron varios ingresos en el sanatorio Esquerdo (Gil-Albert en Peláez y Montero, 2012, pág. 31).

Asimismo, las causas de su prendimiento en estas dos ocasiones se han puesto en relación con su orientación sexual, más que con una inclinación política y/o ideológica (Agramunt, 2005, pág. 73). Vitín nunca escondió su homosexualidad en unos tiempos en los que fue motivo de persecución y condena[1] (Mora, 2016), hasta el punto de convertirse en "símbolo de militancia" (Lagarde, 2013, pág. 13) por algunas acciones en las que su irreverente ironía desafió a la sociedad y a la autoridad[2]. Su polémica personalidad, a veces, ha eclipsado su polifacética producción artística como pintor, dibujante, ilustrador, escenógrafo y figurinista. Como decorador teatral firmó, al menos, 188 espectáculos, entre los que se incluye el teatro, el cine, la danza, o la zarzuela. Unas cifras que, si bien lo sitúan como uno de los profesionales más prolíficos de su época, le han hecho poca justicia historiográfica[3], casi inexistente si se extrapola al análisis del resto de sus vertientes artísticas (Lagarde, 2013, pág. 13).

En base a todo esto y conscientes de las limitaciones de extensión, el presente artículo pretende reconstruir la trayectoria vital y profesional de Víctor Cortezo para, por un lado, rescatar sus experiencias artísticas previas al estallido de la Guerra Civil española y ponerlas en valor en relación al resto de su producción a partir de algunas fuentes gráficas, hemerográficas y documentales inéditas. Por el otro, dados los condicionantes biográficos de Cortezo y la la importancia de la escena como lugar de subsistencia y supervivencia para otros artistas de trayectoria similar a la suya[4], llevar a cabo este estudio bajo el prisma de la resiliencia y establecer esta como un posible factor de causalidad de este derrotero profesional.

2. La entrada en la escena del arte: pintura, dibujos e ilustración (1931-1936)

Los primeros pasos de Vitín en el mundo del arte tuvieron lugar lejos de las plataformas teatrales. Transitaba entonces las salas expositivas, en concreto, la sala del semanario *El Heraldo* de Madrid, donde mostró por primera vez sus dibujos y acuarelas en una muestra inaugurada el 21 de junio con la presencia del director general de Bellas Artes, Ricardo Orueta. Sus obras "salieron a escena" junto a otras de la misma índole producidas por su compañero de infancia en el Liceo francés, Luis López Escoriaza, y algunas esculturas de Miquel Ferrarons. La amistad entre los dos artistas se dejó sentir en un gusto compartido hacia la representación de melancólicos y andróginos efebos, afectados de un *malheur* inoculado en los versos de algún poeta maldito como Rimbaud, a quien especialmente Cortezo adoraba (Cortezo, 1974, pág. 42). Esta inclinación estética que había hecho que José Francés, en una crítica sobre el evento, resaltase una suerte de –también común– "identidad temeraria" (Francés, 1931, pág. 24) de ambos artistas. El juicio del académico no parecía apelar a la imprudencia, pues, al fin y al cabo, lo que se mostró sobre las paredes de la sala El Heraldo y se publicó en prensa fueron los ejercicios de dos neófitos embebidos de los posos del "arte decorativo de anteguerra [...] que culminó en los Rabier, los Lepape, y ante todo en los bailes rusos" (Abril, 1931, pág. 84). Nada extraño si se tenía en cuenta que Vitín había crecido reproduciendo a escondidas las ilustraciones de *Vogue* o *Harper's Bazaar*, publicaciones en las que se veían estas referencias. Además, su único mentor en este menester había sido Manuel Bujados, ilustrador gallego de revistas como *La Esfera* y practicante de un arte simbolista que se mecía entre el preciosismo de Moreau y la delicadeza de Beardsley.

No obstante, obras como *La playa del limbo* de Vitín remitían a otras tendencias imperantes que tenían que ver con aquella "vuelta al orden" iniciada por Picasso, propugnada por Cocteau y aceptada en España por una generación de jóvenes artistas que, durante la década de los veinte, habían viajado y vivido por Europa o leído textos como el *Realismo Mágico. Post expresionismo* (1925) de Franz Roh, traducido en 1927 por Fernando Vela en la *Revista de Occidente*. Esta publicación periódica y otras como *Alfar* (1921-1926) o *La Gaceta Literaria* (1927) fueron fundamentales para la penetración de la Nueva Objetividad alemana o la

Metafísica italiana. Además, muchos de los artistas españoles de esta generación habían participado en la icónica Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI) de 1925, a la que, por cronología, un joven Cortezo pudo asistir. Los rostros-careta de los personajes de la *Playa del limbo* [fig. 1], sumidos la moderna afición del ocio costero, les dan un aspecto de autómata en la onda de los personajes de las obras de esa época de Rafael Barradas. Pero entre los "nombres de artistas que indudablemente han influido sobre Cortezo" y que José Francés no llegó a dar en su crítica, las "delicadas, afables, de suaves modulaciones grises" (Francés, 1931, pág. 27) recuerdan a la paleta de otros pintores del momento como Daniel Vázquez Díaz. El título remite, además de a lo infantil, a una sacralidad metafísica, a una realidad allende lo objetivable, a una superrealidad. Un lugar donde la perspectiva dejaba de tener lógica o tenía solo la que Cortezo quería darle que, antes de hacerle caer en la etiqueta del surrealismo, se asemeja más a la de la figuración lírica. Los otros dos dibujos reproducidos en prensa permiten lectura formal similar a la aplicada y la lista de títulos sin ilustración: *Dafnis y Cloe*, *Niño Jesús y su Madre*, *Estampas con barcos* y *Tres muchachas en flor* impiden un análisis más exhaustivo. Se desconoce, además, el número total de obras expuestas y su paradero tras la clausura de la muestra el 10 de julio de ese mismo verano.

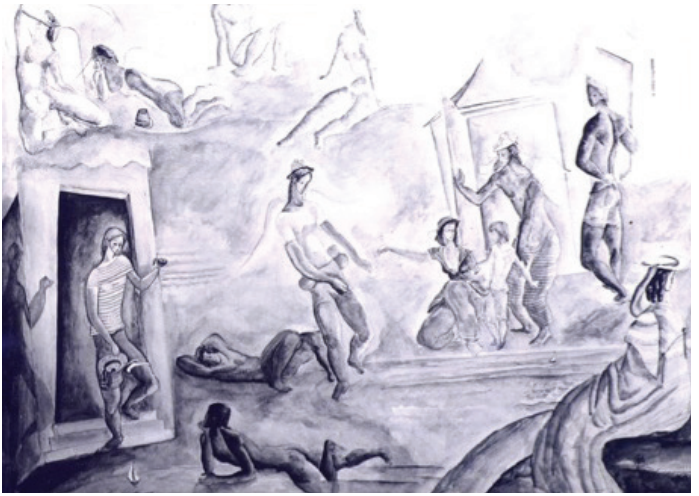


Fig. 1. Víctor Cortezo, *Playa en el limbo*, c. 1931.
Fuente: AGA. Sig.: 33/03133.

La siguiente noticia expositiva le situaba, de nuevo, con Escoriaza y el resto de artistas que expusieron en el XV Salón de Humoristas de 1932, organizado por la Unión de Dibujantes Españoles (UDE), sociedad a cuyo frente estaba el propio José Francés. Cortezo aportaba cuatro dibujos con los títulos: *Piscina*, *Jardín*, *La bella* y *Manolas en los balcones*, esta última la única reproducida en el catálogo (*Catálogo XV Salón…*, 1932, pág. 30). El guiño a Goya y sus *Manolas en el balcón* (c. 1800-1810), era lo único que, aparte de las mantillas y los abanicos que portaban las cuatro protagonistas, recordaba a las musas del aragonés. El libre albedrío de la composición, sobrevolada por una quinta transportada en calesa a modo de diosa Aurora, y la grafía nerviosa en el diseño, recuerda más a las ilustraciones de Federico García Lorca en sus famosos poemarios. Vitín frecuentó al famoso poeta, que quizás conoció en la Universidad Central, junto a otros miembros de la Generación del 27, como Adolfo Salazar o Luis Escobar, en las tertulias del diplomático chileno Carlos Morla Lynch. Por recomendación de este último, viajó a París y gracias a su influencia estableció contactos con intelectuales y otros artistas vinculados a las artes escénicas como Isabel Dato, Nikolai Evrenov, Natalia Gontscharowa o el propio Cocteau. A estas experiencias se sumó el descubrimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev, fundamentales para la renovación escénica contemporánea. Esta y otras vivencias en la ciudad fueron determinantes para su destino laboral, pues instalado en una *garçonnière* de Montparnasse, su subsistencia fue posible gracias a sus trabajos en el departamento de dibujos animados en los estudios de cine Gaumont y como figurinista de atelier. Aunque no dejó de lado la pintura más tradicional[5], sus capacidades como diseñador de moda fueron las que le granjearon su mayor fama o eso se deduce al leer las declaraciones de Paul Colin[6], quien afirmó que: "De habérselo propuesto [Cortezo] hubiese destronado a su compatriota el dibujante y decorador José Zamora" (Sanz de Soto, 1978, pág. 10).

Otra de sus nuevas amistades parisinas fue Bob Gesinus Visser, el discípulo de Kokoschska y Jules Pascin que le abrió las puertas de Alemania, donde permaneció entre 1933 y 1934 y tomó lecciones de decorador en la Escuela de Bellas Artes de Dusseldorf. Allí también expuso en la galería Volleu y frecuentó a los pintores Robert Pudlich, Hein Heckroth, la galerista Johanna "Mutter" Ey o los escritores Erika y Klauss Mann. Con los Mann, viajó a Italia donde puso en práctica lo aprendido en Düsseldorf y pintó sus primeras obras al fresco para el Hotel Astor

de Florencia, aunque en la Roma de Mussolini sufrió su primera experiencia en prisión por razones homófobas. Otros recorridos le llevaron a África, esta vez en compañía de matrimonio Visser. Entre destino y destino tuvo tiempo para realizar otros murales para el Hotel Adler de Hinterzarten en Alemania o el comedor de Villa Waller de Juan-les-Pins en la Costa Azul francesa[7]. Dilató así su retorno a Madrid hasta finales del verano de 1935. Fue entonces cuando Luis Escobar e Isabel Dato acompañaron a Vitín a la imprenta regentada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. El objetivo era la ilustración de *El tímido* (1936), un poemario de veintiún dibujos con edición a cargo de Luis Cernuda, en la que se acusaba la influencia de su acercamiento a Cocteau [fig. 2].

Fig. 2. Víctor Cortezo, detalle de ilustración nº5 de *El tímido*, Madrid: Caballo verde, 1936.

El influjo surrealista de estas páginas contrastaba con las veintiuna obras que presentó en la que fue su primera exposición de carácter

individual en España. La ocasión tuvo lugar en marzo, en el Salón del Museo de Arte Moderno de Madrid, donde se acogió un muestrario de pintura al óleo y guaches aplicados sobre soportes tan diversos como los biombos, tal y como se ve en la imagen adjuntada en la crítica de *El Mundial* (López Izquierdo, 1936, pág. 53), una revista dirigida por Agustín de Figueroa. El uso de estas piezas de mobiliario entre los artistas se había puesto de moda desde principios del siglo XX, aunque la iconografía empleada por Cortezo, plagada de "motivos y escenas de otros tiempos [...] temas alegóricos [...] no sin una ligera intención de humorismo" (Morla Lynch, 2008, pág. 518), remitía a los realizados en siglos anteriores. En el ejemplo de *El Mundial* eran el siglo XIX y sus ambientes citadinos, en otros se trataba de motivos dieciochescos. Ante la carencia de otras pruebas gráficas, resultan fundamentales las imágenes que años más tarde publicó *Arte español* (Rodríguez de Rivas, 1940, págs. 1-4). En el biombo perteneciente a los duques de Baviera, el pintor abre la ventana al universo del cartón para tapiz en el que unos ausentes majos han olvidado el quitasol para liberar el tránsito a manolas de carne y hueso como Mariemma, una de las bailarinas con la que colaboraría asiduamente durante el período de la dictadura franquista y a la que vemos retratada junto a Jacinto Benavente en los años cuarenta delante de una de estas piezas [fig. 3].

Fig. 3. Fotografía facilitada por: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes. Dirección General de Patrimonio Cultural. Subdirección General de Archivos. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (Fondo Santos Yubero). Sig.: 039366.

La naturaleza muerta, ahora de origen musical, introducía en un primer plano al paisaje del fondo en el modelo perteneciente a Carlos de Zubiria. Este también muy teatral gracias a la presencia dos telones y con unos rasgos formales en la línea de la vuelta al orden mentada con anterioridad [fig. 4]. Esta corriente volvía a manifestarse en el biombo de la colección privada de Escobar, fechado en 1941. En este, la presencia de lo mitológico se acoge a las últimas vibraciones de los ecos provocados por los telones pintados por Picasso. "El escenario dentro del escenario", con un marco *alla italiana* en el que los personajes de la *Commedia dell'arte* vuelven a actuar en la escena del biombo que realizó para el Sr. Pradera.

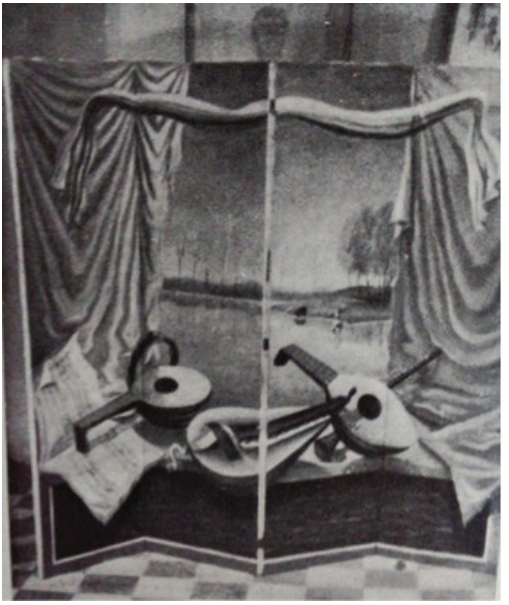


Fig. 4. Víctor Cortezo, biombo perteneciente a Carlos Zubiría. Fuente: Rodríguez de Rivas, 1942.

En todos estos objetos decorados por Vitín se apreciaba cierta "añoranza" próxima al neorromanticismo que Christian Bérard infiltraba también a sus biombos. Las concomitancias entre Cortezo y Bérard son abundantes. Este último también fue pintor, escenógrafo, figurinista y asiduo colaborador de Cocteau. En su faceta pictórica, su similitud se traducía en sujetos de grandes ojos almendrados, como los de los

personajes que formaban parte de un lienzo de la muestra del Museo de Arte Moderno. Este cuadro, junto al que lucía orgulloso Vitín [fig. 5], volvía a enseñar una predilección por la interpretación de lo español muy distinta a la de los dibujos presentados al Salón de Humoristas. La recepción global de estos trabajos por parte del crítico de *El Mundial* fue menos halagüeña que en los casos anteriores. López Izquierdo tachó de esnob lo que consideraba en estas creaciones una crítica al pasado y terminó con un demoledor juicio en el que se aventuraba a clasificarla dentro la culminación de su "segunda y quizá última época, bebiendo en las linfas claras de la decoración europea" (López Izquierdo, 1936, pág. 53). Las referencias al carácter ornamental entraban, eso sí, en sintonía con el futuro que José Francés le había augurado en su primera exposición. Aun así, el futuro de Cortezo y sus derroteros artísticos aún estaba por decidir.

Fig. 5. Víctor Cortezo en el Salón del Museo de Arte Moderno de Madrid, 1936. Fotografía facilitada por: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes. Dirección General de Patrimonio Cultural. Subdirección General de Archivos. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (Fondo Santos Yubero). Sig.: 041262.

3. Escenarios en conflicto: las primeras armaduras teatrales (1937-1939)

El 25 de mayo de 1937 se inauguraba la Exposición Internacional de París y el pabellón del Gobierno republicano, construido por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, abría sus puertas. La caducidad de la arquitectura no era incompatible con la eternidad del testimonio que allí se lanzó. La imponente inmediatez de los fotomurales de Josep Renau, el grito desgarrador de Picasso con *Guernica* (1937) o el conmovedor realismo social *de Madrid 1937 (Aviones negros)* (1937) de Horacio Ferrer buscaban el apoyo internacional. Para ello, el Comisario de Arte Español y la Dirección General de Bellas Artes preparó una selección de esculturas, pinturas, grabados y dibujos, previo concurso, enviados desde España. Entre ellas viajaban nueve dibujos a pluma y acuarela de Víctor Cortezo[8]. *Pescadores de palos* y *Jóvenes milicianos* (1937), todavía emparentaban con aquella playa de 1931. *Málaga, El café Juan Lara en los primeros días de la revolución* (1937), describía un establecimiento de la ciudad en la que le sorprendió el golpe de Estado. *Soldado sentado* (1936), *Julio 1937 en Málaga* (1937) o *Grupo de soldados* era un catálogo de tipos de combatientes [fig. 6]. Estas estampas eran más o menos amables, si se obviaba el prendimiento de la última, en comparación con las recién mentadas o las de los otros artistas que también participaron en el pabellón como Francisco Mateos o Gregorio Prieto Muñoz, por citar algunos ejemplos. En estas acuarelas Cortezo omite la expresión de la violencia directa, pero se acoge a los aspectos formales del realismo dentro de las exigencias del Arte de Guerra que desde 1935 se emitían desde *Nueva Cultura*[9]. En ellas también reflejó otros sentimientos como la melancolía en *Familia de vendedores ambulantes* (1937). Por último, plasmó el pesar de un pueblo sin rostro, anónimo y desdibujado como el que viajaba en *El tranvía* (1937), en la que tal vez sea su contribución más expresionista. Su testimonio nos habla de un país al que se le apagaba la voz, incluso la de sus mayores portavoces. O, al menos, ese era el mal que parecía aquejar la actriz del *Retablo Rojo* (1937) del Altavoz del Frente, organización fundada por César Falcón, ligada al Partido Comunista y a *Mundo Obrero*, cuya sección de Teatro de guerra seguía la línea del Teatro de urgencia republicano, difundida por el Teatro de Arte y Propaganda, las Guerrillas de Teatro u otras agrupaciones dirigidas a los mismos fines (Dennis y Peral

Vega, 2009, págs. 234-249)[10] en las que también se incluían actuaciones musicales, como prueba el dibujo.

Fig. 6. Víctor Cortezo, *Julio 1937 en Málaga*, 1937. Lápiz y acuarela sobre papel. 50, 4 x 65 cm. Fuente: MNAC, Sig.: 145354-D.

Es probable que estos dibujos fuesen realizados y enviados desde Valencia, en aquel momento capital de la República, a donde Vitín llegó en 1937 junto a miembros del Frente Universitario Español (FUE). Allí, un viejo conocido, Manuel Altolaguirre, nuevo director de la segunda época de La Barraca, le dio su primer trabajo teatral como escenógrafo y como actor[11] en *Mariana Pineda*. La obra de Lorca se ponía en escena en homenaje a su muerte y apología de la libertad contra el opresor, en el marco del II Congreso de Intelectuales Antifascistas que se celebró en julio de 1937. Los figurines y escenografía gustaron a la compañía, pero no tanto a un público para el que, como recogía Cortezo en la narración autobiográfica del episodio valenciano en el diario *Ya*, "tal vez [eran estos] más refinados y elegantes de lo necesario" (Cortezo, 1975, pág. 41). Los bocetos para el vestuario que se publicaron como anejos de este relato son elocuentes con esa finura, cercana a ilustración del entresiglos y asociada a la decadencia burguesa, que difícilmente encajaba con los presupuestos estéticos del realismo social al que habíamos referido con anterioridad. Entre los diseños masculinos, se encuentran los que él mismo y Luis Cernuda vistieron para la actuación. El recuerdo en este contexto de los momentos con el poeta sevillano, con quien frecuentaba

también al pintor Ramón Gaya y el escritor Gil Albert (Cortezo, 1975, pág. 41), fue para Vitín el más dulce de una "amistad breve y dichosa", como rezaba en el poema que este mismo le dedicó años más tarde en la *Desolación de la Quimera*[12]. En estos versos del andaluz también se narraba el encarcelamiento repentino de Vitín en la checa comunista de Germanías (Sánchez Rodríguez, 2012, págs. 7-26), aunque no se esgrimían en estos las causas de este prendimiento. Por su parte, Cortezo achacaba los motivos a su catolicismo y a una acusación de espionaje (Cortezo, 1974, pág. 43). Ante la falta de documentación oficial sobre el caso, tan solo podemos considerar el testimonio de Vitín y no desdeñar tampoco las implicaciones homófobas en el asunto que, como habíamos señalado, ponía Agramunt como fundamento del mismo.

Pese a la cruel reputación de estas cárceles y sus métodos de tortura, Cortezo apenas repara en los detalles de esta detención y tan solo añade que fue excarcelado gracias a la intervención de un antiguo compañero de colegio de su hermano Carlos, al frente del tribunal ante el que prestó declaración. Cabe señalar que el hermano de Vitín, Carlos Cortezo Martínez-Junquera, fue nombrado durante la guerra teniente provisional de Artillería del Ejército Nacional[13]. La familia Cortezo pertenecía, en cualquier caso, a la alta burguesía madrileña y contaba entre sus filas con un médico real, Carlos María Cortezo y Pietro Orche, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes durante el reinado de Alfonso XIII. El padre de Vitín, también médico, había mostrado su rechazo al bando republicano al renunciar a su puesto por "desafecto al Gobierno rojo"[14].

Por aquel entonces, la relación del pintor con su familia no debía de ser muy estrecha (Lagarde, 2013, pág. 13), pero puede que su estatus también fuese motivo de sospecha en su detención. En cualquier caso, nada de eso impidió que, finalizada la contienda, Vitín fuera trasladado, esta vez, a un campo de prisioneros franquista de las afueras de Madrid. De nuevo, otra amistad intercedió para su excarcelación. El turno fue ahora de Luis Escobar, amigo del afectado y nombrado en 1938 jefe del Departamento de Teatro y Música de la Jefatura de Propaganda del Ministerio del Interior del primer Gobierno franquista. Su labor durante la guerra consistió en la dirección del Teatro de Falange por diferentes ciudades de España a la manera de La Barraca o el Teatro de Guerra. Terminada la contienda, su primer trabajo teatral no ambulante vino con la conmemoración del golpe de Estado de 18 de julio de 1936. Para la ocasión se estrenó *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca,

auto sacramental inspirado en el quinto capítulo del libro de Daniel, en el se que narraba la instauración de uno nuevo orden tras la caída de uno antiguo y corrompido. Servida la metáfora a los acontecimientos, el escenario creado por Cortezo a diferentes alturas se instaló en el Paseo de las Estatuas del Parque del Retiro. La obra fue considerablemente aplaudida, pero también criticada. Sus detractores no vieron con gusto su desarraigo del ideal estético fascista de la inmediata posguerra, ni su mirada a una vanguardia degenerada. Para algunos todavía pesaba ese pasado "rojo" del artista (Escobar en Lagarde, 2013, pág. 13)[15]. No obstante, la producción giró nacional e internacionalmente y fue repuesta en la inauguración del Teatro María Guerrero como Teatro Nacional en 1940.

4. La consolidación entre bambalinas (1940-1968)

Esta producción le vinculó en el polo más cercano a la propaganda, pero sobre todo le abrió las puertas de los Teatros Nacionales y, en general, de la escena madrileña, escasa en escenógrafos tras la contienda (Arías de Cossío y Murga Castro, 2015). En este medio hizo amistad con grupo de intelectuales conformado por Conchita Montes y Edgar Neville, entre otros, con el que pudo crear un "mundo íntimo y libérrimo [...] de la absoluta libertad moral" (Antonio Villena en Lagarde, 2013, pág. 13) fuera de los escenarios que, a partir de los sesenta, se reunía en torno al Café Oliver de Adolfo Marsillach.

Entre las bambalinas, Luis Escobar continuó siendo uno de los directores a quien más asistió, no solo mientras este estuvo al frente del María Guerrero, sino también en la etapa en la que regentó el Teatro Eslava. Entre el numeroso repertorio vinculado a Escobar destaca *Electra* de Eurípides, estrenada el 14 de diciembre de 1949. Una obra en la que el autor del texto, José María Pemán, pretendía un "helenismo estilizado y riente" (Pemán, 1949, pág. 29) que Cortezo tradujo, mediante un despliegue de conocimientos en Historia del Arte, en una síntesis entre las esculturillas minoicas y la terracota griega con el *glamour* de una *vedette*. Algunos figurines son muy sensuales, incluso aparecen dibujadas con los pechos al aire [fig. 7]. Este tipo de rasgos, que también se han detectado en el auto sacramental al que hemos hecho alusión, se pueden poner en relación con sus trabajos para el género de la revista, en el que

se tendía a resaltar las cualidades eróticas de los personajes femeninos. Este tipo de gestos le costaron reproches de la crítica que le llegó a acusar de una "frívola superficialidad" que daba pie "en la mente del espectador adulto, a las más licenciosas expresiones" (EFE, 1969, pág. 77). En ocasiones, esto causó la autocensura de directores, temerosos de las reacciones e incluso el veto en los ensayos generales por sus provocaciones a las autoridades censoras (Lagarde, 2013, pág. 13).

Fig. 7. Víctor Cortezo, tres figurines para *Electra* (1949). Técnica mixta sobre papel.
Fuente: MNT. Sig.: F-696, F-728, F-690.

Las posibilidades que generaban los clásicos fueron valoradas por el propio artista por su disposición para recrearse en lo simbólico (Cortezo, 1947). En ese sentido, las obras griegas continuaron dando lugar a algunas de las producciones más interesantes, como es el caso de *Tiestes*, estrenada el 5 de octubre de 1956, o *La Orestíada*, del 27 de noviembre de 1959, también de Pemán y ahora dirigidas por José Tamayo. En ambas el encargado de la escenografía fue Sigfrido Burmann. La monumentalidad arquitectónica del alemán, con unas estructuras caracterizadas con lo fundamental, fue conjugada con unos figurines de Vitín, siempre más estridentes, en los que volvía a hacer un llamamiento a la Grecia micénica, en el caso de la primera, o más arcaica, en la segunda. Dentro del repertorio de la tradición española teatral, trabajó en el *Don Juan Tenorio* de 1959, también dirigida Tamayo. Cortezo fue el autor de los figurines, mientras que la escenografía, de sobriedad herreriana, fue obra

de Emilio Burgos. Entre todos los personajes de esta producción, más o menos fieles a la moda y la pintura del siglo XVI, destaca el traje que diseñó para Doña Inés. La "blanca paloma" a la que Dalí había puesto plumas en su Tenorio[16], en manos de Cortezo se vuelve una metáfora gracias a la cofia blanca de corte más victoriano que le coloca y a un juego de velos y pliegues en el resto del vestido[17].

A los ya mentados, debemos de incluir en el elenco de trabajos conjuntos al resto de escenógrafos más importantes de su contemporaneidad, como Vicente Viudes o José Caballero. Con Caballero tuvo el reto de trabajar en la vuelta de *Bodas de Sangre* a los escenarios madrileños[18], estrenada el 10 de octubre de 1962 en el Teatro Bellas Artes. Cabe señalar que, aunque en las críticas solo se alabase al pintor onubense como el autor de los decorados (Llovet, 1962ª, 81-82 y 1962b, 34-39), los figurines eran diseños de Cortezo. Este tipo de omisiones fue más frecuente de lo que se piensa dentro de la trayectoria de Vitín. En el caso de *Gigí*, estrenada en 1959 para la compañía de Nuria Espert[19], recientemente Arias de Cossío ha demostrado que, pese a haber sido siempre atribuida su escenografía a Emilio Burgos, esta era en realidad de Cortezo (Arias de Cossío, 2016, pág. 118), quien también trabajó con la compañía en *La sirena varada* (1963).

Pese a su encasillamiento en el figurinismo (Peláez y Montero, 2012, pág. 15), no se debe de menospreciar el relieve de su figura dentro del campo de la escenografía como introductor de nuevas soluciones. Para *El baile de los ladrones*, comedia-ballet de Jean Anouilh, estrenada el 4 de febrero de 1960, incluía por primera vez sobre el escenario estructuras de mimbre, que completaba con efusivos trazos coloristas. La incorporación de este tipo de materiales recuerda a los recursos de los artistas vinculados al Informalismo, si bien el expresionismo de los trazos aplicados por Vitín navegaba en otra dirección y se entremezcla exquisitez del modernismo. Más afín a las experiencias de los integrantes de El Paso y dentro de las soluciones más punteras, sí se lució en la *Resurrección de la petenera* de 1978 para la compañía de danza de Antonio Ruiz Soler en la que eliminó el telón pintado y lo sustituyó por unas imponentes astas de madera [fig. 8].

En el plano de la innovación, él mismo destacaba la importancia de "la evolución del movimiento plástico moderno, [que] necesariamente influye en la escenografía" ("Una encuesta...", 1965, pág. 9). Algo que, además de en algunos de los casos anteriores, había puesto en práctica

Fig. 8. *Resurrección de la petenera*, Ballet Español de Antonio. Figurines y decorados de Víctor Cortezo, 1978. Fuente: Espejo, 1978, s/p.

de manera muy sugestiva en *Otoño de tres mil seis*, dirigida por Alfredo Marquerie y estrenada el 11 de marzo de 1954 en el Teatro María Guerrero. Los figurines para los personajes masculinos se declaraban sucesores del surrealismo y el expresionismo, referentes visuales para la plástica española más puntera de los años cuarenta, como la realizada por los miembros de el Postismo. Tampoco olvidaba la marca de la abstracción más ingenua y primitiva característica de otras tendencias pictóricas surgidas a finales de esa misma década como la Escuela de Altamira, Grupo Pórtico o Dau al Set. En los femeninos apostó por unos dibujos más estilizados, algo aferrados al figurín de moda y con cierto toque *decó*. [fig 9].

Fig. 9. Víctor Cortezo, dos figurines masculinos y uno femenino para *Otoño de tres mil seis*, 1954. Gouache. Fuente: MNT. Sig.: F-4184; F.: 4196

Entre su extenso currículum tragicómico también hubo hueco para las obras de teatro infantil. "Los Títeres"[20], del Teatro Nacional de Juventudes dependiente de la Sección Femenina de Falange, fue una iniciativa creada en 1960 por Pilar Primo de Rivera y Carlos Miguel Suárez Radillo. Su objetivo era la representación de cuentos infantiles como *Peter Pan*; clásicos adaptados, como *Pastores de Belén* de Lope de Vega, e incluso óperas como *Amahl y los Reyes Magos* de Menotti, dirigidas por Ángel Montesinos y con decorados diseñados por Vitín. A partir de 1964 pasaron a depender de los Teatros Nacionales, con sede en el María Guerrero, nuevo estatus inaugurado con *La feria del come y calla*, basado en leyendas y relatos españoles en un texto de Alfredo Mañas[21], figurines de Cortezo y escenografía compartida con Viudes, José Guinovart y Manuel Viola [fig. 10].

Fig. 10. Víctor Cortezo, Escenografía para *La feria del come y calla*, 1964. Técnica mixta. Fuente: MNT. Sig.: ES.358.

Algunas de las más exitosas de esta compañía fueron *El cocherito Leré*, estrenada el 20 de noviembre 1966, con guión de Montesinos y del cineasta Ricardo López Aranda. Los dibujos de Cortezo para la escenografía y el vestuario de su reposición siete años más tarde mostraban, como en los ejemplos anteriores, un estilo más candoroso y adaptado al público infantil. Un toque más pop/rock, con ciertos aires de psicodelia,

lo aportó en la carátula del vinilo *Platero y yo* basados en los figurines realizados para la obra de teatro de nombre homónimo, estrenada en 1972. En todas ellas se sentía un cambio de sensibilidad propio de la ilustración de los años setenta y, en concreto, la dirigida a niños que en España comenzaba a despertar de la mano de la generación de dibujantes nacidos en los años cuarenta: Juan Ramón Sánchez, Manuel Boix, Miguel Calatayud, Carmen Solé o Karin Schubert.

En cuanto a sus vínculos con la versión femenina de Falange, estos no se limitaron a lo teatral. Vitín Cortezo fue colaborador de *Medina* una revista femenina en la que escribió e ilustró las secciones de "El estilo en el mueble" e "Historias de Trajes y Modas" entre 1943 y 1944. Al margen de lo histórico, también puso de manifiesto su competencia en el diseño de figurines de las prendas en boga en otras revistas, como la cinematográfica *Primer Plano* en cronologías similares. Otros artículos suyos vieron luz en esa misma década en la *Revista Nacional de Arquitectura*, en la que reflexionaba sobre "El edificio en el paisaje y la pintura" a lo largo de la Historia del Arte (Cortezo, 1943a, págs. 403-410) o la *Revista Nacional de Educación* para la que en su número dedicado al teatro escribió su visión de la "Plástica y ornamentación escénicas" (Cortezo, 1943b, págs. 97-103), fundamental para testar su puesta al día en las últimas tendencias teatrales internacionales en la más temprana autarquía.

En el campo editorial tampoco interrumpió iluminación de escritos. Suyas fueron portadas y dibujos de *Teatro en casa*[22] o de C*rimen y castigo* (Aleixandre, 1953, págs. 53-70). Las de esta última publicación, para la versión de José Javier Aleixandre sobre el drama de Dostoiewsky, estaban inspiradas en los decorados que había hecho para su estreno en 1949. Manuel Carrasco contó con él para ilustrar *El oro y el barro* (1971), pero el libro más interesante para ejemplificar esta faceta fue *Historia del baile* (1975) iluminado con cincuenta láminas a color, realizadas por Cortezo, en las que parejas de todas las épocas bailaban al son de los principales tipos de danzas históricas y de distintas procedencias. Con una chillona policromía, anacrónica en muchas de las estampas, reinterpretaba la *Danse Macabre* de Guyot Marchant o ponía a bailar una Gracia de Botticelli con algún cortesano de genética Medici. Una versión satírica que se mantiene en otras estampas como las dedicadas a los hippies, subcultura en boga en esa década.

Pese a las interrupciones ocasionadas por su enfermedad y los ingresos para su tratamiento, la danza, la ópera, la zarzuela[23] e incluso el cine. Su carrera en el séptimo arte estuvo ligada a los regidores más importantes del momento: Florián Rey, Antonio Román, Luis Marquina, Juan de Orduña, Ramón Torrado, entre otros. Para ellos vistió a esas divas del cine folklórico como Imperio Argentina (*La cigarra*, 1949), Lola Flores (*La Estrella de Sierra Morena*, 1952) y a otras actrices habituales en este género como Sara Montiel (*El capitán Veneno*, 1951) o Carmen Sevilla (*La Fierecilla Domada*, 1956). Su contribución a la decoración filmográfica le valió el reconocimiento unánime de los figurinistas de las siguientes décadas por su calidad e innovación, sobre todo, en el vestuario (Bayo, 2008).

Finalmente, en el ámbito expositivo se mostró menos activo. Participó con dibujos y pinturas en muestras colectivas como la de la Galería Juma en 1942 con José Caballero, Luis Sáenz de la Calzada y Juan Antonio Morales. De manera individual, hizo lo propio el Salón de Arte Los Madrazo (1964) o la galería Viriato[24] (1973) y además en el Hotel Rembrandt de Tánger (1951) o la galería Alkara de Israel (1974). Como prueba gráfica de estos eventos ha sobrevivido la reproducción de lienzo *Desnudo* en una noticia sobre una exposición de la galería Rojo y Negro de Madrid[25] y un boceto de los *Pecados Capitales*, serie de acrílicos presentada la Galería Altamira de Pontevedra (1976), todavía con reverberaciones coctianas (Lagarde, 2013, pág. 13). En el Archivo General de la Administración se conservan las fotografías de dos obras. Una de la acuarela *Los locos*, fechada y firmada en 1943, pero fotografiada en 1951, en coincidencia con la muestra de Tánger. La otra retrataba para la posteridad la imagen de un melancólico arlequín muy cercano a la sensibilidad de Pascin y Visser, realizada por el estudio Férriz en 1942 y, por tanto, coincidente con la cronología de la de Juma, aunque no se describía en ninguna crítica. La supervivencia iconográfica de estas pinturas de Vitín muestra a un pintor anquilosado en las corrientes artísticas del primer tercio del siglo XX. Su opción estética no fue muy distinta de la de otros contemporáneos, como algunos de los representantes de la llamada Escuela de Madrid con los que compartió pared en la exposición *Facetas del Arte Moderno Español*, celebrada en la galería Buchholz en 1946. Llama la atención, no obstante, que con el paso del tiempo en este tipo de formatos se mostrase menos permeable a la innovación que en sus trabajos en el escenario e incluso en las artes gráficas.

5. Conclusiones

Su preocupación por el *aggiornamento* escénico en detrimento del pictórico sugiere diversas interpretaciones. Sin querer incurrir en elucubraciones, esta cuestión, unida al volumen de trabajos escénicos o a su preocupación teórica por los mismos expresada en algunos de los artículos citados en este texto, da cuenta de la significación que para Cortezo tuvieron las artes escénicas. Los escenarios teatrales surgieron ante Vitín como una plataforma de amparo en situaciones de conflicto. Tal vez no tanto en la Guerra Civil, como durante los complicados tiempos de la inmediata posguerra y el resto de la dictadura franquista. Las posibilidades del teatro para dar rienda a la imaginación del autor o para jugar con las posibilidades simbólicas, eran, a pesar de la censura teatral y al margen de algunas excepciones artísticas, más amplias en esos primeros años que en los circuitos expositivos oficiales hasta la llegada del Aperturismo y el Desarrollismo de los años cincuenta y sesenta respectivamente. La libertad, en ese sentido, jugó a favor de un artista que, como hemos visto continuó siendo víctima de prejuicios que sugieren la existencia de más episodios de opresión relacionados con su sexualidad. No queremos obviar el valor de sus amistades y, como subyace de varios datos expuestos, el contacto con el círculo intelectual monárquico al que perteneció su familia y Luis Escobar, pero es importante subrayar que su personalidad, como señalaba Nieva en la necrológica que mencionábamos en la introducción, "no era la más apta a integrarse a la elementalidad artística y política" (Nieva, 1978, pág. 11) de la época.

Por todo esto, sin ánimo de realizar una lectura en clave terapéutica del arte, la palabra resiliencia –no olvidemos ya adaptada desde el marco conceptual de otra disciplina– sirve en este caso como un descriptor válido para la actitud de un artista capaz de sobreponerse a las adversidades políticas, personales e incluso estéticas. Víctor Cortezo supo hacer del teatro un bastión donde también encontró un lugar en el que adaptar su visión del arte. Tal vez por esa inclinación decorativa presagiada por los críticos durante La República o por aquellas licencias que brindaban los escenarios, en estos pudo dar rienda suelta a una producción moderna, atrevida y ecléctica en la que se mostró no solo poroso a las novedades, sino también capaz de conectar todas sus facetas e intereses, incluida la de la ilustración para moda. A falta de poder analizar el impacto de la censura en sus creaciones más allá de

las pruebas visuales, la actitud irreverencia con la que lo han calificado tantos, incluido Luis Escobar: "toda su labor es como un grito, un cartel de desafío" (Escobar, 1927, pág. 101), abren la puerta a releer su obra en clave de resistencia, más o menos "silenciosa" (Jordi Gracia en Rosón y Medina-Doménech, 2017, pág. 412), capaz de erosionar el discurso hegemónico y elaborar otros nuevos sobre el arte español durante la dictadura franquista.

6. Obras citadas

(1932) *Catálogo XV Salón de humoristas*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

(1937) Ediciones Nueva Cultura. *Nueva Cultura* (3). Valencia, mayo, año III, 15.

(1964) 'Los Títeres' estrenó 'La feria del come y calla' con textos de Alfredo Mañas, en el Teatro María Guerrero", *Efemérides*, CDT. [En línea]: http://teatro.es/efemerides/los-titeres-estreno-la-feria-del-come-y-calla-con-textos-de-alfredo-manas-en-el-teatro-maria-guerrero [Consulta: 05-05-2016]

(1965) Una encuesta entre escenógrafos españoles. *Primer acto* (65), 8-11.

(1973) Víctor Cortezo. *ABC*, Madrid, 6 de abril, 68.

(1975) Víctor Cortezo. *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de diciembre,111.

Abril, Manuel (1931). Rumbos, exposiciones y artistas: Escoriaza, Cortezo y Ferrarons. *Blanco y Negro*. Madrid, 19 de julio, 84.

Agramunt Lacruz, Francisco (2005). *Arte y represión en la guerra civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Aleixandre, José Javier (1953). Crimen y castigo: drama en dos partes y ocho cuadros basado en la novela de F. M. Dostoiewsky. *T-Teatro*. Madrid: Ediciones Alfil, enero, 53-70.

Alix, Josefina (com.) (1987). *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Arias, Laura (2005). *Juan Antonio Morales: de la Vanguardia al teatro de sociedad*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

Arias de Cossío, Ana M. (2016). *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*. Madrid: Cumbres.

Arias de Cossío, Ana M. y Murga Castro, Idoia (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla: Renacimiento.

Arranz Martín, Juan A. (2001). Aproximación a la figura y obra de Víctor María Cortezo. *ADE* (84), 170-174

Aznar Soler, Manuel (2004). Juan Gil-Albert y Max Aub: insilio y exilio literario republicano. *Debats 86*, 18-34.

Bonnano, George A. Loss (2004) Trauma, and Human Resilience: Have we underestimated the human capacity to thrive after extremely aversive events?. *American Psychologist* (59), 20-28.

Bonet, Juan M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.

Bravo, Julio (1941). *La casa desalquilada*. Madrid: Gráfica universal.

Brihuega, Jaime. La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925. En Jaime Brihuega y Concha Lomba (com.), *La sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [cat. exp] (págs. 17-31). Madrid: MNCARS.

Benítez Carrasco, Manuel (1950). *El oro y el barro*. Madrid: AGA Artes Gráficas.

Chaves, Óscar (2016). Represión. Resiliencia. Redención: artistas en las cárceles en los años cuarenta. En Mª Dolores Jiménez Blanco (2016). *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1945)* [cat. exp.]. Madrid: MNCARS, 158-161.

Cortezo, Víctor M. (1936). *El tímido. (22 dibujos con tres poemas)*. Madrid: Caballo Verde.

(1943). El edificio en el paisaje y la pintura. *Revista Nacional de Arquitectura* (2), 403-410.

(1943b). Plástica y ornamentación escénicas. *Revista Nacional de Educación* (35), Madrid, noviembre, 97-103.

(1947). Cuatro generaciones en el vestuario de plaza de Oriente. *Diario Pueblo*, Madrid, s/p.

(1974). Una representación de Mariana Pineda en la Valencia de 1937. *Ya*, Madrid, 8 de diciembre, 42.

(1975). Más de la Valencia de 1937. *Ya*, Madrid, 13 de abril, 41.

(1975b). *Historia del baile. 50 láminas a todo color*, Madrid: JL.

Dennis, Nigel y Peral Vega, Emilio J. (2009). *Teatro de la guerra: el bando republicano*. Madrid: Fundamentos.

(2010). *Teatro de la guerra: el bando nacional*. Madrid: Fundamentos.

EFE (1969). Nueva versión de 'El amor de los cuatro coroneles', en Maravillas. *ABC*, Madrid, 11 de abril, 77.

Escobar, Luis (1978). Víctor Cortezo. *ABC*, Madrid, 9 de abril, 101.

Espejo, Carmen (1978). *Antonio, sus bodas de oro con la danza*. Madrid: Femusal.

Francés, José (1931). La semana artística. Un escultor: Francisco Lafuente. Dos pintores: López Escoriaza y Cortezo. *Nuevo Mundo*, Madrid, 4 de septiembre, 24.

Lagarde, Micol (2013). Víctor María Cortezo: el trazo libre. *Don Galán* (3), 13. [En línea]: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&p ag=2 [Consulta: 12-02-2016].

López Izquierdo, Rafael (1936). Dos exposiciones. *El Mundial* (2), Madrid, marzo, 53.

Llovet, Enrique (1962). Representación de 'Bodas de Sangre' de Federico García Lorca en el Teatro Bellas Artes. *ABC*, Madrid, 11 de octubre, 81-82.

(1962). Los decorados de 'Bodas de Sangre'. Un éxito del pintor José Caballero. *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de noviembre, 34-39.

Madrigal, Marian (2010). *La memoria no es nostalgia*. José Caballero. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Molins, Patricia (2016). Surrealismo el fantasma en el armario. En Mª Dolores Jiménez Blanco. *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1945)* [cat. exp.] (págs. 74-77). Madrid: MNCARS.

Mora, Víctor (2016). *Al margen de la naturaleza: la persecución de la homosexualidad durante el franquismo*. Barcelona: Debate.

Morla Lynch, Carlos (2008). *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Sevilla: Renacimiento.

Bayo, Juanjo (com.) (2008). *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*, Valladolid, SEMINCI.

Nieva, Francisco (1978). El último insolente. *El País*, Madrid, 19 de marzo, 11.

Obregón, Antonio (1939). Crónica Teatral. Teatro Nacional. *Arriba*, Madrid, 16 de julio, 14.

Peláez, Andrés y Montero, José M (2012). *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia* [cat. exp.]. Madrid: CDT.

Peláez, Andrés y Andura, Fernanda (coord.) (1988). *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva* [cat. exp.]. Madrid: Consejería de Cultura.

Pemán, José M (1949). José María Pemán estrena esta noche 'Electra' en el María Guerro. *ABC*, Madrid, 14 de noviembre, 29.

Peral Vega, Emilio J (2012). 'Altavoz del frente', una experiencia multidisciplinar durante la guerra. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* (3),13, 234-249.

Rodríguez de Rivas, Mariano (1940). *Arte Español*. Madrid, 4º cuatrimestre, 1-4.

Rosón, María y Medina-Doménech, Rosa (2017). Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico. *Arenal* (24:2), julio-diciembre, 407-430.

Sainz de la Maza, Regino (1946). Teatro Fontalba: Presentación de Pilar López y su 'Ballet Español'. *ABC*, Madrid, 8 de junio, 17.

Salabert, Miguel (1988). *El exilio interior*, Madrid: Anthropos.

Sánchez Rodríguez, Alfonso (2012). Víctor Cortezo y los sacripantes del partido. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua* (12), 7-26.

Sanz de Soto, Emilio (1978). Vitín Cortezo. Un personaje. *Arte y Pensamiento*, Madrid, 19 de marzo, 10.

Terrasa Mateu, Jordi (2008). La legislación represiva. En Javier Pérez Ugarte (ed.). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición* (págs. 79-107). Madrid-Barcelona: Egales.

Toral, Carolina. *Literatura infantil española: apuntes para su historia*, vol II. Madrid: Conclusa.

Torrente Ballester, Gonzalo (1957). Bernarda Alba y sus hijas, o un mundo sin perdón. *Primer Acto* (2). Madrid, mayo, 2-5.

7. Notas

1 Hasta la inclusión de la homosexualidad entre la Ley de Vagos y Maleantes en 1954, el régimen contó de otros instrumentos legales de represión homófoba como el Código Penal de 1944 o el Código de Justicia Militar de 1945 (Terrasa Mateu, 2008, págs. 79-107).

2 Hacemos referencia a testimonios como el de Raúl del Pozo, que narra cómo Cortezo se metía directamente en los coches de policía (Pozo en Lagarde, pág. 13). Otros aparecen recogidos en la bibliografía o comentados en la *Mesa debate en torno a la figura de Vitín Cortezo* [DVD], Teatro Valle-Inclán de Madrid, INAEM, 28-05-2012, Dur.: 01:19:06 h. Centro de Documentación Teatral (CDT), sig.: VID-5761.

3 Uno de los primeros títulos en los que se recogió su trayectoria escenográfica fue la publicación de la exposición *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva* (Peláez y Andura, 1988) celebrada en los años 80. En 2012 se le dedicó una individual recogida en el catálogo *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia* (Peláez y Montero, 2012).

4 Pensamos en los ejemplos de José Caballero y a Juan Antonio de Morales, cuya participación en La Barraca, sus vínculos con el bando republicano, su repentino cambio al teatro del bando franquista en el caso del primero (Madrigal Neira, 2010, p. 229) o el encarcelamiento en el caso del segundo guardan similitudes con la trayectoria de Cortezo (Arias, págs. 115-137).

5 Según Lagarde expuso en la galería parisina *Les Norritures Terrestres*. No obstante, esta y otras exposiciones internacionales citadas a lo largo del texto requieren una investigación en profundidad.

6 El famoso cartelista francés llegó a ser muy amigo del español, con quien realizó una breve *tournée* por España en 1933 (Lagarde, 2012, pág. 13)

7 Estas experiencias aparecen recogidas por primera vez en "El pintor en su estudio: Víctor María Cortezo" (Rodríguez Rivas, 1940, págs. 1-4).

8 Sus obras se encontraban junto a las 257 restantes halladas por Josefina Alix en los almacenes de escultura del Museo de Arte Moderno de Barcelona como recoge en le catálogo de la exposición *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París* celebrada en el MNCARS en 1987. Arranz Martín aseguraba que las de Vitín habían sido expuestas (Arranz Martín, 2001, págs. 170-174)

[9] Desde esta misma revista se anunció la publicación de un libro de dibujos de Cortezo ("Ediciones Nueva Cultura", 1937, pág. 15). También participó en la revista *Nova Galiza* (Bonet, 1994, pág. 174).

[10] Para un acercamiento al teatro de guerra republicano véanse trabajos como los de Nigel Dennis y Emilio J. Peral Vega (2009 y 2010).

[11] Estaba pensado que realizase los decorados de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca para el Club Teatral Anfistora. Nunca se llevó a cabo por el estallido de la Guerra Civil (Bonet, 1994, pág. 174)

[12] La amistad entre ambos se distanció con el exilio tomado del poeta andaluz. Tan solo han quedado esas estrofas, un dibujo y algunas cartas conservadas en la Fundación Generación del 27.

[13] BOE, 540, 14-14-1938, pág. 6786.

[14] "Ficha de Víctor María cortezo Collantes", DNSD-Secretaría, Fichero, 13, Centro Documental de la Memoria Histórica.

[15] Los ademanes de Cortezo tampoco gustaron en la reposición del mismo auto sacramental en una producción de la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo y estrenada en el Auditorium del Palacio Pío del Vaticano en 1953. La puesta en escena de estos dos autos, su análisis estilístico y su lectura en clave propagandística ha sido tratado por mí en: "Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas durante el franquismo: Víctor María Cortezo y el auto sacramental *La cena del rey Baltasar* (1939-1954)", conferencia del VIII Encuentro de Jóvenes Investigadores de la Universidad Complutense de Madrid, 2016.

[16] Nos referimos a la versión de su estreno el 3-11-1950, pues existe una primera versión de 1949. Como ejemplo de ello véase *Jaula (boceto para la escenografía de "Don Juan Tenorio"* (1950), conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), sig.: AS07308.

[17] Véanse fotografías conservadas en el Centro de Documentación Teatral del estreno de *Don Juan Tenorio*, 25-10-1958.

[18] Este hecho coincide con el retorno, en general, de Federico García Lorca a los escenarios. La recuperación del autor en clave política fue apuntada por Ana Rodrigo de la Casa en su conferencia: "Antonio Gades en el 'Festival dei Due Mondi de Spoleto', relaciones ideológicas, políticas y artísticas a través de la danza española en Italia (1958-1962)", IX Congreso de la Sociedad española de Música, 2016. El interés por Lorca asomaba ya a finales de los años cincuenta, cuando Torrente Ballester publicó en *Primer Acto* el artículo "Bernarda Alba y sus hijas" (1957, págs. 2-5), así como en otros artículos de prensa dedicados a la crítica teatral internacional de sus obras.

[19] A la compañía de Nuria Espert debemos de sumar muchas otras agrupaciones privadas, tales como la de Conchita Montes, Alberto Closas, Tony Leblanc o Ismael Merlo, para las que también trabajó profusamente a partir de mediados de la década de los cincuenta.

[20] Esta iniciativa no se ha de confundir con el Teatro de Títeres del Frente de Juventudes creado en los años cuarenta por el Maese Villarejo, flecha de la organización masculina del las juventudes falangistas, que llevó a cabo esta labor itinerante por distintas ciudades de España (Toral, 1957, pág. 213).

[21] (1964) 'Los Títeres' estrenó 'La feria del come y calla' con textos de Alfredo Mañas, en el Teatro María Guerrero". *Efemérides*, 18 de octubre, CDT. [En línea]: http://teatro.es/efemerides/los-titeres-estreno-la-feria-del-come-y--calla-con-textos-de-alfredo-manas-en-el-teatro-maria-guerrero [Consulta: 05-05-2016]

[22] *La casa desalquilada* de Francisco Alonso, *Don Cugat de Escalada* de Juan Tellería y *El crimen de la calle Quejío* de Julio Bravo (Bravo, 1941).

[23] Entre ellas destacan *Doña Francisquita* de Guillermo Fernández Shaw, dirigida por José Tamayo, para su estreno en la reapertura del Teatro de la Zarzuela de Madrid el 24-10-1956. Otras como *Pan y Toros* o *Gigantes y Cabezudos*, recorrieron además diferentes Festivales de España con la Compañía Lírica Amadeo Vives, dirigida por el mismo Tamayo, quien también llevó a escena la *Antología de la Zarzuela* en 1970.

[24] La de la Galería Viriato, inaugurada en abril y con permanencia hasta mayo, se tituló *Sandwich-book* y mostraba caricaturas de personajes del mundo de la cultura ("Víctor Cortezo", 1973, pág. 68)

[25] La prensa recoge que tuvo lugar entre el 19 de noviembre y el 19 de diciembre de ese año y contenía "diez cuadros a color y trece dibujos" con temática proustiana ("Víctor Cortezo", 1975, pág. 111).

ESPAÑA Y SUS CÓMICOS: RELATO DE UNA DESCONSIDERACIÓN CULTURAL

SPAIN AND THE ACTORS: STORY OF A CULTURAL DISREGARD

Rafael González-Gonsálbez
Universidad de Alicante
(rafael.gonzalez@ua.es)
https://orcid.org/0000-0001-8373-5552

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.04
ISSN 2444-3948

Resumen: La sociedad española nunca ha demostrado una gran consideración por sus actores. Este desprecio se enmarca en la falta de relevancia que, de forma más o menos generalizada, se ha concedido en España a la cultura. En ese ámbito, estúpida y dramáticamente menospreciado, la actividad actoral ha merecido la insignificancia, cuando no el descrédito, incluso en lo que concierne a sus grandes protagonistas.

Palabras clave: cómicos, actores españoles, cine español, teatro español, Fernando Fernán-Gómez.

Abstract: : Spanish society has never shown great consideration for the actors. This contempt is part of the lack of relevance that has been granted in Spain for culture in a more or less generalized way. In that area, stupid and dramatically underrated, the work of actors has not deserved serious consideration, even as regards its great protagonists.

Key words: comedians, Spanish actors, Spanish cinema, Spanish theatre, Fernando Fernán-Gómez.

 Recibido: 17/05/2017 - Aceptado: 28/01/2018

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Rafael González Gosálbez. Rafael González Gosálbez. Doctor en Filología Hispánica y profesor en el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante. Asimismo, es Responsable de Comunicación de la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ha escrito varias obras teatrales estrenadas en España y otros países de Europa e Iberoamérica; ha publicado una novela y tres libros de cuentos, y ha trabajado como crítico literario y teatral en distintos periódicos.

El pasado 2017 se conmemoró el décimo aniversario del fallecimiento de Fernando Fernán-Gómez (1921-2007). El año próximo, 2019, se cumplirá una década de la desaparición de José Luis López Vázquez. Por desgracia, en lo que va de siglo y milenio la implacable ley de la naturaleza se ha llevado a una extensa nómina de aquellos actores y actrices que, como Fernán-Gómez o López Vázquez, desarrollaron la etapa más larga y fructífera de su trayectoria artística tras finalizar la Guerra Civil. La triste lista es larga, y en ella figuran muchos nombres destacadísimos de nuestra interpretación, desde Paco Rabal a Lina Morgan, pasando por Adolfo Marsillach, Agustín González, Mary Carrillo, Manuel Alexandre, Tony Leblanc, Sancho Gracia, María Asquerino, Fernando Guillén...

1. El fin de una raza

En marzo de 2013, Miguel Ayanz se hacía eco del fallecimiento de José Sancho titulando su semblanza: "Pepe Sancho, se extingue una raza" (*La Razón*, 4-III-2013). Apenas dos meses después nos dejaba Alfredo Landa, y el periodista Gregorio Belinchón, que lo definía como "coloso de la interpretación" y "mito del cine español", advertía:

> ... aunque ahí están trabajando grandes como José Sacristán o Concha Velasco, compañeros de esa generación bragados en películas de tipos peludos y suecas macizas, de orgullo de patria y de desconcierto ante lo nuevo, la desaparición de ese señor achaparrado, firme, de manos grandes, avisa: se acaba una época (*El País*, 10-V-2013).

Precisamente Alfredo Landa había manifestado: "Yo vengo de un mundo que ya no existe. No volverá a haber gente como [Rafael López] Somoza o [José] Bódalo o la familia Gutiérrez Caba, pongo por caso. Ni las Muñoz Sampedro. Ni... bah, haríamos una lista y sería empezar y no acabar" (Ordóñez, 2008, pág. 21). Años antes, en el prólogo del libro testimonial de Luis Cuenca, el director del Festival Ibérico de Cine, Alejandro Pachón, describió el volumen como "unas memorias personales, pero también las de un colectivo en extinción" (Fernández Colorado, 2004, pág. 12); el propio Cuenca se quejaba en esa obra de que, probablemente, los nombres de Casimiro Ortas, *Lepe* [José Álvarez

Jáudenes], *Alady* [Carlos Saldaña Beut], *Gometes* [Eduardo Gómez] o Luis Heredia ya no les dijeran nada a los lectores de sus memorias, "y es una verdadera lástima porque fueron auténticos maestros que hicieron de engarce entre las generaciones de comediantes anteriores a la guerra y quienes estábamos labrándonos con dificultades un hueco en el oficio" (pág. 53). José Sacristán se lamentó por la muerte de José Luis López Vázquez y por lo que ese y otros adioses de compañeros suponían:

> El ejercicio de la profesión de actor conforme la ha desarrollado esta gente que ya va desapareciendo es un ejemplo y es algo irrepetible. Uno los ha seguido de cerca y es eso: no solamente pierdes el amigo, no solamente pierdes el actor inmenso; pierdes a alguien que te ha enseñado cómo relacionarte con la forma de trabajar y con el público al que te diriges (*En memoria de José Luis López Vázquez*, TVE, 2009).

¿Cómo ha reaccionado la sociedad española ante estas sucesivas pérdidas que conforman una desaparición mayor: la de un modo muy particular de ser actriz y actor en nuestro país; la de una forma, en definitiva, indudablemente singular de realizar una profesión esencial para el buen desarrollo del ser humano?

2. Casi de todos olvidados

En su libro *Espíritu de mambo: Pepe Rubianes*, Juan A. Ríos Carratalá comparó el impacto que causó en Italia la muerte de Alberto Sordi, en febrero de 2003, con la fría repercusión que merecieron en España los fallecimientos de dos de nuestros más importantes actores de todos los tiempos: Fernando Fernán-Gómez, en noviembre de 2007, y José Luis López Vázquez, dos años después (2013, pág. 175-179). Las crónicas sobre la despedida de *Albertone* nos hablan de dos días de luto oficial en su país; más de 150.000 personas desfilando ante su capilla ardiente, instalada en la sala Julio César del Ayuntamiento de Roma; un funeral solemne, con honores de Jefe de Estado y transmitido a toda Italia por televisión, en la basílica de San Juan de Letrán, en cuyo exterior se congregaron más de 250.000 ciudadanos; y finalmente un gran homenaje popular que reunió a más de 300.000 admiradores en la Piazza del

Popolo de la *Ciudad Eterna* (*El País*, 26-II-2003; *La Republica*, 27-II-2003; *BBC News*, 27-II-2003; *La Jornada*, 28-II-2003).

El adiós a Fernando Fernán-Gómez fue, sin embargo, muy distinto. Si bien la noticia "tuvo una adecuada repercusión en los medios de comunicación [y] las honras fúnebres contaron con la presencia de autoridades y una amplia representación de la profesión", la calle no pareció conmoverse en exceso con su muerte: "faltó calor popular: un homenaje menos oficial, abierto a la participación espontánea de los espectadores y propio de los sentimientos" (Ríos Carratalá, 2013, pág. 177). Tampoco resultó masivo el de José Luis López Vázquez, en noviembre de 2009, y también, para Ríos Carratalá, "faltó un acto similar al arriba recordado con motivo del fallecimiento de Alberto Sordi" (pág. 178). Lo mismo podríamos decir con relación a los de otros de nuestros más importantes actores y actrices: apenas unos "centenares de ciudadanos anónimos" desfilaron ante la capilla ardiente de Tony Leblanc, instalada en el Teatro Fernando Fernán-Gómez de Madrid (*Semana*, 26-XI-2012); medio centenar de madrileños ovacionaron el féretro que contenía el cadáver de María Asquerino en su última comparecencia en el Teatro Español (*ABC*, 2-III-2013) y unos trescientos admiradores rindieron tributo a Lina Morgan en la capilla ardiente que se instaló en el que fuera su teatro, el de La Latina (*El País*, 22-VIII-2015). Ni siquiera Sara Montiel, mucho más mediática que el resto de sus compañeros de profesión, aunque en parte por razones alejadas del oficio, contó con un gran homenaje: según la crónica de *ABC*, fueron doscientos los ciudadanos que la honraron en un sobrio entierro en el cementerio de la Sacramental de San Justo, en Madrid (10-IV-2013). César Oliva nos recordó que Rafaela Aparicio, "una de las actrices más famosas de los últimos tiempos", pasó el final de su existencia en una residencia geriátrica, "casi de todos olvidada" (Oliva y García de Dueñas, 1999, pág. 38).

Evidentemente, nos hemos referido hasta ahora a algunos de los nombres más afamados entre los de nuestros cómicos, aquellos que tuvieron las trayectorias más destacadas y que protagonizaron los títulos más reseñables de las carteleras teatrales y cinematográficas en el siglo XX. Cuando se analiza el alcance que merecieron los fallecimientos de otros actores y actrices menos reconocidos, el panorama resulta desolador. En esos casos, ni siquiera cabe mencionar el espacio dedicado en la prensa a sus adioses; sirva como ejemplo lo sucedido tras la muerte, en diciembre de 2013, de Elvira Quintillá: un periódico de la trascendencia de *El*

País le dedicó apenas media sección necrológica con una nota, firmada por Diego Galán, donde se subrayaba que era la "última superviviente de los protagonistas de la mítica *Bienvenido, Mister Marshall*, de Luis G. Berlanga, en la que encarnó a la maestra de escuela del inventado pueblo de Villar del Río" (28-XII-2013). Aun así, fue de los diarios en que la defunción de la viuda de José María Rodero contó con un mejor tratamiento.

Por desgracia, aún hay casos en que la falta de agradecimiento a estos artistas, incluso en el momento de sus desapariciones, resulta más frustrante. Así lo denunció Manuel Zarzo en el episodio de la serie *Queridos cómicos* dedicado a los actores secundarios (1993), cuando aludía al silencio con el que se marcharon algunos de nuestros grandes actores genéricos, como Félix Dafauce, Tomás Blanco o Joaquín Roa:

> Hay gente que muere y nadie se entera. Pero es que no nos enteramos ni los compañeros, inclusive sus amigos. Eso es un drama. Sobre todo cuando estás dedicado a una profesión... Es que la vida es injusta, ¿eh? Aquí solamente se habla de los famosos siempre. Y luego, como estamos en una época tan materializada [*sic*] y se habla más que nada de los políticos y de las grandes empresas y de los grandes capitales y... Se ha deshumanizado todo mucho. Y además este país tampoco tiene respeto a nuestra profesión.[1]

Pocos años después, evocando a Manuel Dicenta (1905-1974), Manuel Román escribió:

> Elegante en la escena y en la vida, caballeroso en el trato, extraordinario actor de añeja y buena escuela [...]. Ni a él ni a otros grandes actores se les rindió el homenaje que merecían. Ni una estatua ni una calle ni un premio que perpetúe su memoria. La cultura española perdió a un maestro y, como a tantos otros, se le fue olvidando mezquina, ingrata e injustamente (1996, pág. 32).

¿Tenían razón de ser las quejas de Manuel Zarzo y Manuel Román? ¿La tuvo veinte años después Ríos Carratalá al echar en falta un cálido reconocimiento de nuestro pueblo a sus cómicos? Lamentablemente, creemos que sí. Aunque no debe sorprendernos esta displicencia si

consideramos la distancia que ha presidido tradicionalmente la relación entre la sociedad española y sus actores.

3. Gente infame y deshonesta

Ese alejamiento se debió en gran medida a que los valores en los que se fundaba la moral imperante no eran por lo general demasiado bien asumidos por unas personas cuyo trabajo implicaba nomadismo, desarraigo social, inestabilidad laboral, una cierta impudicia, vida nocturna, visibilidad de los sentimientos, sinceridad emocional y una aceptación natural de cuestiones poco o nada toleradas por quienes imponían la existencia convencional, como la homosexualidad, el emparejamiento sin mediación religiosa o las separaciones de parejas. Mary Carrillo, que se inició en el oficio en los años previos a la Guerra Civil, lo exponía así:

> En la época [en] que comencé [...] los actores de teatro, los cómicos, éramos gentes marginales debido a que nuestra moralidad en aquellas épocas, para la burguesía, dejaba mucho que desear. Las separaciones de parejas y las subsiguientes uniones con otro hombre u otra mujer estaban entre nosotros a la orden del día (2001, pág. 107).

La sociedad hacía lo posible por mantener alejados a los cómicos, al menos hasta precisar sus servicios, porque "la gente necesita reír", como afirma Carlos Galván, protagonista de *El viaje a ninguna parte*, en un emocionante discurso (Fernán-Gómez, 2002, pág. 194). A cambio de seguir disfrutando de todas las licencias que la decencia oficial no podía permitir, los comediantes aceptaban el apartamiento, aunque soportando agravios, humillaciones, recelos, desconsideraciones y suspicacias de diverso tipo, según atestiguan algunos relatos de primera mano. Para alguien tan profundamente religioso como José Isbert tuvo que ser sin duda traumático encontrarse (en Pamplona, en 1915) con un "sacerdote con estola" rezando ante sus baúles porque, en palabras de su hospedera, como "pertenecían al teatro [...] estaban endemoniados y había que sacarles el demonio" (Ysbert, 1969, págs. 72-73)[2]; y no menos doloroso le resultó que los padres de su prima Elvira rechazaran en un

primer momento el matrimonio entre ambos dada su profesión de artista (págs. 32-34).

Mary Santpere se quejaba de la dificultad para transmitir que el oficio de cómico "no es sólo diversión, sino que es una profesión dura e ingrata; una difícil profesión llena de sacrificios"; se lamentaba asimismo de que "con demasiada frecuencia se nos confunde con los personajes que representamos"[3], y finalmente se fijaba en el caso de su progenitor, José Santpere, actor, empresario teatral e impresor, para ilustrar la falta de crédito a la que, por lo común, estaban condenados los cómicos:

> Mi padre, por ejemplo, a costa de los vodeviles del Paralelo, cobró una fama que le motivó desazones, sorpresas y hasta desengaños. Porque muchos, cuando entraban en contacto directo con su persona fuera del teatro, adoptaban posturas que los conducían a la sorpresa por el camino del ridículo en más de una ocasión. Y le resultaba muy violento a mi padre tener que afrontarlas. A nadie le cabía en la cabeza que el José Santpere que tanto les había divertido por la noche desde el escenario del Teatro Español fuera el mismo José Santpere que solícito y serio les atendía por la mañana en el taller de su imprenta. Mi padre casi les tenía que jurar que eran dos las imprentas de su propiedad, y que ambas trabajaban bajo su dirección (1963, pág. 35).

La falta de consideración hacia los actores solía darse también entre quienes, por razón de su profesión, más próximos se encontraban a los miembros del oficio interpretativo. Refiriéndose a sus primeros tiempos como actriz, María Asquerino afirmaba: "Antes, el actor era como un mono al que no se le dejaba opinar, que tenía que hacer sólo lo que le dijera el director, y todo a golpe de batuta" (Asquerino y Negrín, 1987, pág. 226). Otra de nuestras grandes cómicas, María Luisa Ponte, relató que, en el ensayo de un espacio televisivo y ante las apreciaciones sobre su interpretación que planteaba la propia actriz, la directora Pilar Miró le reprendió de esta forma: "Los muñequitos no piensan"; Ponte, todo temperamento, respondió: "Este muñequito piensa muchísimo. Más que tú" (Ponte y Galán, 1993, pág. 78). Por su parte, Fernando Fernán-Gómez, en las célebres *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales*, más conocidas como *Conversaciones de Salamanca* (1955), realizó una intervención en la que, según recordó años después:

> ... hablaba de los problemas del actor enfocados, primeramente, a su relación social, a la situación del actor en la sociedad y, sobre todo, a que dentro del fenómeno del teatro y del cine español el actor –a un nivel de participación o de presencia en la vida española– era el elemento más conocido y, sin embargo, el elemento que menos importancia tenía en la elaboración de ese teatro o ese cine, ya que ni era consultado en la medida que podían serlo los productores, los directores o los organismos políticos pertinentes. Pero sí resultábamos el chivo expiatorio, ya que existía una conciencia clara en el país de que el cine español era una mierda. Y eso se reflejaba en los que lo hacían. Y los que lo hacían, los que lo hacíamos, incluso al reconocernos físicamente por la calle, éramos nosotros, los actores, cuando nosotros en realidad éramos los que menos culpa teníamos de que el cine español siguiera una u otra determinada dirección (Brasó, 2002, pág. 83)[4].

Tanto María Asquerino como Mary Carrillo, por poner otros dos ejemplos de esta desafección extendida, denunciaron en sus libros testimoniales las dificultades, antes y después de la guerra, para inscribir a hijas de cómicos en centros escolares. "Ah, no, no, no; es hija de unos actores, ni hablar; aquí somos muy decentes", espetó a Eloísa Muro, madre de la futura protagonista de *Surco*, (José Antonio Nieves Conde, 1951), la responsable de un colegio de monjas de la madrileña calle Hortaleza (Asquerino y Negrín, 1987, pág. 27); Carrillo, por su parte, sufrió algo similar a mitad del siglo pasado cuando pretendía escolarizar a sus cuatro niñas: "Lo siento, señora, aquí no admitimos hijas de artistas", le respondieron en varios colegios antes de dar con un centro religioso en la Colonia del Viso de Madrid donde también estudiaría Teresa Rabal, asimismo hija de actores (2001, págs. 136-137). Pilar Bardem recordó que a Imperio Argentina, a la que describía como "un mito viviente de la época", le negaron la inscripción de su hija en el colegio de la Santísima Trinidad donde luego estudiaría la propia Bardem (Bardem y Encinas Bardem, 2005, pág. 28); y Amparo Rivelles, según la que sería su cuñada, María Luisa Merlo, sufrió el rechazo de las religiosas conocidas como Damas Negras (de la Congregación del Santo Niño Jesús) cuando sus padres, los actores María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles, trataban de escolarizarla en Madrid antes de partir a Hollywood, donde rodaron las versiones en castellano de varias

películas estadounidenses para la Metro Goldwin Mayer (Víllora, 2003, pág. 183).

Alfredo Landa justificó el silencio en el que mantuvo durante varios años su vocación de actor explicando que, a mitad del siglo XX, en España, el teatro continuaba siendo sinónimo de "la bohemia, pero en un sentido peyorativo" (entrevista de José Luis Garci, RNE, 22-V-1982), "un lugar de perdición" (Ordóñez y Landa, 2008, pág. 47), y "ser cómico era como ser puta" (íd.). El sentimiento no era solo nacional: en 1957, Miguel Gila, en un viaje de trabajo a Tánger, hubo de presentar el pasaporte en una ventanilla bajo el rótulo "Artistas y prostitutas" (1995, pag. 355).[5] El humorista recordaba que, en su documento para poder viajar fuera de España, se identificaba como escritor para evitar las represalias que, por la desconfianza de las autoridades hacia el cómico, su condición laboral podría haberle acarreado:

> Poner en el pasaporte de profesión artista significaba que si estabas actuando en un teatro o en una sala de fiestas y querías aprovechar, por ejemplo, la Semana Santa para ir a París, o a Londres, o a cualquier otra ciudad del extranjero, era necesario presentar, junto con el pasaporte, un certificado del sindicato vertical de artistas, que por supuesto te era denegado, alegando que si salías al extranjero podías no volver y de esa manera incumplir el contrato con la empresa (pág. 524).

María Luisa Merlo evocó que, en los años del nacionalcatolicismo franquista, en el lujoso hotel Ritz de Madrid no dejaban entrar a los actores (Víllora, 2003, pág. 346), lo que confirmó Enrique Herreros en su artículo "Los cómicos no pueden entrar en el hotel" (2000, pág. 159-164; para no desagradar a nadie, lo citaba con ironía como "Hotel Ruiz"). La valenciana narró asimismo un episodio pseudo-berlanguiano que vivió en Castellón, a comienzos de los sesenta, invitada junto a otros compañeros a una cena a la que también asistían "las fuerzas vivas de la provincia": artistas y toreros fueron situados lejos de los gobernantes, pero, a la hora del baile, los alcaldes quisieron hacerse acompañar por las actrices, a lo que se negó Merlo mientras Alfredo Mayo, que no solamente había llegado a teniente de Aviación del bando golpista durante la Guerra Civil, sino que había encarnado al álter ego del propio Francisco Franco en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), "se quería abrir

la bragueta y mearse encima de todas las autoridades", furioso por el ofensivo trato dispensado a los comediantes (Víllora, 2003, pág. 346).

Ya a comienzos de este milenio, Mary Carrillo mostraba su indignación ante acusaciones de indolencia vertidas contra los actores: "No hace mucho, en un diario, se nos motejaba a los cómicos de despreocupados y dormilones..., de vagos, en una palabra" (2001, pág. 131); imputaciones contra las que la actriz exponía su propia realidad profesional mantenida durante decenas de años:

> Cuando yo llegaba a mi casa a las dos de la mañana, después de haber hecho dos funciones como *La alondra*, *Madre Coraje*, *Quién teme a Virginia Woolf*, etc., las piernas me flaqueaban y sin apenas voz me obligaba violentamente a dormir para restaurar fuerzas, para prepararme para el día siguiente, porque me jugaba mi propio prestigio (íd.).

Y proseguía más adelante:

> Toda mi vida profesional ha consistido en interpretar dos comedias diarias mientras estudiaba y ensayaba la siguiente. Los ensayos comenzaban a las tres y media de la tarde hasta las seis, y las funciones, durante unos años, comenzaban a las seis y media de la tarde y después (cuando cambió la hora oficial) a las siete. Por lo general, en una obra de teatro, desde que se levanta el telón hasta que se baja, transcurren unas dos horas. Dos horas de trabajo por la tarde y dos horas por la noche, terminando unas veces a las doce y media y otras a la una de la madrugada. Me he pasado gran parte de mi vida ensayando a las tres y trabajando de siete a una de la madrugada. Hoy, a mis años, aún no puedo creer la cantidad de trabajo que he realizado en mi vida, ni cómo he tenido capacidad y salud para hacerlo (págs. 131-132).

Por suerte, el panorama ha mejorado sustancialmente y los actores han dejado atrás esos tiempos de menosprecio y rechazo,[6] para disgusto de Fernán-Gómez, que prefería la marginación "a la integración en la sociedad burguesa" (Angulo y Llinás, 1993, pág. 205), o de Adolfo Marsillach, quien, a comienzos de los años setenta, afirmaba:

> ... yo creo que el actor es por definición un ser antisocial. Y que lo mejor que le puede pasar a un actor es que sea detestado, que no se le reciba en

> ningún sitio y que no lo entierren en sagrado. El actor debe ser un individuo al que la sociedad en la que está trabajando debe mirar con cierto temor. [...] Pero somos unos burgueses más, haciendo un trabajo como el de todo el mundo; y nuestro trabajo no es como el de todo el mundo, sino completamente diferente. Yo me siento orgulloso cuando en un sitio no me aceptan o cuando noto un gesto hacia mí un poco desabrido porque pienso entonces que estoy realmente cumpliendo mi función. Y no cuando me dan un whisky y un canapé. Aceptarlos es un error en el que hemos caído los actores. Pero hemos caído por hambre. Por hambre del whisky y por hambre del canapé. Han sido muchos siglos de no tenerlo (Galán y Lara, 1971, pág. 52).

No obstante, quedan reminiscencias de los tiempos del recelo, si bien ya no poseen la misma base moral o religiosa de periodos anteriores. Como recuerda Ríos Carratalá, no hace tanto que, en sus apariciones televisivas, "el entrevistador debía asegurar que la condición de Pepe Rubianes como licenciado por la Universidad de Barcelona era verídica" (2013, pág. 118); en otro nivel más exacerbado, la libre expresión de opiniones sobre el desastre del petrolero *Prestige* (2002), la guerra de Iraq (2003), los recortes del gobierno español en materia social (2013) o un nuevo ataque de Israel contra la población palestina (2014) provocó un alud de airadas reacciones contra los ciudadanos, actores de profesión, que habían *osado* pronunciarlas, por no hablar del sunami de cólera que desató el mismo Rubianes con unas abruptas declaraciones sobre España y los españoles en el programa *El Club*, dirigido y presentado por Albert Om (TV3, 2006).[7] A comienzos de 2015, el Premio Nobel Mario Vargas Llosa, enfrascado en los ensayos como actor de su texto teatral *Los cuentos de la peste*, basado en el *Decamerón*, de Boccaccio, explicaba el rechazo de su esposa a esa aventura: "Piensa que voy a perder la dignidad y el honor convirtiéndome en un cómico a una edad en la que yo debería de estar [*sic*] ya reposando" (*El País*, 21-I-2015).

4. Conclusiones

La sociedad española no ha mostrado la consideración debida a sus actores como agentes de indudable trascendencia en el desarrollo de nuestra cultura. No se trata de un desinterés que afecte solo a los

intérpretes, sino al mundo de la cultura en general; tal vez no haya mejor prueba de ello que la escasa relevancia de los homenajes a Miguel de Cervantes cuando, en 2016, se conmemoró el cuatrocientos aniversario de su fallecimiento.

El 21 de noviembre del pasado año se cumplió una década de la muerte de Fernando Fernán-Gómez (1921-2007), una de las grandes cimas de la Historia de nuestra interpretación. El hispano-argentino no solo fue uno de los mejores actores que ha dado España, sino que cultivó con magníficos resultados la dirección teatral, cinematográfica y televisiva, así como la escritura de guiones para el cine y la televisión, novelas y relatos, textos teatrales, poemas, ensayos y artículos. Fue Premio Príncipe de Asturias de las Artes y obtuvo los premios nacionales de Teatro y Cinematografía, la Medalla de Oro de la Academia de Cine y varios Goyas, Osos de Plata, Fotogramas de Plata, etcétera; ingresó –como se ha dicho– en la Real Academia Española y, tras su fallecimiento, se le otorgó a título póstumo la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio.

Pese a tales reconocimientos, tenemos la convicción de que nuestro actor merecería un puesto de mayor relevancia en el sustrato patrimonial de nuestro país. Como Fernando Trueba –en conversación radiofónica con José Sacristán–, opinamos que "Si [Fernán-Gómez] hubiera sido francés, su estatua estaría al lado de la de Voltaire" ("Retratando a Fernán-Gómez", Cadena SER, 15-III-2015). Y comprendemos absolutamente la desolación de Luis Alegre tras ser testigo de la siguiente escena unos años después de que el actor nacido en Perú protagonizara un desagradable encontronazo con un admirador impertinente: un chico de unos trece o catorce años reconoce por la calle al de *Las bicicletas son para el verano* y llama la atención de sus amigos al grito de "Mirad, mirad quién está ahí, el de ¡a la mierda!". Alegre aseguró que nuestro cómico se lo tomó con humor, pero el aragonés concluía con cierta amargura: "Eso era Fernando Fernán-Gómez, gran gloria nacional, para buena parte de los adolescentes del siglo XXI: el señor de ¡a la mierda!" (Fernán-Gómez, 2015, pág. 27).

Poca duda puede caber sobre el liderazgo –sin duda no deseado– que Fernán-Gómez ostentó sobre el extenso grupo de actrices y actores, de cómicas y cómicos, que iniciaron o consolidaron su trayectoria artística tras la Guerra Civil.[8] El décimo aniversario de su fallecimiento fue una excelente ocasión para rendirle justo homenaje y reconocimiento; y con

él también a esos artistas que, sin discusión, contribuyeron con creces (y algunos siguen haciéndolo: Concha Velasco, José Sacristán, Lola Herrera...) a nuestra Historia cultural. Sin embargo, el hito pasó casi desapercibido, con loables excepciones.[9] Tampoco el centenario de Fernando Rey (nacido el 20 de septiembre de 1917) tuvo un gran eco, ni siquiera el ochenta cumpleaños de José Sacristán (Chinchón, 27 de septiembre de 1937), que sigue desplegando su magisterio en teatro, cine, televisión e incluso radio.

Este 2018 tendremos nuevas ocasiones de homenajear y reivindicar el trabajo de nuestros cómicos con el centenario de María Luisa Ponte (Medina de Rioseco, 21 de junio de 1918); y en 2019, con el centenario de Mary Carrillo (Toledo, 14 de octubre de 1919), el ochenta cumpleaños de Pilar Bardem (Sevilla, 14 de marzo de 1939) y Concha Velasco (Valladolid, 29 de noviembre de 1939) o el décimo aniversario del fallecimiento de José Luis López Vázquez (2 de noviembre de 2009). ¿Dejaremos pasar de nuevo la –en todo el sentido del término– oportunidad?

5. Obras citadas

Aguirre, Arantxa (2008). *34 actores hablan de su oficio*. Madrid: Cátedra.

Angulo, Jesús y Francisco Llinás Francisco (eds.) (1993). *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián.: Patronato Municipal de Cultura.

Arconada, Andrés (2001). *Concha Velasco. Diario de una actriz*. Madrid: T&B Editores.

Asquerino, María y Florentino Negrín (1987). *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés.

Bardem, Pilar y Carlos Encinas Bardem (2005). *La Bardem. Mis memorias*. Barcelona: Plaza & Janés.

Brasó, Enrique (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Espasa Calpe.

Carrillo, Mary (2001). *Sobre la vida y el escenario. Memorias*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

Fernández Colorado, Luis (2004). *Luis Cuenca. La buena mala vida*. Badajoz: Diputación.

Fernán-Gómez, Fernando (1998). *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate (Reedición: Madrid: Capitán Swing, 2015).

Fernán-Gómez, Fernando (2002). *El viaje a ninguna parte*. Madrid, Cátedra.

Galán, Diego y Fernando Lara (1971). "Adolfo Marsillach: la decisión de no renunciar". *Triunfo* (472), págs. 51-53.

Galán, Diego (1993). "Los actores secundarios". *Queridos cómicos*. TVE.

Garci, José Luis (22-5-1982). Entrevista a Alfredo Landa. *RNE*.

Gila, Miguel (1995). *Y entonces nací yo. Memorias para desmemoriados*. Madrid: Temas de Hoy.

Herreros, Enrique (2000). *"Hay bombones y caramelos…". Bar en el entresuelo. Anécdotas insólitas del mundo del cine contadas por un testigo de excepción*. Madrid: EDAF.

Millás, Lola (2001). *¡Con Agustín González hemos topado!* Peñíscola: AISGE y XIII Festival Internacional de Cinèma de Comedia.

Oehrlein, Josef (1993). *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

Oliva, César y Jesús García de Dueñas (1999). *Fernando Guillén, un actor de hoy*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad y Primavera Cinematográfica de Lorca.

Ordóñez, Marcos (2007). *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*. Madrid: Aguilar.

Ordóñez, Marcos y Alfredo Landa (2008). *Alfredo el Grande. Vida de un cómico. Landa lo cuenta todo*. Madrid: Aguilar.

Ponte, María Luisa y Eduardo Galán (1993). *Contra viento y marea. Memorias de una actriz*. Madrid: Ciclo Editorial.

Ríos Carratalá, Juan. A. (2013). *Espíritu de mambo: Pepe Rubianes*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.

Román, Manuel (1996). *Los cómicos. Vida y anécdota de los actores españoles más populares. Volumen III. Los grandes secundarios. Los flecos de la postguerra*. Barcelona: Royal Books.

Román, Miguel (2009). *En memoria de José Luis López Vázquez*. TVE.

Rubianes, Pepe (2007). *Me voy*. Barcelona: Ara Llibres.

Sacristán, José y Fernando Trueba, (15-3-2015). "Retratando a Fernán-Gómez". *A vivir, que son dos días*. Cadena SER.

Santpere, Mary (1963). *Mi vida*. Barcelona: Ediciones Este.

Torres, Cipriano (2002). *Pilar Bardem. El compromiso de la coherencia*. Murcia: Universidad.
Víllora, Pedro M. (2003). *María Luisa Merlo. Más allá del teatro*. Madrid: Temas de Hoy.
VV. AA. (1997). *Nickel Odeon* (9).
Ysbert, Pepe (1969). *Mi vida artística. Memorias de Pepe Ysbert. Su teatro, su cine, su época*. Barcelona: Bruguera.

6. Notas

[1] Precisamente sobre Joaquín Roa, el Señor Zequiel de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), Antonio Castro Jiménez señalaba en *400 Kilómetros*, periódico *online* de los navarros en Madrid: "El 23 de mayo de 1981 falleció un anciano de casi noventa años, asilado en la Real Casa de Misericordia de Pamplona. Su nombre era Joaquín Roa y pocos recordaban ya que había sido actor navarro pionero en el teatro de España" [Consultado 8-II-2011].

[2] Luis Cuenca recordó en sus memorias una tarde, ya en la posguerra, en la que "fuimos a actuar en un teatro de provincias [...] y nos encontramos en las taquillas a un obispo al frente de una manifestación de beatas, rezando el padrenuestro por el alma de los pecadores que estaban acercándose a comprar las entradas, y donde al final de la función ni pudimos saludar por los abucheos destemplados de ese devoto coro de meapilas" (Fernández Colorado, 2004, págs. 59-60). Reconocemos que tanto el relato de Isbert como el de Cuenca no pasan de anécdotas sin importancia en comparación con los argumentarios de los grandes enemigos del teatro, como Fray José de Jesús María, autor de la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad* (Alcalá, 1601), en cuyo capítulo XVI del libro IV se afirmaba que los comediantes, "gente tan infame y deshonesta", "gente holgazana y viciosa", eran "truhanes y chocarreros para gozar de vida libre y ancha" que "se ensayan en enseñar a cometer vicios", y por lo tanto el teatro resultaba un "burdel de la vergüenza pública y escuela de la torpeza; [...] sagrario de Venus y consistorio de deshonestidad; [...] cátedra de pestilencia y fuente de todos los males" (Oehrlein, 1993, págs. 207-216).

[3] Sobre esta identificación extrema por parte del público entre actriz/actor y personaje cabe destacar una anécdota que relató Rafaela Aparicio en un capítulo de la ya citada serie de TVE *Queridos cómicos*: acostumbrada la audiencia a que desempeñara papeles de criada en numerosas películas y

especialmente en la serie televisiva *La casa de los Martínez* (llevada al cine por Agustín Navarro en 1971), un matrimonio de Toledo llegó a ofrecerle "mucho más dinero de lo que gane aquí [en televisión]", en palabras de la propia actriz, por incorporarla a su plantilla de servicio doméstico.

[4] En realidad, lo que puede leerse al respecto en la ponencia presentada por Fernán-Gómez es lo siguiente: "Los directores y productores cinematográficos de España han podido, siempre que el cuadro de actores a su disposición les ha parecido insuficiente, improvisar actores. Digo con esto que la participación o la culpa de los actores en el actual problema del cine español es poco importante. Y de aquí nace el problema particular del actor: ha perdido, o mejor diría que no ha conseguido aún su importancia, su significación. Hasta en los círculos profesionales, no ya frente al público, al actor se le niega la voz y el voto, el derecho a la opinión por considerársele falto de preparación intelectual, falto de categoría artística y falto de valor comercial frente al público" (Angulo y Llinás, 1993, pág. 183). En cuanto a su valoración sobre la calidad del cine español de aquellos tiempos, en sus memorias escribió: "Nuestro cine solía ser anticomercial visto desde dentro, y vergonzoso visto desde fuera" (Fernán-Gómez, 1998, pág. 398).

[5] En su citada ponencia en las *Conversaciones de Salamanca*, refiriéndose al asunto del menoscabado prestigio social del actor, Fernán-Gómez mencionaba la película *El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy, 1940), "en [la] que el protagonista, hijo de una encopetada inglesa, se enamoraba de una muchacha que caía en la prostitución, y esto, al descubrirse, creaba un problema de incompatibilidad; a la sociedad española, representada por las autoridades de censura de entonces, la palabra prostitución le parecía quizá demasiado ordinaria y cambió la profesión de la muchacha por la del teatro" (Angulo y Llinás, 1993, pág. 184).

[6] Es más: dos de ellos han llegado a formar parte de la Real Academia Española: Fernando Fernán-Gómez, que tomó posesión el 30 de enero de 2000, y José Luis Gómez, cuya incorporación se concretó el 26 de enero de 2014.

[7] El propio Rubianes ofreció su versión de los hechos en el libro *Me voy* (2007). Como consecuencia de las citadas declaraciones, la Fundación para la Defensa de la Nación Española (Denaes) interpuso una demanda contra el actor por el delito de ultraje a España. En un principio, el juzgado de instrucción de Sant Feliu de Llobregat desestimó la demanda, pero la decisión fue revocada por la Audiencia de Barcelona, que admitió a trámite la denuncia de la Denaes; la fiscalía pidió una multa de hasta 21.600 euros para

el cómico, quien finalmente resultó absuelto tras su fallecimiento, ocurrido el 1 de marzo de 2009.

[8] Sobre la admiración y el respeto general de la profesión a Fernando Fernán-Gómez se puede recordar el momento en que, en la película *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989), el personaje que interpreta Juan Luis Galiardo, un actor televisivo, ante la petición de sus compañeros para que se sume a un paro laboral, responde: "¿Qué ha dicho Fernán-Gómez?". La secuencia fue rememorada por Fernando Guillén en el monográfico que la revista *Nickel Odeon* dedicó al hispano-argentino (VV. AA., 1997, pág. 155); Guillén concluía: "eso es Fernando Fernán-Gómez para todos. Una referencia. Y una referencia no sólo artística, que indudablemente lo es, sino también una referencia personal" (íd.). María Asquerino lo definió como "el gran actor de nuestra época" y "uno de los seres más importantes que hay en este país" (Asquerino y Negrín, 1987, págs. 310-311); Pilar Bardem, por su parte, lo consideraba "de otro planeta" (Torres, 2002, pág. 95) y aseguraba sentir por él "un respeto profundo" (p. 96), incluso "temor reverencial" (Aguirre, 2008, pág. 116); en sus memorias lo llamó "Dios Padre" (Bardem y Encinas Bardem, 2005, p. 16), y confesó: "Siempre he pensado que es un extraterrestre que algo o alguien, desde un mundo superior, nos ha mandado para enseñar al ser humano cosas de la vida" (pág. 351). Para Concha Velasco, "trabajar con él suponía una lección diaria con el mejor profesor" (Arconada, 2001, pág. 182). En su artículo "Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot" (Angulo y Llinás, 1993, págs. 151-171), Carlos Aguilar recogió un amplio catálogo de elogiosas opiniones sobre el actor, director, autor...; entre las páginas 162-168 se ofrecen las referidas al perfil humano y vital del artista, donde se destaca su generosidad, su trato fácil, su talento e inteligencia, su cultura..., sin olvidar referencias a su mal humor, aunque justificado por los técnicos Rosa Salgado y José Luis Alcaine (págs. 166 y 168). Sobre este último aspecto, su amigo Pedro (Perico) Beltrán aseguró: "Fernando tiene esa fama de hombre huraño, pero bajo ese caparazón hay un hombre extremadamente sensible. Un caparazón que se ha construido a lo largo de muchos años y muchas latas, porque hay gente que atrae a los latosos, y en eso Fernando se lleva la palma: siempre se le han acercado los peores pelmazos de Madrid" (Ordóñez, 2007, pág. 95). De opinión parecida era Agustín González: "[Fernando] tiene un carácter que le ha llevado a que la gente de la profesión diga: ¡qué señor tan antipático!, cuando es todo lo contrario, es un conversador maravilloso, [...] creo que es el ser más inteligente que he conocido nunca y con un sentido del humor maravilloso,

divertido y, por otra parte, muy cáustico y muy profundo en sus reflexiones" (Millás, 2001, págs. 10-11).

[9] El programa Historia de nuestro cine de La 2 (RTVE) programó cinco películas dirigidas o protagonizadas por el hispano-argentino (*Un marido de ida y vuelta, Ninette y un señor de Murcia, ¡Bruja, más que bruja!, El mar y el tiempo* y *La silla de Fernando*), así como un coloquio sobre su figura en el que intervinieron el actor Gabino Diego, el escritor y director Luis Alegre y Helena de Llanos,cineasta y nieta de Fernán-Gómez. Por otro lado, se llevaron a cabo actos de homenaje organizados por el Festival TCM, la Comunidad de Madrid, el Centro Cultural de la Villa, la Filmoteca Vasca, la Asociación de Ilustradores/as Profesionales de Cádiz, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera (San Sebastián), el Ateneo Republicano de Galicia, los cines Verdi de Madrid o los Multicines El Palillero de Cádiz. Fuera de España, destaca la publicación del volumen *'El mundo sigue' de Fernando Fernán-Gómez. Redescubrimiento de un clásico*, de Ralf Junkerjürgen y Cristina Alonso-Villa (eds.) (Peter Lang Edition), que publica por primera vez el guion de rodaje de la película con los añadidos del director.

SHAKESPEARE FOR THE HOLIDAYS: SHAKESPEARE FESTIVALS IN NORTH AMERICA

SHAKESPEARE DE VACACIONES: FESTIVALES SHAKESPEARE EN AMÉRICA DEL NORTE

Isabel Guerrero
Universidad Isabel I / Universidad Internacional de La Rioja
(isabel.guerrero.llorente@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0003-2924-2970

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.05
ISSN 2444-3948

Abstract: : In the 20th century, dozens of Shakespeare festivals flourished across the United States and Canada, giving rise to a phenomenon that now accounts for hundreds of festivals in the two countries. The Oregon Festival, the Stratford Ontario Festival and the Shakespeare in the Park (New York) can be considered the pioneers of this movement, influencing many other festivals. These festivals have generated theatrical events typified by their use of space, their outreach, target audiences and their approach to Shakespeare in performance. This article discusses Shakespeare festivals in North America using the cases of the Oregon, Stratford and Shakespeare in the Park festivals to elucidate how these and other contemporary festivals have generated their own formulae to stage Shakespeare's works.

Key words: William Shakespeare, theatre festivals, performance, North America, theatre space.

Resumen: Durante el siglo XX surge en Estados Unidos y Canadá un fenómeno teatral que pervive en nuestros días: los festivales de

Shakespeare, que ponen en escena cada verano las obras del dramaturgo inglés. Los festivales de Oregón, Stratford Ontario y Shakespeare in the Park (Nueva York) fueron los pioneros de un movimiento conformado por cientos de festivales. Dichos festivales han dado lugar a acontecimientos teatrales con características propias, entre las que destacan su uso del espacio, el público potencial al que están dirigidos y las fórmulas empleadas para poner las obras en escena. Este artículo analiza el fenómeno de los festivales de Shakespeare en Norteamérica, introduciendo su historia desde los orígenes de los festivales de Oregón, Stratford y el Shakespeare in the Park, con el objeto de dilucidar cómo estos y otros festivales contemporáneos han generado fórmulas propias para la representación de la obra de Shakespeare.

Palabras clave: William Shakespeare, festivales, puesta en escena, américa del Norte, espacio teatral.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Isabel Guerrero. Isabel Guerrero holds a PhD in Arts and Humanities from the University of Murcia (Spain). Her research focuses on Shakespeare in contemporary performance, with special interest on Shakespeare's presence in theatre festivals, from official to fringe and off festivals. Her recent publications include the co-edition of the volumen *Estudios Teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas* (EDITUM, 2017) and the articles "Shakespeare in La Mancha: Performing Shakespeare in the Almagro Corral" (*SEDERI Yearbook*, 2017) and "A Festival Blockbuster: *Romeo and Juliet* at the Edinburgh Fringe and the Avignon Off" (*Romeo and Juliet in European Culture*, ed. John Benjamins, 2017). She has also worked on Ibsen in performance, Max Reinhardt and violence in the theatre. She holds a degree on Stage Directing from the Escuela Superior de Arte Dramático (Murcia, Spain) and English Studies from the Universidad de Murcia. She is one of the co-founders of CIJIET (Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales). She is currently a member of the faculty at the Universidad Isabel I and the UNIR.

> And he did concern himself with higher aims. To create the lushest, the most beautiful, the most awe-inspiring, the most inventive, the most numinous theatrical experiences ever. To raise the bar as high as the moon. To forge from every production an experience no one attending it would ever forget. To evoke the collective indrawn breath, the collective sigh; to have the audience leave, after the performance, staggering a little as if drunk. To make the Makeshiweg Festival the standard against which all lesser theatre festivals would be measured.
>
> *Hag-Seed*, Margaret Atwood

1. Introduction: a land for Shakespeare festivals [1]

At the beginning of the novel *Hag-Seed*, Felix, the artistic director of the Makeshiweg Festival, loses his job after years of commitment to the reinvention of Shakespeare's plays for the festival. Paralleling the overthrow of Prospero from his dukedom by his brother, Felix's assistant, Tony –whose name, from Anthony, might be a translation of Antonio, Prospero's brother– manages to convince the Board of the festival to terminate Felix's contract and usurps the director's position. The parallel with William Shakespeare's *The Tempest* might escape a reader not very familiar with this play; however, the context of reference of the Makeshiweg Festival – a Shakespeare festival – is very likely to be well-known to many North American readers.[2] The name of the festival is fictional (Makeshiweg is neither a festival nor, as the novel suggests, a Canadian town), but such festival context is widely known both in Canada and the United States.

Since the first half of the 20th century, Shakespeare theatre festivals have flourished all across North America, becoming a distinct festival category tightly associated to free time and holidays. The Oregon Shakespeare Festival, in Ashland, Oregon, the Stratford Festival, in Stratford Ontario, Canada, (probably the festival hidden under the pseudonym of Makeshiweg in Atwood's novel),[3] and the Shakespeare in the Park, held in Central Park, New York City, have been paramount in the expansion of this phenomenon. According to Edmondson and Prescott (2015, pág. 301), there are currently more than 200 festivals all over Canada and the US. This article takes as its main hypothesis that Shakespeare festivals

in North America are essentially different from other theatre festivals in the same territory and beyond, giving rise to a festival phenomenon typified by its use of space, outreach, target audiences and its approaches to Shakespeare in performance. In order to demonstrate this, the article focuses on the festivals in Oregon, Stratford and Central Park, and others derived from them, to analyse the main characteristics of this particular type of theatrical event.

The sheer volume of Shakespeare theatre festivals in North America has not gone unnoticed in academia. Since 1975, when the first study on Shakespeare festivals in the United States and Canada was published (Loney and Mackay, 1975), academics have been mainly concerned with providing lists and catalogues of festivals (Engle, Londré and Watermeier, 1995; Gregorio, 2004; Scott-Douglass, 2007). More qualitative studies are those in Lanier (2002), Bennett (2005), Knowles (2005) and Edmondson and Prescott (2015). Edmondson and Prescott's project "Shakespeare on the Road," whose output was published in a blog, gave an in-depth view of fourteen festivals that they visited on a road trip in the summer 2014. This article, thus, aims to contribute to the ongoing academic research in this area, providing a more systematic analysis on distinct aspects of three emblematic theatre festivals set up and consolidated throughout the 20th century.

2. Oregon, Stratford and New York: the paradigms of Shakespeare Festivals in North America

The Oregon Shakespeare Festival is often credited as the pioneer of Shakespeare festivals in North America. Its origins can be traced back to 1935, when it started as a celebration for 4 July.[4] Angus L. Bowmer, the founder, decided to stage *Twelfth Night* and *The Merchant of Venice* in the old theatre built in the city as part of the Chautauqua movement,[5] a venue whose roofless structure evoked Elizabethan playhouses. Due to the success of these first performances, the festival continued in subsequent years and has been periodically celebrated since then, with the exception of the period of the Second World War. The end of the war brought with it the re-opening of the festival and some organizational changes, as the appointment of Bowmer as the first producing director, working full time for the festival. At the time of Bowmer's appointment,

some architectural alterations were made: the old Chautauqua theatre was redesigned in a Tudor style, resembling the yet-to-come Shakespeare's Globe in London, and an additional new indoor theatre was built in 1970. The Oregon Shakespeare Festival works today as a summer season, with shows from June to early October in the Elizabethan theatre, while the indoor venue offers a ten-month schedule. Every season, the festival's repertory company performs an average of eleven plays, both classical and contemporary, of which a good number is by Shakespeare.

The other landmark of Shakespeare festivals in North America is the Stratford Shakespeare Festival in Ontario, Canada.[6] In 1951, Tom Patterson came up with the idea of creating a Shakespeare festival in his hometown on the banks of the Avon. With Stratford's river and town named after the English Stratford-upon-Avon, it just seemed natural that the Canadian equivalent could claim its own Stratfordian Canadian Shakespeare.[7] After two years of hard preparations, the Stratford Shakespeare Festival opened its doors in the summer of 1953.[8] The withdrawal of the railway industry had brought with it the decline of the city, and Patterson's idea of the festival was to transform Stratford into a cultural destination. The festival was prominently Canadian, but the connection to old England was essential during its first years. The first artistic director was the well-known Anglo-Irish director Tyrone Guthrie, and the first festival cast the British actors Irene Worth and Alec Guinness. The first two plays were *Richard III* and *All's Well That Ends Well*, directed by Tyrone Guthrie himself. Due to their success, the plays ran for six weeks instead of the four that had been initially planned. As happened at the Oregon festival, the festival later expanded its repertory to incorporate plays by other classical and contemporary authors, and it changed its name from Stratford Shakespeare Festival to Stratford Festival. Although Shakespeare was eliminated from the name to widen the scope of the event – a practice also adopted by the Oregon Festival – he remains the most performed author on the Stratford stages, and the promotion and staging of his plays remain at the core of the festival's artistic mission.

Key to the success of the Canadian festival was its space. The design by Tanya Moiseiwitsch combined a thrust stage, with the audience sitting around it, and an auditorium modelled after Greek amphitheatres. The closeness generated by the Stratford Festival Theatre, as the venue

was called, was intended to allow a new way of staging Shakespeare and to recreate a real Elizabethan experience. For Guthrie,

> Shakespeare could be presented on a stage that would reproduce the intimate actor-audience relation for which he wrote... [a stage] built out into the theatre, so that people almost surround the stage. It means returning to the old style of acting, in which gestures are less grotesque, and less scenery is required. The audience is able more to feel a part of the proceedings. (Quoted in Lanier, 2002, pág. 156)

Until 1957, this experiment with the thrust stage took place under a temporary tent, which was later replaced by a permanent structure recalling a tent-like shape. Currently, the venue is an emblem of the festival and attending the Stratford Festival has become synonymous with going to the Festival Theatre. Its success has been such that it has influenced the design of several theatre venues throughout the world, such as the Chichester Festival Theatre (1962), the Oliver stage at the National Theatre in London (1976) or even the remodelling of the Royal Shakespeare Theatre in Stratford, England (Kennedy, 2001, pág. 163).

The other main representative of Shakespeare festivals in North America appeared in 1954, when Joseph Papp offered a series of free performances in the Lower East Side in New York City. A few years later, the performances were transferred to Central Park, where the Delacorte Theatre –an open-air auditorium inspired by Greek venues – was built in 1962. The festival has been known as Shakespeare in the Park, Free Shakespeare in the Park, or New York Shakespeare Festival and, since its inception, all its performances have been free, attracting an audience of both New Yorkers and tourists. Nowadays, the performances are so popular that there are three ways to get a ticket: queuing for hours to get one of the tickets distributed on a first-come, first-served basis at the Delacorte Theatre on the day of the performance, via the festival's online lottery, or buying a ticket for 180 dollars. This high price is not the actual price of the performances, but a symbolic quantity to collaborate with the funding of the festival and grant free access to the general audience. In the footsteps of the Shakespeare in the Park and its free-access philosophy, dozens of small-scale Shakespeare festivals have flourished around the city, increasing the offer of Shakespearean performances during the summer. In contrast to the

three main festivals already discussed, whose architectural design was made *ex profeso* to stage Shakespeare in the festival context, these small festivals suppress all theatre architecture, placing their performances directly in open spaces.

3. Festival Theatre Space and Audiences

The Oregon Shakespeare Festival, the Stratford Festival and Shakespeare in the Park are paradigmatic of Shakespeare festivals in North America. Apart from their great influence in the establishment of many other festivals in the US and Canada, both their similarities and differences illustrate how Shakespeare is taken onto the festival stage. One of the main characteristics of the three festivals is their use of space. In contrast to 19th-century proscenium-arch theatres, their venues have in common their attempt to bring closer the auditorium and the stage. To do so, they recall ancient theatres such as Greek auditoriums (Shakespeare in the Park), Elizabethan playhouses (Oregon Shakespeare Festival), or combine the design of both types of venues (Stratford Festival). As Dennis Kennedy (1998) has noted, "performances in twentieth-century festivals tended to be placed in unusual designed or found spaces modelled on the circle that encouraged a sense of togetherness among spectators" (pág. 176). This, Kennedy continues, connects the theatrical events in such spaces with the quasi-religious festivals of ancient Greece, in which the amphitheaters promoted a feeling of community. The use of the theatrical space in these three festivals follows this trend. With their suppression of theatrical architecture, staging the plays directly in open spaces, small-scale Shakespeare festivals in New York also participate in the abolition of the stage-auditorium separation.

This tendency in theatre architecture is not exclusive of theatre festivals. It appeared already at the beginning of the last century with the claim of avant-garde directors for a theatre in which the relationship between the stage and the audience is redesigned, abandoning the distance that theatrical buildings from the 18th and 19th centuries had imposed. Antonin Artaud (1958), one of the precursors of this idea, proposed the abolition of the stage and the auditorium, replacing them by a space without barriers, where the spectator is "placed in the middle of the action" (pág. 96). The purpose of this, according to Artaud (1958), would

be to have the spectator "engulfed and physically affected" (pág. 96) by the action. Theatre festivals in general embrace these ideas, aiming to enhance the stage-auditorium relationship and pointing out to the connection with their precursors, Ancient Greek festivals.[9] In the case of North American festivals, the somehow unusual theatrical space has become one of the main attractions in them, providing the opportunity to see Shakespeare in performance in a space that enhances the sense of community among spectators and increases the connection with the stage. This practice not only recalls Ancient Greek theatre but also, more significantly in this context, connects these festivals with Elizabethan theatre spaces, in which the stage-audience interaction, as well a the interaction between spectators, was paramount to the theatrical event.

Apart from their theatrical space, Shakespeare festivals are defined by their outreach and the audiences they aim to address. Engle, Hardinson and Watermeier (1995, pág. 17) have classified Shakespeare festivals into two types depending on their target audiences: destination and community festivals. Destination festivals are commercial festivals engaging all sorts of professionals in their development and attracting a large number of visitors. The Stratford Festival and the Oregon Shakespeare Festival are examples of this type, attracting tourists for whom attending the performances becomes a central part of their leisure experience. As Susan Bennett (2005) notes, "a Shakespeare festival may be the inspiration for tourists visiting a particular place or region. The tourist comes, here, to the Shakespearean performance in an explicit context of recreational travel" (pág. 496). As a matter of rule, attending destination festivals does not only imply travelling to them, but also paying for a theatre ticket. In many festivals, the expansion in the repertoire to include contemporary plays and musicals is connected to their commercial enterprise, as attracting a tourist-audience is fundamental to ensure the continuity of such events. Bennett (2005) points out that this has been precisely the strategy of the Oregon Festival, in which the repertory "must be keenly linked to audience appeal because of that reliance upon travel-in theatregoers who must be persuaded to make Ashland a vacation destination" (pág. 504), and the same applies to the Stratford Festival. To reinforce their appeal, the two festivals have recently staged musical comedies addressed to those not interested, or not only interested, in Shakespeare. In 2015, for instance, the Stratford

Festival staged *The Sound of Music*, and the Oregon Shakespeare Festival presented *The Wiz*, an adaptation of *The Wizard of Oz* in 2016. Nevertheless, Shakespearean productions remain at the core of the two festivals, and most of the audiences attend both Shakespearean and non-Shakespearean shows.

In contrast to the market forces at play in destination festivals, community festivals are usually free and take place outside the boundaries of theatre architecture, placing the performances in open, public spaces as parks or squares. The Drilling Company performances are part of a community festival, presenting their Shakespearean productions in two open-air locations in New York City: Bryant Park and a parking lot in the East Village, a much more unusual type of performance space. While destination festivals are more exclusive (they require travelling to them and paying for a ticket), community festivals such as the one by the Drilling Company advocate for a democratization of culture with their free access policy.

Due to their placement in public spaces, these festivals generate distinct modes of spectatorship. Some spectators do not plan their attendance to the festivals in advance, they just find the performances by chance and decide to stay and watch the production. The casual spectator faces the option to attend the performance until its end, or just poke around for a few minutes. On the other hand, many of those going on purpose to the performances usually do so well-equipped with folding chairs and a picnic. These festivals can be run either by professional companies, (such as the Drilling Company), or amateurs (the Gorilla Repertory Theatre, performing in Washington Square, for instance), and are usually completely free or pass the hat. The Shakespeare in the Park can be considered an exceptional case of community festival. Its general tickets are free of charge, but you need to obtain the ticket before accessing the venue. The placement of the productions inside a formal theatre also prevents the fluctuation of audiences of performances in public spaces.

Chalk sign announcing a free Shakespearean performance by the Gorilla Repertory Theatre in Washington Square, New York

4. Staging the plays: Shakespeare's canon and approaches to performance

Audiences are also attracted to North American Shakespeare festival's due to a unique characteristic in their repertoire: many of the festivals revise the complete canon of Shakespeare's works periodically, featuring some of the most rarely performed plays. Over its eighty-three years of history, the Oregon Shakespeare festival has completed the canon three times and only one more performance of *Timon of Athens* is needed for the fourth. In Stratford Ontario, one of its artistic directors (Richard Monette, 1994-2007) produced Shakespeare's complete works during his reign, and the production of *Henry VIII* in 1997 marked the first revision of the canon at the Shakespeare in the Park festival. The chance to see all Shakespeare's plays over the seasons is rare in other theatre festivals. Even in European festivals like the Avignon Festival, the Edinburgh International Festival, or the Almagro Festival, in which Shakespeare's

works are staged on a regular basis, plays such as *Cymbeline* or *Timon of Athens* have never been performed.[10] In contrast to general theatre festivals as these, whose purpose is to showcase national and international artists, the specific focus on Shakespeare of the festivals in this study allows audiences to attend not only several productions of the same play over the seasons, but also to trace Shakespeare's dramatic career (its evolution, recurrent topics, etcetera) and to get familiar with some of the plays that are seldom staged in contemporary theatre.

With such profusion of productions and plays, Shakespeare's works have been constantly reinvented on the stages of North American festivals; however, two basic approaches seem to dominate the scene: adaptations linking the plays to their origin in 16th and 17th-century England and recontextualizations in North America.[11] The first trend is strongly related to performances in the open air, in which the landscape functions as the décor. According to Lanier (2005), the placement in natural environments connects these performances with an image of merry old England, giving rise to the impression that "we are seeing Shakespearian performance in its 'natural' state, Shakespeare 'set free.'" (pág. 152). Examples of this trend are frequent in community and free-access festivals. In them, the absence of theatre architecture oblige theatre companies to resort to imaginative resources in order to locate the scenes, often using objects to indicate the location or the time of the action, as it was done in Elizabethan theatre. In other cases, the setting becomes the protagonist in the mise-en-scène, with the integration of the surroundings into the plays, as is the case in the productions of the New York Classical Theatre company. The company uses what they call 'panoramic theatre' to stage Shakespeare's plays in several parks across the city in the summer season. Their panoramic performances do not take place in a specific point of the park; instead, each scene is placed in a different part and audiences need to move along the production, adding a sense of movement to the action. Each change of location, even in the same open space, acquires a new meaning in relation to the play. Scenes played against trees or vegetation evoke Lanier's idea of Shakespeare set free. In contrast, other scenes integrate the urban landscape into their action. For instance, scene III.iii in *The Winter's Tale* (2016), in which Antigonus leaves Perdita near the sea, was played in Brooklyn Bridge Park, against the river Hudson and the Manhattan skyline. This combination gave rise to an interesting juxtaposition, in which Antigonus, in

period costume, exited pursued by a bear with Manhattan's skyline in the background. Instead of the bucolic Shakespeare set free that Lanier suggests, this was a rather urban, 21st-century, New York Shakespeare.

The other main performance approach is related to the recontextualization of the plays in North America's past or present. Edmondson and Prescott (2015) state that Shakespeare festivals are so rooted to North American culture that Shakespeare serves "to stage America to itself" (pág. 311). The authors (2015, pág. 306) identify this self-representation with the appropriation of the plays to reflect on North America's history, and refer to some examples such as *The Comedy of Errors* in The Oregon Shakespeare Festival (2014), with the action transferred to the Harlem Renaissance, or a 19th-century *As You Like It* (Montana Shakespeare in the Parks, 2014). One of the most interesting approaches within this trend might be that of the Oregon Shakespeare Festival. This festival has gone a step further in its negotiation of American history and Shakespeare, commissioning a cycle of 37 plays under the title "American Revolutions: The United States History Cycle". The cycle takes inspiration from Shakespeare's plays to stage moments of change in the history of the country, such as, for instance, the aftermath of Kennedy's assassination (depicted in the production *All the Way* in 2012, including intertextual references with the history plays).

Another strategy, complementary to that pointed out by Prescott and Edmonson, is the recontextualization of the action not in the past, but in present-day America. The adaptation of *The Taming of the Shrew* in Shakespeare in the Park 2016 followed this approach. The production offered a feminist reading of the play with an all-female cast. In substitution of the often-forgotten opening scenes of the play (the induction featuring the drunken Sly), the production framed the story introducing Bianca and Katherina as candidates for the Miss America beauty contest, hosted by an off-voice mocking the then republican candidate Donald Trump. The contest, won by the tamed Kate at the end of the production, transformed the problems of the protagonist into those of a contemporary American woman, raising issues such as women identity, misogyny and beauty standards in the 21st century. The following year, in 2017, the same festival held a production of *Julius Caesar* in which the character in the title role boar a clear physical resemblance to the US President, causing lots of controversy as well as the withdrawal of some of the festival's sponsors. Together with the recontextualisation

of the setting, the translation of the plays into contemporary English is also used to get North American audiences closer to Shakespeare. The project "Translating Shakespeare: The play on!," run by the Oregon Shakespeare Festival since 2015, might be the best example of this approach. The project attempts to translate Shakespeare's 37 plays to facilitate their linguistic understanding. Whether historical or contemporary, in Early Modern or contemporary English, the appropriation of the plays into an American context confirms Edmondson and Prescott's statement of Shakespeare festivals as a way "to stage America to itself". Shakespeare's festivals in North America, thus, contribute to the constant negotiation of history, politics and national identity in both Canada and the United States.

5. Conclusions

Given their characteristics, Shakespeare Festivals in North America are a unique type of theatrical event. The three main festivals in this study (the Oregon Festival, the Stratford Ontario Festival and Shakespeare in the Park) all opened in the first part of the 20th century, paving the way for many other festivals also concerned with the celebration of Shakespeare's works. Independently of their setting or their categorization as community or destination festivals, Shakespeare festivals in North America have given rise to a circuit in which Shakespeare appears as a cultural commodity associated with leisure time. Their connection with tourism or their free-access policy make these festivals stand out among most of the Shakespearean productions on offer in regular theatrical seasons, increasing their appeal for festival audiences. Unlike general theatre festivals, their focus on Shakespeare gives rise to a repertoire that is able to encompass some of Shakespeare's less frequently performed plays as well as to the periodic revision of the whole canon. These festivals are also characterized by their use of space, often recalling ancient theatre architecture (imitating Greek amphitheaters or Elizabethan venues) or just getting rid of the theatre building, as is the case of many community festivals. Whatever the case, leaving the proscenium-arch structure aside helps to enhance the sense of togetherness of the audience and encourages the stage-auditorium interaction. Shakespeare remains at the core of the Anglophone identity of the

United States and the English-speaking part of Canada and, as a consequence, Shakespeare Festivals in North America constantly go back to the origin of such identity (setting the plays in 16th and 17th-century England) or use the plays to reflect on the historical past and present of the territory.

Each summer, Shakespearean performances in North American festivals contribute to the constant reinvention of the plays. To return to Atwood's words, in these festivals, "to create the lushest, the most beautiful, the most awe-inspiring, the most inventive, the most numinous theatrical experiences ever," Shakespearean performances are often combined with unique theatre architecture, locations in open spaces and the reinterpretation of the plays in a North American setting.

6. Works Cited

"The Stratford Adventure." *The Canadian Encyclopedia*. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/stratford-shakespeare-festival> Last viewed 1 March 2017.

Artaud, Antonin. (1958). *The Theatre and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.

Atwood, M. (2016). *Hag-Seed*. London: Penguin.

Bart-Riedstra, C. and L. H. Riedstra. (1999). *Stratford: Its Heritage and Its Festival*. Toronto: James Lorimer & Company Ltd.

Bennett, S. (2005). "Shakespeare on Vacation." In B. Hodgdon and W. B. Worthen, eds. *A Companion to Shakespeare and Performance* (págs. 494-508). Oxford: Blackwell.

Cushman, R. (2002). *Fifty Seasons at Stratford*. Toronto, Ont.: McClelland & Stewart.

Edmondson, P. and P. Prescott. (2015). "Shakespeare on the Road: Celebrating North American Shakespeare Festivals in 2014." In C. Jansohn and D. Mehl, eds. *Shakespeare Jubilees: 1769-2014* (págs. 301-311). Zürich: LIT.

Engle, R., F. Londré, and D. J. Watermeier. (1995). *Shakespeare Companies and Festivals: An International Guide*. Westport, Conn.; London: Greenwood.

Gregorio, M. D. (2004). *Shakespeare Festivals around the World*. Bloomington: Xlibris Corporation.

Guerrero, I. (2017). *Festival Shakespeare: Celebrating the Plays on the Stage*. PhD Thesis. Universidad de Murcia (unpublished).

Guthrie, T. and R. Davies. (1954). *Twice Have the Trumpets Sounded; a Record of the Stratford Shakespearean Festival in Canada, 1954*. Toronto: Clarke, Irwin.

Kennedy, D. (1998). Shakespeare and Cultural Tourism. *Theatre Journal*, 50 (2), 175-188.

Kennedy, D. (2001). *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Knowles, Ric. (2005). "Encoding/Decoding Shakespeare: *Richard III* at the 2002 Stratford Festival. In B. Hodgdon and W. B. Worthen, eds. *A Companion to Shakespeare and Performance* (págs. 297-318). Oxford: Blackwell.

Lanier, D. (2002). *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Loney, G. and P. Mackay. (1975). *The Shakespeare Complex: A Guide to Summer Festivals and Year-Round Repertory in North America*. New York: Drama Book Specialists.

Oregon Shakespeare Festival. <https://www.osfashland.org/> Last viewed 10 Apr. 2017.

Scott-Douglass, A. (2007). "Appendix C: Web Resources for Shakespeare Companies and Festivals." In R. Burt, ed. *Shakespeares after Shakespeare: An Encyclopedia of the Bard in Mass Media and Popular Culture* (págs. 823-827). Westport, Conn.: Greenwood Press.

Shakespeare on the Road. <http://shakespeareontheroad.com/> Last viewed 10 Apr. 2017.

6. Notes

[1] The research for this article was done under the auspices of a FPI scholarship and the research project FFI2015-68871-P "Shakespeare y el siglo XX: guerra, memoria cultural y nuevos media", directed by Clara Calvo and financed by the Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] Many other parallels of *The Tempest* appear in the novel which is, in fact, a rewriting of the play commissioned for the *Hogarth Series*, a full programme

of works based on Shakespeare's plays on the occasion of Shakespeare's four hundredth death anniversary.

[3] In the acknowledgments section at the end of the book, Margaret Atwood, the author of the novel, declares that the surname of the protagonist, Felix Philips, is borrowed from Robin Phillips, a former director of the Stratford Festival in Ontario.

[4] For more on the Oregon Shakespeare Festival visit the festival site Oregon Shakespeare Festival. <https://www.osfashland.org/> Last viewed 10 Apr. 2017.

[5] A movement of performers and lecturers who travelled through the rural States.

[6] There have been numerous publications concerning the Stratford Festival. For an account on the first seasons see, for instance, Guthrie and Davies, 1954.

[7] The Stratford in Ontario, Canada, is frequently referred to as "the other Stratford" to differentiate it from the homonymous English town.

[8] For a whole account of the inception of the festival see the documentary "The Stratford Adventure," <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/stratford-shakespeare-festival> Last viewed 1 March 2017. See as well Bart-Riedstra and Riedstra, 1999; Cushman, 2002.

[9] The origin of contemporary art festivals in general and theatre festivals in particular should be traced back to Ancient Greece, where the annual celebrations in honour of Dionysius gathered performances of comedies, tragedies, and dithyrambs in an ambience of festivity and exaltation.

[10] A database with the Shakespearean productions at the Edinburgh International Festival, the Avignon Festival and the Almagro Festival is provided in Guerrero 2017.

[11] This does not mean that other approaches or recontextualisations of the plays are not possible. In 2012, the Stratford Festival, for instance, staged an adaptation of *Much Ado About Nothing* set in slave-era Brazil, an similar recontextualisations of the plays are frequent in other North American festivals.

CARTAPACIO

Presentación de Rosa Serrano

La ventana de Chygrynsky,
de José Ramón Fernández

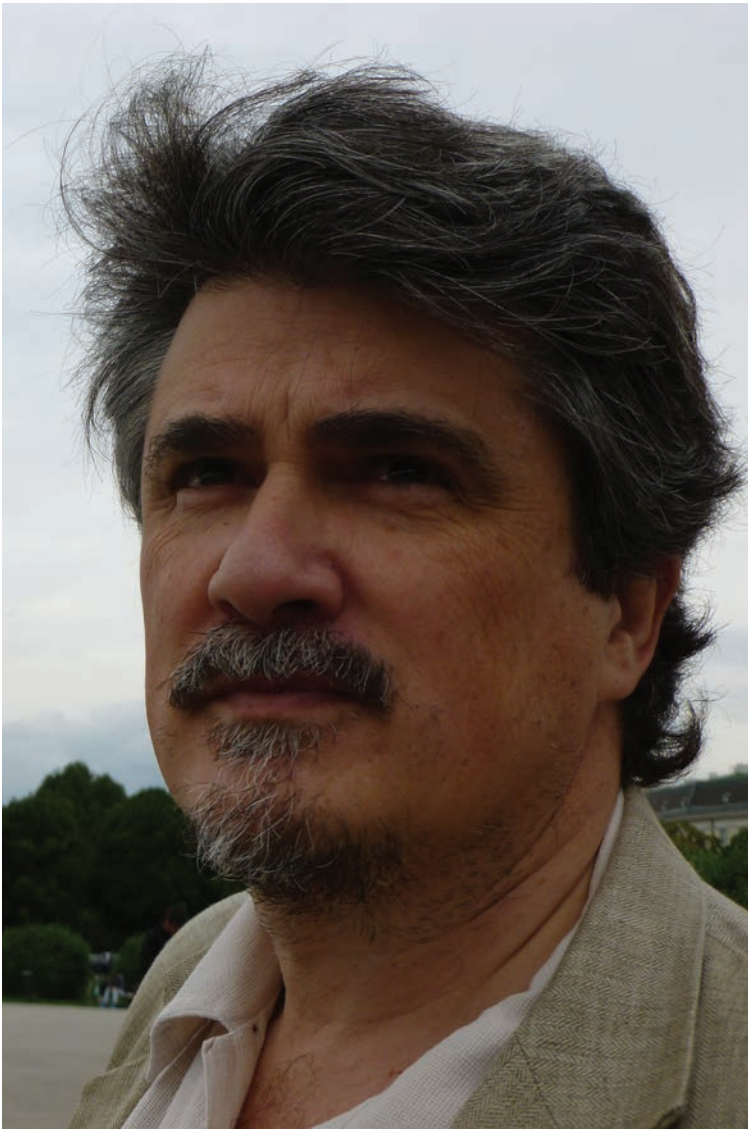
Musaka
de ozkar galán perez

EXPOSICIÓN

UNA MIRADA HACIA LA SOLEDAD Y LA NECESIDAD DEL OTRO: LA VENTANA DE CHYGRYNSKY

Rosa Serrano Baixauli
(rosebai82@gmail.com)

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.06



José Ramón Fernández

> […] Cuando se me habla de lo de "prestigioso dramaturgo" yo me abrazo a la palabra dramaturgo en el sentido de que no me siento tan autor como dramaturgo, en el sentido de que lo que hago, mi oficio, es tomar materiales muy diversos y ayudar a los actores, al director, al escenógrafo, a todo el equipo de ese trabajo colectivo que es una obra de teatro, a que se pueda crear con esos materiales un espectáculo, a ofrecerles un texto que pueda ser un texto para el espectáculo (Fernández, 2012, minuto 7).

Sirvan estas palabras para introducir a José Ramón Fernández Domínguez, dramaturgo relevante del panorama teatral de nuestro tiempo. Muestra de ello es su extenso currículum del que extraemos los datos más significativos:

> En 1993 recibió el Premio Calderón de la Barca por la obra *Para quemar la memoria* y en 1998 fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra*. En 2003 recibió el Premio Lope de Vega por *Nina*.
> En 2011 recibió el Premio Nacional de Literatura por *La colmena científica o El café de Negrín*.
> Ha estrenado y publicado una treintena de obras, bien escritas en solitario, bien como trabajos dramatúrgicos colectivos; la primera pieza de la Trilogía de la juventud (con Y. Pallín y J. G. Yagüe), *Las manos*, recibió, entre otros, el Premio Ojo Crítico y el Premio Max 2002 al mejor texto en castellano. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano, árabe, polaco, rumano, griego, serbio, húngaro y japonés.
> Ha realizado una veintena de versiones o adaptaciones de textos ajenos, desde Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Molière o Beumarchais a Coward, Valle-Inclán, Llamazares o Max Aub. Por su adaptación de *El laberinto mágico* de Max Aub recibió el Premio Max 2017.
> En 2011 publicó la novela *Un dedo con un anillo de cuero*.
> Es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja para el Centro de Documentación Teatral.

El breve apunte que acabamos de citar nos da cuenta de la prolífica escritura de nuestro dramaturgo y nos acerca a realizar una composición de su vida curricular.

Sin embargo, debemos, pues la obra que nos ocupa lo demanda, hablar también de un equipo de personas que en este viaje profesional lo acompañan: la compañía Teatro el Zurdo. La compañía Teatro el Zurdo

nace con una vocación reflexiva y extraordinariamente necesaria en nuestros días. Como ellos mismos declaran en su página web:

> Queríamos empezar una nueva etapa, reinventarnos, donde poner en práctica nuestra propia visión del juego teatral y encaminados hacia una dramaturgia contemporánea y moderna que acerque el TEATRO al ciudadano, como punto de encuentro y lugar de intercambio de emociones e ideas (http://www.teatrozurdo.com/la-compania.html).

Y es ese intercambio de emociones e ideas lo que propicia que los miembros fundadores de esta compañía trabajen a pie de escenario desde el inicio y sean creadores todos –actores, director y dramaturgo- del espectáculo final. Es, por tanto, un modo de trabajo en el que prima la cooperación, la unión de fuerzas, de ideas y puestas en común, mediante las cuales el equipo humano explora, innova, experimenta y ante todo crea.

La trayectoria de la compañía Teatro el Zurdo parte de dos actores –Luis Bermejo y Luis Crespo- y desde esa concepción actoral que unifica miradas e inquietudes surgen sus espectáculos. La vinculación de este colectivo con José Ramón Fernández propicia unas puestas en escena abiertas a la improvisación y a los cambios. Su éxito les viene reconocido ya no sólo por diversos premios de los miembros que forman parte, sino del público receptor, que es, en definitiva, el que alienta a seguir trabajando en una dirección bien definida desde sus orígenes.

La obra que nos ocupa, así como las tres anteriores de las que haremos un breve esbozo, nace de esa colaboración y de ese trabajo conjunto del que venimos hablando. Comienzan con un trabajo de mesa y en él se van recogiendo las anotaciones y comentarios de lo que el texto –abierto siempre al cambio- desprende.

Nuestro dramaturgo sabe cuáles son las premisas y las intenciones que a priori exige la obra y conoce a la perfección a los actores que darán vida a los personajes. Tanto es así que en primeros borradores el nombre de los personajes no aparece y se remite en las intervenciones a los nombres de los actores y las actrices que los interpretarán.

Por tanto, estamos ante una obra que es heredera de un recorrido de amistad, de relación profesional asentada y de una calidad humana que exhala desde el texto hasta la puesta en escena. Y ello, redunda en una obra de calidad, amena y entretenida, pero sin dejar de lado la reflexión.

Pasemos ahora a hablar de las Comedias Zurdas, una trilogía en la que:

> Se trata de cosas sencillas como pueden ser: el paso del tiempo, la felicidad, la muerte. Pero, sobre todo, lo que hemos hecho es echarnos unas risas. Hemos citado a Tomas Mann, a Proust, a Tonino Guerra, a Borges, a Roland Barthes, a Alfonso Sastre, a Flaubert, a Shakespeare; hemos mencionado el cine de Fellini, de Wenders, de Ridley Scott, de Kim Ki-duk; hemos dejado caer homenajes a Kantor y a Pirandello. Pero nosotros no somos sabios ni importantes, sólo hemos hecho tres comedias y nos hemos echado unas risas. Hemos elucubrado acerca de la muerte, la felicidad y el paso de los días, recordando siempre aquello que dice Nani Moretti en *El Caimán*: "cualquier momento es el adecuado para hacer una comedia".

Las tres obras, que comentaremos por el orden elegido para su puesta en escena en la Sala Cuarta Pared, son *Una historia de fantasmas*, *Un momento dulce. La felicidad* y *Hoy es mi cumpleaños*. Obras que reflexionan acerca de lo que significa ser joven en un momento crítico en las vidas de los seres humanos: cumplir los treinta. Se establece la treintena como un punto de inflexión en el que la persona se plantea ¿quién es y qué ha conseguido hasta ahora? Estas cuestiones que nos hacemos responden a una búsqueda de la propia identidad, la cual viene dada en muchos aspectos por la relación con el otro –y la necesidad de ese otro, como veremos. Ese otro puede estar muerto y permanecer a nuestro lado, puede pertenecer al pasado y tener una fuerte presencia en la vida presente o puede convivir entre nosotros, como en el caso de la obra que nos ocupa principalmente en este estudio: *La ventana de Chygrynsky*.

1. Una historia de fantasmas

La primera de las obras que vamos a analizar es *Una historia de fantasmas*. Los protagonistas, en palabras del propio autor:

> Son jóvenes de unos treinta. Parecen, como todos lo hemos estado a esa edad, varados en un instante de su propia respiración, molestos y cansados de vivir. Tienen en sus manos el dolor y la belleza. Todavía no son supervivientes.

> Puestos a describir a los personajes, Rober es un muchacho normal, algo zangolotino. Ana es una absurda. Pedro tiene un secreto. Silvia está muerta. Gustavo —Ariel cuando trabaja como adivino— cree que no cree en nada.

En esta breve descripción de la *dramatis personae* se nos apunta a dos hechos muy significativos: "tienen en sus manos el dolor y la belleza" es una síntesis de los dos extremos de sentir en la condición humana. El ser humano es capaz de lo más bello y del horror más indescriptible; por tanto, es susceptible de ambos extremos del espectro existencial.

La segunda cuestión es clarificadora en cuanto al tema de la propia identidad, "todavía no son supervivientes", significa que no han llegado al punto en que la vida les pesa más que las ganas de vivir.

Cinco personajes, tres masculinos y dos femeninos, unidos por lazos de consanguinidad –Pedro y Silvia son hermanos. Lazos de una amistad fortuita –Pedro y Rober se hacen amigos por un interés común. Amistad por los estudios –Gustavo y Rober. Lazos que desde la adolescencia hasta la treintena son una brújula dentro de las vidas de los jóvenes.

La obra comienza con una frase de Hamlet a Horacio: "Hay algo más en el cielo y la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía." Tras este punto de partida se reflexiona acerca del oficio de actor, de las técnicas actorales y se juega a lo largo de toda la obra con el concepto de "rompimiento" en el que el actor sale de su personaje y se dirige al público. Este juego es una constante dentro del trabajo colectivo entre la compañía Teatro el Zurdo y Fernández. La complicidad que une a estos profesionales con nuestro dramaturgo dan como fruto un trabajo que nos mueve y nos motiva a través de la risa.

Así pues, en esta primera obra la búsqueda de la propia identidad va más allá de la identidad personal y reflexiona acerca de la identidad de los actores, de cómo estos solucionan los conflictos dramáticos y se sumergen en el espectro actoral. Incluso en ese desdoblamiento que se produce dentro de la obra, uno de ellos alude claramente a su papel y a la disconformidad con el mismo, en un juego jocoso que hace partícipe al espectador y que pone de manifiesto a éste el hecho de encontrarse ante una ficción, algo mágico: la representación. Leemos:

> PEDRO.— Que lo mejor que puedes esperarte es lo peor de lo peor.
> (*Euge se queda un momento en silencio y sale de su personaje.*)

> Es que me colocáis siempre el triste de la obra. Podíamos cambiar. A mí se me da bien la comedia. ¿No te apetece cambiar?
> Es que ya me sé lo mío. Además, lo tendrías que hablar con Bermejo.
> Si ya se lo he dicho. Me dice que a ver si a la próxima.

Esa búsqueda de la propia identidad de la que venimos hablando se multiplica en la lectura, así como en la representación, puesto que el espectador no asiste a una obra de teatro al uso en la que los personajes lo son de principio a fin; sino que se deja patente que hay una persona que a su vez es actor y que busca gustar de su papel. Por tanto, búsqueda de la propia identidad como jóvenes con vivencias personales –el texto que nos ha facilitado el autor está plagado de conversaciones acerca del paso del tiempo, de la infancia y de la juventud. También búsqueda de la propia identidad como actores puesto que existe una reflexión en la obra acerca de la actuación orgánica. Y en última instancia existe una búsqueda de la propia identidad como personaje dentro de la obra.

En esta triple perspectiva acerca de la búsqueda de la propia identidad siempre se hace necesaria la relación con el otro; como ciudadanos del mundo estamos en constante conexión con los demás puesto que el ser humano es por naturaleza un ser social; como actores la relación entre compañeros da pautas de identidad; como personaje dentro de la obra, nuestras reacciones vienen dadas por un gesto, una palabra, una mirada del otro. Y de la necesidad de esa relación con el otro, más aún en las grandes ciudades –como es Barcelona- es de lo que nos va a hablar principalmente *La ventana de Chygrynsky*.

2. Un momento dulce. La felicidad

La segunda obra dentro de la Trilogía es *Un momento dulce. La felicidad*. Su escritura es producto de los textos recopilados tras muchas reuniones con la compañía Teatro el Zurdo y prueba de ello es la obra en sí en la que al final encontramos bajo el título de "textos de las reuniones que aún no se han ubicado" un conjunto de conversaciones con los actores que hablan de su infancia, de sus padres y del significado del término *felicidad*. De entre todas vamos a señalar algunas que nos parecen más destacables por su relación con la infancia y la felicidad:

> Viendo a los niños y hablando de la felicidad ahora y que se ha perdido y que no sé qué... llegué a una conclusión que no sé si estáis de acuerdo... que es que hay una felicidad que cuando somos mayores no tenemos. Porque la felicidad cuando somos mayores la asociamos con el bienestar, con la seguridad, con la comodidad, con la tranquilidad... Pero cuando eres pequeño la felicidad siempre va ligada a la alegría. Cuando eres mayor no. No sé por qué.
>
> [...] Claro que hay gente alegre, claro que la hay. Pero el tono general... Yo conozco, y seguro que tu madre lo es. Pero en general tú ves que la alegría no es que esté mal vista pero está en desuso en el mundo adulto. ¿Cuántas personas alegres y contentas ves por la calle? Manifiestamente alegres, manifiestamente contentas.

Estas conversaciones y el texto que se construye a través de ellas nos hablan de un dramaturgo y una compañía de teatro interesados por las circunstancias que atraviesan las personas. José Ramón Fernández es un ser humano preocupado por los seres humanos que le rodean, por el sentido de la vida, y, por tanto, por los sentimientos que le son propios: tristeza, angustia, desesperación y, como en este caso, la felicidad. La preocupación por los problemas de la sociedad que nos rodea favorece el gusto por su dramaturgia. ¿Quién no se ha planteado alguna vez si es feliz? ¿Quién no ha sentido desesperación en ciertas circunstancias? Y estas cuestiones al fin y al cabo son pasos necesarios en la búsqueda de la propia identidad. Un ejemplo de esa apatía ante la vida la protagoniza el personaje de Carlos en *La ventana de Chygrynsky*, que piensa en la posibilidad de matarse pero que no se cree capaz de hacerlo.

Fernández utiliza en *Un momento dulce. La felicidad* elementos que abren las puertas al recuerdo: fotografías, canciones y películas, para remarcar así que lo que somos es producto de todas aquellas circunstancias que a lo largo de la vida nos contagian. De las reuniones que mantuvo con la compañía Teatro el Zurdo se desprende un sabor de añoranza, una morriña que nos despierta a la reflexión: ¿son los adultos felices? La respuesta es negativa. Se ahonda profundamente acerca de la felicidad en la niñez, preñada de momentos inolvidables en los que el juego de las chapas —en el tiempo de generaciones más lejanas— era un verdadero acontecimiento feliz. Sin embargo, cuando crecemos y maduramos, esa felicidad no es tan pura e inocente, es una maraña de aspectos racionales

tales como la estabilidad económica o la laboral. Dicha reflexión en *La ventana de Chygrynsky* aparece clara en dos de los personajes: Andrés y María Jesús. Ambos aluden a la niñez como un momento en el que cualquier sueño era posible y el cómo la vida adulta, llena de responsabilidades y rutina les ha llevado a alejarse de toda ilusión en pos de una vida solitaria e insustancial.

3. Hoy es mi cumpleaños

La tercera de las *Comedias Zurdas* que pasamos a comentar respecto a la reflexión acerca de la propia identidad y la necesidad del otro es *Hoy es mi cumpleaños*. En esta obra se reflexiona acerca de lo que significa cumplir treinta, especialmente como fecha límite entre la juventud y la edad adulta. Es una frontera que refuerza la necesidad de saber quién se es, de tener una identidad propia respecto al mundo que le rodea y en su relación con el otro. La toma de conciencia de "me puedo morir", que hasta ahora parecía lejana o más propia de otros, se hace patente y sofocante para los jóvenes.

El protagonista principal de esta historia, Fernando, se nos describe de la siguiente forma:

> Fernando.— Cumple años la semana que viene. Treinta y tres. Una buena edad para que te crucifiquen. Se plantea montar una fiestecilla en casa, para los amigos. No sabe si decir que es por su cumpleaños. No sabe si es por su cumpleaños. Como corresponde, está hecho un lío. Como todos. Más cosas: trabaja de administrativo en una empresa de comunicación.

En *Hoy es mi cumpleaños*, el resto de los personajes declaran su identidad en relación a los mismos aspectos que el protagonista: vida laboral, familiar, relaciones de amistad y pareja. Así pues, vemos cómo dos de los personajes son una pareja que acaba de romper y que no se hallan el uno sin el otro. Para ilustrar ese concepto José Ramón Fernández recurre a una imagen extraída de la película *Frankie y Johnny*; el recurso de remitir al arte cinematográfico es una constante en su obra, especialmente cuando trabaja con la compañía Teatro el Zurdo.

Porque la búsqueda de la propia identidad requiere, necesariamente, la relación con el otro. Y son muchas las personas que entienden esa relación bajo la luz del amor, como en el caso de estos dos personajes: Sonia y Guillermo. Por tanto, vemos una vez más cómo nuestro dramaturgo atiende a los intereses humanos, a las pequeñas historias que nos acontecen a los individuos de a pie, a la esencia de un ser social que vive en comunidad con los otros. Y justo una comunidad de vecinos como reflejo de la sociedad es *La ventana de Chygrynsky*. En este edificio habitan seres de dispar procedencia e índole, pero todos y cada uno de ellos comparten dos elementos que los atraviesan: la soledad y la necesidad vital de relacionarse con el otro.

4. *La ventana de Chygrynsky*

Las tres obras que acabamos de analizar a través de pequeñas pinceladas dan cuenta de la cuarta obra que unió a José Ramón Fernández con la compañía Teatro el Zurdo y que es el motivo principal de este estudio, *La ventana de Chygrynsky*. Hubo momentos, incluso, en que se llegó a hablar de *tetralogía* o de *la cuarta obra de la Trilogía del Zurdo*. Los lazos que unen los cuatro textos son muy reconocibles y suponen una línea argumental de la preocupación derivada de la existencia humana. En el caso de *La ventana de Chygrynsky* se hacen patentes sentimientos tales como la soledad unida a la necesidad vital del otro, así como la dificultad de adaptación y de cómo dichas emociones recrudecen en las grandes ciudades.

La ventana de Chygrynsky, una obra que consigue arrancar una sonrisa al espectador a pesar de hablar de temas tan importantes como la soledad o la nostalgia del emigrante, como comentábamos en líneas anteriores. El jugador del Barça, Dmitro Chigrinskiy, es elegido por nuestro autor porque

> [...] tiene un aire de santo, un tipo muy fuerte, con una sonrisa muy limpia. Que parece que acaba de bajar de la montaña y no sabe lo que es la maldad de la gente.

La sinopsis de la obra la podemos encontrar descrita por la propia web de la compañía Teatro el Zurdo:

> Dmytro Chygrynsky es un jugador de futbol ucraniano fichado por el Barcelona, que tras 25 millones de euros y apenas una docena de partidos, fue devuelto a su club de origen, el Shaktar Donetsk. En la propuesta de Teatro el Zurdo, el futbolista abre ilegalmente una ventana en su apartamento de Barcelona y es denunciado por los vecinos. Pero Dimo no puede cerrarla, porque cada día, mirando por ella a las tres en punto de la tarde, ve a su madre barriendo la nieve en la parte trasera de su casa de Ucrania. En su inmueble vive un vecino que todas las noches se duerme en su cama y despierta por la mañana en otro sitio, una joven intérprete que oye lo que piensa la gente, una chica experta en colchones y en encontrar cosas y otro vecino al que sorprende el amor mientras piensa en el suicidio. Las historias de todos ellos se entrecruzan en 'La ventana de Chygrynskiy', un texto de José Ramón Fernández que nos habla de la nostalgia del emigrante, de la soledad presente en las grandes ciudades y del contacto humano como bálsamo para la una y la otra. Hay un algo de onírico, de poesía, de extrañeza y al mismo tiempo, de esa calidez que nos dejan los músicos callejeros (http://www.teatrozurdo.com/la-ventana-de-chygrynskiy.html).

La obra pone de manifiesto una reflexión: la soledad y la difícil manera de combatirla. Los personajes, dispares y disparatados todos y cada uno de ellos, conforman una comedia fantástica en el más amplio sentido del término, en la cual las situaciones surrealistas dan lugar a la reflexión de la que venimos hablando. Un presidente de la comunidad que está pensando en acabar con su vida, circunstancia que sabe una traductora que puede escuchar lo que éste piensa, una vendedora de colchones que mata el silencio de su soledad parloteando sin parar a la mínima ocasión que tiene de estar con gente, un personaje que se levanta cada noche en un lugar distinto y que habla con el monstruo de su infancia... Y un jugador de fútbol ucraniano que vio frustrada su carrera en el Barça porque no se acabó de acoplar. Todos ellos entrelazan sus vidas y lo que en ellas acontece en un edificio, que recuerda a series de televisión muy en boga desde hace unos años, que bien podrían remitir a su vez a *Historia de una escalera* y a *13, Rue del Percebe*.

El elemento fantástico de la nieve en la obra (en la casa de Chygrynsky comienza a nevar todos los días a las tres de la tarde si su madre abre la puerta de atrás de su casa en Ucrania), une la vida del jugador

en una gran ciudad y la morriña que siente por su madre, su hogar, su ciudad. La soledad que siente alejado de los suyos. Un elemento que de manera muy visual y evocadora nos remite al principal tema de la obra del que venimos hablando.

La ventana como un personaje más dentro de la obra nos pone en antecedentes de uno de los elementos más importantes en la dramaturgia de Fernández:

> Lo primero, el lugar. Desde hace tiempo, estoy convencido de la necesidad de la acción a través del espacio. No soy original, esta es una de las muchas y muy sabias enseñanzas de Valle-Inclán: El espacio es el punto de inicio de la acción; es el que genera los personajes (Fernández, 2000, pág. 37).

Así pues, la ventana como elemento de un espacio, como unidad limítrofe entre lo que está dentro y lo que queda fuera de ese espacio. Y así mismo llevado hasta sus máximas posibilidades en tanto que encierran un lugar como es una vivienda –a nivel físico- y a nivel psicológico supone la apertura al ente introspectivo y se separa de la apariencia externa o lo que se conoce a nivel receptivo. Y es que cada uno de estos personajes se nutre de un juego de opuestos que se complementan: dentro-fuera; cerca-lejos; oscuridad-luz; estatismo-movimiento; cierre-apertura; oriundo-extranjero...

Si analizamos detenidamente estos términos antónimos pero que a su vez se necesitan en su definición, y, por tanto, en su correcta aprehensión, vemos cómo el elemento de la ventana, así como el personaje que da título a la obra, determinan la historia y consiguen su propósito: hacernos reflexionar.

La pareja de significantes "dentro-fuera" al hablar de la ventana nos remite a la zona que queda abierta en una vivienda y la que conecta con el mundo exterior. Chygrynsky dice que no la puede cerrar porque es su punto de unión entre la vida que lleva en Barcelona, gran capital, y su pueblo natal donde reside su madre. La oportunidad de jugar en un gran equipo europeo como es el F.C. Barcelona ofrece una ocasión única de superarse profesionalmente en el ámbito futbolístico, sin embargo, lleva aparejadas una serie de dificultades que una mirada superficial pasaría por alto. Pero nuestro dramaturgo es un ojo implacable al que no se le resiste ningún detalle por insignificante que pudiese parecer.

La vida de las estrellas de fútbol –apelativo que se repite al referirse a Chygrynsky en el texto y con tono muy marcado- es, a ojos del común de los mortales, una vida llena de comodidades, de éxito y de privilegios que automáticamente todos coinciden en relacionar con la felicidad. Sin embargo, estos jugadores no dejan de ser personas y en el caso de este joven ucraniano que recaló en Barcelona una temporada liguera, sufrió el cambio que a todo ser humano le puede acontecer más allá de recibir más dinero por su trabajo. La mirada atenta a este personaje pretende extraer nuestros prejuicios: "defensa central que sonríe" se nos dice en la *dramatis personae*. Porque hay una máxima adherida a la figura de un defensa que establece que nunca debe sonreír, viniendo a marcar que es su obligación infundir miedo en el adversario. Ya en la primera escena, en la que el presidente de la comunidad de vecinos se dirige a él, vemos una referencia a que tiene muchos libros, porque a los deportistas, en nuestro pensar colectivo, no los ligamos rápidamente a ser cultos. Estas dos pinceladas ya marcan una predisposición a la empatía por parte del lector/espectador porque rompe con los esquemas preestablecidos, así como los prejuicios que de antemano a alguien le puede generar un deportista y más en el deporte del fútbol.

Así pues, Chygrynsky es un ser humano, con sus intereses, sus inquietudes, que van más allá del fútbol y que devenidas por el deporte que juega de manera profesional lo han llevado a una situación de soledad y de adaptación que le está costando más de lo que se pudiese imaginar. José Ramón Fernández siempre se apoya en datos reales y es un gran investigador, por lo que muchas de las referencias de las que respira este personaje forman parte de su biografía. Evidentemente a nadie escapa que la ventana y lo que sucede cuando la abre forma parte de lo extraordinario, pero esa misma inverosimilitud nos acerca a Chygrynsky y a los sentimientos que le produce el estar lejos de los suyos. La soledad, la necesidad de tener al lado a sus seres queridos, el proceso arduo de adaptación a otro país, otro clima, otras costumbres, otra manera de jugar al fútbol, requieren de una fortaleza mental y de un propósito de no querer "bajar los brazos" muy constante en su dramaturgia.

El personaje de María Jesús es otro de esos personajes a los que le cuesta bajar los brazos, a los que la soledad la acompaña y debido a su profesión –traductora de idiomas que los españoles podemos calificar como "raros", se encuentra en la posición de luchadora nata. El resto de vecinos quieren ver en ella una persona extranjera, de fuera, puesto

que habla un idioma que difícilmente entienden los que no son nativos. Dos de los personajes parecen increparle esta cuestión a través de la pregunta: "¿eres rusa?" a lo que ella contesta con negativa rotunda y una pregunta a la que nadie parece dar respuesta: "¿Por qué iba a ser rusa?" La incógnita parece despejarse a través de la máxima: "como estás tan sola...", como si los nacidos en el país o región en la que vivimos no pudiésemos encontrarnos solos por diversas vicisitudes de la vida. Ese carácter misterioso que parece exhalar el personaje de María Jesús se ve reforzado mediante dos escenas: la escena quinta, el lavabo y la escena séptima, la de la gotera. En la escena del lavabo se produce una situación que nos produce extrañamiento pero que a su vez esconde una reflexión muy dura relacionada con la soledad y la necesidad del otro. Carlos, el presidente de la comunidad se encuentra en su lavabo tosiendo y de repente María Jesús, alarmada, le pide que no haga lo que parece ser ha verbalizado, la intención de acabar con su vida. Si nos detenemos a pensar profundamente en la escena vemos cómo se abre un abanico de significaciones que invitan a la reflexión. El presidente de la comunidad se nos había presentado en la primera escena como un ser posiblemente plano que por no saber bien de qué hablar –primer apunte de que no sabe encontrar la manera adecuada de entablar conversaciones y de relacionarse con los demás- recurre al tema por excelencia de los ascensores de nuestro país: la situación meteorológica. Sin embargo, también vemos que demuestra empatía y preocupación por el jugador de fútbol cuando dice que no pueden obligarle a cerrar la ventana, puesto que comunica al defensa central con su familia, entendido en sentido metafórico. Así pues, en esta escena vemos la otra cara de la moneda, su intimidad se nos revela y somos sabedores de su desidia y apatía hacia la vida. Piensa en matarse, en acabar con su vida... a lo que la traductora –que puede escuchar lo que piensa- le insta a no bajar los brazos, a hacer algo e incluso le propone su compañía para que no ejecute su pensamiento. Si bien es cierto que la psique de los seres humanos puede tender en ocasiones a la tristeza y a la depresión, llevar a término un sentir de esa magnitud, afortunadamente, es otra cosa. Es decir, "del dicho al hecho va mucho trecho" y de alguna manera son verdad las palabras que leemos en boca de Carlos: "Las cosas se piensan. Pero yo no soy de los que hacen eso. Hay que tener mucho valor." Pese a que la mayoría de las personas consideren que esta última frase cae en contradicción porque se entiende que suicidarse es un acto cobarde, es cierto que atentar

contra la propia vida no es algo fácil, puesto que la tendencia natural de los seres vivos es la supervivencia –no tendría sentido, sin ella, la teoría de la evolución.

Dos personajes que son opuestos y que se complementan: Carlos es "de aquí" –en el edificio, María Jesús es recién llegada o "de fuera" del mismo. Ella parece rusa, cualidad que se le otorga por saber ruso mientras que él habla del tiempo de la ciudad porque al parecer jamás ha salido de ella. Las aspiraciones que María Jesús tiene en la vida la llevan a recoger folletos de viaje, porque desde pequeña se había interesado por otras culturas, por aquello que se salía de sus límites más cercanos. Carlos, por el contrario, asevera "Yo no hago viajes. Todas las desgracias le vienen a la gente por no saber quedarse en casa." dejando así patente un miedo o rechazo a lo desconocido o quizás una dificultad inherente a abrirse a los demás. La breve escena está cargada de elementos que nos llevarían a la inverosimilitud, pero sin embargo lo obviamos y ya no porque participemos del juego de lo literario, teatral y fantástico, sino porque la base y reflexión en la que se sustenta no nos puede dejar indiferentes. Para quien haya pensado siquiera dos segundos en su vida en suicidarse le mueve a ese momento y puede revisar qué pasó, de dónde viene y dónde está; para aquellos que jamás hayan pensado eso e incluso considerasen de forma tajante que no hay motivo o razón para ello o que es un acto cobarde, quizás se les acerque un poco más al otro y, en futuras ocasiones puedan demostrar más empatía con los de su alrededor. Porque en el fondo y bajo grandes afectaciones como lo son la soledad o la melancolía deberíamos promover y practicar la acción de un verbo prácticamente desaparecido en nuestros días: empatizar.

Define el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el término "empatía" como la "Capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos". Requiere esfuerzo la capacidad de ponerse en el lugar del otro, máxime si aquél con el que debemos empatizar es diametralmente opuesto a nosotros y no compartimos su visión ante ningún aspecto. Y es lo que, mediante la risa, las circunstancias que son extraordinarias, llenas de fantasía y magia, pretende esta obra.

Andrés es el personaje que, si bien no se pone en el lugar del otro en el sentido que venimos comentando, sí acaba en el espacio físico de otros, porque se acuesta en su cama cada noche y amanece en otra distinta, incluso de ciudades lejanas a su residencia en este edificio en el que suceden cosas fabulosas. Y es que este personaje tiene una cuenta

pendiente, quizás, con los anhelos de la infancia, con las ilusiones, la imaginación propia de la niñez. La primera noticia que como lectores tenemos de este personaje es lo que se dice en la *dramatis personae*: "soñador inquieto. Nómada a su pesar." Aquí el término "nómada" se debería interpretar desde el significado "en constante viaje o desplazamiento", de ahí que se vea acompañado de la aclaración "a su pesar". Lo que realmente resulta digno de destacar es que todos los seres humanos estamos en constante desplazamiento debido, sobre todo, al cambiante mundo en el que vivimos. Nos rodean avances tecnológicos que nos abruman y que nos arrastran, se imponen como indispensables en nuestras vidas y nos obligan a movernos en una dirección, aunque no sepamos cuál, ni el destino final. Presos de esa estrategia del estrés y de la inmediatez que impera en nuestra sociedad nos olvidamos de nosotros mismos y de nuestras verdaderas inquietudes. Andrés se despierta en otra cama, metáfora tal vez de ese rumbo incierto que en ciertas épocas de la vida nos preocupa. Hemos hecho referencia en este estudio a las tres obras que conforman las llamadas *Comedias Zurdas* en torno al tema de la juventud, la treintena, el paso hacia la adultez... y vemos cómo en cada uno de los personajes existe esa inquietud si no a nivel laboral, a nivel sentimental. Andrés dice que tiene pesadillas porque, aunque sueñe en ocasiones con la persona que quiere, ésta no le hace ni caso, como en la vida real. Y hete aquí el problema o el pesar: la vida con sus exigencias, con su velocidad y su realidad tangible frente a los sueños, los deseos, las inquietudes y la necesidad de poder dormir relajado –que es el motivo por el que cree que no se despierta en su cama cada mañana. La escena de El colchón, jocosa y con cierto gusto por el juego de palabras que nos lleva a la risa más sincera, pone de manifiesto uno de los problemas más repetidos en la vida occidental: la falta de sueño o de descanso, el insomnio. Y la solución que desde todos los especialistas se acaba dando: la medicación. No es un tema baladí, teniendo en cuenta que recientes estudios hablan de que las pastillas tranquilizantes superan, por primera vez, al alcohol o al tabaco como la primera droga que consumen los jóvenes, en cierta medida porque los padres respaldan el uso de las mismas e incluso llegan a ofrecérselas en situaciones de angustia –tales como exámenes o rupturas sentimentales. Lejos de derivar este estudio en un tema complejo y de ámbito de la salud pública sí cabe incidir en cómo el ser humano hoy en día se ve enfermo o mermado por cuestiones que más tienen que ver con lo que nos pasa por dentro que por lo que

se ve por fuera. Y el elemento de la ventana en esta obra quizás quiera abrirse un poco, para que reflexionemos acerca de las causas y de las posibles soluciones. El análisis de cada uno de los elementos, situaciones y personajes nos lleva siempre a la misma causa: la soledad y a una de sus posibles e infalibles soluciones: la relación con el otro.

Volviendo al personaje de Andrés, en la escena de El garaje se encuentra con el monstruo del armario de su infancia y conversa con él. Es un guiño al pasado, se nos revela una parte del personaje que nos acerca a entender su psique y la evolución que finalmente se produce en él, puesto que acaba comprando el piso que deja Chygrynsky porque se despierta todos los días allí y pese al cerramiento en su casa nieva, cuando la madre del defensa ucraniano abre la puerta de atrás. El hecho extraordinario que sucede, al principio parece molestarle, pero finalmente es él mismo el que pide por teléfono a la madre de Dima que por favor vuelva a abrir, propiciando que nieve de nuevo en su salón. Es una decidida apuesta por lo mágico, por los sueños, por la lucha de aquello extraordinario y maravilloso que a priori rechazamos por desconocido o por acomodamiento en cierta estabilidad. Y desde luego despertar cada día en un lugar o que nieve en el salón de casa no debe resultar de lo más cómodo en la vida.

El personaje de Conchín se nos presenta como "vendedora de colchones que vive en el sótano" y hasta ahí pudiera parecer el personaje menos fantástico. Sin embargo, es un personaje digno de comentar, porque esconde en sí una de las personalidades que más desapercibidas pasa en nuestra sociedad. Conchín vive en el sótano, donde apenas tiene luz, muy a su pesar y como reflejo de ello dedica parte de su vida a inmiscuirse o tratar de solucionar la vida de los demás –probablemente porque es más fácil arreglar la vida de los otros que la de uno mismo. Repite e incide mucho en aquello de "los vecinos están para ayudarse" y se vanagloria de ser una ayuda, cuando su mayor aportación es parlotear de forma caótica hasta salirse del principio de la conversación. El valor de este personaje reside en la capacidad que tiene para hacer que los otros personajes se muevan hacia las circunstancias que darán resolución a parte de sus problemas. Es el caso de Andrés, al que mediante la fórmula de las estadísticas del Barça lleva a éste a despertarse en la casa del ucraniano. En el caso de la traductora la insta a quitar la moqueta, en la cual se puede leer el mensaje acerca de aquella persona que en el mundo la querrá que empieza por C –aludiendo más tarde a Carlos, el

presidente de la comunidad. Dirige, hace y deshace, se toma la libertad de subir al piso de María Jesús para aprovechar la luz del sol... porque el espacio determina su interior y en el sótano, la presencia de la oscuridad parece hacerle esconder o no afrontar sus propios miedos y los tapa o calla no dejando de hablar y ocupándose de la vida y la luz de los demás. Y, de alguna manera, esa ayuda que brinda a los demás, esa relación con los otros supone una ayuda para sí misma, porque los seres humanos, como hemos comentado, somos seres sociales y necesitamos de nuestros iguales para poder definirnos y avanzar.

Por tanto, vemos cómo esta obra pone de manifiesto la preocupación constante de nuestro dramaturgo por hablar de los problemas vitales de los seres humanos. *La ventana de Chygrynsky* le sirve de ejemplo para hablar de la inmigración y de la soledad en las grandes ciudades. Fernández vive en Madrid y sabe qué significa para muchas personas vivir lejos de su familia, de su ciudad, y sabe lo que en estas personas pesa el amor por lo que dejaron atrás y las dificultades en el proceso de adaptación lejos de su entorno. "Adaptarse o morir", como defendía Darwin en su Teoría de la Evolución. La diferencia, tal vez, es que la adaptación al ritmo de vida es vertiginosa, el estrés y las exigencias a los que estamos sometidos nos abruma y en ocasiones nos lanza al abismo en el que no somos capaces de querer luchar, donde nos pesa la vida, donde nos encontramos perdidos y donde la idea de "bajarse de este mundo" resulta atractiva y tentadora. Ante estas dificultades y circunstancias desalentadoras existe la necesidad de apostar por las relaciones humanas, necesitamos al otro y no debería significar debilidad, sino inteligencia, coherencia y empatía, porque como hemos defendido, los seres humanos somos seres sociales que necesitamos de la compañía de otros.

Como conclusión, hablar de *La ventana de Chygrynsky*, de las *Comedias Zurdas* y sobre todo hablar de José Ramón Fernández, es hablar de un dramaturgo necesario en nuestros días, por diversos motivos. Vivimos en una época de desaliento y de caos social en el cual las personas se han visto cada vez más desarraigadas y solas; todo ello promovido por un sistema capitalista que ha propiciado el individualismo frente a la colectividad, la soledad frente a la compañía, la insensibilidad frente a la compasión (entendido desde su sentido con raíces griegas: "mirada con pasión compartida"). Muestra de esta mirada ávida, preocupada, comprometida y sabia son sus obras, en las cuales encontramos temas que son inherentes al ser humano y a las preocupaciones que le son propias;

además con carácter universal y con carácter atemporal -es la historia de esta época y de cualquiera de aquellas que nos llevaron a nuestro hoy, como hemos defendido en este estudio.

Así mismo, uno de los valores más importantes y destacables de nuestro dramaturgo es su relación con los actores y con el colectivo que pondrá en escena sus obras. Su carácter generoso, dialogante y su apertura a las modificaciones de sus obras propician el éxito y la acogida de las mismas por parte de los espectadores, como en el caso de las obras que aquí hemos dado cuenta.

Los personajes de José Ramón Fernández son de carne y hueso, puesto que se configuran con una psique potente. En ellos vemos una evolución y un cambio dentro de la obra, por lo que se apuesta en última instancia por una solución esperanzadora. Y es que las obras que hemos abordado en este estudio y la que principalmente nos ha movido a él abogan por una lucha constante en pos de una vida mejor. Los seres humanos sufren en muchos casos la carencia de tener a otro igual cerca que los exhorte a ser mejores, a ver la belleza de la existencia, a no bajar los brazos, a que este paso por el mundo, en última instancia, sea un viaje que haya merecido la pena y en el que se haya logrado, si no la felicidad completa sí a atesorar los máximos momentos dulces que nos lleven a entender, mirando atrás, que sí hemos sido felices en múltiples ocasiones. Y todo ello pese a las dificultades, a los escollos, a las enfermedades, pese a vivir lejos de los nuestros en determinadas ocasiones; sobre todo si no perdemos de vista la intrínseca naturaleza del ser humano, que es social y por tanto, necesita del otro para su óptimo desarrollo existencial. Como a nuestro dramaturgo le gusta siempre recordar, de una canción del catalán Lluís Llach: "Aprender que soy sólo si existes y es esa medida la que quiero y me define." (Fernández, 2007, pág. 47)

5. Obras citadas

Fernández, José Ramón (2000). Cosas que he aprendido con *Las manos*. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, (5), 37-42.

Fernández, José Ramón (2007). Demonios compartidos. En García Tirado, Antonia y Checa Puerta Julio Enrique (coords.). *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores* (págs. 47-63). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Fernández, José Ramón (2012). *Conferencia con motivo del Premio Nacional de Literatura Dramática 2011*. Madrid, BNE. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cBWP1L-48ZM [20-4-2018]

Serrano Baixauli, Rosa (2015). *Una escritura comprometida con su tiempo. El teatro de José Ramón Fernández* (1992-2012). Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en: http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/50526/TESIS_ROSA_SERRANO.pdf?sequence=1&isAllowed=y [20-4-2018]

6. Anexo

En mi tesis doctoral, ya citada, se puede encontrar actualizado y en orden cronológico estimado por el propio dramaturgo una noticia de cada una de las obras y una breve sinopsis. En este apartado solo damos cuenta de una parte de su producción.

7. Textos originales publicados

Textos originales publicados

Babilonia, Monólogo de la perra roja, El que fue mi hermano (Yakolev) (2001). Madrid: Fundamentos.

El barco encantado / La memoria del agua (2015). Valencia: Episkenion, Valencia, 2015.

El caballero (2015). Valencia: Episkenion.

El libro infinito (2015). Valencia: Episkenion.

La colmena científica o El café de Negrín (2010). Madrid: Residencia de Estudiantes.

La tierra (1998). *Primer Acto*.

Las mujeres fragantes (1997). *ADE*.

Mano Amarilla (1998), *Escena*.

Mariana (1996). En *Palabras acerca de la guerra*. Madrid, Visor.

Me perdí en tus ojos (2004). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Mi piedra Rosetta (2013). *Primer Acto*.
Monólogo de la perra roja (2006). *Cuadernos escénicos*.
Nina (2004). *Estreno*.
Para quemar la memoria (1994). *Primer Acto*.
Si amanece nos vamos (2001). En *Oscuridad*. Madrid: Teatro del Astillero.
Sueño y Capricho (2006). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
Una historia de fantasmas (2005). *El Pateo*.
Yo soy Don Quijote de la Mancha (2015). Valencia: Episkenion.

Trabajos dramatúrgicos compartidos

y Chacón, Inma (2017). *Las Cervantas* (2017). Madrid: Editorial Antígona.
Pallín, Yolanda, Ripoll, Laila y Laíz, Jesús (2009). *So happytogether*. *Acotaciones*.
González Cruz, Luis Miguel y Solo, Ángel (2007). *Treinta grados de frío*. Guadalajara: Ñaque Editora.
Pallín, Yolanda y García Yagüe, Javier (2004). *Trilogía de la juventud III: 24/7*. *El Pateo*.
Pallín, Yolanda y García Yagüe, Javier (2002). *Trilogía de la juventud II: Imagina*. Madrid: AAT.
Heras, Guillermo; González Cruz, Luis Miguel; y Mayorga Juan (2001). *Cuentos de las dos orillas*. Granada: Fundación el legado Andalusí.
Pallín, Yolanda y García Yagüe, Javier (2001). *Trilogía de la juventud I: Las manos*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
Heras, Guillermo; Hernández Garrido, Raúl; González Cruz, Luis Miguel; y Mayorga Juan (1999). *Estación Sur* (1999). Madrid: Teatro del Astillero.
Doménech, Fernando; Hormigón, Juan Antonio y Rodríguez, Carlos (1994). ¿Qué hizo Nora cuando se marchó? *ADE*.

8. Notas

[1] El subrayado es nuestro

[2] Breve apunte del currículo de J.R. Fernández actualizado por él mismo recientemente. Se puede consultar completo, a fecha de junio de 2015, en mi tesis doctoral (2016).

[3] Como estudiosa del teatro de José Ramón Fernández he tenido el privilegio de contar con aquellas obras inéditas que pertenecen al trabajo en común con la compañía Teatro el Zurdo. Ver mi tesis doctoral.

[4] En el caso de esta obra, como en las dos restantes que conforman la trilogía,no existe una edición. Inéditas, poseemos los textos gracias a la generosidad del autor para con nuestro estudio. El subrayado es nuestro.

[5] El subrayado es nuestro.

[6] Las anotaciones están registradas de forma fiel a como se fueron desarrollando, es decir, se atiende en su transcripción al registro coloquial.

[7] El subrayado es nuestro.

[8] En una de las versiones de *La ventana de Chygrynsky*, José Ramón Fernández incluye las conversaciones de actores y director del Teatro del Zurdo. En ellas leemos estas palabras que acabamos de citar.

[9] El subrayado es nuestro.

[10] Leemos: "De hecho, entiendo la escritura dramática precisamente como una acción que necesita la existencia de los otros. Desde hace años, no sé evitar la cita de una canción de Lluís Llach para explicar esta manera de enfrentarme a la escritura y a la existencia: en su disco *T'estimo*, decía Llach aprender que soy sólo si existes y es esa medida la que quiero y me define." (Fernández, 2007, pág. 47).

La ventana de Chygrynsky
(Comedias zurdas 4)

José Ramón Fernández

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.07
ISSN 2444-3948

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Ficha Técnica

La ventana de Chygrynsky se estrenó en la Sala Cuarta Pared de Madrid el 7 de enero de 2011 con el siguiente equipo:

Director: Luis Bermejo
Reparto: Miguel Barderas, Nuria Benet, Beatrice Binotti, Luis Crespo y Eugenio Gómez
Músicos: Nando Lago, Tozo y Jorge Vistel
Escenografía y vestuario: Mónica Boromello
Iluminación: Víctor Cadenas
Composición musical: Nando Lago
Jefe de Producción: Luis Crespo

Imagen 1. Elenco de La ventana de Chygrynsky en el saludo final.
Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT.

Dramatis personae
DIMA CHYGRYNSKY, defensa central que sonríe
CARLOS, presidente de la comunidad y suicida improbable
ANDRÉS, soñador inquieto y nómada a su pesar
MARÍA JESÚS, traductora solitaria que sabe lo que estás pensando
CONCHÍN, vendedora de colchones que vive en el sótano
ROSENDO, hombre de pocas palabras
EL MONSTRUO del que te olvidaste

Nota. En el texto, el diálogo en letra cursiva es en idioma ucraniano.

Escena 1. La ventana

Carlos, el presi, admira el piso de Dimitri Chygrynsky como si fuera un museo. Tiene calor. Se quita la chaqueta. Suda. Chygrynsky siempre sonríe. Tiene cara de buena persona.

Carlos..– Se nos olvida de un año para otro. Pero en estas fechas no baja de treinta grados nunca. Cuando llega el final de octubre, no falla. En la calle hace calor, pero ya se puede estar, si se va por la sombra. No es lo mismo que en verano. Lo llaman el sol del membrillo.

Silencio. Chygrynsky sonríe. Tiene una sonrisa franca.

Carlos..– Es muy bonito el piso. Con el techo alto y las vigas de madera.

Chygrynsky.– Vigas.
Carlos..– Sí. ¿Ya estaban?
Chygrynsky.– Vigas. Sí.
Carlos..– Y tantos libros.
Chygrynsky..– Libros.
Carlos..– Muchos. No pensaba...
Chygrynsky.– Dima gusta libros. Máster en artes. Academia de Shaktar.

Silencio.

Carlos..– La verdad es que este calor no es normal.

Chygrynsky.– Calor. Playa. ¿Gusta playa?
Carlos.– Sí, claro. ¿En Ukrania hay playas?
Chygrynsky.– ¿Ukrania? *(Habla en ucraniano.) ¿Conoces Ukrania? Yo soy de Iziaslav, en el norte. Tenemos un río. No tenemos mar.*
Carlos.– No, si yo de ukranio... Vamos, yo de Ukrania nada de nada. Pero nada.
Chygrynsky.– Tú sí Ukrania.
Carlos.– Qué va. Ni idea. No sé nada, pero nada, de Ukrania.

CHYGRYNSKY.– Sí sabes.
CARLOS.– No.
CHYGRYNSKY.– Sí. Chernobil.
CARLOS.– Hostias.
CHYGRYNSKY.– Sí. Hostias.
CARLOS.– *(Suena un timbre.)* A ver si es el traductor, porque si no esto va a ser muy difícil, majo.

Entra la traductora.

MARÍA JESÚS.– Buenos días. Me envía la agencia. Soy la traductora.

CHYGRYNSKY.– Buenos días. Dimitro Anatoliovich CHYGRYNSKY. Dima.
MARÍA JESÚS.– *Encantada. (A CARLOS.)* Usted es el denunciante.
CARLOS.– No, no. Yo soy el presidente de la comunidad de vecinos. Es que a quien han denunciado es a la comunidad. Los denunciantes no han venido. En todo caso, vendrá un abogado.
MARÍA JESÚS.– Pues dígame usted.
CARLOS.– ¿Cómo...?
MARÍA JESÚS.– Usted habla y yo lo traduzco.
CARLOS.– Ah. Claro. *(Se dirige a CHYGRYNSKY.)* Hola.
MARÍA JESÚS.– *Hola. Es un saludo.*
CHYGRYNSKY.– *Hola. Dimitro Anatoliovich CHYGRYNSKY. Dima.*
CARLOS.– Soy el presidente de la comunidad.
MARÍA JESÚS.– *Es el presidente de la comunidad.*

Se pone firme, le da la mano con una inclinación de cabeza.

CARLOS.– No, no. Explíquele que es sólo de la comunidad de vecinos.

MARÍA JESÚS.– *Sólo es el presidente de la comunidad de vecinos.*

Le da dos besos.

CARLOS.– Bueno. El caso es que nos han denunciado. Unos vecinos de la casa de enfrente. Por abrir esa ventana en la pared.

MARÍA JESÚS.– *Los han denunciado unos vecinos de la casa de enfrente. Por abrir esa ventana en la pared.*
CHYGRYNSKY.– ¿Ventana?
CARLOS.– Sí, esa ventana. Es ilegal.
CHYGRYNSKY.– *No entiendo.*
MARÍA JESÚS.– *Los han denunciado unos vecinos de la casa de enfrente. Por abrir esa ventana en la pared*
CHYGRYNSKY.– *No entiendo. No entiendo por qué.*
CARLOS.– ¿Qué dice?
MARÍA JESÚS.– Que no lo entiende. Creí que se refería a la traducción. Que no entiende por qué.
CARLOS.– Son las ordenanzas municipales.
MARÍA JESÚS.– *Son las ordenanzas municipales.*
CHYGRYNSKY.– *Pero hay otras ventanas.*
MARÍA JESÚS.– Dice que hay otras ventanas como la suya.
CARLOS.– Sí, pero los demás vecinos no son estrellas del fútbol.
MARÍA JESÚS.– ¿Es una estrella del fútbol?
CARLOS.– Claro. ¿No lo conoce?
MARÍA JESÚS.– Yo es que el fútbol...
CARLOS.– Pues es una estrella.
CHYGRYNSKY.– Fútbol. Guardiola.
MARÍA JESÚS.– Ya. *Dice que esto tiene que ver con que usted es una estrella del fútbol.*
CHYGRYNSKY.– *No entiendo.*
MARÍA JESÚS.– *Que usted es una estrella del fútbol y los demás vecinos no son estrellas del fútbol...* Que dice que no entiende. Y yo tampoco.
CARLOS.– Es que me parece que lo que quieren los vecinos es llegar a un acuerdo de dinero. Como saben que es una estrella...
MARÍA JESÚS.– ¿Y cuál es la propuesta?
CARLOS.– Una compensación económica o lo denuncian por no cumplir las ordenanzas municipales.
MARÍA JESÚS.– Eso es un chantaje.
CARLOS.– Con todas las letras.
MARÍA JESÚS.– *Lo que quieren es dinero.*
CHYGRYNSKY.– *No puedo cerrar la ventana. Desde esa ventana veo la casa de mi madre.*
MARÍA JESÚS.– *¿Su madre vive ahí enfrente?*
CARLOS.– ¿Qué dice?

María Jesús.– Que desde la ventana ve la casa de su madre.
Carlos.– No me diga que vive enfrente.
Chygrynsky.– *Mi madre, en Ukrania.*
María Jesús.– Que no, que su madre está en Ukrania.
Chygrynsky.– *La veo cuando sale a barrer la nieve de la puerta de su casa.*
María Jesús.– Dice que la ve cuando sale a barrer la nieve de la puerta de su casa.
Chygrynsky.– *Cuando abre la puerta de atrás, la de la cocina.*
María Jesús.– Cuando abre la puerta de atrás, la de la cocina.
Chygrynsky.– *Necesito esta ventana para mirar por ella a las tres de la tarde.*
María Jesús.– Dice que necesita esta ventana para mirar por ella a las tres de la tarde.
Chygrynsky.– *Sólo a las tres de la tarde.*
María Jesús.– Sólo a las tres de la tarde.
Chygrynsky.– *Las tres de la tarde son las 4 en Ukrania.*
María Jesús.– Es que a las tres de la tarde son las 4 en Ukrania.
Chygrynsky.– *A esa hora, mi madre mira por la ventana.*
María Jesús.– A esa hora, su madre mira por la ventana.
Chygrynsky.– *Si miro por esta ventana a las tres de la tarde puedo ver Ukrania.*
María Jesús.– Dice que si mira por esta ventana a las tres de la tarde puede ver Ukrania.

Silencio.

Carlos.– La leche.

Silencio.

Carlos.– Pobre chaval. Eso sí que es tener morriña.

María Jesús.– Ya ve.
Carlos.– Es una putada hacerle cerrar la ventana.
María Jesús.– Sí.
Carlos.– No sé. Trataré de hablar con los de la denuncia. Dígale que hablaré con ellos y que le vuelvo a llamar.
María Jesús.– *Tratará de explicárselo a los denunciantes y nos llamará de nuevo.*

CARLOS.– Qué calor, ¿verdad? Se nos olvida de un año para otro. Pero en estas fechas no baja de treinta grados nunca. El sol del membrillo, lo llaman.
MARÍA JESÚS.– Si usted lo dice...
CARLOS.– Bueno, yo me voy ya.
MARÍA JESÚS.– Le acompaño. *Adiós.*

CHYGRYNSKY le da la mano.

CARLOS.– Adiós majo.

Imagen 2. Miguel Barderas y Nuria Benet en una escena de *La ventana de Chygrynsky*. Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT.

Chygrynsky le da dos besos. Se han ido. Chygrynsky, solo. Mira su reloj. Espera. Suena la alarma del reloj. Abre la ventana. Mira por la ventana. Empieza a nevar.

Chygrynsky.– *Madre.*

Suena una música evocadora. Yo, no sé por qué, oigo Serenade de Shubert. Aunque hay bellas canciones ukranias que pueden servir.

Escena 2. El dormitorio

Andrés está tumbado en el colchón. Ensaya diferentes posturas. Conchín lo observa. Andrés le invita a que pruebe. Finalmente se decide y se tumba. Probarán posturas, se levantarán, se sentarán…

Conchín.– El liocell del cutí permite que el aire fluya libremente a través del colchón, eliminando la humedad, lo que garantiza un entorno propicio para el descanso al mantenerse una temperatura corporal uniforme.

Andrés.– ¿Qué es el liocell?
Conchín.– Es una celulosa especial; este liocell es exclusivo de nuestra marca. Aquí seguramente la humedad no parece un problema importante, pero si vivieras en un sótano...
Andrés.– ¿Y el cutí? Perdona mi ignorancia...
Conchín.– Es la tela del colchón. Antiguamente se hacía con mantas. Bueno, algunas veces. De hecho, todavía hay colchones así...
Andrés.– *Parece que va a preguntar otra cosa, pero no.* No, nada, sigue, sigue.
Conchín.– Los muelles embolsados proporcionan un apoyo que sigue el contorno del cuerpo. La capa de 4,5 centímetros de grosor, fíjate, 4,5 centímetros de espuma viscoelástica del colchoncillo integrado, se adapta exactamente al contorno del cuerpo, optimizando el riego sanguíneo y proporcionando un descanso más completo. Las cinco zonas de confort reducen la tensión en hombros y cadera.
Andrés..– Te lo sabes muy bien.
Conchín.– Bueno, ya sabes. Es mi trabajo, y todo eso.
Andrés..– Ya claro. ¿Lo puedo tener a prueba?
Conchín.– Sí; bueno, claro, quince días.

ANDRÉS.– Necesito más tiempo.

CONCHÍN.– ¿Más tiempo?

ANDRÉS.– Sí. Es que no puedo controlarlo. Necesito tenerlo a prueba hasta estar convencido de que es estable.

CONCHÍN.– Perdona, no entiendo qué quieres decir con estable. Si te refieres al efecto memoria o a la recuperación de los muelles...

ANDRÉS.– Me refiero a la casa. A dónde se despierta uno.

CONCHÍN.– ¿Cómo que dónde...?

ANDRÉS.– Sí. Dónde. Dónde. Está claro, ¿no? Uno compra un colchón con la intención de dormirse tranquilamente y sobre todo de despertarse tranquilamente. Es lo menos.

CONCHÍN.– Bueno. El colchón te asegura tu descanso. Pero también dependerá del camión de la basura, de los vecinos. Pero vamos, por lo que respecta al colchón...

ANDRÉS.– ¿Lo ves? Ya estás escurriendo el bulto. Pues no. Lo de los vecinos y lo del camión de la basura no tiene que ver. Es el colchón. Tiene que ser el colchón. Es que no te haces idea del trastorno que supone. ¿Tú usas esta marca?

CONCHÍN.– Sí. De verdad. No es estrategia de ventas. Bueno, no este modelo, el anterior. Este es carísimo. Quiero decir, tiene un precio muy adecuado a su calidad, pero es de gama alta, posiblemente el de mayor precio de nuestro catálogo. Además, te he conseguido el descuento de empleado, es lo menos entre vecinos. Mira, por no verte con esas ojeras todas las mañanas, lo que haga falta. Porque eres la primera cara que veo todas las mañanas. Si por lo menos salieras de casa diez minutos antes... pero no, mira tú por dónde, salgo de casa, subo al portal y la primera cara que me encuentro, saliendo del ascensor, toma, con esas ojeras, que dentro de nada las vas a poder usar de bufanda, como te descuides...

ANDRÉS.– Ya, ya, ya. Lo entiendo. Además, a estas alturas, me da lo mismo lo que cueste, ¿sabes? ¿Y tú dónde te despiertas?

CONCHÍN.– ¿Cómo que dónde...?

ANDRÉS.– Sí, que si te despiertas siempre en la misma cama.

CONCHÍN.– Oye, mi vida es mi vida y no sé lo que irán diciendo pero mi vida es mi vida y yo soy muy normal, y lo de la fiesta aquella fue algo que le pasa a cualquiera...

ANDRÉS.– No, si me refiero que si te despiertas en la misma casa. Ahí abajo.

CONCHÍN.– Pues mira, hay días que no. Y hasta me hacen el desayuno. Pero me parece que te estás saliendo del tema.

ANDRÉS.– A ver, no me explico. Que si te despiertas en la misma cama en la que te has acostado.

CONCHÍN.– ¿Y dónde me voy a despertar?

ANDRÉS.– Pues ahí está el problema. Que yo me acuesto aquí y me despierto y cada vez estoy en una casa diferente. A veces, en una ciudad diferente. Y no te imaginas lo que es... Lo primero, que como no sé dónde está la luz me doy unas hostias de espanto. Pero luego es que no sé dónde está nada. Y a veces no hay ropa de mi talla. Incluso hubo una vez que en la cama había otra persona que me decía cuchicuchi. Es un sinvivir. Que una vez me desperté en Alicante.

CONCHÍN.– ¿Y qué hiciste?

ANDRÉS.– Pues compré lotería. Por si acaso.

CONCHÍN.– ¿Y por qué crees que es por el colchón?

ANDRÉS.– No, si del colchón no creo que sea. Lo que pasa es que si el colchón es cómodo, pues a lo mejor me duermo tranquilo y no me muevo. Si el problema es que depende de en qué postura me despierto me cambia el sitio. Si me despertase siempre en la misma postura...

CONCHÍN.– Entonces, lo que tienes que hacer es relajarte.

ANDRÉS.– Sí, muy bonito. Me cobras un congo por un colchón, me trago un montón de anuncios de gente relajada, dormidita, tan a gusto, con cara de haber cenado natillas, y ahora resulta que tengo que relajarme yo.

CONCHÍN.– No, si el colchón ayuda, pero si entras tenso en la cama pues no avanzamos

ANDRÉS.– ¿¡Pero cómo que no avanzamos!? ¿A dónde quieres que avance, si yo lo que quiero es no moverme? ¿No me has escuchado lo que te contaba?

CONCHÍN.– Sí, claro. Es una manera de hablar. La gente hace respiraciones profundas. Para dormirse relajado lo mejor es recordar algo fijo, una fórmula, una oración. "i por hache por delta partido de delta por t por psi donde i es la unidad imaginaria, "hache" es la constante de Planck dividida por 2ϖ, el símbolo delta partido por delta por t indica una derivada parcial con respecto al tiempo t, "psi" (la letra griega psi) es la función de onda del sistema cuántico..."

ANDRÉS.– Yo de pequeño decía lo de las cuatro esquinitas. Pero luego me moría de miedo. Me aparecía un monstruo lleno de mugre sentado

en la esquina de mi cama. El caso es que luego me dormía, a pesar del monstruo.

CONCHÍN.– El problema es sabérselo de memoria. Entonces deja de funcionar. Yo lo hacía de pequeña con las alineaciones del Barça. Sadurní, Rifé, Torres, Costas, De la Cruz, Juan CARLOS, Rexach, Asensi, Cruyff, Sotil y Marcial. Pero cuando te las aprendes ya no hace efecto. Tiene que ser algo que no te importe pero que tengas que hacer un pequeño esfuerzo; así se borra lo importante.

ANDRÉS.– Hombre, borrarse...

CONCHÍN.– Quiero decir que se mete más adentro. Luego aparece en los sueños, y se sueña tan tranquilamente con lo que se quiere.

ANDRÉS.– Ojalá se soñase con lo que se quiere.

CONCHÍN.– Tú sueñas con lo que quieres.

ANDRÉS.– Ya, pero ella me hace el mismo caso en el sueño que en la vida real.

CONCHÍN.– Es que es un sueño, no un videojuego. ¿Y quién es ella?

ANDRÉS.– Pues nadie. Vamos, que no la conoces. Una chica que conocí hace unas cuantas semanas y no se me va de la cabeza.

CONCHÍN.– ¿Y por qué no la llamas?

ANDRÉS.– Me parece que esta es una conversación cojonuda para relajarse antes de dormir.

CONCHÍN.– Perdona, perdona. Lo que tienes que hacer es relajarte. A ver. Busca algo que tengas que recordar pero que no te sirve para nada, que no te importa. Yo ahora uso las estadísticas de la plantilla del Barça.

ANDRÉS.– Eso es fidelidad a los colores.

CONCHÍN.– O costumbre, vete a saber. A ver. Túmbate, trata de retener estos datos. Liga 2009-2010. Valdés ha jugado todos los partidos como titular en la liga, 38, más 12 en la Champions, en total 50. En la Copa no ha jugado porque ha jugado Pinto. Valdés ha recibido 24 goles en la liga y 10 en la Champions. Alves ha jugado 29 partidos de liga, 11 de Champions y 3 de Copa. En total casi cuatro mil minutos. Ha metido tres goles y le han sacado once tarjetas amarillas y una roja. CHYGRYNSKY sólo ha jugado catorce partidos: 12 de liga y 2 de copa...

ANDRÉS.– Pobre CHYGRYNSKY.

CONCHÍN.– Sí, y es majo, ¿verdad?

ANDRÉS.– Parece buena gente.
CONCHÍN.– ¿Qué tal tiene el ático?
ANDRÉS.– Lo ha dejado muy bien, con las vigas a la vista, y ha tirado los tabiques...
CONCHÍN.– Vale, vale, vale. No hables más. A ver si ahora va a salir Chygrysnky en tus sueños y vas a decir que es culpa del colchón.

Imagen 3. Beatrice Binotti en una escena de *La ventana de Chygrynsky*. Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT.

Además, lo primero que tendrías que hacer es quitar esta colcha, que es fea de cojones, que parece de tu cuarto de cuando eras pequeño.

ANDRÉS.– Es de mi cuarto de cuando era pequeño.

CONCHÍN.– Pues ahí lo tienes.

ANDRÉS.– ¿Tú crees?

CONCHÍN.– Bueno, no sé. De momento, prueba con lo del Barça. Pero no te obsesiones con el vecino, no te vayas a despertar en su casa.

Escena 3. La moqueta

Se supone que están ayudando a subir el tresillo, pero en realidad lo llevan entre MARÍA JESÚS Y ROSENDO. CONCHÍN lleva una lámpara de pie y tal vez come un bocadillo.

CONCHÍN..– ¿Dónde quieres que lo pongamos?

MARÍA JESÚS.– Aquí, aquí va bien.

La del sótano no sólo no ayuda sino que se pone en medio. Cuando dejan el tresillo en el suelo se sienta cómodamente.

CONCHÍN..– Pues nada, para lo que quieras. Es lo bueno de las casas con vecinos. Yo es que un tiempo viví en un chaletito en la sierra. Era más barato que esto. Te lo alquilan para todo el año por poco dinero y tú te encargas de que no entren los ratones y todo eso. Pero luego te gastas un pastón en transportes y te pasas la vida de acá para allá. Y está muy bien tener vecinos, bueno, ya ves. Estamos para echarnos una mano y todo eso. Porque tú pareja no tienes, claro. No por nada, es que si tienes pareja y no te ayuda con la mudanza, menudo cerdo. Pues eso. Claro. Oye, es estupendo tu piso. Con tanta luz. Es que con esta luz, da gusto. Aquí puede uno perder lo que le dé la gana. Es que en mi sótano, si pierdes algo, date por jodida. No llega la luz... bueno, llega de rebote a las dos y media, durante un cuarto de hora, que da en las ventanas del primero y rebota. No, ya sé que podría poner bombillas más fuertes, pero es que con los globos de papel te recomiendan que no pases de cuarenta watios. Yo los quitaría, los globos, pero es que si los quito, parece la celda del expreso de medianoche. Y le dan un tono muy agradable a la casa, así como melocotón. Lo único que hay que tener un poco de cuidado, ir con una mano delante para no tropezar. Y eso sí, mejor no ponerte pendientes, porque si los pierdes ya los puedes dar por perdidos. Aquí en cambio, con esta luz, ¿no te parece?

ROSENDO.– Fabuloso.
CONCHÍN..– Igual aquí hasta encontramos algo.

ROSENDO mira al suelo. CONCHÍN también. María Jesús los imita.

María Jesús.– ¿Habías estado aquí?

Conchín..– No
María Jesús.– Entonces, ¿qué vamos a encontrar?
Conchín..– Hija, yo qué sé, cualquier cosa. Las cosas no se encuentran donde se pierden, sino donde las puedes buscar. Seguro que, si nos fijamos, con esta moqueta con tantos dibujitos, algo se encuentra. Por cierto, que es horrorosa.
María Jesús.– Sí.
Conchín..– La quitarás, claro.
María Jesús.– No sé.
Conchín..– La tienes que quitar. Una vez que te lo planteas ya no tiene remedio. Dices ¿Y si quito la moqueta? Y ya se te queda eso dentro, como una termita, run run, run run, que si la quito, que si la dejo. Y tienes que tomar una decisión definitiva o te vuelves loca porque ya no vuelves a dormir en tu puta vida. Y la decisión definitiva solo puede ser quitarla.
María Jesús.– ¿Por qué?
Conchín..– Pues, hija, porque si la dejas no es definitivo. Si la dejas te lo puedes volver a plantear en cualquier momento, y otra vez run run, run run. ¿Y si la quitamos?
María Jesús.– ¿Ahora?
Conchín.– ¿Para qué vas a estar sufriendo? Además, te podemos ayudar. Con el cúter se quita en un momento. ¿A ti qué te parece?
Rosendo.– Fabuloso.
Conchín..– ¿Y?
María Jesús.– Bueno.
Conchín.– Lo mejor es cortar por el rincón.

Silencio.

Conchín.– *(A Rosendo.)* Está encima de las cajas.

Rosendo coge el cúter y se dirige al rincón.

Conchín.– Espera. *(Pone su pie en el rincón.)* Estas cosas hay que hacerlas en equipo.

Rosendo corta. Una vez cortado un trozo de ambos lados del rincón, levantan la moqueta.

Conchín.– Mira, qué suerte. Madera. Y está bastante bien. Ay.

María Jesús.– ¿Qué pasa?
Conchín.– ¡Qué cabrones! Han pintado. Han escrito en la madera.
María Jesús.– No está pintado. Es como un pirograbado. Está grabado a fuego. ¡Qué raro!
Conchín.– ¿Qué?
María Jesús.– El idioma. Están escritos en un dialecto antiguo. Algo parecido al ruso.
Conchín.– ¿Eres rusa? Fíjate que lo había pensado.
María Jesús.– Soy traductora. ¿Por qué iba a ser rusa?
Conchín.– ¿Eres traductora de ruso?
María Jesús.– De siete idiomas. ¿Por qué iba a ser rusa?
Conchín.– No, como estás aquí tan sola... ¿Y qué dice?

Imagen 4. Nuria Benet y Beatrice Binotti en una escena de *La ventana de Chygrynsky*.
Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT.

María Jesús.– Dice... es raro. Es muy raro. "En el centro leerás..."
Conchín.– ¿Qué?
María Jesús.– En el centro leerás el nombre... el nombre de la única... no puede ser.
Conchín.– ¿Qué? Hija, traduces muy despacio, ¿sabes?
María Jesús.– "En el centro leerás el nombre de la única persona que de verdad te va a querer en tu vida".

Silencio. Rosendo suspira. Parece que se prepara para decir algo. Ellas le miran.

Rosendo.– Formidable.
Conchín.– Joder. A ver, tira de ahí.
María Jesús.– No. Espera.

Silencio.

Conchín.– Qué pasa.
María Jesús.– A ver. Piensa. El nombre de la única persona. Eso significa que hay otros nombres que no están escritos. Que hay personas que en realidad...
Silencio.
Conchín.– (*Recolocando la moqueta con el pie*.) Igual el mensaje no es para ti. Igual era para el que estuvo antes.
María Jesús.– El que estuvo antes no quitó la moqueta.
Conchín..– Pues si no lo quitas, será para el próximo que venga. Total, no te vas a quedar mucho tiempo. En cuanto encuentres pareja tendrás que buscar un sitio más grande. Es pequeño esto. Luminoso pero pequeño. Y tú a lo mejor encuentras pareja.
María Jesús.– No. El mensaje es para mí. Yo lo he leído.
Conchín.– ¿Tú crees?
María Jesús.– Sí. Las cosas que se saben se saben. Yo ya sé que eso está ahí. No puedo no saberlo. Ya no hay tutía.

Silencio.
Conchín.– Es gracioso. Podríamos decir "ya no hay tu abuela" o "ya no hay tu prima". Pero todo el mundo dice tu tía.
María Jesús.– No significa eso. La tutía era una medicina. Ungüento de óxido de cinc o de antimonio. Significa que ya no hay remedio. Viene

del árabe attutiya, pero es una palabra más antigua. Del sánscrito. Ya te he dicho que soy traductora.

Conchín.– Ya. Pues tú dirás qué hacemos.

Escena 4. El garaje

Andrés.– ¿Quién eres?

El Monstruo.– Soy el monstruo con el que no te atreves a soñar. Algunas veces he estado a punto de volver a tus sueños, pero desde que tomas esas pastillas no hay manera.

Andrés.– No te reconozco.

El Monstruo.– En tus pesadillas estaba siempre a tu lado, Si no, no me veías.

Se pone a su lado. Andrés nota una presencia familiar.

Andrés.– Es verdad. Ya sé quién eres. Te recordaba de color azul. Azul con reflejos amarillos.

El Monstruo.– Era por la luz que entraba de la calle. Había un neón en la casa de enfrente, ¿Te acuerdas?

Andrés.– Sí. Sigues siendo horrible. Me alegro de no soñar contigo.

El Monstruo.– ¿No me echas de menos?

Andrés.– No.

El Monstruo.– ¿Ni un poquito?

Silencio.

Andrés.– Oía ruido en el garaje. Creí que era el gato. Hace una semana que no lo veo.

El Monstruo.– Hace una semana que me lo comí.

Andrés.– ¿Comes gatos?

El Monstruo.– Como ratones. Me hacía la competencia.

Silencio.

ANDRÉS.– ¿Y ahora qué haces?

EL MONSTRUO.– Lo que todos los jubilados. Aburrirme. Me junto con el amigo invisible de Fernando y hablamos de los viejos tiempos.
ANDRÉS.– ¿El amigo invisible de...?
EL MONSTRUO.– Sí, hijo. Fernando tuvo un amigo invisible hasta los treinta. Un tío muy divertido. Se da un aire a Tom Waits.
ANDRÉS.– Ya le vale. Un amigo invisible.
EL MONSTRUO.– Tú estás hablando ahora mismo con tu monstruo del armario.
ANDRÉS.– Hombre, no es lo mismo.
EL MONSTRUO.– ¡Qué va!, para nada.
ANDRÉS.– ¿Y qué hacéis?
EL MONSTRUO.– Hablamos de los viejos tiempos. De vosotros.
ANDRÉS.– ¿De nosotros?
EL MONSTRUO.– De lo que soñabais. De lo que soñabais dormidos y de lo que soñabais despiertos. ¿Tú te acuerdas de tu colección de banderas?
ANDRÉS.– Sí. Las daban con los colines.
EL MONSTRUO.– Banderas del mundo. Viajabas por el mundo y te sabías todas las banderas. Tu sueño era volar por todos los países del mundo. Volabas por el mundo sin salir de tu cama. Luego perdiste la fantasía. Te olvidaste de que cualquier cosa puede pasar dentro de una habitación. Te volviste un hombre de provecho.
ANDRÉS.– Un gilipolllas.
EL MONSTRUO.– Siempre se te ha dado bien encontrar la palabra justa para cada cosa.
ANDRÉS.– ¿No tenéis un sitio? Un sitio donde ir, una residencia.
EL MONSTRUO.– Sí, pero me he quedado por si te hacía falta. Es que eso que te pasa de despertarte en otras camas, perdona, pero no es normal. Ha sido una suerte lo de encontrarme con el amigo invisible de Fernando. Porque tú no me has hecho ni puto caso desde que cumpliste los seis años.
ANDRÉS.– ¿Y él también está...?
EL MONSTRUO.– No, él es que dice que pasa de residencias. Es un outsider, ya me entiendes. Un espíritu libre.

Silencio.

EL MONSTRUO.– ¿Qué vas a hacer?

ANDRÉS.– ¿Yo?
EL MONSTRUO.– ¿Vas a seguir con esas pastillas? Está claro que para lo de despertarte en otro sitio no te están sirviendo.
ANDRÉS.– Me las ha mandado el médico. Son sólo para lo de las pesadillas y eso. Lo de despertarme en otras camas no se lo he dicho al médico.
EL MONSTRUO.– Mejor. Lo mismo te encierra. Es que es raro de cojones, eso que te pasa. Vamos, lo de despertarse y no saber si estás en tu cama o en otro sitio le pasa a todo el mundo, pero lo tuyo es pasarse. *(Silencio.)* Pues si sigues con las pastillitas esas de las pesadillas tendré que irme. No sé qué va a ser de mí.
ANDRÉS.– Puedo saltármelas algún día. Las pastillas. ¿Te vale una vez al mes?

El monstruo sonríe.

ANDRÉS.– Ten cuidado.

EL MONSTRUO.– ¿Por qué?
ANDRÉS.– Cuando sonríes dejas de ser tenebroso. Lo digo por si van y te abren un expediente.
EL MONSTRUO.– A estas alturas...
ANDRÉS.– Aunque sigues siendo feo de cojones.
EL MONSTRUO.– ¿Sabes por qué me has vuelto a ver?
ANDRÉS.– ¿Por qué?
EL MONSTRUO.– Porque has vuelto a tener ese sueño que tenías.
ANDRÉS.– No recuerdo.
EL MONSTRUO.– Que no lo recuerdes no quiere decir que no lo tengas. Tus amigos soñaban que eran futbolistas. Que salían al campo y jugaban. Algunos soñaban que corrían más deprisa que nadie. Tú has sido siempre un raro de cojones. Tú soñabas que eras una chapa. Tú soñabas que eras la chapa de Migueli.
ANDRÉS.– Es verdad.
EL MONSTRUO.– Y anoche lo soñaste.

ANDRÉS.– Sí.

EL MONSTRUO.– Pues eso. Oye.

ANDRÉS.– Qué.

EL MONSTRUO.– No me ha gustado nada eso que has dicho a la de los colchones.

ANDRÉS.– El qué.

EL MONSTRUO.– Lo del monstruo lleno de mugre. La mugre me la ponías tú. Yo soy la mar de limpio. No, que luego se corre la voz y no, ¿eh? No.

Escena 5. El cuarto de baño

María Jesús está ante el espejo, poniéndose cremas, recién salida de la ducha. Se oyen toses al otro lado de la pared. Toses fuertes, de fumador por la mañana. Silencio. Ella hace ademán de escuchar con atención. De pronto se alarma muchísimo y empieza a golpear la pared.

María Jesús.– ¡NO! ¡No! ¡No lo haga! ¡Por favor! ¡Espere! ¡No lo haga!

Silencio.

Carlos.– ¿Le pasa algo?

María Jesús.– Espere. Piénselo un momento. Por favor. Deje que le ayude.
Carlos.– ¿Quién es?
María Jesús.– Soy su vecina. Al otro lado del tabique.

Silencio.

Carlos.– ¿Y qué quiere?

María Jesús.– Que no lo haga.
Carlos.– ¿Que no haga qué?
María Jesús.– Eso que ha dicho.
Carlos.– ¿Yo?
María Jesús.– Sí.
Carlos.– Yo no he dicho nada.
María Jesús.– Lo he oído perfectamente.
Carlos.– ¿El qué?
María Jesús.– Lo que ha dicho.
Carlos..– Usted está loca.
María Jesús.– Lo ha dicho. Ha dicho "Me voy a matar". Y después ha dicho "Me voy a matar con veneno."
Carlos.– Yo no he dicho nada de eso.
María Jesús.– Sí lo ha dicho.
Carlos.– No.

Silencio.

MARÍA JESÚS.– A ver. ¿Quién más hay que esté en el cuarto de baño? ¿Alguien ha dicho eso? No se esconda.

Silencio.

MARÍA JESÚS.– Ha tenido que ser usted. Sí. Ha sido usted.

CARLOS.– Yo no he dicho nada.
MARÍA JESÚS.– Sí lo ha dicho.
CARLOS.– No.

Silencio.

CARLOS.– Lo he pensado.

Silencio.

MARÍA JESÚS.– ¿Qué?

CARLOS.– Que no lo he dicho. Que lo he pensado, pero no lo he dicho. ¿Usted quién es?
MARÍA JESÚS.– Su vecina. Nos metemos en el cuarto de baño todos los días a la misma hora. Todas las mañanas. Usted tose. Le oigo toser. Seguramente fuma mucho.
CARLOS.– Sí.
MARÍA JESÚS.– Negro.
CARLOS.– Sí
MARÍA JESÚS.– Mi padre también fumaba negro. Tosía igual.

Silencio.

CARLOS.– ¿De verdad me ha oído?

MARÍA JESÚS.– Sí.

Silencio.

María Jesús.– ¿Puedo verle? En el portal.

Carlos.– ¿Para qué?
María Jesús.– Para hablar con usted. Para convencerle.
Carlos.– De qué.
María Jesús.– De que no lo haga.
Carlos.– No hace falta. Las cosas se piensan. Pero yo no soy de los que hacen eso. Hay que tener mucho valor.
María Jesús.– ¿Entonces...?
Carlos.– ¿Qué?
María Jesús.– ¿No prefiere hablar un ratito? Podemos dar un paseo o algo.
Carlos.– Es mejor así. Pared por medio. Da menos vergüenza.
María Jesús.– Es como un chat.
Carlos.– Un chat.
María Jesús.– Sí, por internet.
Carlos.– Ah.

Silencio.

Carlos.– Yo es que no uso. Ya no me molesto. Cuando hay que instalar algo con botones llamo a un sobrino que tiene doce años. Para entender esas cosas hay que tener doce años. Yo ya no entiendo los aparatos nuevos. Ni lo demás.

María Jesús.– No sea tan negativo.
Carlos.– No, si me da igual.
María Jesús.– Pues no le tiene que dar igual. Hay que pelear. No hay que rendirse. Empieza uno por no usar el mando a distancia y acaba por tirarse a la vía.
Carlos.– Hombre, visto así...
María Jesús.– Claro, es que hay que verlo así. Hay que enfrentarse a la vida, hay que vencer a la vida. Hay que hacer algo. Venga. Que no nos coma la bulla. ¿Qué quiere hacer?
Carlos.– ¿Ahora?
María Jesús.– Sí, venga, ¿qué hacemos?
Carlos.– No se me ocurre nada.

María Jesús.– Piense.

Silencio.

Carlos.– Me voy a ir a la habitación a leer.

María Jesús.– ¡No!
Carlos.– ¿No?
María Jesús.– No salga del cuarto de baño.
Carlos.– ¿Por qué?
María Jesús.– Porque a lo mejor pierdo la señal. La cobertura.
Carlos.– ¿La cobertura?
María Jesús.– Sí, que dejo de oírle y se queda usted solo y no le puedo ayudar.
Carlos.– ¿Y qué hacemos?
María Jesús.– Lo importante es que no esté solo, que pase el rato y verá como dentro de un rato ya está usted tranquilo. ¿Vale?
Carlos.– Pues vale.

Imagen 5. Miguel Barderas y Eugenio Gómez en una escena de La ventana de Chygrynsky. Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT

Silencio.

MARÍA JESÚS.– Le puedo leer algo. *(Coge un folleto.)* " El escenario natural en el que se encuentra Redondela le ofrece al viajero imágenes y ensoñaciones. La Isla de San Simón, el estrecho de Rande, los montes de Mirallo y A Peneda... son algo más que accidentes geográficos, son referentes sencillos para nuestra comunidad. La presencia permanente de su historia, de sus mitos y leyendas que conformaron nuestra cultura "

(otra opción: "O escenario natural no que se atopa Redondela ofrécelle ao viaxeiro imaxes e ensoñacións. A Illa de San Simón, o estreito de Rande, os montes de Mirallo e A Peneda... son algo mais que accidentes xeográficos, son referentes sencilleiros para a nosa comunidade. A presenza permanente da súa historia, dos seus mitos e lendas que conformaron a nosa cultura. ")

CARLOS.– ¿Qué es eso?

MARÍA JESÚS.– Un folleto de turismo. De Redondela.
CARLOS.– ¿Y para qué me lee usted un folleto turístico de Redondela?
MARÍA JESÚS.– También tengo otro de Nueva York.
CARLOS.– ¿Y para qué me va a leer usted un folleto turístico de Nueva York?
MARÍA JESÚS.– A lo mejor si hace un viaje...
CARLOS.– Yo no hago viajes. Todas las desgracias le vienen a la gente por no saber quedarse en casa.
MARÍA JESÚS.– Es que me pilla de paso para ir al metro. La agencia de viajes. Tienen folletos. Y cojo uno.
CARLOS.– ¿Los tienen en la puerta?
MARÍA JESÚS.– No. Entro y pregunto.
CARLOS.– Menuda gilipollez.
MARÍA JESÚS.– Oiga señor, no se olvide de que oigo lo que piensa.
CARLOS.– No, si eso lo he dicho en voz alta.
MARÍA JESÚS.– También tengo el periódico. (*Lee*) 'Dima' ha dejado atrás las gélidas tierras de su país y confía en poder contar cuanto antes con el calor del Camp Nou. Una entrevista de David Rubio. No están siendo precisamente una marcha triunfal los primeros meses de Dmytro Chygrynskiy en el Barça. Hasta la fecha, ha disputado 12 partidos (diez como titular), pero le está costando responder a las

expectativas y los 25 millones pagados al Shakhtar por su fichaje también juegan, de alguna manera, en su contra. ¿Imaginaba que serían tan difíciles sus inicios en el Barça?"

Desde otro lugar, responde CHYGRYNSKY.

CHYGRYNSKY.– Sí, ya sabía que no es fácil estar en un club como este y por eso me preparé mentalmente para cualquier situación. Las cosas pueden empezar bien o mal, pero tú tienes que tener la cabeza preparada. Quiero jugar más minutos y hacerlo a un nivel alto... al mismo al que jugaba en Ukrania.

María Jesús.– (*Lee.*) "¿Cómo asimiló que su propia afición le silbara?" Ay, pobre.

Chygrynsky.– Me resulta raro ver a la afición pitando a un jugador de su equipo, pero lo puedo entender. En ese momento todos mis compañeros me dieron ánimos.

María Jesús.– Qué chaval más majo. (*Lee.*) "¿Qué es lo que más echa de menos de su vida en Ukrania?"

Chygrynsky.– Pues a mis padres y... mis clases de guitarra (*ríe*). Llevaba varios meses estudiando guitarra y para mí era muy importante, porque me permitían desconectar y a veces es bueno tener la mente despejada. Mi mejor amigo estuvo aquí conmigo un par de semanas en Navidades y me regaló una guitarra eléctrica.

María Jesús.– Mira tú... (*Vuelve a leer.*) "No le harán bajar los brazos esas críticas que está recibiendo..."

Chygrynsky.– Al contrario. Me tomo esos silbidos como un reto. Sé que acabaré jugando a mi nivel y la afición me aplaudirá.

María Jesús.– ¿Y qué le dice Pep Guardiola?

Chygrynsky.– Él insiste en que he de ser fuerte mentalmente...

María Jesús.– ¿Lo ve? Fuerza mental. Eso es lo que hace falta.

Carlos.– Oiga.

María Jesús.– ¿Sí?

Carlos.– Perdone... A mí es que el fútbol...

María Jesús.– Me pareció que le podía ayudar. Por lo de la fuerza mental. Es un vecino, vive en el ático.

Carlos.– No, si le conozco. Mire, yo se lo agradezco. Pero me voy a la habitación a leer, usted no se preocupe.

María Jesús.– Vale. Está bien. Pero no me llame Friki.
Carlos.– Yo no he... Vale. Perdone. Hasta mañana.

Escena 6. En otra cama

Andrés se despierta de golpe. Penumbra. Luz de tele encendida, sin volumen.

Andrés.– Menos mal. Por lo menos estoy cerca.

Entra Chygrynsky con una bandeja, colacao y galletas. En calzoncillos, con su camiseta del Barça. Lleva unos auriculares. Se mete en la cama sin notar la presencia del Andrés. Pasan un rato en silencio, viendo plácidamente la tele. Cuando se da cuenta pega un grito.

Chygrynsky.– Otra vez.

Andrés.– Lo siento.
Chygrynsky.– Llevas así la semana toda.
Andrés.– Sí. Estoy pensando que si vas a dejar el piso me lo podría quedar yo. Igual si me duermo aquí me despierto aquí.
Chygrynsky.– Por lo menos ya conoces donde está comida y platos. Y sabes ventana.
Andrés.– ¿Qué estás viendo?
Chygrynsky.– Hoy jugamos fuera.

Silencio incómodo.

Chygrynsky.– No han convocado Dima. Lesión.

Andrés.– Oye, ¿no te importa si me quedo?
Chygrynsky.– Pero pon a este lado. *(Se cambian.)* Es que si das patada este lado me haces polvos.
Andrés.– Se dice polvo. En singular.
Chygrynsky.– ¿Polvo? No; no, no. No, yo no me refiero a polvo. Mira, no, ¿eh? casi mejor bajas a dormir tu casa.
Andrés.– No, hombre. Que la expresión es me haces polvo.
Chygrynsky.– Pues eso.
Andrés.– No. Lo que tú dices es echar. No es hacer.
Chygrynsky.– Es que idioma muy raro. ¿Galletas?
Andrés.– Gracias. Oye, por cierto, que ya lo hablas muy bien.

CHYGRYNSKY.– Bueno estudiando. La gente se cree que por defensa central tienes que ser un bestia pardo pero no.
ANDRÉS.– Se dice una bestia parda.
CHYGRYNSKY.– ¿Por qué?
ANDRÉS.– Vete a saber.
CHYGRYNSKY.– Sí que es idioma raro. ¿Volumen?

Ven el segundo tiempo, comen galletas.

Escena 7. La gotera

Conchín está tomando el sol, con la ventana abierta. Un sol de la tarde, de color de trigo. Entra María Jesús, cargada de bolsas de la compra hasta los dientes. María Jesús habla con la boca cerrada, con los dientes sujetando una bolsa.

Imagen 6. Miguel Barderas, Eugenio Gómez, Luis Crespo, Nuria Benet y Beatrice Binotti en una escena de La ventana de Chygrynsky. Foto: Daniel Alonso / Archivo CDT.

María Jesús.– Anda que podías ayudar un poco.

Conchín.– *(Sin volverse, atenta a recibir el sol.)* Hola, María Jesús. Oye, ven que se va a esconder el sol detrás del edificio de enfrente.

María Jesús.– *(Con la bolsa entre los dientes.)* Me cago en mi puta vida.

Conchín.– Que sí, venga, que te hace falta, que estás muy pálida. La verdad es que se está aquí de vicio. El caso es que yo había subido a regarte las plantas. Están un poco mustias, les tendrías que poner abono. Las plantas absorben las malas vibraciones y claro, como tú estás sola... Si me acompañas a lo mejor te cuento un secreto.

María Jesús se queda mirando a Conchín, que sigue a lo suyo. Deja todas las bolsas en el suelo.

María Jesús.– ¿Qué significa C?

Conchín se da la vuelta, por fin.

Conchín.– ¿Has mirado debajo de la moqueta?

María Jesús.– No. ¿Es eso lo que pone? ¿C? ¿Nada más?

Conchín.– Mira, no te hagas la tonta, si no lo has mirado... Claro, Rosendo, si es que no para de hablar, con ese chaval no se puede guardar un secreto. Pues sí, hija, he mirado, y no lo he hecho por mí, que a mí me da igual como comprenderás, pero si hay alguien por ahí que te va a querer lo normal es que le dejes que te quiera, ¿no? Lo que haces es muy injusto, muy cobarde y muy egoísta y no me contradigas porque sabes que tengo razón, que desde que vives aquí en esta casa el único hombre que la ha pisado es Rosendo. Vamos, que llegué a pensar, a ver si va a ser Rosendo, pero no, pobre. Porque esa sí que es una trola, lo de que con la conversación te seducen y todo eso; si fuera por eso, con el piquito que tiene, pero lo que manda es lo que manda, y por mucha conversación que tenga, tú ni le has escuchado. A ver. Así que he venido y hemos levantado la moqueta. Y ahora estaba dando vueltas a cómo te lo iba a decir, porque claro, te pondrás hecha una fiera y no me querrás escuchar y me interrumpirás y no me dejarás que me explique, que es lo que haces siempre.

María Jesús.– ¿Sólo pone C?

Conchín.– Sí, sólo pone... Oye, tú no has podido hablar hoy con Rosendo. Y es un chapas, pero no te puede haber llamado al móvil para contártelo, ya sería demasiado. ¿Tú como sabes que pone C? O sea, que tanto secreto y tanta historia y tú ya lo sabías. ¿Y cómo lo has hecho, has vuelto a pegar la moqueta? Chica, si ya lo habías mirado podías haber aprovechado y habías arrancado la moqueta entera, hija, que es horrorosa, que no sé cómo duermes. Por cierto, que el colchón te lo traen el lunes, que te hacen un precio estupendo, no me des las gracias, para eso estamos, aunque no sé por qué me molesto, porque las amigas se cuentan las cosas...

Suena el timbre. María Jesús abre. Es Carlos.

Carlos.– Hola. Soy el presidente de la comunidad. Que tenía que hablar contigo un momento. Que parece que hay una gotera.

María Jesús.– Pasa.
Carlos.– *(A Conchín.)* Hola.
Conchín.– Hola.
Carlos.– *(A María Jesús.)* Oye, tu cara me suena. Ah, tú eres... ¿no viniste a hacer de intérprete del chaval del ático, del futbolista?
María Jesús.– Sí, hace unos meses. Por eso vivo aquí. Vi un anuncio en el portal...
Carlos.– Sí, aquí vivía antes un señor con su perro. Eran muy raros los dos. Claro, es verdad, que lo vendieron en noviembre o por ahí. Como tenemos una reunión al año, no nos habíamos visto. Ah, perdona, me llamo Carlos.

Conchín se lleva la mano a la boca para ahogar un grito. A espaldas de Carlos le hace gestos aspaventosos a María Jesús que trata de mantener una actitud natural

María Jesús.– ¿Y cómo le va al futbolista con ese lío suyo?

Carlos.– Pues parece que al final lo va a cerrar. Me dijo una cosa muy rara. Que a su madre la ve por el esquipe, que ya no necesita la ventana. Ahora ya casi habla de corrido, es muy listo. Y es majo, el chaval. ¿Tú eres rusa?
María Jesús.– Yo, ¿por qué voy a ser rusa?
Carlos.– No, porque eso de saber un idioma tan raro...
María Jesús.– Me gustan los idiomas. Es una manera de viajar. No viajo mucho, pero viajo con la imaginación. Viajo con el dedo por los mapas, como cuando era pequeña.
Carlos.– Ah, pues tienes que conocer a Andrés. Es otro vecino. Me contó una vez que es lo que más le gustaba. Tú Conchín, sí conoces a Andrés.
Conchín.– Mejor no te cuento...
María Jesús.– Bueno, yo eso lo hacía de pequeña. Ahora lo que hago es mirar folletos de las agencias de viajes. Me gusta leer los folletos de las agencias de viajes.

Silencio.

CARLOS.– No jodas.

MARÍA JESÚS.– ¿Qué pasa?
CARLOS.– Eres tú.
MARÍA JESÚS.– Qué.
CARLOS.– La del cuarto de baño.
MARÍA JESÚS.– ¿Tú eres...?

Silencio. Largo silencio.

CONCHÍN.– Oye, yo casi os dejo solos.

Última escena. La ventana, again

ANDRÉS se ha quedado con la casa de CHYGRYNSKY. Está en medio de la sala. Mira su reloj. Mira al techo. Se le ve agotado, nervioso. Llaman a la puerta. Andrés abre. Es CHYGRYNSKY.

ANDRÉS.– Buenas tardes.

CHYGRYNSKY.– Hola. *(Le da un abrazo.)* Cuánto tiempo.
ANDRÉS.– Ya. Mira, Dima, que yo esto no me lo esperaba de ti. Que hay una cosa que no me contaste de la casa y es muy fuerte.
CHYGRYNSKY.– ¿Ventana?
ANDRÉS.– No, qué ventana. La ventana ya la cerré. Pero desde que cerré la ventana pasa una cosa rarísima.
CHYGRYNSKY.– Rarísima.
ANDRÉS.– Como de película de Tarkovsky.
CHYGRYNSKY.– Película.
ANDRÉS.– Sí.
CHYGRYNSKY.– ¿Qué pasa en película?
ANDRÉS.– En película, no, aquí.

Pausa.

CHYGRYNSKY.– No pasa nada.

ANDRÉS.– Hay que esperar. Todavía no es la hora. Ahora.

Empieza a nevar dentro de la habitación.

CHYGRYNSKY.– Ah, claro.

ANDRÉS.– ¡Pero cómo que claro! ¡Esto es la leche!
CHYGRYNSKY.– Madre. Abre la puerta del patio. Y nieva.
ANDRÉS.– ¿Si tu madre abre la puerta del patio nieva aquí dentro?
CHYGRYNSKY.– Es por ventana. Antes, fuera. Ahora, dentro.
ANDRÉS.– O sea, que si nieva en tu pueblo, nieva en mi salón.
CHYGRYNSKY.– Sí.
ANDRÉS.– ¿Y en tu pueblo nieva mucho?
CHYGRYNSKY.– Año pasado, 67 días. Lo peor es lluvia. Llovió tres meses. 118 días.
ANDRÉS.– *(Mira al techo.)* Joder.
CHYGRYNSKY.– CHYGRYNSKY arregla. No problema. Ya no pasa más. Teléfono.

Toma el teléfono. Mientras marca y espera, suena el timbre. CHYGRYNSKY habla en ukranio.

CHYGRYNSKY.– *Hola Mamá. Soy Dima. Te llamo para decirte que vuelvo mañana. Sí. Mañana.* Le digo que vuelvo mañana.

CHYGRYNSKY.– *Mamá, necesito que cierres la puerta de atrás. Te la has dejado abierta.* Le digo que cierre puerta de atrás. Que se la ha dejado abierta. Dice que lo va a cerrar.

Silencio. Esperan. Deja de nevar.

CHYGRYNSKY.– Ya está. *Adiós, Madre, hasta mañana*. Le digo adiós. Bueno. Yo marcho.

ANDRÉS.– Volverás de vez en cuando.
CHYGRYNSKY.– A lo mejores. Pronto. Shankar juega Champions.
ANDRÉS.– Pues nada.

Se abrazan.

CHYGRYNSKY.– Mucho gusto. Encantado. *(Le da dos besos.)*

ANDRÉS.– Pues nada, adiós. Y mucho éxito en Ukrania.

Se queda solo. Va al teléfono. Marca una tecla. Oímos los tonos de recuperación de última llamada.

ANDRÉS.– Sí, buenas tardes. ¿La señora de CHYGRYNSKY? ¿La mamá de CHYGRYNSKY? de Dimitri, Dima, eso, mame Dima. Aquí un amigo. Un amigo. Tavarich. Sputnik. Sí. Nada, que si no le importaría volver a abrir la puerta del patio. *Abrir la puerta del patio.* Eso.

Espera. Vuelve a nevar. Silencio.

ANDRÉS.– Sí. Gracias. Spasiva. Aquí, bien. Un calor húmedo, pero se está bien. Por allí más frío, verdad. ¿Dima? Un buen muchacho, sí, muy amable. Aquí todo el mundo lo quiere mucho. Guardiola también. Sí, señora.

Vamos perdiendo su voz mientras se hace el oscuro lento, sin que deje de nevar.

Madrid, octubre de 2010

Musaka

ozkar galan perez

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.08
ISSN 2444-3948

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Local con apariencia de peluquería. Clío lee un guion traducido por Nellie Manso de Zúñiga. Entra un Hombre.

Hombre.– Buenos días.

Clío.– Buenos días. Pase, pase...
Hombre.– Vine la semana pasada.
Clío.– Clío, encantada. ¿Habló ya con mi compañera?
Hombre.– Sí, con Melpómene. Puede...
Clío.– Vaya. Melpómene no está. Asuntos personales.
Hombre.– Puedo esperar.
Clío.– En toda la semana.
Hombre.– En toda la semana. Qué pena, fue muy amable.
Clío.– Todas lo somos.
Hombre.– Oh, espere. No quise decir...
Clío.– No se preocupe. Sólo le estaba picando.
Hombre.– Disculpe... yo... le pareceré un idiota.
Clío.– ¡Qué tontería! Estuvo ya por aquí ¿y hablaron de las posibilidades?
Hombre.– Ya lo creo que hablamos y ya lo tengo claro.
Clío.– Eso es estupendo; es la parte más importante. Mucha gente suele venir sin tener ni idea.
Hombre.– Ciertamente complicado.

Se sienta y le acomodan como es de común en estos casos.

Clío.– Bueno, usted dirá.

Hombre.– ¿No lo adivina?
Clío.– Prefiero no prejuzgar. Luego una se lleva chascos innecesarios. Una vez vino por aquí Ana Rosa, dije ¡Novelista! Y no vea la que se armó. ¿Y usted quiere...?
Hombre.– ¿Lo digo ya?
Clío.– Sí, sí. Claro.
Hombre.– Dramaturgo.
Clío.– ¿Qué?
Hombre.– Dramaturgo.
Clío.– Vaya.

HOMBRE.– ¿Vaya?
CLÍO.– Sí, vaya. Otro dramaturgo.
HOMBRE.– No, no, no. Otro no: Dramaturgo original.
CLÍO.– Ah, claro. Otro dramaturgo original. ¿Y no prefiere novelista? ¿O biógrafo?
HOMBRE.– ¿Debería?
CLÍO.– Hay dramaturgos a los que les ha ido excepcional como biógrafos.

Entra TALÍA apurada. Lleva un libro bajo el brazo.

TALÍA.– Siento llegar tarde. Asco de tráfico... uy, perdón. Hola, buenos días. Enseguida me pongo y te ayudo.

HOMBRE.– Buenos días.
CLÍO.– Buenos días.
TALÍA.– Vaya cara.
CLÍO.– Dramaturgo.
TALÍA.– ¿Qué?
HOMBRE.– Dramaturgo.
TALÍA.– ¿Otro?
CLÍO.– Otro.
HOMBRE.– No otro no. yo quiero...
TALÍA.– No me lo diga: Dramaturgo emergente.
HOMBRE.– No.
TALÍA.– ¿Divergente?
HOMBRE.– No.
TALÍA.– ¿Ariel?
HOMBRE.– ¿Y eso qué es?
TALÍA.– Detergente.
CLÍO.– No le hagas juegos de palabras, que no es de comedias.
TALÍA.– Suéltalo.
CLÍO.– Original.
TALÍA.– ¿Original? Vaya, emergente debe estar pasando de moda.
HOMBRE.– No, esperen. Dramaturgo emergente original. No me lo había planteado. Me gusta.
TALÍA.– Amos, no me jodas.

Talía se quiere marchar.

Clío.– Venga, Talía. Vuelve aquí y ayúdame. Sabes que estamos obligadas.

Talía.– ¡Estoy de los dramaturgos hasta el coño!
Clío.– Como musas podemos susurrar....
Talía.– ¡Estoy de susurrar hasta el coño!
Clío.– ...pero no podemos decidir por ellos.
Talía.– ¡Estoy de ellos hasta el coño!
Hombre.– Yo creo que tal vez deberíamos...
Talía.– Tú te callas un poquito, que quieres ser dramaturgo, no portavoz.
Hombre.– Pues la verdad, como gran artista, me encantaría también ser director, actor, escenógrafo y músico de mis obras.
Talía.– Clío, ¿conocemos alguna empresa internacional que embotelle gilipollas? Porque tú y yo nos forramos.
Clío.– A ver, está un poco confundido, nada más.
Talía.– ¿Confundido? A ver, chato. Dramaturgo, director, actor, escenógrafo y músico ¿no?
Hombre.– Eso mismo.
Talía.– ¿Y productor?
Hombre.– No, no. El Estado debe sufragar el arte.
Talía.– ¿Ves? El estado. Pero si el ministro de cultura se piensa que Shakespeare son los condones de Hacendado. Y van cinco.
Clío.– ¿Cinco ministros o cinco dramaturgos?
Talía.– Cinco gilipollas.
Clío.– Como no especifiques...
Talía.– Dramaturgos, Clío, dramaturgos.
Clío.– Seis si contamos a Jorge Javier.
Talía.– Ése por lo menos, si que produce de su bolsillo.
Clío.– Pues cinco. ¿Te acuerdas de cuando todos querían ser punks?
Talía.– El punk se acabó con el My Way de Sid Vicious.
Hombre.– Disculpen...
Clío.– Yo no sé a dónde vamos a ir a parar.
Hombre.– ¿Hay algún problema con que me pida dramaturgo?
Las dos.- NO

CLÍO.– ¿Pero usted se lo ha pensado bien? ¿Ha mirado el catálogo? Ahora todos quieren ir a Eurovisión. Cantante, ¿no quiere ser cantante?

HOMBRE.– Es que cantar no se me da bien.

TALÍA.– ¿Y escribir sí?

HOMBRE.– Yo he visto obras de catorce frases repetidas de forma desordenada que duraban hora y media. Y el teatro lleno. Y la gente aplaudiendo, de pie, gritando "otra, otra". Eso quiero: ser el "Milenial Incomprendido"

TALÍA.– (A *Clío*) Escucha, nadie le ha visto entrar. Le metemos al fondo, le damos con el cenicero de plomo en la cabeza y lo vamos sacando en bolsas de plástico. Con el tamaño que tiene, en bolsas del Mercadona por la mitad, en un mes está fuera.

CLÍO.– No digas barbaridades.

TALÍA.– La picadora de la Termomix...

CLÍO.– Las musas cumplimos las reglas.

TALÍA.– Las musas somos como el Rey: irresponsables de nuestros actos.

HOMBRE.– ¿No está la otra? Me sentía más cómodo con la otra Musa.

CLÍO.– Melpómene. No. ya le he dicho que Melpómene no está.

TALÍA.– ¿Habló con Melpómene?

CLÍO.– Largo y tendido.

TALÍA.– Esto aclara lo de "incomprendido"

HOMBRE.– ¿Y dónde está?

TALÍA.– Está en casa de Ricardo III

HOMBRE.– ¿Aún vive?

CLÍO.– (*A Talía*.) No le llames así. (*Al cliente*.) Se refiere a un crítico.

TALÍA.– Bloguero.

CLÍO.– Llámalo X.

TALÍA.– X.

HOMBRE.– ¿Y usted le sustituye?

TALÍA.– Yo hago lo que puedo con los cretinos.

HOMBRE.– ¿Habla de mí?

CLÍO.– ¿Incomprendido? ¿Para qué?

HOMBRE.– Para que en el futuro puedan entenderme, estudiarme y admirarme.

TALÍA.– ¿Qué pasa, se ha comprado un DeLorean?

HOMBRE.– ¿Un qué?

CLÍO.– Es un milenial, son hijos de la ESO; simplifica.

TALÍA.– ¿Nos tienen que tocar a nosotras todos los pirados imberbes?
CLÍO.– No es culpa de ellos, es el modelo educativo.
HOMBRE.– No quiero ser listo, quiero ser un incomprendido.
TALÍA.– Conseguido.
HOMBRE.– ¿Qué dice?
TALÍA.– Que no le comprendo.
CLÍO.– ¿Y no es mejor que se haga un Disney?
HOMBRE.– ¿Un qué?
CLÍO.– Que le congelen y que le despierten para cuando puedan comprenderle.
TALÍA.– "Incomprendido, incomprendido"
HOMBRE.– ¿Qué pasa con eso?
TALÍA.– Nada, que es como comprarse un tigre y llamarle "Currupipi"
HOMBRE.– No le pillo ni una.
CLÍO.– A ver, sí. Te falta hacerle comparaciones con el libro de recetas de concina de Séneca.
TALÍA.– Séneca era un cachondo, no como éste.
HOMBRE.– ¿Y usted es también una musa? ¿Está segu...?
TALÍA.– La continuidad integral de su perímetro escrotal depende absolutamente de que termine o no esa frase.
HOMBRE.– ¿Qué musa es usted?
TALÍA.– La de la comedia.
HOMBRE.– No me gusta la comedia.
TALÍA.– A la comedia tampoco le gusta usted.
HOMBRE.– Exijo que venga Melpómene.
CLÍO.– Está suspendida de empleo y sueldo tres meses.
HOMBRE.– ¿Qué hizo?
CLÍO.– Tomar un café con guionistas de Sitcom españoles, y ya ve el resultado.
TALÍA.– Hay un límite para distribuir tragedia, incluso en las musas.
CLÍO.– Ya sabe: equidad.
HOMBRE.– Usted no tiene aspecto de comedia.
TALÍA.– Ronald McDonald tampoco tiene aspecto de fallo hepático, accidente cerebrovascular, insuficiencia cardíaca e infarto, pero hey, así son las cosas.
HOMBRE.– ¿Eso es humor inteligente?
CLÍO.– Ay Diosas...
TALÍA.– Todo humor es inteligente.

HOMBRE.– Porque usted lo diga.
TALÍA.– Porque lo digo yo. Incluso los chistes guarros porque el que los cuenta tiene que tener la inteligencia de detectar qué tipo de chistes tiene que contar a los tipos a los que se dirige.
HOMBRE.– Cualquiera puede ser gracioso.
TALÍA.– ¿También usted?
HOMBRE.– Yo simplemente soy feliz.
TALÍA.– La felicidad no se hace en dos días.
HOMBRE.– Melpómene me dijo que la tragedia, sí.
TALÍA.– Tiene razón, porque del patetismo a la tragedia, hay un sólo paso.
HOMBRE.– ¿Y eso que tiene que ver?
TALÍA.– Que alguien que quiera escribir teatro y no ser entendido por el público de su tiempo ya es patético.
HOMBRE.– Eso lo dice porque usted no es artista.
TALÍA.– Soy una musa, la puta cumbre de la cadena trófica de los artistas.

Silencio tenso.

HOMBRE.– Mejor me voy.

CLÍO.– Usted se queda. Si el mundo ha decidido ser melancólico e idiota, nosotras no debemos impedirlo.
TALÍA.– Dramaturgo incomprendido... ¡Hasta el coño! ¿Qué le ponemos?
CLÍO.– Pues lo de a todos ¿no? Un poquito de clásico desvirtuado, algo de carácter comercial latente y la sensación de originales y un par de premios inventados.
TALÍA.– Esto es como estar en un capítulo extra de navidad de Bob Esponja.
CLÍO.– Le ponemos un poco de Strindberg en el flequillo, y continuamos desde ahí ¿Te parece?
TALÍA.– Me parece. No le eches mucho. Acuérdate...
CLÍO.– Sí, sí. sí. Me acuerdo. "El completador".
HOMBRE.– ¿Qué le pasó?
TALÍA.– Demasiado Strindberg.
HOMBRE.– ¿Quién?

CLÍO.– Aquel de la foto.
HOMBRE.– Pero ese es... Oh, Dios mío. Todos esos son...
TALÍA.– Hechos aquí.
CLÍO.– Solo ponemos los regionales. Si no, no nos daría la pared.
HOMBRE.– Aquel es argentino. Le vi en aquello de la Abadía con las ramas y esas cosas.
CLÍO.– No es argentino. Es de Córdoba.
HOMBRE.– ¿Córdoba Argentina?
CLÍO.– Córdoba Andalucía, ya sabes, la de lejana y sola, la del salmorejo, el fartusco, el burraco y el bicheo; la de Séneca, la del duque de Rivas, la del Lagartijo y la de Maimónides. Córdoba.
TALÍA.– Explícaselo porque no se entera.
CLÍO.– Aquella semana habíamos hecho ya dos andaluces profundos: el de las piscinas publicas y el de los países fríos, y, claro, le propusimos argentino, para que diese... ya sabes, el chamullo.
HOMBRE.– ¿Y no le molestó?
CLÍO.– ¡Na! Con el acentillo se liga y da rollo profesor.
HOMBRE.– Ese no me suena.
TALÍA.– El vasco. Normal.
CLÍO.– Un proyecto fallido. Había nacido para ser tribuno de la plebe, y se acanalló perpetrando traducciones y haciendo versos.
HOMBRE.– ¿Poeta?
CLÍO.– Banquero. Un imbécil. Guapo a rabiar, pero imbécil.
TALÍA.– ¿Le ponemos algo de Lope?
CLÍO.– Venga. Un poco de "Arte Nuevo" en las patillas.
TALÍA.– Y unas mechas de Moliere.
CLÍO.– Te ha dicho que no quiere comedia.
TALÍA.– Unas mechas, nada más.
HOMBRE.– ¿Se me notará?
TALÍA.– Nada. Sólo un reflejo. Para no parecer imbécil.
CLÍO.– Ya sabes que si nos pasamos con la comedia acida, se vuelven un poco tarumbas.
TALÍA.– Ahora lo rebajamos con Meyerhold.
HOMBRE.– Me da ardores.
CLÍO.– ¿Meyerhold?
HOMBRE.– Desde pequeñito.
CLÍO.– Algo de regla le tenemos que poner.
TALÍA.– ¿Le pongo rimmel de Brook?

Clío.– Cuidado que ya sabes que es empalagoso.
Hombre.– ¿Tienen algo de Eurípides?
Talía.– Sólo en supositorios.
Clío.– Estamos adaptando los clásicos al consumo actual, pero de momento...
Hombre.– ¿Y aquellos quiénes son?
Clío.– Los de teatro comercial. ¿No los conoce?
Hombre.– Yo es que el teatro comercial...
Talía.– Ya, no siga.
Clío.– Esos otros son los que ganan premios y les publican, pero casi nunca les estrenan.
Hombre.– Ése me suena... Nino... neno...
Clío.– El perro sin collar. Como no ha tenido nunca dueño y escribe lo que quiere, pues no se fían.
Hombre.– ¿Es bueno?
Clío.– Sobre papel, sí. Ahora hay que conseguir que pongan una de sus obras más de diez veces seguidas.
Talía.– Pasa con algunos.
Hombre.– Es que hay que ser libre, pero hay que elegir bando.
Talía.– Ya. Eso ya lo he oído muchas veces.
Clío.– Publica esta semana en Primer Acto.
Hombre.– La compraré.
Clío.– Y léala también. [Señalando] Teatro público, teatro alternativo, off...
Hombre.– Un momento, un momento. ¿Juntos?
Clío.– Claro. Los del off quieren ir al alternativo.
Hombre.– ¿Por qué?
Clío.– Hay más de veinte butacas.
Hombre.– ¿Y el teatro público?
Clío.– ¿En serio te lo tengo que explicar? Porque va a sonar tipo abejitas y polen.
Hombre.– Ay, escuece el ojo...
Clío.– Mira que te lo he dicho.
Talía.– No pasa nada. Espere que le sople. Sólo es un poco de lógica...
Clío.– En el estante: Colirio de Calderón.
Talía.– Colirio de Calderón.
Hombre.– ¡No, verso no!
Clío.– En verso, todo entra mejor, no se mueva.

HOMBRE.– Ah, mejor.
TALÍA.– ¿Le has puesto *La vida es sueño*?
CLÍO.– La de la Portillo.
TALÍA.– Bien jugado.
HOMBRE.– ¿Qué hay del teatro contemporáneo?
CLÍO.– ¿Qué pasa con él?
HOMBRE.– No lo sé. ¿Qué pasa con él? No veo dramaturgia contemporánea.
CLÍO.– No hay dramaturgia contemporánea. Hay teatro contemporáneo, pero no hay dramaturgia contemporánea. Es como las vanguardias. No hay vanguardias.
HOMBRE.– ¿Y las mujeres? ¿Tampoco hay mujeres?
TALÍA.– ¿Dramaturgas?
HOMBRE.– Sí, claro.
CLÍO.– En esa caja.
HOMBRE.– Qué pequeña.
CLÍO.– Hay muchas.
HOMBRE.– Es una caja muy pequeña.
CLÍO.– Están apretadas.
HOMBRE.– Aun así.
TALÍA.– Querido, un día, esa caja que hicieron para ellas, no podrá soportar la presión y reventará, y habrá tantas y tantas dramaturgas estampadas contra la cara del público. Ya ha empezado.
HOMBRE.– No he notado nada.
TALÍA.– Es que las mujeres no suelen jugar a la revancha de la estupidez.
HOMBRE.– ¿Estupidez, de quién?
TALÍA.– En general.
HOMBRE.– ¿Y nosotros qué deberíamos hacer?
TALÍA.– Aguantar la respiración.
HOMBRE.– ¿Y por qué en una caja?
TALÍA.– Se vuelven invisibles. Están cansadas de escuchar todo el tiempo lo de "qué mona" "qué fea" "qué gorda" "qué joven" "qué vieja". Es un poco pesado.
HOMBRE.– A esa la conozco, que tiene nombre de continente, continente ella también; la Gürtel, Diosdado, ¿Esa otra no era monja? Hay muchas.
CLÍO.– ¿Ha leído a alguna?
HOMBRE.– No leo a mis contemporáneos.

Clío.– ¿No los lee?
Talía.– Leerá a los clásicos.
Hombre.– Me dijeron que lo mejor, era leer a gente que ya había leído a alguien que hubiera estudiado a los clásicos.
Talía.– Naturalmente que quiere ser dramaturgo. Lo lleva en la sangre.
Hombre.– ¿Eso es bueno?
Las dos.- No.
Hombre.– Aquella escribe siempre sobre animales. Es una tía muy rara. Para ser mujer, no escribe mal.
Clío.– Dame el Carmín.
Talía.– ¿Wilde?
Clío.– Kane.
Hombre.– ¿Ciudadano?
Clío.– Sarah.
Hombre.– ¿Sabe? Las niñas ya no quieren ser princesas. Ahora quieren ser la Lidell. Son todas iguales.
Talía.– ¿Y los niños?
Hombre.– Messiez, supongo. O Elejalde. Con cuerpo, voz profunda... ya sabe.
Talía.– ¿Nunca ha pensado lo penoso que es simplificarlo todo tanto? Madrid Barça y punto.
Hombre.– Usted para ser peluquera, critica mucho.
Clío.– Musa; un respeto.
Hombre.– Peluquera. Pasaaquí más hora, de peluquera, que de musa.
Clío.– No contestes a eso, Talía.
Talía.– Peluquera, y a mucha honra. Peluquera porque no quiero pertenecer a esa mierda a la que llamáis arte.
Hombre.– O sea que los demás, no hacemos arte.
Talía.– Los demás simplificáis, os dais palmaditas los unos a los otros. Vais olisqueándoos el recto. Los demás os vais de mejores, os creéis que maestros, que vuestro arte es la respuesta cuando el arte sólo puede ser la pregunta. Vosotros que vais de gala en gala, de premio en premio vanagloriándoos del éxito absurdo de estatuillas que os otorgáis los unos a los otros. Vosotros que queréis que el público no os entienda; vosotros que gritáis a los cuatro vientos que el público debe venir educado a la sala, que los críticos no deben criticar y que si el vulgo se ríe, será razón de que es imbécil. Vosotros que ni puta gracia tenéis; vosotros que lo podéis ser todo y que no sois nada porque...

CLÍO.– Ya es suficiente. Señor, ya casi está listo. Beba. De un trago.
HOMBRE.– ¿Está loca? No pienso tomar nada hecho aquí; a saber lo que lleva eso. Puede que vuelva cuando esté Melpómene. Espero que les vaya bien en su trabajo de peluqueras. Dejen el arte en manos de los profesionales. Buenos días.

Sale. Silencio.

CLÍO.– Allá va otro artista.
TALÍA.– Allá va.
CLÍO.– Siempre nos pasa lo mismo. ¿Crees que conseguiremos que alguien de este siglo se termine tomando el cuartillo de humildad?
TALÍA.– La esperanza.
CLÍO.– ¿Qué?
TALÍA.– La esperanza. Es lo último que se perdió.

CRÓNICA

CRÓNICA

Entrevista
J.A. Hormigón: "El trabajo de mesa es ponerse de acuerdo", por Emeterio Diez Puertas y Jorge Iván Suárez

Reseñas
Fernando Doménech, *La rosa de Alejandría*, de Luis Vélez de Guevara

Abel González Melo, *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, de José-Luis García Barrientos

Sol Garre, *Stanislavsky and Yoga*, de Sergei Tcherkasski

Ignacio Amestoy, *Historia y antología de la crítica teatral española (1936-2016)*, de Fernando Doménech y Eduardo Pérez-Rasilla (coords.)

Sergio Fernández Martínez, *El público*, de Federico García Lorca

David Ojeda, *Elipses*, de Juan Mayorga

Laura Esteban, *Las malagueñas*, de José Cruz

David Ojeda, *La escena del siglo XXI*, de José Gabriel López Antuñano

Miguel Ángel Jiménez Aguilar, *Metateatro español en el umbral del siglo XXI*, de María Pilar Jódar Peinado

Idoia Murga, *Claves de la escenografía. Ut Pictura Poesis a Escena*, de Eduardo Blázquez Mateos

Araceli González, *Susan Glaspell's Poetics and Politics of Rebellion*, de Emeline Jouve

Daniel Sarasola, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y Asombro de Salamanca/La crueldad sin venganza*, de González Martínez, Nicolás

J.A. HORMIGÓN: "EL TRABAJO DE MESA ES PONERSE DE ACUERDO"

Emeterio Diez Puertas (UCJC, RESAD, Madrid)
https://orcid.org/0000-0002-2206-0480
y Jorge Iván Suárez[1] (Universidad del Atlántico, Barranquilla)
https://orcid.org/0000-0001-5971-2684

https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.09
ISSN 2444-3948

Hay un momento en la serie *Stranger Things* en el que el profesor de ciencias explica a los niños protagonistas qué son los universos paralelos con un ejemplo que remite al acróbata y la pulga de Hugh Everett. La anécdota es la siguiente. Un acróbata en una cuerda suspendida en el aire solo puede caminar hacia adelante o hacia atrás. Una pulga, en cambio, puede andar por debajo de la cuerda, es decir, puede penetrar en otro mundo: el que está por debajo de la cuerda y al que podemos considerar un mundo paralelo. Para que los niños de la serie puedan entrar en ese mundo paralelo, para que encuentren a su compañero desaparecido, deben hallar una puerta de acceso que les permita visitar "el mundo de debajo de la cuerda". Pues bien, en el mundo del teatro y del cine, con

el trabajo de transducción del texto dramático o del guion, pasa algo parecido. Gran parte de su dificultad estriba en que hay que hallar la puerta que permita pasar del hecho literario al hecho escénico o fílmico.

La pregunta es: ¿el trabajo de mesa ayuda a encontrar ese portal o lo dificulta? La entrevista con Juan Antonio Hormigón, que tuvo lugar a finales de enero, pretendía dar respuesta a ese interrogante con una cadena de preguntas más concretas.

¿Qué es el trabajo de mesa?

El trabajo de mesa consiste en reunir a los componentes del elenco para que se escuchen por vez primera el texto en alta voz. Cuando surgió el trabajo de mesa en el proceso de escenificación, supuso un avance, en el sentido de analizar y exprimir el texto, sobre todo, contribuyendo a establecer el perfil de los personajes y sus relaciones. A partir de ahí se establecen unas pautas genéricas y una contextualización, que corresponden primordialmente a la función del dramaturgista o del director en su defecto. Igualmente se establecen las líneas concretas en cuanto al sentido que se propone para la escenificación, así como la tonalidad y estética general que se plantea. También se trazan las nociones genéricas de los personajes y sus relaciones. Finalmente se presenta la escenografía y el vestuario, que son elementos básicos con los que el actor va a trabajar. No se puede hacer una puesta en pie si el actor no conoce el espacio, ni la implantación de los objetos y mobiliario sobre la escena. Y el vestuario va a ser un elemento sustantivo en la composición del personaje en muchos casos.

¿Cuál es su finalidad?

El trabajo de mesa es necesario para trazar una ruta y saber hacia dónde vamos. Supone, básicamente, ponerse de acuerdo. En ese sentido, defiendo con moderación el trabajo de mesa, porque hay casos en que se ha convertido, por su hipertrofia, en una especie de "labor sagrada" que pretende resolverlo todo desde la mesa misma y no todo se resuelve allí. El trabajo de mesa es el punto de acuerdo, el punto de inicio, el punto de confluencia, para que todos los del equipo conozcan cuáles son las líneas con las que se pretende trabajar y así saber hacia dónde se camina.

¿Antes del trabajo de mesa o en su transcurso cabe hacer laboratorios y talleres de formación de baile, máscaras, armas…?

Lo normal es que el trabajo de mesa, yo lo entiendo así, es el pistoletazo de salida; pero, claro, hay cosas que obligan hacer un trabajo previo abundante: con el escenógrafo, el figurinista, el iluminador, el actor. Hablo siempre desde la posición del director de escena. Con el escenógrafo no se puede esperar porque si no yo no puedo hacer el trabajo de mesa. Empiezo con él porque, al final, tengo que decir al elenco aquí nos vamos a mover y este es el mundo que vamos a habitar. Con el actor no es lo mismo. Si tenemos que hacer una pelea compleja, por ejemplo, como parte del propio proceso de puesta en escena, puede que sea necesario un entrenamiento y pedagogía anticipadas a fin de que conozcan y manejen los instrumentos que se van a utilizar en el combate escénico. Es una necesidad formativa. Cuando disponemos de actores formados correctamente en todos los sentidos, pues eso hemos ganado al escogerlo. No digo que un actor tiene que ser un especialista. Si se monta un combate seguramente hay un especialista que sabe cómo se manejan las armas. Digo que deben tener un buen proceso formativo.

¿El actor debe venir con el texto memorizado a esa lectura?

Todo depende. Yo normalmente digo que el actor debe conocer el texto. Debe haberse posicionado sutilmente en el texto. Pero después me gusta que cuanto antes suelten el papel para que fluya la puesta en pie y todo ello es más eficaz cuanto antes esté el texto memorizado. Incluso en los inicios de la puesta en pie, yo les digo a los actores que lleven el texto en la mano para que apunten y comiencen a crear la relación necesaria entre texto y movimiento. Estos son procesos cerebrales habituales, que hoy son bien conocidos en el campo de las formas diferentes de aprendizaje. Lo que pasa es que, en algunas ocasiones, hay que decir: "Señores, traed el texto aprendido al primer encuentro". Porque, a veces, hay otros problemas que resolver, hay plazos determinantes, problemas con el tiempo... Pero no pedir el texto aprendido no quiere decir que el texto esté en un estado lejano. Es más bien pedir que el texto esté próximo a la memorización. Porque para el actor la memorización no es solamente acordarse del texto, más o menos, sino que el texto esté completamente

incorporado y fluya sin problema, es decir, que esté completamente asumido e incorporado en el plano de la verbalización. Ese exige un tipo de movilización de grupos musculares muy específicos.

¿Y el actor debe ir con otras lecturas o es en el trabajo de mesa donde se le ofrecen otras lecturas?

El trabajo de mesa es fundamental para dar referencias. En ocasiones de libros, o lo que a mí me parece más útil, trasladar las consecuencias de ciertos libros, artículos, etc., trasladar los elementos que sirvan al propio discurso en que sitúas la obra, lo que no quiere decir que luego no puedas ir al libro en su totalidad. No es tan importante echar un libro encima del actor como trasladarle ciertos elementos sustantivos y puede que determinantes para el proceso que queremos llevar a cabo. Hay que tener mucho cuidado porque, yo lo repito con cierta frecuencia, no estamos haciendo esto para que parezca que sabemos más. No estamos haciendo esto para ponernos un barniz de listos. No estamos haciendo esto para un trabajo de investigación académico. Entonces leeríamos ese libro de otro modo. Lo estamos haciendo para construir un personaje en el contexto de una puesta en escena. Tiene que tener una plasmación práctica. No es, como algunos piensan, "Yo me muevo", y se meten en una sala de ensayo hacer tal o cual cosa porque sí, porque se les ocurre. La práctica nos lleva a determinar qué queremos construir, y utilizamos herramientas para poder hacerlo en una dirección. Una de esas herramientas debe ser las lecturas añadidas.
Por otro lado, al actor no se le puede impedir que tenga otras lecturas. Pero a veces el actor no es muy consciente de lo que está haciendo. El actor es un ser humano y hay actores que saben lo que hacen y otros, no. Unos buscan y otros no buscan. El riesgo que hay es que el actor se nutra de una serie de materiales que pueden ser los que tú no estás utilizando como guía, como sostén del espectáculo. Incluso puede ser que sean completamente contrarias a las que tú pretendes desarrollar en la puesta en escena. Ahí se podrían producir confrontaciones.

¿Al trabajo de mesa el director llega con el cuaderno de dirección?

El día que hago el trabajo de mesa, en ocasiones no lo tengo todo, pero debo tener, cuando menos, el primer acto o algo así como un tercio. Me

refiero ante todo a la diagramación del movimiento detallada. Adolfo Marsillach, por ejemplo, sí lo tenía todo. Era obsesivo. Se encerraba en algún lugar y llevaba planes, movimiento, todo establecido. Evidentemente eso tiene ventajas. Como directores, tenemos que tomar decisiones y proponer soluciones. Las soluciones pueden ser múltiples, existen siempre un montón de variantes. Al menos en teoría. Lo curioso es que, si tú partes de una situación dada, de ahí la importancia de cuál es la implantación de los muebles y objetos escénicos, qué tipo de deambulación propones, esto va a condicionar los movimientos, movimientos que se construyen para contar lo que quieres contar, otorgándole la tonalidad que consideres pertinente. Puede que, durante los ensayos, cuando no tenemos un mínimo de sosiego, veas que lo que tú has pensado funciona y responde al criterio narrativo y lo que quieres contar. De este modo va adquiriendo una configuración original. Pero si no es así, tendrás que adoptar una decisión y proponer otra solución. Si no se tiene ese punto de partida, a veces, es muy difícil y con frecuencia imposible hacerlo.

¿En el trabajo de mesa se usa un vocabulario de análisis especial, como términos técnicos, de crítica literaria, semiológicos, psicológicos…?

Mi preocupación ha sido desde siempre, desde el punto del director de escena, el manejo correcto de la terminología. Porque si yo emito un término, que supone un concepto, y tú tienes otra idea de ese término no nos estamos entendiendo. Es indispensable tener clara una terminología básica profesional. Hay actores que desdeñan la terminología, he visto algunos actores que de eso ha hecho gala, y hay actores que se cohíben con la terminología. Mi preocupación es: "¿Qué hago cuando me dirijo al actor?" Todos, en la mayoría, son amigos míos de años, son actores con los que puedo trabajar, gentes a las que quiero, que estimo, que respeto. Pero sé que tienen diferentes niveles formativos y de comportamiento. Incluso hay términos que no es que no sepan lo que significa es que les pueden caer completamente desusados. Términos tan sencillos como "subir" o "bajar" en la escena, hay muchos jóvenes actores que los desconocen en el sentido que tienen con relación al movimiento. En muchos procesos formativos no se enseñan cosas elementales y sí algunas otras que no pocas veces son inútiles.

En la medida que puedo, eludo los términos vulgares y los términos teóricos muy complejos, o lo que yo entiendo que pueden ser complejos. ¿Qué sentido tiene que en un ensayo se hable de actancialidad o cosas parecidas, que cuestionan a veces a los actores más que ofrecerles puntos de apoyo? Intento ser muy claro porque lo que me importa es describir aquello que me parece sustantivo, es decir, líneas de comportamiento, estilística que vamos a utilizar, etc. Los términos de semiología o semiótica son para estudiar, investigar. Cuando un director usa esos términos es casi siempre para decir: "Un momento, no te equivoques. Yo soy más sabio que tú y sé más que tú." El actor no tiene que conocer términos de semiología para realizar su labor específica, aunque le viene muy bien saber semiología si logra incorporarla como material para su práctica. Sin embargo, sí debe entender, desde luego, términos elementales de la profesión como "conflicto", "actitud", "cuadro", "monólogo", "escorzo", "distancia"... Hay que crear un marco referencial para el trabajo dentro del cual nos vamos a mover.

¿El trabajo de mesa es una fase, antes de los ensayos, o un proceso, un ida y vuelta?

Maestros como Brecht no hacían ningún trabajo de mesa. El trabajo de mesa lo hacía sobre el escenario construyendo la acción. Yo personalmente, creo más en una síntesis, quizá porque trabajo en España. Por eso llevo a cabo un trabajo inicial en el que se explica lo que vamos a hacer. Pero utilizo también la segunda, que es lo que podríamos llamar los trabajos de mesa de una forma continuada. Meyerhold, por ejemplo, reunía la compañía y comenzaba a hablar de lo que iban a hacer y se entablaba una especie de conversatorio con los actores. Alguien toma las notas taquigráficas, las cuales se pasaban a un dossier. Gracias a ello hoy las conocemos porque se han publicado y sabemos de lo que se hablaba. Esta idea de detenerse un día y hacer una reflexión analítica con los actores me parece muy útil y eficaz y yo suelo emplearla cuando no hay urgencias que nos agobien.

Luego de poner en pie, interrumpes el trabajo de escenario si lo consideras necesario, esté en la fase que esté. Es decir, en el periodo medio de ensayos también cabe la posibilidad de reunir al elenco para hacer una serie de consideraciones o para profundizar en las cuestiones que no has expuesto inicialmente. No sirve de nada intentar dar todas las claves del

trabajo de una vez, porque finalmente se olvidan. Determinadas precisiones o cambios que sean cruciales, es más interesante abordarlos más tarde, cuando ya hay una parte de la acción asimilada.
Es un proceso acumulativo. Darlo todo desde el principio no quiere decir que todo se incorpore, mientras que si somos conscientes del proceso podemos encontrar el momento en que se puede introducir esto o aquello. Se puede suspender un ensayo para introducir una nueva reflexión. Lo que tenemos que tener claro es que nos va a servir para dar un salto en la realización que, al final, se hace sobre el escenario. Esto es, en realidad, lo que decía Brecht. Yo he visto ensayar a los discípulos de Brecht. Vi remontar una escena en la que se hacía *Ricardo III*. Comenzaron a ensayar y en un determinado momento el director paró. Se dijeron varias cosas en unos minutos y volvieron a empezar. En un segundo corte, el director se retiró un poco aparte con el actor principal y empezó a hablar con él. Tardaron unos 20 minutos. Finalizado el cónclave continuaron. Esto puede ser un tipo de trabajo de mesa, pues no todo lo que se hace referente al trabajo de mesa tiene porque transcurrir en torno a una mesa.

¿Qué sentido tenían las lecturas que hacían los propios autores al reparto, que podemos ver en algunos cuadros?

Era un remedo de trabajo de mesa porqué algunas veces el autor decía o comentaba alguna cosa. Que el autor leyera era como que les daba pautas. Pero también tenía mucho de narcisismo del autor. En el teatro español, cuando yo empecé, aún se hacía. Era fruto de una tradición del siglo XIX y se convirtió en ritual. Se leía ante todo el elenco y estos iban arregladísimos. Algunos autores interpretaban todos los personajes, otros leían de forma monocorde.

¿El peligro del trabajo de mesa es una excesiva racionalización?

El trabajo de mesa puede llegar a constituir una hipertrofia impresionante. Algunos defienden que allí se decide todo y que cuando ponemos en pie está ya todo discutido. Yo personalmente siento estupor cuando oigo esto. Se dedica mucho tiempo a deducir y exprimir sin generar ninguna acción real. Entonces se convierte en un territorio especulativo. Recuerdo una anécdota se hace ya muchos años. Estaba dando un

curso en el Instituto del Teatro de Barcelona y una alumna me dijo muy entusiasta que estaban haciendo una obra de Buenaventura, una obra de tres personajes. No recuerdo el título. Dice que llevaba tres meses de trabajo de mesa y yo le dije: "¿Cuándo empezáis a hacer teatro?" A eso llamo hipertrofia.

Notas

[1] Grupo de investigación "Teatro, Espacio e Interactividad".

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (2018). *LA ROSA DE ALEJANDRÍA. EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA DE WILLIAM R. MANSON Y C. GEORGE PEALE. ESTUDIO INTRODUCTORIO DE MARÍA ELISA DOMÍNGUEZ DE PAZ*. NEWARK (DELAWARE): JUAN DE LA CUESTA (EDICIONES CRÍTICAS, 92).

Es casi imposible entender el gran éxito que tuvo el teatro comercial del Siglo de Oro si no se conocen bien las comedias de santos, género hoy en día casi olvidado en contraste con la gran cantidad de obras escritas en los siglos XVI, XVII y XVIII y con el aplauso popular de que gozaron entonces. Como señala la autora del Estudio introductorio, María Elisa Domínguez de Paz,

> Estas obras fueron muy del gusto del público, que acudía con entusiasmo a los corrales y teatros para tomar ejemplo del modelo de santidad que se le ofrecía con la escenificación de las vidas de los santos, y también para disfrutar del espectáculo (p. 13).

Que el público acudía para disfrutar del espectáculo es algo que han resaltado todos los estudiosos del género y de otros relacionados con él. Ya Julio Caro Baroja había señalado este aspecto en su fundamental *Teatro popular y magia*, de 1973. Los que iban a oír la comedia, sin duda, apreciaban más los alardes espectaculares y de tramoya que ofrecían estas comedias que la edificación moral que pretendidamente se les ofrecía con ellas. *La rosa de Alejandría*, comedia que dramatiza los episodios más importantes de la vida y martirio de Santa Catalina de Alejandría, no defraudaría al público en cuanto a espectacularidad. Para empezar, aparece en escena nada menos que el mismísimo Cristo, bajando del vestuario en una nube, como expresa la primera acotación:

> *Sin haber cantado, abaje la nube, y descúbrase Cristo, con túnica morada, o colorada, llena de estrellas de plata, los pies descalzos y con llagas, una cruz en la siniestra, una corona de espinas, y descúbrase Santa Catalina, dormida encima de algunos libros abiertos que estarán encima de un bufete, y de adentro cantan, estando todo esto descubierto (p. 101)*

Como es norma en estas comedias, aparecerá, como antagonista, el Diablo, que tomará diversas formas hasta terminar hundiéndose en el profundo tras constatar su fracaso con la santa. Pero donde se llega al punto más alto de espectacularidad será en el martirio de Catalina: la santa aparece *"amarrada a una columna, con una tunicela blanca picada de sangre"* (p. 164) y atada a las ruedas dentadas con las que el cruel Maximino pretende desgarrar sus blancas carnes. Sin embargo, los perversos designios del emperador no llegan a cumplirse, pues *"suena ruido de fuego en las ruedas, y del medio de ellas sale Santa Catalina, con media rueda, y la espada y la corona, como la pintan"*. (p. 176). En un final apoteósico, la santa sube con todos sus atributos (seguramente en una nube), y *"aparece Cristo en un trono, adonde Catalina va subiendo"* (p. 176).

Ahora bien, además de esta utilización de la tramoya propia del edificio del vestuario, Vélez de Guevara se muestra habilísimo en el uso del propio corral para conseguir escenas de gran efecto. En el momento de la controversia de los filósofos contra Catalina, el patio de los mosqueteros se convierte en lugar de la acción mediante un palenque que lo atraviesa para conseguir un espectacular desfile de personajes, entre serios y burlescos:

> *Éntrense, y toquen chirimías, y salgan por un palenque que esté arrimado a los bancos Dos Maceros delante, descubiertos, y luego los que pudieren salir de dotores, con capirotes, bonetes y borlas, y Armindo, sin sombrero, y en una fuente el bonete y borla azul para Catalina, y luego Briseis, y en medio de Maximino y Heraclio, Catalina, con saya entera, y falda arrastrando, y lechuguilla, y debajo de ella, su capirote forrado en raso azul, y entre los Dos Maceros, Lupino, de estudiante gracioso, capirote de papel y bonete con borla de papel, y al son de las chirimías se irán entrando, y al mismo tiempo se va Lupino subiendo en la cátedra, y esté sosegado todo (p. 148).*

La comedia, en fin, ofrece numerosos puntos de interés, además de una intriga dramática, "nada desdeñable", en opinión de la profesora

Domínguez de Paz. Vélez de Guevara, con su reconocido olfato para captar la atención del público, llena la hagiografía de tramas secundarias, como el amor desesperado de Heraclio por Catalina, o las historias de los rústicos Tirrena y Lupino, figuras del donaire que protagonizan varios momentos de alta comicidad.

La rosa de Alejandría está muy bien editada y anotada por los profesores William R. Manson y C. George Peale, a quienes debemos la recuperación crítica de prácticamente toda la obra de Luis Vélez de Guevara, pues con esta son casi cincuenta las comedias de este autor (además de las que están en preparación) publicadas por ellos en edición crítica. Es un deber de gratitud el reconocer la gran labor de hispanistas como Manson y Peale en la recuperación de nuestro patrimonio teatral, tantas veces olvidado o menospreciado en España. Y no menos habría que resaltar la labor de una editorial radicada en Newark, en el estado de Delaware, en Estados Unidos, que responde al nombre de Juan de la Cuesta, en homenaje al primer editor del Quijote, y que lleva adelante desde hace años la edición de textos clásicos españoles. A todos ellos nuestro más sincero reconocimiento.

Fernando Doménech

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS (2017). *DRAMA Y NARRACIÓN. TEATRO CLÁSICO Y ACTUAL EN ESPAÑOL*. MADRID: EDICIONES COMPLUTENSE.

Cuando José-Luis García Barrientos me invitó, hace tres años, a presentar su libro *La razón pertinaz*, recuerdo que, mientras me sumergía en sus páginas, iba dejándome llevar por esa "dramaturgia de la teoría" que caracteriza el pensamiento y la escritura del maestro. Si en aquel volumen me adentré como el doctorando que rastrea con devoción las pistas que su tutor le ofrece, en *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, cuidadosamente publicado por Ediciones Complutense en la serie Investigación, he conseguido entrar como lo que principalmente creo que soy: un dramaturgo, ahora fascinado ante el triple juego de espejos que el autor dispone.

Al analizar la bibliografía de García Barrientos, se apreciará cómo su discurso teórico y el inquebrantable mapa categorial en que fundamenta la dramatología, sostenidos por un exquisito nivel de precisión terminológica, han ido apoyándose cada vez más en el análisis de autores, obras y espectáculos –aunque no solo, sí con predominio– del ámbito de la lengua española. Cierto es que el método dramatológico siempre ha invitado al debate textual ligado al escénico, algo que enriquece el presente volumen toda vez que el investigador ha tenido el privilegio de ser no solo lector sino también espectador de varios de los casos que discute.

Digo que el asunto de este libro me afecta como dramaturgo, y acaso debería decir afecta a la dramaturgia, porque el par drama/narración es el meollo del teatro. No de ahora, sino de siempre. Es la puerta de entrada al misterio de la fabulación y asimismo la pugna permanente durante el proceso creativo. Lo que García Barrientos llama "el contagio modal", es decir, la forma en que se engastan los dos –pues nos queda claro que son solo dos– modos aristotélicos de representar ficciones: la

actuación y la narración, es algo tan fascinante, que uno no puede sino entusiasmarse al penetrar en ello.

Emulando la topografía narratológica de Genette, a quien reconoce como maestro, el autor convoca, en los tres capítulos de la primera parte, la zona del aparato dramatológico que es pertinente al asunto de marras. Contrasta, poniéndolos en espejo, el modo narrativo y el dramático, con énfasis en la recepción o "visión" y, más específicamente, en lo que respecta a perspectiva, distancia y niveles. La textura limítrofe de *Camino de Volokolansk* de Heiner Müller, los conceptos sobre dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra y la vasta producción "narratúrgica" en el México de hoy, le sirven al teórico como terreno fértil de operación, a lo que suma derivas hacia el cine o la pintura que potencian el discurso.

El arco que el subtítulo del libro propone se despliega, a lo largo de doscientas páginas, en un segundo juego especular que tiene que ver con el tiempo: clásicos frente a actuales. Qué hay de unos en otros, cómo resuenan ahora los mecanismos que la tradición ha ido canonizando o marginando. La segunda parte, compuesta por otros tres capítulos, es "ejemplar" por los casos que trata –teatralidades del *Quijote*, adaptación de novela a comedia con *Persiles y Sigismunda* de José de Rojas Zorrilla, los "efectos de inmersión" en Antonio Buero Vallejo–, pero también por la forma, apasionada y solvente, en que García Barrientos realiza la discusión bibliográfica.

Abre la tercera y última parte del libro con la formulación teórica del teatro de viajes, el cual, puesto frente por frente al relato de viajes, vuelve a enfocar el problema. Ejemplos que van desde Lope de Vega hasta Amado del Pino o Juan Mayorga sirven al investigador para discernir los contornos de este "(im)posible género", en afinado diálogo con artículos de Luis Alburquerque y Jorge Dubatti, entre otros.

Seguidamente, un nuevo capítulo indaga en el "oxímoron modal" del teatro épico, que lleva al autor a atravesar a Bertolt Brecht, Erwin Piscator y Alfonso Sastre para terminar poniendo en común tres dramas contemporáneos dominados por la narratividad estructural tanto como por la temática, "fragmentados en secuencias breves y sometidos al imperio de la subjetividad": *Himmelweg* de Mayorga, *Rashid 9/11* de Jaime Chabaud y *Huevos* de Ulises Rodríguez Febles. Sobrevoladas por el carácter ineludiblemente político del teatro, las reflexiones aquí vertidas parecen cristalizar en esta línea tan lúcida: "la contaminación narrativa

del drama, uno de cuyos avatares principales es el teatro épico, no es posmoderna, ni siquiera moderna, sino, al contrario, antigua y hasta originaria; para nada post-dramática, sino más bien pre-dramática y desde luego dramática sin más".

Los capítulos que restan aparecen aún más cohesionados. El 9, por ejemplo, teoriza sobre las "(im)posibilidades del drama autobiográfico", mediante los recursos que ofrecen *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos y *Nunca estuviste tan adorable* de Javier Daulte. Se agradecen mucho aquí el coloquialismo y el humor que García Barrientos incorpora a su prosa cuando la discusión bibliográfica, en pos del rigor científico, lo hace acalorarse deliciosamente. Es como si al ahondar en el terreno del teatro autobiográfico el propio teórico se sumergiera como personaje en sus párrafos y nos explicara todo, desde el fervor hasta la discrepancia, en un tono muy personal, de alto vuelo literario que no abandona por ello la exactitud académica.

Así queda preparado el terreno para la gran –y actualísima– zona final del libro, dedicada a la autoficción dramática y sus paradojas, con énfasis en la disección de los procedimientos escriturales de Sergio Blanco en sus recientes *Tebas Land* y *La ira de Narciso*, indudables obras maestras del género. En un momento en que las búsquedas autoficcionales se hallan tan en boga, y la interpretación de sus principios a menudo se presta a confusión, vale la pena empaparse de lo aquí expuesto y ordenado. El erudito engarce de *Edipo Rey* y *Tebas Land* que el investigador plantea, ese trazado que ejecuta por la historia del drama desde Sófocles hasta Blanco, funciona como broche de oro de sus indagaciones.

Es esta última parte del volumen (capítulos 7 al 12) la que mejor valida el tercer juego de espejos con que García Barrientos nos convida, ahora en relación al espacio: autores de diversos puntos del ámbito hispanoamericano (Argentina, Cuba, España, México, Uruguay...) se cruzan en esta suerte de panóptico, desde el centro del cual él los observa y traza líneas de empatía y disidencia. He ahí otra de las razones más motivadoras de este libro: asistir a la inquietud de un teórico por iluminar los puentes ocultos que nos hacen reconocernos hermanos en el oficio y en el idioma.

Abel González Melo

SERGEI TCHERKASSKI (2016). *STANISLAVSKY AND YOGA*. LONDON/NEW YORK: ROUTLEDGE.

Este libro nos habla de la influencia del yoga en Stanislavski y rescata el valor que tuvo en el desarrollo del pensamiento y gestación del Sistema. Destaca Tcherkasski la importancia que tuvieron las lecturas de dos libros de Ramacharaka titulados: *Hatha Yoga: Yogic Phylosophy of the Physical Well-Being of a Man* (La filosofía yóguica del bienestar físico del hombre), y *Raha Yoga: The teaching of Yogis about the Mental World of Man* (La enseñanza de los yoguis sobre el mundo mental del hombre), ambos traducidos del inglés y publicados en Rusia en 1909 y 1914 respectivamente. Su influencia no sólo se hizo patente en los primeros años del Sistema sino a lo largo de varias décadas de formulación y práctica. Según defiende el autor de este estudio, las más ricas reflexiones y prácticas del director ruso tuvieron lugar en los primeros años del MAT (1913), cuando el sentido del arte del actor y del teatro se materializaba en una psicotécnica. En poco más de 100 páginas Tcherkasski refiere el encuentro y sinergias del aclamado actor y director con el yoga, cómo contribuyó a formular una respuesta a muchas de las preguntas y reflexiones que se estaba haciendo sobre su propia práctica.

Varias son las razones por las que es importante investigar y presentar este tema. Principalmente esta publicación nos revela dos de ellas. Por un lado, la enseñanza y defensa de ciertos ejercicios que sustentaron en sus orígenes un honesto y profundo diálogo con disciplinas milenarias y holísticas, como la que se presenta aquí, gradece su estudio. Por otro lado, la de ampliar la visión de "el último Stanislavski" más allá de una culminación del Sistema, resultado de unas ciertas premisas de investigación previa. Porque si no se comprenden en su conjunto, argumenta el autor, las verdades y evolución integral de un pensamiento y de las prácticas que le acompañan pueden ser fácil presa de a simplificación.

Tcherkasski aborda su estudio con rigor y convicción. El prólogo sitúa la disciplina del yoga en el más amplio contexto creativo y conceptual del maestro ruso. La introducción aborda los principales problemas por los que el conocimiento de este aspecto no haya estado presente con la relevancia que demanda. Las políticas de traducción norteamericana y de censura soviética al arte y la cultura son algunas de las razones. La fuente de información para Stanislavski son los dos libros antes citados de Ramacharaka. Se cree que éste fue el seudónimo del polifacético y prolífico escritor, abogado y hombre de negocios de Chicago William Atkinson, responsable entre otras cosas de introducir y traducir la literatura del yoga y su estudio sistemático en Occidente. Se sirve Tcherkasski de un análisis comparativo de los textos de Rachamaraka y los propios escritos y reflexiones de Stanislavski; de citas de actores y directores de las distintas épocas y estudios que fundó en vida, anécdotas durante ensayos, puestas en escena, conversaciones durante las vacaciones del maestro y correspondencia privada. A esto se añaden los resultados de un análisis de contenido de los editores, traductores y comentarios censores de la obra original. Una multitud de aspectos con los que se completa la visión y alcance que tiene este tema para la literatura especializada en la materia.

Los estudios de Sharon Marie Carnicke (*Stanislavski in Focus*, 1998, 2009), Andrew White ("Stanislavski and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System", 2006) y Maria Kapsalis ("The Use of Yoga in Actor Training and Theatre Making", PhD Thesis, 2010), entre otros documentos sustentan este estudio, y son tan reveladores de la figura del padre de la pedagogía teatral, como imprescindibles para la formación del actor del futuro. La aportación de información y vínculos que establece la presente publicación a lo ya conocido del tema es sin duda alguna destacable. Es sugerente cómo plantea su reflexión sobre la naturaleza de la investigación de Stanislavki. Nos aclara que el maestro ruso no se inspiró en la práctica oriental de los yoguis, como tampoco lo hizo en *La psicología de la atención* de Théodule Ribot (1980), para proponer un nuevo método de actuación. No recogió técnicas y ejercicios de una manera ecléctica, sino que basándose en su experiencia personal encontró en la sabiduría ancestral del yoga y su terminología, la manera de formular un sistema de interpretación propio que, como bien deja claro Tcherkasski, se basa en su vida, experiencia y un penetrante pensamiento en constante evolución.

El libro se divide en tres capítulos que abordan la presencia del yoga en la práctica de interpretación, en la literatura escrita por el maestro y, por último, en el mismo Sistema de interpretación. El actor desarrolla un sentido creativo de sí mismo durante su práctica y formación, por tanto, actuar depende de desarrollar ese cierto sentido creativo en el yo del actor, como proceso que es personal y profesional a un tiempo. Los yoguis enseñan al actor cómo abordar este aspecto de su formación y asumir su entrenamiento e instrucción necesariamente desde la disciplina y el rigor. Tcherkasski defiende que despertar a la presencia del yoga en los escritos del autor puede acercarnos a un nuevo prisma para revitalizar su lectura. Facilitar este diálogo aspira a desmitificar y hacer más accesible su profunda inmersión en el subconsciente del actor e intento de acercarlo a su intuición creativa. El tercer capítulo aborda ya aspectos muy concretos de la práctica del yoga en el propio Sistema de Stanislavski, algunos clave como son: la relajación muscular, la comunicación y emisión de rayos, *prana* y la energía, la atención, la visualización de imágenes mentales, el supra-consciente y su especificidad en el sistema y, por otro lado, el subconsciente creador.

La lectura es amena, concreta y el discurso articulado. Sustenta sus hallazgos continuamente con citas y reflexiones proporcionadas. Un texto clara y adecuadamente informado que compila de manera concisa numerosos documentos en la literatura y anecdotario del tema. *Stanislawsky and Yoga* pone de relieve la necesidad de continuar ahondando en la figura y comprensión de la naturaleza del actor que nos planteó Stanislavski; de acercar Oriente al mundo occidental y avanzar por aquí en el conocimiento de la actuación y el proceso creador de los actores.

Sol Garre

FERNANDO DOMÉNECH Y EDUARDO PÉREZ–RASILLA (COORDS.) (2017). *HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL ESPAÑOLA*. TOMO II. MADRID: CDN.

Como un hito en el estudio del teatro español desde el siglo XVIII hasta hoy ha de considerarse la publicación, en la colección "Laboratorio" del Centro Dramático Nacional, de *Historia y Antología de la Crítica Teatral española*, amplio y generoso trabajo editado, en dos volúmenes, I y II, que abarcan, respectivamente, los períodos 1763–1936 y 1936–2016. En el último de los volúmenes, de reciente aparición, habremos de fijar más la atención en este comentario.

Los responsables del empeño total, Fernando Doménech y Eduardo Pérez–Rasilla, coordinadores de la indagación, han sido secundados en su meritoria labor por Ana Isabel Ballesteros Dorado, Julio Checa Puerta, José Cruz Caballero, Gabriel Doménech González, Alba Gómez García, Juan Pablo Heras, Javier Sahuquillo Vallejo y Guadalupe Soria Tomás. Una tarea, contemplada muy parcialmente hasta el presente, que abre cauces a la investigación, desde unas bases tan amplias como sólidas, sobre lo que ha significado el reflejo del hecho escénico en la opinión pública española a través de la crítica periodística, siempre urgente, epidérmica las más de las veces, pero al cabo fiel testimonio –subjetivo, desde luego– de la confrontación de los textos y artes escénicas con unos públicos –en ocasiones, muy diversos– en la contemporaneidad de unas coordenadas temporales –históricas, por tanto– muy concretas.

Inteligente y lúcida ha sido la observación del fenómeno de la crítica teatral en España, por parte de Fernando Doménech y Eduardo Pérez–Rasilla, en las dos partes –en los dos tomos– de su *Historia y Antología*. Conocedores de la crítica teatral académica, existente desde antes de ese 1763, en el que comienzan la exhumación y ordenación de los ingentes

materiales que han manejado, han tenido muy claro su propósito: la Prensa era ya la cátedra que con los renovados aires de la Ilustración iba a dar cauce a la expresión de la opinión pública sobre los "eventos consuetudinarios" que acontezcan en la ciudadanía, desde los políticos a los culturales, y, dentro de estos, los que sucedan en sus foros más abiertos, los teatros.

En este sentido, no es de extrañar que en el primero de los volúmenes –de 850 páginas; con noventa críticos, y entre una y cinco reseñas de cada analista–, en el que se observan cuatro etapas, se arranque con nombres emblemáticos de la propia fundación de la Prensa española, como Francisco Mariano Nipho o Mariano José de Larra. Quiero subrayar cómo Fernando Doménech, encargado de glosar la labor crítica de *Fígaro*, al referirse a su muy significativo comentario sobre el estreno en Madrid de la relevante obra de Alejandro Dumas, *Antony*, fustiga al periodista: "Es probable que sea un ejemplo de lo que no debería ser una crítica". Luego se tienen en consideración a destacados impulsores del periodismo teatral, como Salvador Canals i Vilaró, fundador del singular *Diario del Teatro*, en el que su crítico en la capital londinense dio cuenta en su día y hora, para esta España nuestra, del estreno, ni más ni menos que, de la obra de Oscar Wilde, *La importancia de llamarse Ernesto*. En esta primera parte del estudio, nombres egregios de la política en labores críticas, como el de don Antonio Cánovas del Castillo. Y, también, nombres no menos egregios de la literatura, como los de don Benito Pérez Galdós, doña Emilia Pardo Bazán o don Leopoldo García–Alas, *Clarín*, del que Eduardo Pérez Rasilla, a propósito de una reflexión sobre los cómicos que necesita el teatro español, escribe: "Resulta relevante que la mirada del crítico se dirija hacia los actores y exija a los poderes públicos su responsabilidad en la materia". Asimismo, al pairo de los momentos fundacionales de la crítica, ya apuntados, figuras peculiares, a caballo de la creación y los efluvios de la política, como el vasco Félix María de Samaniego, que, bajo el seudónimo Cosme Damián, fue firme defensor del teatro ilustrado de Moratín, santo y seña de nuestra modernidad escénica. En este sentido, Guadalupe Soria, dice que los escritos seleccionados del fabulista "comparten la denuncia del estado decadente del teatro y la inverosimilitud de los argumentos y su ejecución, temas recurrentes de los reformistas".

En la etapa 1898–1936 –la cuarta y última de las consideradas en el primer tomo– es interesante observar el punto de inflexión que se

establece desde una crítica, como la que se puede observar en la realizada por las personalidades nombradas, afecta a criterios globales de nuestro teatro, en sintonía con el análisis académico, a unos análisis teatrales como los de Enrique Díez–Canedo, "una de las grandes figuras del panorama intelectual de la España del primer tercio del siglo XX y, al decir de muchos, el más destacado y perspicaz crítico literario de su época", como apostrofa Gabriel Doménech, encargado de glosarle, en su análisis. Julio Checa, en la introducción al periodo, amplía el espectro, indicando que "se cultivó una crítica periodística en la que encontramos unos niveles de excelencia difícilmente reconocibles en la crítica contemporánea, más allá de algunos nombres como Alfredo Marquerie, José Monleón o Eduardo Haro Tecglen". Ahí, además del patriarca Díez–Canedo, están desde Pérez de Ayala, Ruiz Contreras, Gómez Baquero, Candamo o Manuel Machado, a Manuel Bueno, gran periodista y sensible crítico, recordado hoy por haber sido, en el Café de la Montaña de la Puerta del Sol, el antagonista que condujo a Valle–Inclán a la manquedad.

Como hemos podido observar a través de este repaso del primer tomo de *Historia y Antología de la Crítica Teatral española*, lo que se nos ofrece es el pálpito real de nuestro arte dramático por la vía de la constatación real que el hecho escénico nos puede siempre ofrecer al tener en cuenta no sólo el conjunto conformante de la emisión artística sino también la recepción del mismo. Es algo que constataremos más decisivamente en el segundo tomo de *Historia y Antología* –600 páginas, con setenta y cinco críticos considerados––. En la línea que marcó Díez–Canedo, la crítica "contemporánea", como la denominaba Checa, desde 1936 hasta, "prácticamente", hoy, ha sido un territorio de debate inmediato para la profesión y, también, para los espectadores.

Se decía lo de "prácticamente" hasta hoy porque a raíz de la aparición y desarrollo incipiente del periodismo digital, con la pérdida constante de difusión de la Prensa de papel, los espacios dedicados en los diarios a la cultura en general y al teatro y la crítica teatral en particular han sufrido una merma considerable, llegando en algunos casos a su casi desaparición. Por otra parte, quedan atrás, en los años sesenta al noventa del pasado siglo, la publicación de la crítica en los periódicos al día siguiente de su estreno. Los profesionales o los aficionados de hoy ya no esperan, en un café, a que salgan de madrugada las ediciones de los periódicos de la mañana con las reseñas del espectáculo estrenado en la

noche anterior. Hoy en día, en los más destacados periódicos nacionales, no es extraño que pasen días, semanas incluso, hasta que sale, ¡al fin!, la esperada crítica. Si es que sale...

El segundo tomo de *Historia y Antología* abarca cinco periodos muy relevantes de nuestra "contemporaneidad", siguiendo a Checa: 1. "La crítica durante la Guerra Civil". 2. "Críticos teatrales en el exilio republicano". 3. "La crítica durante el franquismo. 4. "Del desarrollismo hasta el final del franquismo y la desaparición de la censura". Y 5. "La crítica después del franquismo". Hay que indicar que en este último apartado no figuran algunos de los últimos aristarcos, que, a pasar de los denuestos de no pocos de sus criticados, todavía viven y colean... Sí están, con merecida presencia, críticos que nos han dejado en los inmediatos lustros, como los admirados Josep Lluís Sirera y Pepe Henríquez, el entrañable Miguel Medina Vicario o el benéfico seguidor y alentador del teatro alternativo Enrique Centeno.

Fernando Doménech introduce el periodo de los críticos durante la Guerra Civil, y ahí, en el campo republicano, un trío implacable, unido en *El mono azul*: María Teresa León, Juan Chabás y Luis Cernuda; también Serafín Adame, Eduardo de Ontañón y José García Pradas, y en el ámbito "nacional", el II conde de Foxá y IV marqués de Armendáriz, Agustín de Foxá. Doménech parte de una realidad dramática: "El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 supuso una ruptura sin precedentes en la cultura española". Para, a continuación, hacer especial hincapié en un hecho clave en ese periodo: "El control de la prensa se convirtió en una de las tareas prioritarias de los gobernantes en ambas zonas".

Si la censura no había sido una desconocida con anterioridad –hablando antes de Samaniego, habría que recordar el acoso que sufrió por la Inquisición, por aquel *Jardín de Venus*–, pasando por encima del segundo de los capítulos de este segundo tomo dedicado a la crítica en el exilio republicano, en la tercera y la cuarta de las secciones, en que se recorre la peripecia de nuestros comentaristas durante el franquismo, el aparato censor será el muro a saltar, por los creadores en primer lugar y por los críticos después, algunos de los cuales serían también censores...

Una situación difícil para el arte de la escena, por el miedo, como subraya la introductora del capítulo dedicado a "la inmediata posguerra", Alba Gómez García, una vez que se ha planteado, tras el "terror" impuesto por "el régimen", la domesticación del teatro por esas fuerzas

vencedoras: "Así domesticada, la vida teatral acabaría por recuperar cierta efervescencia, aunque fuera bajo una aparente normalidad que enmascaraba la sórdida atmósfera de delaciones, venganzas y, sobre todo, miedo". Entre los catorce críticos seleccionados en este lapso, tres merecen especial consideración, pues significan, desde su autoridad, un cierto alejamiento de la servidumbre al sistema: Alfredo Marquerie, ya señalado arriba; Gonzalo Torrente Ballester, uno de los escritores e intelectuales más relevantes de la época, colaborador en última instancia de publicaciones aperturistas como el diario *Informaciones* y las revistas *Triunfo* y la emblemática *Primer Acto*, y Manuel Sánchez Camargo, conocedor del universo artístico general y enemigo en nuestra escena del "mercantilismo teatral".

Ya se ha dicho que es tónica de la *Antología* el escoger varias críticas de cada uno de los profesionales seleccionados. Y así, en el caso de Torrente Ballester, el antólogo, Gabriel Doménech, elige los comentarios de las obras *Madre (El drama padre)*, de Jardiel (14.XII.1941, en el *Arriba*, periódico enseña de la Falange); *Final de partida*, de Beckett, por Dido, Pequeño Teatro (12.VI.1958, también en el *Arriba*, que en temas culturales tiene una apertura inusitada), ¡publicada, en francés, el año anterior!, y de la que el crítico, que había defendido cuando se estrenó en Madrid *Esperando a Godot*, dice: "A Dido, Pequeño Teatro, y a su directora [la nunca suficientemente reconocida Josefina Sánchez Pedreño], y a cuantos colaboraron en esta representación, hay que agradecerles el que se haya podido representar la pieza más discutida del teatro actual. Es la verdadera misión de los teatros de ensayo", y, como tercera crítica, *La corbata*, de Alfonso Paso (4.V.1963, en *Triunfo*), en la que alaba el arte del exitoso comediógrafo, reprochándole su ideología, culminando su análisis con el siguiente párrafo: "La interpretación, aparte Garisa y Olga Peiró, que estuvieron muy bien, nos convenció en la parte de los proletarios y no nos convenció en absoluto en la de los ricachones. Nos dio la impresión de que los actores españoles no saben ya cómo son los ricos". Sí, para entonces ya había fallecido el que fue marido de María Guerrero, el actor don Fernando Díaz de Mendoza y Aguado, VII marqués de San Mamés y VI de Fontanar, y conde de Balazote y de Lalaing... Unas circunstancias plagadas de erizadas contradicciones, pero que nos delatan la realidad de España. Desde el estreno casi inmediato de *Final de partida* en pleno franquismo, hasta la defensa desde un periódico del Movimiento de la "misión de los teatros de ensayo".

En la segunda parte del capítulo sobre la crítica desde el 39 hasta el 78 de la Constitución, "Del desarrollismo hasta el final del franquismo y la desaparición de la censura. (1957–1978)", que introducen Ana Isabel Ballesteros y Eduardo Pérez-hRasilla, hay nombres que representan la más clara evolución de nuestro teatro y, con ella, de nuestra crítica hacia un exterior que había estado vedado, salvo en los resquicios de libertad que podían observarse en el "teatro de ensayo", como hemos visto. Son treinta y cuatro los nombres que se estudian. Críticos de brega cotidiana –con trabajos publicados al día siguiente del estreno– y, sin embargo, densa, como Lorenzo López Sancho, Adolfo Prego, Manuel Díez Crespo, Enrique Llovet, Francisco García Pavón –profesor y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)–, Ángel Fernández Santos o Xavier Fábregas, junto a maestros y guías del teatro, como Ricardo Doménech, Ricard Salvat y José Monleón. A su lado, personajes señeros del periodismo (Victoriano Fernández Asís o *Cándido*), la literatura (Pedro Laín Entralgo) o la docencia (José Paulino). Y mujeres, claro: María Luisa Durán, *Josita Hernán* y María Aurelia Capmany.

Mención aparte merece otra mujer, María Luz Morales, de la que se eligen sus críticas sobre *El pobrecito embustero*, de Víctor Ruiz Iriarte (29.V.1954?, en *Diario de Barcelona*); *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez (VI. 1961, en *Primer Acto*), y *Pygmalión*, de Bernard Shaw, con versión de Méndez Herrera y dirección e interpretación de Adolfo Marsillach (*Diario de* Barcelona, 19.IV.1965). María Luz Morales es una referencia del periodismo de España en el siglo XX. Diplomada en Filosofía y Letras, su pasión por la literatura le llevó al periodismo. Con Carmen de Burgos, fue pionera del periodismo cultural. Entró muy joven en *La Vanguardia*, donde se ocupó brillantemente de la crítica de cine, razón por la cual la Paramount Pictures, en la encrucijada del mudo y el sonoro, la contrata para asesoría, traducción y adaptación de diálogos. Colaboró en *El Sol*. En 1931 presidió en Barcelona la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes. En el 33, comenzó su larga etapa de crítica teatral. En 1936, cuando *La Vanguardia* queda bajo el control de un comité obrero CNT–UGT, es nombrada directora del diario. Fue la primera directora de un periódico nacional. El franquismo, por su actividad periodística durante la República, y por pertenecer al Partido Galeguista –nació en La Coruña, en 1889–, la encarcela. Con el tiempo vuelve en la Prensa a la crítica teatral, en el *Diario*

de Barcelona –en 1948–, donde continúa trabajando hasta su muerte en 1980. En 1978, muerto Franco, junto con otros colegas, fue rehabilitada como periodista.

José Monleón (1927–2016) y Ricardo Doménech (1938–2010) son dos cimas de la crítica española. Eduardo Pérez Rasilla en su análisis de la obra de José Monleón –de Pepe Monleón– comienza diciendo que "es, sin duda, el crítico más relevante de la segunda mitad del siglo XX, aunque tal vez habría que decir de todo el siglo pasado y de lo que llevamos del presente". Y es cierto. En los epígrafes de *Historia y Antología*, ya se le rinde tributo al especificarse en el apartado que comentamos de *La inmediata posguerra…*: *Desde 1939 hasta la fundación de Primer Acto en 1957*. Y el fundador de *Primer Acto*, junto con José Ángel Ezcurra –el primer director, pues tenía el carné oficial de periodista que exigía el franquismo–, Ramón Nieto, Alfonso Sastre, José Luis Alonso Mañés, José López Rubio y Adolfo Marsillach, formaron el primer Consejo de Redacción. La revista en este diciembre de 2017, en que se escriben las presentes líneas, ha llegado al número 353, dirigida por la que fue colaboradora estrecha del fundador, y ahora su sucesora, Ángela Monleón. La revista *Primer Acto*, gracias a Pepe Monleón encierra en su colección la historia del último teatro español y mundial, desde el compromiso y el rigor, siendo su mejor notario. En su seno tuvo lugar la polémica, que todavía continua viva, entre Sastre y Buero (también Paso) sobre el posibilismo y el imposibilismo en el teatro... (español). Pérez–Rasilla elige tres críticas distanciadas en el tiempo y publicadas en diferentes medios por José Monleón, que "pueden contribuir a atisbar su actividad". La primera, de *Los pobrecitos*, de Alfonso Paso, dirigida por Claudio de la Torre (publicada en el número 1 de *Primer Acto*, abril de 1957); la segunda, de *Los delfines*, de Jaime Salom, dirigida por Josep Maria Loperena, (publicada en la revista *Triunfo,* el 11.X.1969), y la tercera, de *Combate de negro y perros*, de Bernard–Marie Koltés (publicada en *Diario 16*, el 30.IV.1990). He de comentar que Pepe Monleón me sucedió en la labor crítica en ese recordado *Diario 16*, en el que fui testigo, como director adjunto del medio, de su buen hacer en un periódico diario, aventura nueva para él. Y de igual manera que él me sucedió a mí en la crítica teatral de *Diario 16*, yo sucedí a Pepe Monleón en la RESAD, cuando él tuvo que dejar la Escuela al jubilarse. En el primero de los casos, los lectores ganaron con su presencia, y en el segundo los alumnos perdieron con su ausencia.

Para Fernando Doménech Rico, coordinador de la *Historia y Antología*, y comentarista de la singladura crítica de Ricardo Doménech Yvorra, nuestro maestro "fue una de las figuras más destacadas de la intelectualidad española de la segunda mitad del siglo XX". Estudió Periodismo, siendo expulsado de la Escuela Oficial por sus ideas políticas. Ejerció la crítica en revistas como *Acento Cultural* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, pero, sobre todo, en *Primer Acto*, siendo uno de sus puntales, como primero, el ya nombrado Ángel Fernández Santos, y, luego, Moisés Pérez Coterillo. Ricardo Doménech era filólogo, doctorándose con una tesis sobre Buero Vallejo, que más tarde publicó en 1973 como *El teatro de Buero Vallejo (Una meditación española)*, que amplió en una renovada edición en 1993. Buero Vallejo, García Lorca y Valle–Inclán fueron los autores en los que más profundizó, siendo sus estudios imprescindibles. Como docente, destacó su labor en el Teatro Estudio de Madrid, el TEM, que fundó junto a Miguel Narros, William Layton y Maruja López, donde fue mi maestro y de compañeros en el universo teatral como mi colega José Luis Alonso de Santos, o José Carlos Plaza, Paco Vidal y Ana Belén. Luego, pasó a la RESAD, donde fue en dos ocasiones su director, fundando y dirigiendo la revista *Acotaciones*, dando clases hasta su jubilación en 2008.

Es significativo que Fernando Doménech, gran conocedor de la obra de don Ricardo –editó, y concluyó, de manera ejemplar, su último estudio publicado, *El teatro del exilio*, editado por Cátedra–, elija las críticas de tres obras puestas en escena los años 1962, 1963 y 1964, y publicadas en *Primer Acto*: *El concierto de San Ovidio*, de Buero Vallejo; *La barca sin pescador*, de Alejandro Casona, y *Prefiero España*, de Alfonso Paso. De la obra de Buero, Ricardo Doménech dice: "Frente al inmovilismo de los que nos dicen que el mundo es inmutable, que nada puede cambiar, que hay que resignarse, hemos de oponer con David [protagonista de la obra], que el mundo no es inmutable, que todo puede cambiar, que el hombre no debe resignarse ante su destino, que las posibilidades del hombre son ilimitadas..." Es menos amable (y muy polémico) con Casona, vuelto del exilio: "Lo de Casona es grave. Alejado durante muchos años de nuestros escenarios, vuelve hoy a ellos con una serie de obras que, si cuando nacieron ya eran viejas, hoy nos parecen piezas de museo..." Y con la obra del Paso de mediados de los 60, en pleno éxito, es implacable: "Se trata de una extraña mezcla de patrioterismo, de paternalismo, de innumerables tópicos sobre la condición del español, de abundantes chistes

–algunos graciosos, otros, menos–; todo ello con alguna que otra frase o insinuación que, no se sabe por qué extraña bula, el señor Paso puede permitirse en sus obras".

El último capítulo del segundo tomo da cuenta de "La crítica desde la Transición a la actualidad (1978–2016)". Gabriel Doménech y Javier Sahuquillo trazan en su introducción una panorámica admirable de la Prensa en democracia, analizando el cambio de paradigma teatral con la consolidación del teatro público y la desaparición del teatro independiente. Seleccionan y analizan la trayectoria de una docena de críticos; unos, más veteranos, como Fernando Lázaro Carreter o Eduardo Haro Tecglen, y otros, con nuevas perspectivas, como Moisés Pérez Coterillo –sobre todo, fundador de dos publicaciones relevantes, *Pipirijaina* y *El Público*–, o Gonzalo Pérez de Olaguer –el *zeny* del teatro, desde Barcelona–, Julia Arroyo –avanzada feminista–, Medina Vicario –profesor ejemplar en la RESAD–, Pepe Enríquez o Enrique Centeno.

Enrique Centeno es perfilado por Javier Sahuquillo de la siguiente forma: "Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense fue un actor, director, ensayista y crítico teatral... Adquirió su gusto por el teatro durante el instituto [San Isidro, de Madrid], ya que tuvo de profesor de literatura a Antonio Ayora, uno de los actores que formaron compañía con Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif durante la Segunda República... Formó parte, como actor, del Teatro Nacional Universitario, participando en la polémica puesta en escena que Alberto Castilla realizó de *Fuenteovejuna* que al director le valió el exilio... En 1972 funda la compañía de Teatro Independiente La Cizalla, grupo teatral comprometido políticamente con el antifranquismo... Además, colaboró con Adolfo Marsillach en la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 1988 hasta 1990 y publicó diversos ensayos sobre el mundo del teatro... Su actividad como crítico se inicia en 1982..."

Al fallecer Centeno el 8 de agosto de 2012, por un linfoma, Rosana Torres, gran compañera de viaje de Enrique y de la profesión teatral entera –es la periodista teatral más relevante de la democracia–, trazó un dolorido obituario en *El País* sobre el crítico y "también profesor". Quiso subrayar que en el oficio de crítico "destacó por su gran honestidad, sus profundos conocimientos escénicos y una inquebrantable rectitud de criterio". Quiso también Rosana Torres en su artículo mencionar unas palabras mías al conocer el fallecimiento de Enrique: "Amó al teatro hasta el punto de dejar las tablas, como actor y como director, para sentarse

en el potro de tortura de la crítica, que ejerció incansable durante los últimos 30 años, siendo uno de los mejores testigos de la escena española, sobre todo de la más comprometida". Rosana Torres quiso indicar que Enrique "ejerció hasta su muerte la labor de crítico teatral, publicando en su blog su última reseña el 12 de julio".

Javier Sauquillo ha seleccionado para *Historia y Antología* dos críticas de Centeno, una publicada en *Diario 16*, sobre *Los vivos y los muertos*, de Ignacio García May (28.IV.2000) y la segunda, precisamente, aquella última reseña en su blog, sobre *Duda razonable*, de Borja Ortiz de Gondra (*enriquecentenoteatrocrítica.blogspot.com.es*. 12.VII.2012). Teatro de dos autores contemporáneos de relieve.

De esta forma se concluye el repaso de *Historia y Antología*, aunque hemos dejado para este final un capítulo de ese tomo segundo, el segundo, referente a los "Críticos teatrales en el exilio republicano", con un reconocimiento necesario a Félix Herce, Luis Amado–Blanco, Maruxa Vilalta y, por supuesto, a Max Aub. Cinco de ellos, acogidos en México; Luis Amado–Blanco, en Cuba. Una acogida, la mexicana, que el introductor del capítulo, Juan Pablo Heras, destaca, no olvidándose del papel que en ella jugó el gobierno de Lázaro Cárdenas. Del gran Max Aub –grande como nuestro autor más internacional y grande como uno de los más lúcidos intelectuales españoles, a pesar de sus orígenes franco–alemanes, o precisamente por ellos–, el antólogo selecciona tres piezas que se corresponden con la heterodoxia lúdica de quien pudo transmutarse en apócrifos como su Jusep Torres Campanals. Él, judío, francés, alemán, español y mexicano, no se merece menos. El primer artículo es sobre la relevancia de lo popular en el teatro, frente a unos nuevos medios, como el cine, que conocía bien, y tiene como protagonista al arte de –¡asombrémonos, o no!– Cantinflas (*El Nacional*, 7.IV.1947). El segundo artículo es una crítica ortodoxa al montaje de –¡atención!– Rivas Cherif, de *La vida es* sueño, de Calderón, con la nueva TEA americana –en España había fundado Rivas el Teatro Escuela de Arte y en México "empuña" la TEA del Teatro Español de América– (*El Nacional*, 26.XI.1947). Y el tercer artículo es una crítica del estreno en la capital mexicana de *Música en la noche*, de Priestley (*El Nacional*, 5.XII.1947). La crítica acaba: "México cuenta, desde anoche, con un teatro digno de su nombre. Me parecía que estábamos soñando". Y, lo genial de la crítica, fue que ese estreno no tuvo lugar, pero le sirvió a Max Aub para criticar

la pobreza del teatro mexicano en aquellos momentos, imaginando lo que podría ser y no era.

Algo similar quiso Max Aub hacer años más tarde imaginando su entrada en la Real Academia Española de la Lengua. Sueña, y lo escribe, que la Guerra Civil no ha tenido lugar, y que una república liberal ha podido desarrollarse a partir de 1931 en España, y que en la Academia comparten sillas con García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Blas de Otero, Carles Riba, Ramón Castelao o Telesforo Monzón, por un lado, Giménez Caballero, Miguel Delibes, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Camilo José Cela, Dionisio Ridruejo o José María Pemán, por el otro. Estaríamos en 1957. En el acto solemne de su entrada en la, por antonomasia, "docta casa", que presidirá Azaña, presidente de la República, Max Aub tomará la palabra en primer lugar y será contestado por el ya académico, en la inteligente ficción, don Juan Chabás y Martí... Sueños.

En *Historia y Antología de la Crítica Teatral Española* se encuentra el lector con hermosas sorpresas, de hondo calado teatral, como la referida a Max Aub. Son más de 350 sucesos teatrales los que se exponen, que, en el entorno periodístico en el que se insertan, y a través de los apuntes biográficos del cumplido centenar y medio de aristarcos considerados, nos ofrece un panorama del teatro español desde el XVIII de una profundidad inusitada. Además, en ocasiones, se ofrecen dos reseñas del mismo espectáculo, dado que dos críticos lo enjuiciaron al mismo tiempo, lo que tiene su interés.

En el prolegómeno de la colosal edición –de, a la postre, 1400 páginas– el director del Centro Dramático Nacional, e impulsor de este gran trabajo, Ernesto Caballero, vine a decir que el teatro es la manera de comunicación "más compleja y refinada que se da entre los seres humanos". Es una virtud que no cambia desde hace dos mil quinientos años, y que con la presencia de las nuevas tecnologías –desde la eclosión del cinematógrafo–, vuelve a afirmar su prevalencia. "Un diálogo, en el que" –indica Caballero– "se sitúan actores y espectadores a cada lado del tablero, como si se tratara de una partida que recreara el inextricable juego de la vida". En la palabra actores, el buen autor y director que es Caballero, no quiere incluir a los autores ni a los directores, como tampoco a los escenógrafos, figurinistas o iluminadores, pero todos ellos son los que en el ya mentado hecho teatral libran esa partida de ajedrez con los espectadores, que a la postre es un trasvase. Un trasvase

que, para Caballero, "cuenta con un exquisito proceso de depuración: el análisis de ese espectador cualificado que conocemos como *crítico*, una figura que termina de consolidarse como agente del hecho teatral en el siglo XVIII". Sí, así han sido las cosas. Esperemos que en este siglo XXI en el que nos encontramos esa figura, para bien del "hecho teatral", siga existiendo. Motivos no faltarán nunca. El teatro evoluciona con el ser humano.

El que escribe ha de confesar que durante un tiempo, en el comienzo de la década de los ochenta, en el *Diario 16* de la "libertad sin ira", le tocó, por "imperativo legal" del director del periódico, asumir la crítica teatral. El nuevo crítico ya había subido a las tablas alguna obra teatral, y mi también maestro, don Antonio Buero Vallejo, que tutelaba mis pasos como dramaturgo, una tarde me llamó a capítulo en su casa de General Díaz Porlier, 36, y me dijo a las claras: "Ignacio, o autor toda la vida o crítico toda la vida". Por la advertencia, que años más tarde me anotaría como precipitada y hasta errada, que hizo mella en el crítico, y fundamentalmente por trabajos de gestión cultural que me llevaron a la órbita de la gestión cultural de la municipalidad madrileña regida entonces por don Enrique Tierno Galván, apartándome algún tiempo de la Prensa, abandoné la cofradía crítica.

En la memoria del frustrado crítico queda su bienvenida al montaje de Antunes Filho, *Macunaíma*, mal recibida en su llegada a Madrid por mi apreciado colega Eduardo Haro Teglen, evento no recogido, por otra parte, en esta *Historia y Antología*, pero que en el tercer tomo, que sin duda se publicará a su hora, bien podría albergar aquella reseña del susodicho, si es que para entonces un servidor de usted, querido lector, haya acompañado en su deriva presente al propio Haro y demás aristarcos reunidos en esta breve, a pesar de su dimensión, pero esencial, "hemeroteca portátil", cuyo segundo volumen hemos querido glosar, con cierta pausa, desde la admiración a la labor bien hecha.

Ignacio Amestoy

FEDERICO GARCÍA LORCA (2017). *EL PÚBLICO*. EDICIÓN A CARGO DE JAVIER HUERTA. BARCELONA: AUSTRAL.

Sin duda alguna, *El público* es una obra anticonvencional en la producción del escritor granadino Federico García Lorca. Así lo demuestra la variabilidad de las ediciones que, con mayor o menor acierto, han ido apareciendo desde 1970. El catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid Javier Huerta Calvo ofrece en esta reedición de *El público* un texto corregido y ampliado, con un nutrido grupo de generosas anotaciones que no hacen sino enriquecer, aún más, la lectura del drama lorquiano. La decidida validez de su aportación elucida, simultáneamente, los numerosos enigmas del texto. Se ofrece, por tanto, una obra definitiva, destinada a perdurar no solo entre la crítica y los estudiosos lorquianos, sino también en la memoria de cualquier lector que se acerque a este singularísimo texto.

En una primera ocasión esta edición de *El público* apareció en la editorial Austral en el año 2006. Basada en el manuscrito autógrafo que se recoge en en la edición facsimilar de Rafael Martínez Nadal —quien fuese amigo de García Lorca y poseedor del único borrador de la obra—, Huerta señala los acuerdos y desacuerdos con la versión depurada que ofrecía el depositario. Martínez Nadal dio a conocer esta obra en 1970 y fue ampliando sus capítulos explicativos en sucesivas ediciones. La edición de Huerta tiene en cuenta, además, las aportaciones de los demás editores de la obra, como María Clementa Millán, Derek Harris, Miguel García-Posada y Antonio Monegal. Como a continuación detallaré con los datos que minuciosamente aporta el profesor de la Universidad Complutense, esta cuidada edición presenta completo el texto de *El público*; de ahí que se renumeren los cinco cuadros, al igual que García-Posada, pero también que se coloque, sin titubeo alguno, la «Loa del Pastor Bobo» al frente de la obra. Son estas unas elecciones acertadísimas que

se explican, de manera consistente y fehaciente en el prólogo introductorio.

El estudio del profesor Huerta, de 115 páginas de extensión, comienza con una reveladora introducción en la que explica la génesis de la obra lorquiana, su contexto sociohistórico y su importancia intra e intertextual. De este modo, parte de la sección titulada «La accidentada transmisión de un texto clave del teatro de vanguardia», donde Huerta analiza cómo la estancia neoyorquina de García Lorca hizo posible que el poeta granadino entrase en contacto con ambientes teatrales impensables en España en aquella época —principalmente por su carga experimental—, tanto a nivel lingüístico como escénico. No resulta extraño, en consecuencia, que, empapado de ese ambiente, García Lorca planease dar un nuevo rumbo a su forma de hacer teatro. Tras su regreso a España, el poeta se mostraba visiblemente eufórico con la escritura de *El público*, como así lo atestigua el material dispuesto por Javier Huerta en este apartado: cartas, diálogos y testimonios demuestran el especial efecto que García Lorca tenía a este texto. Tras la desaparición del poeta, en 1958, Martínez Nadal intenta publicar, con permiso de la familia, una edición no venal, pero no pudo completarse. Lo volverá a intentar en 1962 con el mismo éxito. Será en 1970 cuando Martínez Nadal dé a conocer, a través de un ensayo propio, el inédito lorquiano. Finalmente, la edición de *El público* aparecerá en 1976, poniendo así fin a las peripecias de un texto clave del teatro español contemporáneo.

La segunda parte de la introducción se titula «Guía para un viaje al teatro bajo la arena», donde la profesional exhaustividad del profesor Huerta disecciona la hermenéutica del texto lorquiano. Aduce también el motivo de su edición, radicalmente diferente a la mayoría de las anteriores, que entendían que el texto estaba incompleto. Las partes del texto ofrecen el siguiente orden: en primer lugar, la Loa del Pastor Bobo, que se corresponde con el manuscrito «Cortina azul». Le siguen los cinco actos, titulados en el manuscrito «Cuarto del Director», «Ruina romana», «Muro de arena», «Cuadro 5» y, finalmente, «Cuadro 6». Esta redistribución que propone Huerta Calvo se ajusta maravillosamente a la estructura interna de la obra y a la conformación de su espacio dramático dual: el Teatro al aire libre —donde suceden la Loa y los Actos 1 y 5— y el Teatro bajo la arena —donde tienen lugar los Actos 2, 3 y 4—. En resumen, se trata de una disposición de corte clásico, con

sus evidentes simetrías, paralelismos y juegos circulares. Huerta Calvo pasa a continuación a estudiar, con gran atención, cada parte de la obra.

«Un universo teatral insólito: la construcción del personaje» es el tercer apartado que ocupa la atención del catedrático. Si bien la revolución de García Lorca en *El público* afecta a todos los niveles y elementos del drama —esto es, a la fábula, al tiempo, al espacio, al lenguaje verbal, a la representación y al personaje—, será este último engranaje donde resulte más interesante la transgresión llevada a cabo por García Lorca. Si bien es una sección acompañada de las ilustraciones originales del poeta granadino, también se muestran, por medio de tablas y sus correspondientes explicaciones, las simultáneas metamorfosis de los personajes que pueblan la novela. Además del Director [Enrique] y el Hombre I [Gonzalo], el análisis simbólico y significativo del resto de personajes —los Caballos, el Arlequín Blanco, Elena, el Prestidigitador, los Estudiantes y la Señora, entre muchos otros— permite comprobar cómo, frente a la caracterización clásica del personaje, García Lorca construye sus personajes intentando mostrar no solo lo que parecen, sino también lo que son.

En la cuarta sección, titulada «Poética de un teatro surrealista: de *Poeta en Nueva York* a *El público*», Javier Huerta reflexiona, en un brillante estudio comparativo, las diferencias y similitudes que recorren la poética lorquiana en este período. De acuerdo a su interpretación, los paralelismos entre el poemario y el drama son numerosos, pues obedecen al segundo modo lorquiano, que se corresponde con una mayor apertura a las vanguardias y una mayor cercanía al surrealismo. Además, *El público* se revela como un auténtico discurso poético, pues para su correcta comprensión debe llevarse a cabo el mismo gesto interpretativo con el que se llenan los huecos y silencios de un poema. Asimismo, el principal hilo conductor de *El público* es el motivo de la máscara, que ya aparece, de manera obsesiva, en los primeros poemas de *Poeta en Nueva York*. Huerta enumera y sintetiza, de igual modo, otros muchos motivos y símbolos que alimentan esta particular visión. La conexión intratextual en la poética lorquiana resulta más que evidente en el estupendo repaso que lleva a cabo el profesor Huerta: la cantidad de repeticiones, relaciones, y concomitancias entre ambas obras no hacen sino enaltecer y estimular posibles vías de investigación futuras.

«Paseo por el amor oscuro: una tragedia apolínea» es el título de la quinta sección, donde, como su acertado título indica, se lleva a cabo una profunda investigación acerca de la temática amorosa y erótica en *El público*, aludiendo, como no podría ser de otro modo, al resto del corpus lorquiano. Porque, aun cuando en última instancia *El público* habla del amor en su dimensión más universal, no cabe duda de que su singularidad depende, en gran medida, de su contenido homosexual, así como de la valentía y osadía con las que García Lorca lo llegó a considerar «el espectáculo de sí mismo». Relacionando la aparición y el contenido de *El público* con sus antecesores y coetáneos, el fascinante estudio que realiza Huerta Calvo pasa por el pensamiento platónico, los estudios de género y los estudios *queer* —no en vano, *El público* sería la obra lorquiana donde mejor se compendia el pansexualismo citado por Francisco Umbral en su conocida obra *Lorca, poeta maldito*— para concluir que muchas lecturas previas han sido, erróneamente, desafortunadas, pues el amor homosexual y su erotismo no se contempla nunca en el texto como una realidad alegre y complaciente, sino más bien como una realidad problemática y profundamente trágica.

Finalmente, la última sección, titulada «*El público* en escena» se ocupa de las diferentes adaptaciones que ha tenido el drama de García Lorca. Sorprendentemente, en 1962 se llevó a cabo la primera representación de *El público*, vinculada al ámbito universitario; ámbito en el que coinciden las tres siguientes, tanto nacionales como internacionales. Posteriormente, en la década de los ochenta, tiene una representación en Polonia y, finalmente, en 1986, será su verdadero estreno mundial, en el Teatro Studio de Milán, merced a una coproducción del Centro Dramático Nacional, el Piccolo Teatro di Milano y el Théâtre de l'Europe de Paris. Ha habido numerosas adaptaciones, casi de manera ininterrumpida —y no solo teatrales—, hasta llegar al presente. Por ejemplo, en 2015 *El público* se convirtió en una ópera gracias a Mauricio Sotelo basada en un libreto del novelista Andrés Ibáñez. La última gran puesta en escena de la obra se debe a Àlex Rigola, quien, también en 2015, planteó el texto como un viaje al centro del pensamiento lorquiano.

Esta multiplicidad de perspectivas, ángulos interpretativos y disciplinas desde la que abordar *El público* no hacen sino demostrar la riqueza de esta singular obra de Federico García Lorca. Gracias a la esclarecedora demostración, por parte del profesor Javier Huerta, de la integridad y compleción del texto lorquiano, el lector podrá asistir a la puesta en

escena de una fábula fascinante, cargada de ulteriores misterios, donde se yergue, de manera única y poderosa, la voz de un poeta irrepetible.

Sergio Fernández Martínez
Universidad de León

JUAN MAYORGA (2016). *ELIPSES*. SEGOVIA: LA UÑA ROTA.

La elipse, en matemáticas, dispone un diseño espacial que muy bien pudiera referir un diálogo en todas sus condiciones y posibilidades, en tanto se amplía y se concentra en distintos rangos y fases en su distancia, se mantiene en oposiciones convenidas que dan cuenta de una pugna permanente de frágiles equilibrios... Así condiciona este documento textual el autor, valorando el difícil "limen" que va a tener que mantener el lector, y en el que nos vamos a tener que mover al leerlo, para poder enmarcar en todo el compendio del estudio las diferentes fases por las que se pasa.

Se conviene así un firmamento de distancias elípticas alrededor del teatro y sus diferentes y disímiles contextos, y que sin que nos demos cuenta se van desgranando en toda su extensión, del *afelio* al *perihelio*, como si de su órbita gravitacional se dispusiese un sol, "helios teatral", y una tierra, "contextos" que a él se le vinculan.

Desde la filosofía, la historia, el arte, el teatro en sí, el ensayo científico, y otros distantes entornos en colosión, van dando cuenta de la trayectoria de curva en trasgresión, deformada a propósito de cada uno de los retos que cada ensayo propone, y que tinta de óvalo disforme la idoneidad de cada suceso. La traza valedora de lo teatral inunda cada una de las tintas que dibujan el contorno elíptico y nos apremian al viaje en derredor infinito, cargado de presagios por descubrir y alicientes por conquistar, acaso tocando como en una "tangente", "intersección", "eje" o "foco", designios matemáticos que enmarcan todos y cada uno de los breviarios que nos aporta "Elipses"

Mayorga consigue que, desde su escritura valiente, decidida, y muy pensada, podamos hallar un permanente vínculo de este arte milenario con los sucesos que lo rodean en toda su existencia. Entender que

nuestro "arte" es del todo "real", pero metafísico y filosófico, pero historia, pero ética, pero, como no, estética, y que sirve de parámetro que regula el reto de *Elipses*. Finitamente, convoca en su erudición sutil un enclave de pensamientos elevados, sujetos a cada área descrita y confinada al firmamento de la curvatura de la dialéctica que la ocupa: un viaje entre el ir y el venir, el confín del trayecto largo en oposición al corto, de lo alejado de un propósito hipotético y lo cercano que lo teatral vuelve el suceso analizado.

Son breves escritos de un gran viaje. Casi una bitácora existencial de este gran autor contemporáneo que nos abre de par en par su pensamiento, a perlas, acaso elípticas, en el que se nos configura un universo infinito de discusiones, análisis, pertinencias, obsesiones, eficacias, visiones de una práctica eterna a la condición humana que une el *afelio* de la ficción con el *perihelio* de la realidad. Un apego más a una visión maestra, pero sutil y discreta, que brinda una oportunidad de leer con gratificante fluidez tantas palabras dichas, sacadas del infinito elíptico de su silencio y que resuenan eternamente en su viaje estelar en cada una de sus páginas, para no dejar de tener una mirada amplia de nuestro quehacer, el teatro.

David Ojeda

JOSÉ CRUZ (2017). *LAS MALAGUEÑAS*. MADRID: ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO.

> La vida se aferraba a la vida antes de echarse a rodar por las escaleras
> José Cruz, *Las malagueñas*. P. 64

Las malagueñas de José Cruz es la obra ganadora del V Certamen Jesús Campos para textos teatrales (2017). En ella, el dramaturgo recoge la historia de cincuenta mujeres de Málaga que habían sido encarceladas por su pertenencia o apoyo al bando republicano durante la guerra civil española y que fueron elegidas como conejillos de indias para un experimento que se quería realizar desde el bando franquista. Dan voz a estas mujeres personajes como Iluminada, La número cincuenta, La veintiocho, La gitana, La morena, La rubia o La pelicastaña, entre otras, acompañadas por el Teniente Mostacho, el Retreta, Bigotito Recio y Sor Ermitas, encargados de ocuparse de ellas.

Las malagueñas han sido sacadas de la cárcel de La Goleta y llevadas al convento de San José sin saber muy bien por qué. Una vez allí, los militares encargados de ellas les explicarán la razón y, esperando el momento de empezar dicho experimento, se desarrollarán situaciones que se les irán de las manos a todos. La llegada de una monja que parece tener la solución a todo no facilitará las cosas, sino que, lejos de arreglarlas, hará que haya nuevas víctimas inocentes. El autor da un paso más allá para ponernos la realidad enfrente de nuestras narices.

Desde el título y la dedicatoria se ve la gran presencia que tienen las mujeres: "a mis abuelas, a mi madre y a mi hermana". Esto nos hace intuir el protagonismo que van a tener en su obra. Además, es esta una de las cosas que nos hace relacionarlo con Lorca, como veremos.

La obra empieza con una imagen con una gran carga dramática y que, sin embargo, al llegar la primera intervención todo este dramatismo

deja paso a la comicidad. Solo esta primera frase hace que decidas quedarte a leer. De hecho, la obra resulta muy cómica (hasta el punto de sospechar que en cualquier momento puedes ser tú quien reciba un balazo de drama) y, al mismo tiempo, tiene algo de tragedia, con vaticinios poéticos llenos de terror y un final que une la obra con las propuestas más contemporáneas y que es un perfecto broche para la reivindicación de la memoria que el autor hace. Todo ello con un regusto lorquiano bastante evidente. Asimismo, José Cruz es capaz de terminar las escenas de forma magistral pues sabe perfectamente hasta dónde llega una situación dramática y, cuando esta se agota, la cierra de forma maravillosa. Pero no podemos confiarnos porque, como decíamos, esperamos el momento en el que se produzca un giro a lo más dramático y, una vez más, Cruz lo hace tan bien que, cuando te quieres dar cuenta, ya estás dentro, como el momento en que La Número Cincuenta narra su vivencia, llena de sonidos, el miedo de la gente... Y es que no debemos olvidar que estamos en una de las muchas historias que ocurrieron durante la guerra civil. Aunque mucha gente afirma que ya se han hecho correr demasiados ríos de tinta sobre dicho periodo, otras tantas personas pensamos que aún no son suficientes.

El lenguaje con el que está escrito y la forma de hablar de cada personaje resuenan en la cabeza con el barullo propio de las situaciones que se desencadenan, contribuyendo notablemente a la hilaridad. Encontramos poesía que nos eleva y expresiones que nos unen a la tierra. Si dividimos a los personajes en dos grandes bloques, el de las mujeres por un lado y el de los hombres y la monja por otro, podríamos pensar que, en ocasiones, dicho lenguaje poético está alejado de cómo son; sin embargo, no es difícil entrar en la convención. Si bien la mayor parte del texto está escrito en prosa, el verso aparece en los personajes puramente lorquianos: la Gitana y la Niña. Sin faltar, además, canciones de corte popular.

Como mencionábamos antes, bajo las letras de José Cruz podemos entrever a Lorca y a Sanchis Sinisterra. Estas dos influencias no solo le ayudan a crear su obra sino que hacen una gran aportación a lo poético. Además de la importancia de la presencia de la mujer, encontramos poesía en la forma de hablar de ciertos personajes (sobre todo en La gitana y La niña, dos personajes que podríamos esperar en cualquier obra lorquiana). Frases maravillosas harían las delicias del genio granadino: "el deseo de un hombre no es una ramita que nos toca la cara. El deseo de un hombre es un tronco lleno de nudos" (p. 88). Si volvemos al personaje

de La niña, vemos que se trata de un personaje bisagra entre el mundo de los vivos (esa España en guerra) y el de los muertos. La niña no solo puede vaticinar lo que va a ocurrir, sino que puede ver más allá, puede hablar con los muertos. Así, tenemos una escena que nos recuerda a *¡Ay, Carmela!*, llena de ternura y comicidad, como los encuentros entre Carmela y Paulino. Y es que, además, ese desparpajo de Carmela nos resuena durante toda la obra.

Un acontecimiento real; personajes muy humanos y conmovedores, incluidos, en ocasiones, los militares; un lenguaje y un ritmo que invitan a leer; la influencia de dos grandes de la literatura; un argumento sin pretensiones; la balanza equilibrada entre lo cómico y lo trágico; y una vuelta de tuerca al final son elementos que, jugándolos hábilmente, no podrían tener un mal resultado.

Tenemos, en definitiva, un tributo a la memoria histórica en general y a la memoria de estas cincuenta mujeres en particular, un homenaje al drama de la tierra española desde un punto de vista cómico -aunque en ocasiones se trate de una risa congelada- muy agradecido de poner en pie. En palabras del propio Lorca, "hay cosas encerradas dentro de los muros que, si salieran de pronto a la calle y gritaran, llenarían el mundo", y nosotros con el teatro tenemos la obligación -y el privilegio- de hacerlo, y José Cruz ya ha dado un paso al frente.

Laura Esteban

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO (2016). *LA ESCENA DEL SIGLO XXI*. PUBLICACIONES ADE, MADRID.

Acercar en este momento el esbozo o el registro de más de una veintena de directores de escena como preámbulo del nuevo siglo, o como tránsito del que dejamos, es cuanto menos, una labor que se ha de elogiar, por la necesidad que atiende, pero, sobre todo, por la mirada a futuro que aporta.

Muchas otras atenciones han nutrido de forma sucinta esta ingente labor. Como resumen, hemos de recordar la edición de Edgar Ceballos y los directores de escena desde su nacimiento hasta nuestros días. También la pincelada sincrética de Edward Braun con los maestros de inicios del XX. En su misma línea, la atención de la gran Gala Tolmacheva en su monografía clásica de los directores del teatro moderno; para en último término, acaso en última instancia, la aportación de *Dramaturgias de la imagen* o la *Escena moderna*, que el teórico José Antonio Sánchez nos da como refundido urgente de una mirada histórica a la escena moderna y contemporánea urdida entre el teatro y su eterna acompañante, no menor, la danza. Han sido alguna de las labores encomiables de grandes estudiosos del arte de la dirección de escena, de la historia de la escena, que nos han ayudado a reconocer, estudiar y abordar con muy distintos criterios la historiografía con delicada documentación ingente, más no vivida de cerca por el estudioso y teórico, y que sin embargo nos han conducido en el reconocimiento de esas huellas de nuestra historia, en esos legados exegéticos que han conformado cada uno de esos libros, y de otros tantos que no debieran dejar de citarse.

En el presente documento, la labor viva de su autor, José Gabriel López Antuñano, nos alberga una de las circunstancias que igual no sé hasta dónde han podido ser características de los otros documentos, y que, por el contrario, en éste, se vuelve primordial, fidedigna, legítima y

distinta a sus antecesoras. Haber sido testigo preferente de todo lo que anida su estudio, descriptor a través de la labor heurística de compilador que ha trazado la historia reciente de estos directores en la contingencia de su trabajo, desde cada una de las miradas que han surgido a través de seguir la trayectoria en los años de su ejercicio, ante las diferentes perspectivas y vivencias de cada una de sus puestas en escena.

Éste es quizá el toque distintivo, identificador, y el que nos pone en aviso de lo que en un futuro podrían ser legados virtuales, donde ya la escritura y la fotografía, una fase final del mundo de la edición bibliográfica, de seguro, dará paso a dar monografías explícitas con imágenes, links, vídeos, teasers o referentes audiovisuales. Documentos que ya hay, de grandes detalles de la puesta en escena, y que acaso evidencian la falta de una compilación rigurosa, siendo un legado de trayectoria cronogramática develado virtualmente, visualmente, y desde el que cada uno pueda llegar a ver, a decodificar, a interpretar personal e individualmente. Una plétora de documentos abiertos a legitimarse, en tanto cada cual los eleve a rango de universal, o como muestra de un detalle significativo particular que nos colme de interés en nuestra atención individualizada hacia el arte escénico.

Todavía, en *La escena del siglo XXI*, asistimos a ese esfuerzo compilador de un viajante del cambio de siglo, no sé si de época, por cuanto las distancias y los fundamentos de la creación artística se vuelvan divorciados de la privacidad, sin la menor sospecha de haber sido ya vistos, ajenos a su discreción y descubrimiento universal, frente a otras tantas monografías de directores, compilaciones pretéritas, que nos han dejado huellas indelebles de saber inconmensurable. El riesgo de esta edición, es que aun cuando ya está en el albor de no ser un documento teórico, analítico, como bien dice su autor, sin querer nutre ese indispensable lugar de cita, de recuerdo, de debate, de época, de documento que nutrirá muchas miradas inscritas, genuinas, ávidas de saber; o frente a las ya sabidas, actúe como nutriente, como comparativa, como instancias que se puedan contrapesar a lo que no haya sido recogido, aunado, conformado y estructurado dentro de sus páginas.

En el libro se nos abren seis territorios sin límites, pero con códigos y retos en donde reunir a sus participantes: los que atienden a lo real como engranaje de espectáculos; los que se apuestan en imágenes, sensaciones o símbolos; lo que tras la desmesura viven la escena que les nace; los que abordan desde el audiovisual su código escénico; los que

en la heterodoxia y la mezcla aportan su engranaje espectacular; y, por último, los que abandonan el santo y seña del arte de la escena, de su referente fundamental para tantos, que, de todo quitar, solo se quedaron con su presencia, el actor, por contra, en este legado grupal, ausente.

En este recorrido, siempre, la *mirada comparativa* del compilador como única y rigurosa construcción *de una escena constituyente*. Que construye un universo en diáspora, que identifica a cada director en su unicidad, pero que le da convergencia al hilvanarse en un grupo "estético", "ético", definidor. A caballo entre la huida y la cercanía del arte afectado por la dispersión y la condición de las "unidades" convenidas. Que contraría la norma, pero que la posibilita con las intenciones particulares, que los especifica y los especializa, haciendo cauce de poéticas difícilmente regulables, si no es a través de estos marcos pragmáticos, que como matrices matemáticas aportan una singladura de complementaridades y diferencias.

Este libro es la visión del viajante que ha vivido lo que otros solo sabemos porque ha sido, estigma epatante del receptor contemporáneo, enfrentándonos a la legitimidad de un documento, que no sé si será uno de los últimos en su intención, pero que nos ayudará a la docencia, a la trayectoria comparativa para mostrar lo que ha sido casi medio siglo de arte de la escena, a caballo entre dos épocas dislocadas y amalgamadas, y que sirve de trazo, de trayectoria, de paso de vigía a lo que tenga que ser el porvenir. Igual cabrá en otras letras, pero será porque acaso estas hayan tenido sentido de ser portadoras, portavoces de una época, tan inmensa y nutriente como la que cien años atrás hizo avanzar el territorio inmensurable del arte de la dirección escénica. Sirva como trasparencia y como señuelo, pero que sirva para disponer de otra aportación más a la historia de nuestra arte, una escena en tránsito, en cambio continuo por mucho que se la halle en cierta detención de su diáspora. Es una mirada sincera y elucidadora de unos maestros vivos, pero que ya en su legado, parecieran huir al mundo de la historia, reciente y eterna, infinita del arte que nos ha tocado vivir, apreciar y, por qué no, soñar, en el avance y cambio permanente de nuestra intención artística.

Les invito a que lo lean, que lo comparen, y quizá no estén de acuerdo, pero quién puede estarlo en un territorio tan inmarcesible e irredento como es el arte de la dirección. Yo sigo pensando que faltan nombres, pero también que no sobran los que en él aparecen... por lo que igual

habrá que pensar en otras bitácoras más... por hacer, por venir. Ojalá sean posibles. Al menos, ésta, plantea esa posibilidad.

David Ojeda

MARÍA PILAR JÓDAR PEINADO (2016). *METATEATRO ESPAÑOL EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI*. MADRID: ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA Y UNIR.

María Pilar Jódar Peinado (Montoro, 1979) no solo ha recibido recientemente el II Premio de Investigación de la Academia de las Artes Escénicas de España, gracias a su novedoso estudio titulado *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo* (2016), que recoge las conclusiones de su tesis doctoral defendida ese mismo año en la Universidad de Salamanca, y que puede verse en *http://academiadelasartesescenicas.es/revista/13/5-ii-premio-de-investigacion-de-la-academia-metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi/*, sino que además ha abierto un camino para la investigación del teatro español actual por el que la Universidad y en general el mundo de la investigación y de la crítica forzosamente deben transitar en adelante.

Si bien ya existían en nuestro país algunos trabajos, incluso se habían celebrado algunos Congresos y publicado sus correspondientes Actas, como las que nosotros mismos coordinamos en torno al II Seminario Internacional de Estudios Teatrales, tituladas *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas* (2016), el trabajo de Jódar Peinado sistematiza y generaliza el análisis de lo metateatral en el ámbito de la dramaturgia española más reciente, y lo pone en práctica en diferentes niveles teatrales: desde "el mundo del teatro", en el que engloba las diferentes áreas del hecho teatral, como son las compañías, dentro de las que distingue los directores y directoras, por una parte, y, por otra, los y las intérpretes y los personajes, entre los que a menudo se establece una compleja red de relaciones, así como los dramaturgos y dramaturgas, en sentido genérico, el proceso mismo de la creación dramática; hasta "el teatro del mundo", para el que se fija en la discriminación, la desigualdad y la violencia generada por la marginalidad, en un corpus que ronda el medio centenar de obras, pertenecientes a autores y autoras tan diversos

y relevantes para la escena española de hoy como José Luis Alonso de Santos, Antonia Bueno, Ernesto Caballero, Juana Escabias, Jordi Galcerán, Pablo Iglesias Simón, Juan Mayorga, Paloma Pedrero, Carmen Resino o José Sanchis Sinisterra, por citar solo algunos de ellos.

Como señala César Oliva, prologuista del libro, entre los mayores méritos de la investigadora debemos reconocer el "haber desvelado, a través de la aplicación del concepto de metateatro, los «mecanismos ocultos» de las más significadas creaciones contemporáneas españolas". Y, añadimos nosotros, el incentivar la curiosidad por la producción dramática de los autores y autoras españoles coetáneos. Porque, sin duda, el estudio de Jódar Peinado no solo desentraña numerosas claves interpretativas de nuestra dramaturgia más reciente, sino que al mismo tiempo incita a la lectura de los propios textos analizados en la obra, la cual además respira teatro por los cuatro costados.

Para hablar del metateatro español, Jódar Peinado parte de una definición y una descripción del objeto de estudio desde un punto de vista diacrónico. Admite que la noción de metateatro -de cuya importancia en el terreno de la creación dramática el mundo de la investigación no tomó consciencia plena hasta la segunda mitad del siglo XX- se encuentra presente en la propia génesis del género dramático, pero sobre todo en el teatro barroco -en *Hamlet*, de William Shakespeare, de un lado; en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, del otro-. De esta manera, el concepto de metateatro y su aprovechamiento para la escena los han convertido en uno de los mecanismos dramáticos más rentables, significativos, recurrentes y trascendentales para el teatro, a través de los mecanismos que es capaz de poner en juego, como el recurso del teatro dentro del teatro, la coparticipación actor-público, el elemento distanciador, la autorreflexividad o la tematización del acto de la escritura y del montaje teatral, entre otros asuntos y procedimientos.

Así, el estudio se detiene en los descubrimientos de investigadores como Lionel Abel (1963), June Schlueter (1979), Manfred Schmeling (1982) y Richard Hornby (1986) -más recientemente Patrice Pavis, Brioso Santos, García Barrientos o Abuín González, entre otros-, quienes centraron sus reflexiones en torno al metateatro, concretamente su origen y su evolución, los mecanismos que hacen posible la metateatralidad, su carga subversiva y su repercusión en la recepción de los espectáculos, para lo que partieron de una concepción no solo ontológica de la existencia, que tendía al nihilismo y al absurdo, sino también

epistemológica, por cuanto el individuo actual se siente y muestra (in) capaz de percibir la realidad y discriminarla frente a la ficción.

En un segundo momento, la investigadora desarrolla la teoría y la hace práctica en las dramaturgias españolas contemporáneas anteriormente mencionadas, descubriendo con ello diferentes parcelas que aún no habían sido analizadas. No obstante, como la propia estudiosa reconoce, su aportación es susceptible de ser ampliada con nuevos hallazgos, nuevos textos y nuevas estrategias metateatrales, como la ruptura de la cuarta pared, la ficcionalización del público o la estructura de marcos.

Por último, según afirma Jódar Peinado a modo de conclusión, en la escena española actual parece predominar el grupo de obras que recoge en el apartado "el teatro del mundo", anteriormente citado, al que, dada su profusión, llega a considerar "una vertiente propia dentro de la escena española".

Miguel Ángel Jiménez Aguilar

EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS (2017) *CLAVES DE LA ESCENOGRAFÍA*. UT PICTURA POESIS A ESCENA. MADRID: OMMPRESS.

El célebre lema horaciano Ut pictura poesis, «como la pintura, así es la poesía», fue una de las categorías estéticas más fructíferas y evocadoras del humanismo renacentista. Su formulación sirve de hilo conductor a Eduardo Blázquez Mateos para ofrecer un erudito ensayo, cargado de referencias cruzadas entre las distintas disciplinas artísticas, en el que transita desde la escena del siglo XVI hasta la actualidad, recurriendo para ello a obras de teatro, danza, artes plásticas, literatura y cine. Podría parecer, tanto por su título, *Claves de la escenografía*, como por su extensión, poco más de cien páginas en un formato pequeño y manejable, un manual al uso sobre la historia de la escenografía. Sin embargo, como precisa el subtítulo, en este nuevo libro el autor ofrece un complejo relato que viene a completar, desde las interrelaciones que favorece la puesta en escena, estudios previos sobre la Edad Moderna de especialistas como Roy Strong, Esther Merino Peral y el propio Blázquez Mateos.

Sin duda el punto fuerte del libro se puede encontrar en la panorámica que se traza entre los siglos XVI y XVII a través de la labor de escenógrafos-coreógrafos-paisajistas que relacionaron la arquitectura efímera y el jardín con la representación escénica y la fiesta. En el primer capítulo, titulado *La isla-jardín en la escenoplástica* pictura poesis, se parte de Balthazar de Beaujoyeulx y su *Ballet comique de la royne* para señalar las relaciones entre el legado italiano y la puesta en escena del *ballet de cour* francés. La alegoría, el ilusionismo y la ventana mágica son algunos de los recursos subrayados en esta sección, bien tratados por los artistas de la familia Parigi y Tomasso Francini, al igual que se analizan en las figuras históricas y mitológicas de Circe y de Armida revisitadas.

El segundo capítulo, *Intermezzi en la topografía florentina, topografía de la naturaleza en el reino de Atlas*, se dedica gran atención a la relevante

aportación de Bernardo Buontalenti, en quien Eduardo Blázquez Mateos sitúa el nacimiento del concepto de «obra de arte total» desde la visión de un mago que domina las artes. La Florencia de los Medici sirve de trasfondo para la reflexión sobre la presencia del jardín en el teatro y la construcción de la escenografía en el jardín. El análisis del desarrollo del género de los *intermezzi* evidencia su trascendencia para la evolución futura del ballet y la ópera.

En tercer lugar, el capítulo *Simbolismo escénico, desarticulación espacial* traslada el relato a la Venecia a la que llega Leonardo da Vinci como punto de partida para el desarrollo de la pintura de paisaje y su conexión con lo escénico. La tratadística de Cristoforo Sorte y Giovanni Paolo Lomazzo se relaciona con las obras de Giacomo Torelli, para dar el salto después hacia el surgimiento de nuevas categorías estéticas, ya apuntadas por Edmund Burke en el siglo XVIII, como lo pintoresco y lo sublime. La trascendencia de una figura como la de Jean-Georges Noverre, fundamental para la codificación de la danza, aparece aquí estudiada especialmente desde su visión y clasificación de lo escénico. Tras ello, Eduardo Blázquez Mateos traza un camino que enlaza distintos episodios de la historia de las artes escénicas. Primero, apunta la relación entre el teatro de sombras de Dominique Séraphine y Caran d'Ache y el cine pionero de Georges Méliès. A continuación, dedica un breve apartado a Léon Bakst, escenógrafo de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Después reflexiona sobre el misticismo del paisaje de determinadas obras de Pina Bausch, para mencionar finalmente la revolución de Adolphe Appia y la renovación cubista a partir de *Parade* y otras piezas de distintas corrientes de las vanguardias históricas.

A la *Escenografía e iconografía de lugar* está dedicado el cuarto capítulo, un tema que el autor ya desarrolló ampliamente en 2016 en su libro *Iconografía de lugar y de tiempo en la danza y en el cine*, publicado en la editorial Cumbres. En él se estudia cómo algunos escenarios se sirven de lugares míticos y paisajes simbólicos para narrar y potenciar los relatos dancísticos y fílmicos. A través de una suerte de entramado en el que convergen referencias aparentemente tan apartadas como las obras de Buontalenti, los ballets *Giselle, Sylvia y Bacchus et Ariane*, las películas *Ciudadano Kane, Eduardo Manostijeras, Orlando* y *Retrato de una dama* y los textos de Wordsworth y Coleridge, entre otros, se recorre el trazo del autor en su localización de referencias, guiños y miradas hiladas por *ut pictura poesis*.

Y es precisamente en el quinto capítulo, también referido en el índice como epílogo, titulado *Atlas escenoplástico*, donde el autor muestra, utilizando recursos próximos a la construcción de un relato expositivo, por su apoyo visual por encima de su argumentación textual, una sucesión de imágenes atravesadas por el lema horaciano en la escenografía, estructurada a través de trece epígrafes: Teatro Olímpico de Vicenza; Templos de la escenografía; Escenografía de fantasía y masión-jardín; Buontalenti, escenógrafo-coreógrafo; Mansiones barrocas y espacio poetizado; Carros alegóricos y naumaquias; La escena codificada y la ciudad simbólica; Escenografía y mansiones en ruinas; Espacio escénico y luz. Appia y Craig; Atlas y sombras; Espacios cubistas y abstractos; Distorsiones surrealistas; y Los sueños de Akira Kurosawa. A ellos les sigue un *Epílogo caótico: atlas sobre los laberintos como mansión alegórica*. Está, de hecho, este nuevo libro de la colección Artes Escénicas de Ommpress –donde en 2016 ya apareció otro de los textos del mismo autor, *Espacio escénico y representación simbólica*– profusamente ilustrado, con más de doscientas sesenta imágenes en blanco y negro y en color, que ayudan a seguir el relato escrito y a completar la información a través de unos pies explicativos.

En definitiva, *Claves de la escenografía*. Ut pictura poesis *a escena* puede ser un buen complemento para los conocedores de la historia de la escenografía que quieran dejarse llevar por esta sugerente evocación de la potente relación interdisciplinaria que se ha forjado a lo largo del tiempo sobre la escena poetizada.

Idoia Murga Castro

EMELINE JOUVE (2017). *SUSAN GLASPELL'S POETICS AND POLITICS OF REBELLION*. IOWA CITY: IOWA UNIVERSITY PRESS.

Susan Glaspell (1876-1948), periodista, novelista, biógrafa y dramaturga, fue una de las fundadoras del grupo *Provincetown Players* (1916-1922), fundamental en el desarrollo teatral de los Estados Unidos en los albores del siglo XX. En una época en que la práctica escénica en ese país se limitaba a copiar y adaptar lo que procedía de Europa, la irrupción de esta compañía que renunciaba explícitamente al interés comercial y proclamaba su compromiso artístico alentó la creación de obras originales, favoreció la experimentación e impulsó la búsqueda de una voz propia y un teatro autóctono. Glaspell contribuyó con entusiasmo a este proyecto desde su fundación en Provincetown, Massachussetts, y su posterior consolidación en el bohemio barrio de Greenwich Village, en Nueva York. Su función abarcó no sólo la escritura dramática sino también la actuación o la gestión. Susan Glaspell es hoy unánimente reconocida como la voz teatral más valiosa surgida en el seno de este grupo junto a Eugene O'Neill.

Emeline Jouve, profesora e investigadora, además de Vicepresidenta de la *International Susan Glaspell Society*, nos presenta un exhaustivo estudio de la totalidad de la producción dramática individual de la autora estadounidense: nueve obras escritas para los Provincetown Players entre 1916 y 1922 (*Trifles*, *The People*, *Close the Book*, *The Outside*, *Woman's Honor*, *Bernice*, *Inheritors*, *The Verge* y *Chains of Dew*), *Alison's House* (1930), dos obras que no se representaron en vida de la autora (*Springs Eternal*, escrita en 1943 y *Wings*, de fecha desconocida y aparentemente incompleta) y una última obra recientemente descubierta, *Free Laughter*, probablemente de 1919. Los dos últimos textos mencionados son objeto de análisis por primera vez en este estudio.

Este libro subraya la confianza de Glaspell en el "poder performativo de la literatura, que concebía como un arma contra la opresión" (1) así como en "el poder civilizador del teatro que reside en su capacidad para emancipar al público de un estado de alienación" (2)[1] y articula el análisis en torno a la idea de Robert Brustein sobre el drama moderno surgido en la segunda mitad del siglo XIX. Brustein opone el concepto de "teatro de la comunión" al "teatro de la revuelta" para caracterizar esa ruptura con la tradición. Será precisamente este teatro de la revuelta o la rebeldía el *leitmotiv* y el criterio organizativo que Jouve adopta para estructurar su texto en tres secciones: drama de denuncia, drama de resistencia y drama de esperanza. La metáfora de la rebeldía se aplicará tanto en lo formal como en lo ideológico: poética y política a las que alude el título.

La primera sección aborda el tema de la justicia en *Trifles*, la primera y probablemente más conocida obra de Glaspell, de un solo acto, basada en un caso judicial que la autora cubrió como reportera. Este motivo le serviría como excusa para plantear una obra en un entorno doméstico y estilo realista donde se propone, al estilo de las novelas policiacas, que el público participe en la resolución del misterio. Un misterio que en este caso consiste en interpretar las pistas para entender las razones que han empujado a Minnie Wright, la primera de las protagonistas ausentes en el teatro de Glaspell, a colgar a su marido. Se enfrenta el método deductivo tradicional, representado por los investigadores masculinos, con un método femenino inductivo que será el que permita a las mujeres ir desgranando los detalles que explican la situación de Minnie. La comprensión del espacio doméstico permite desvelar el misterio, mientras que los atareados investigadores abandonarán la casa sin haber descubierto ninguna prueba concluyente. La cocina es el texto que pueden leer las mujeres en contraste con unos hombres condescendientes y paternalistas que se mofan de las nimiedades[2] femeninas. *Woman's Honor* y *Alison's House* reflejan igualmente la lente feminista de Glaspell en su elección del ámbito doméstico como prisión para las mujeres a través de las costumbres y las tradiciones aunque en otras obras este mismo ámbito se convertirá en "el *locus* de la libertad creativa, el lugar donde la mujer artista construye su propio espacio personal para escribir y escapar de su realidad y las condiciones que la alienan" (68). La denuncia adquiere un tinte más político con *Close the Book*, *Free Laughter* e *Inheritors*, señalando

la degradación de los ideales patrióticos y democráticos fundacionales del país.

La sección segunda analiza la rebelión a través de personajes idealistas o individualistas según sus luchas se emprendan en nombre de la comunidad o al margen de la misma. *The People*, *Inheritors*, *Springs Eternal* corresponderían al primer grupo, y *The Outside*, *Wings*, *Alison's House* y *The Verge* presentan personajes en los márgenes o al límite[3] de la sociedad. Finalmente, la tercera parte, drama de esperanza, enfatiza la colaboración como alternativa a la opresión ejercida tanto por las convenciones sociales como por las políticas gubernamentales injustas. La solidaridad entre mujeres se propone como modelo para derribar las costumbres patriarcales y este mismo modelo de sororidad se extenderá, más allá del género, a colectivos integrados por miembros de ambos sexos. *Trifles*, *The Outside*, *Inheritors*, *Springs Eternal*, *Bernice*, *Chains of Dew* serán analizadas bajo este ángulo.

Susan Glaspell fue relegada y silenciada tras su muerte, a pesar de su extensa y exitosa labor como escritora y dramaturga, hasta los años setenta del pasado siglo, cuando sus obras volverán a ser objeto de interés. Se inicia entonces la recuperación de sus textos, favoreciendo su producción teatral y la generación de abundante aparato crítico. La creación de la *International Susan Glaspell Society* en 2003 no es ajena a esta revalorización y a la incorporación de esta autora al canon de la literatura norteamericana y del teatro moderno. Es particularmente interesante para el público español la reciente traducción de algunas obras por parte de las profesoras Nieves Alberola Crespo (2006 y 20017) y Noelia Hernando Real (2016)[4].

Susan Glaspell ha sido reiteradamente calificada como rebelde y radical tanto en su vida como en su obra, donde se manifiesta su interés en la experimentación formal y temática pero ningún trabajo anterior utiliza este concepto como eje vertebrador del análisis. En mi opinión, esta perspectiva constituye el mayor acierto y la contribución más substancial de Jouve a la cada vez más extensa bibliografía sobre Glaspell. Esta lectura servirá, sin duda, de excelente guía para descubrir estos textos dramáticos e incorporarlos a los temarios en escuelas de teatro y universidades y llevarlos a escena por parte de grupos aficionados o profesionales.

Araceli González Crespán[5]

Notas.

1 Todas las citas del original están traducidas por la autora de la reseña.

2 Este es el título de la obra en la traducción de Nieves Alberola Crespo al español, publicada en 2006 y en 2017.

3 *Al límite* es la traducción que Hernando Real propone para The Verge.

4 Alberola Crespo, Nieves (2017). *Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones* (1915-1917). Valencia: Publicacións de la Universitat de Valencia; Alberola Crespo e Ivonne Shafer (2006). *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense*. Castellón: Ellago ediciones; Hernando Real, Noelia (2014). *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players*, 1917-1922. Valencia: Publicacións de la Universitat de Valencia.

5 Universidade de Vigo, NETEC (http://netec.webs.uvigo.es./en), financiado por la Xunta de Galicia como parte de "Rede de Lingua e Literatura Inglesa e Identidade III" ED431D2017/17.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, NICOLÁS (2017). *CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS Y ASOMBRO DE SALAMANCA/LA CRUELDAD SIN VENGANZA*. ED. ANA CONTRERAS ELVIRA. MADRID: ADE.

Ana Contreras Elvira, licenciada en Derecho por la Universidad de Burgos, profesora de dirección de escena en la RESAD de Madrid, donde cursó estudios de Dirección de Escena y Dramaturgia, directora de más de veinte montajes con diversas compañías teatrales, ha preparado minuciosamente y prologado la edición crítica de la comedia de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y Asombro de Salamanca*, y del entremés *La crueldad sin venganza*, piezas del autor Nicolás González Martínez, publicadas en un solo volumen (el número 100 de la Serie Literatura Dramática) por la Asociación de Directores de Escena de España.

Con el rigor y la autoridad académica de quien ha investigado largo tiempo la actividad teatral durante el siglo XVIII en España para ultimar su tesis sobre "La puesta en escena de la serie de comedias de magia *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y Asombro de Salamanca* de Nicolás González Martínez", Contreras Elvira nos brinda el rescate de la primera de las cuatro piezas protagonizadas por el fascinante personaje de Cristerna, inspirada en la protagonista homónima de *Afectos de odio y amor* de Calderón, a su vez, basada en la reina Cristina de Suecia y en su firme decisión de ser independiente y consagrarse al estudio.

Si puede decirse que Antonio Zamora afianzó el género de la comedia de magia - género espectacular nacido a finales del siglo XVII que solía representarse en carnaval y que suscitó el fervor popular durante el siglo XVIII- con su *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto* (1709), González Martínez la dotó de profundidad, no exenta de tintes políticos y espíritu transgresor, porque, como apunta Contreras Elvira en su sabrosa introducción, es buen "seguidor de Calderón, aunque influido también

por Francisco de Rojas, Salazar y Torres, Salvo y Vela, Cañizares y Metastasio" (Introducción 13), dentro pues de la tradición tardobarroca aunque temáticamente muy original y crítico. Imbuido del espíritu de la primera Ilustración, aborda cómo debe ser un buen monarca y el derecho a la participación política del pueblo, condena la miseria en la que vive gran parte de la población, debido a la conducta de ricos y poderosos, se posiciona militantemente a favor de la igualdad entre hombres y mujeres, "tratando de manera muy moderna el matrimonio y la violencia física, psíquica y sexual contra la mujer, como sucede en la zarzuela de 1744 *Donde hay violencia no hay culpa*" (15), basada en la violación de Lucrecia.

Nuestro autor sigue la poética inacabada de Bances Candamo *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* pero asimilando conceptos de *La poética* de Luzán de 1737, de forma que su teatro no se quiere "escuela de príncipes" como el de Candamo sino "escuela de plebeyos" en la que se defiende la igualdad de todos los hombres y mujeres. Escribió un total de 55 obras teatrales (cultivó todos los géneros dieciochescos: ópera, zarzuela, fiesta, serenata, comedia de magia, comedia de santos, drama armónica, comedia armónica, folla...), 4 atribuidas y 3 piezas misceláneas. Contreras Elvira asegura que en algunas de sus piezas breves, de las que escribió más de 70, "se asiste a una disolución de la estructura narrativa, la desjerarquización de elementos, la multifocalidad, la autorreferencialidad, y, por supuesto, la preeminencia de la materialidad y la corporalidad, anunciando géneros tan opuestos como el teatro de variedades y la pieza paisaje (...) Sus obras siguen siendo en verso, pero su concepción del hecho teatral, su ideología y su apelación reiterada a la razón, lo sitúan en el clasicismo de mediados de siglo. Por eso denomino a la estética de este periodo como Barroco Ilustrado, un oxímoron que define esta ideología y estética del mundo al revés, que surge de la ocupación y apropiación por parte del pueblo de los espacios y géneros espectaculares antes reservados a la corte y la aristocracia y que, por tanto, supone simbólicamente la apropiación del poder" (15-16).

Sabemos que las tres primeras entregas protagonizadas por esta Cristerna proteica y bella, maga, criada, escenógrafa e indomeñable, fueron estrenadas -con gran éxito de público- por la compañía de José Parra en el Coliseo de la Cruz en las temporadas 1741-42 y 1742-43. González Martínez fue posiblemente el primero que concibe de verdad las obras para el espacio del coliseo y explota dramatúrgicamente sus

posibilidades técnicas. Los apoteósicos finales de las jornadas primera y segunda así lo atestiguan; especialmente el de la primera, que echa mano de una "mutación de bosque y todo el teatro de marina" con música, arias cantadas, recitado y variada tramoya de motivos mitológicos construidos en alegoría que se sirven de la emblemática y la fuerza subversiva del carnaval para entronizar a Cristerna como reina de la noche, "operando un desplazamiento simbólico que coloca el conocimiento en el lugar del poder" (26). El estilo del autor está plagado de juegos de palabras, osadas metáforas muy visuales y gran profusión de figuras retóricas, con métrica sencilla con mayoría de romances, aunque también podemos encontrar redondillas o silvas pareadas y romancillos para las partes cantadas. Muy acorde con el enriquecimiento temático, su elaboración es muy notable y poco habitual en un género de entretenimiento como la comedia de magia y, si toda la pieza resulta deliciosa en la lectura, hay pasajes de concepción magistral literaria y teatralmente, como el genial soliloquio "ea, amor, ya estoy contigu" (90-92) de Toribio, escrito en romances de la segunda jornada plagados de galleguismos, en el que el criado habla con Amor para que le alivie de su pasión inconfesa por su señora Mencía, parodiando toda la parafernalia retórica del sufrimiento amoroso de los galanes de las comedias serias del Siglo de Oro. O cuando Cristerna a continuación le tiende una cruel burla, otorgándole, por arte de magia, el don de la elocuencia, y le incita a engalanarse de forma ridícula para presentarse ante Mencía sabiendo que va a provocar su rechazo, como así sucede. La referencia al Malvolio shakespereano de *Twelfth Night*, enamorado de su ama Olivia y también escarnecido por la criada María, resulta ineludible.

El volumen se completa con el entremés *La crueldad sin venganza*, estrenado en el coliseo de la Cruz el 26 de noviembre de 1762, junto al de *La audiencia*, también de nuestro autor que parece acompañaron la representación de *Competencias de amistad*, comedia mayor, seguramente de Antonio Zamora, cuya fábula es ya bastante poco habitual y transgresora y acerca la pieza, por su elemento crítico y corrector de malas costumbres y conductas, al recién nacido sainete. Las mujeres de un pueblo castellano, lideradas por Mariquilla, una de ellas, deciden vengarse de la tiranía y brutalidad de sus maridos, largándose con sus ropas y objetos de valor, no sin antes prender fuego a sus casas con sus maridos dentro. Cuando están disfrutando de la compañía de hombres tiernos y agradables de otro pueblo al que han escapado, son sorprendidas por los

antiguos maridos que las apresan y atan, aunque terminan perdonándolas a condición de que se interprete una tonadilla.

Resumiendo: un libro imprescindible para conocer las excelencias dramáticas de un gran autor injustamente olvidado, que podría deleitar a nuestro público del siglo XXI, tal y como lo hizo en el XVIII.

Daniel Sarasola

NORMAS EDITORIALES

Para su sección «Artículos», la revista ACOTACIONES acepta el envío de textos en español e inglés de investigación teatral escritos por la comunidad científica y profesionales que traten sobre el teatro en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben inscribirse en la página web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT

Al inscribirse como autor, se deben completar unos datos obligatorios:

1. Nombre y apellidos, título del artículo, ubicación profesional, dirección postal y dirección electrónica.
2. Resumen en español del artículo (hasta 150 palabras).
3. Título del artículo en inglés y resumen en inglés del artículo (hasta 150 palabras).
4. Lista de cinco palabras clave en español
5. Lista de cinco palabras clave en inglés
6. Currículum del autor (hasta 150 palabras).

Los artículos seguirán las siguientes normas de estilo:

1. Anonimato. No debe figurar ningún dato que identifique al autor: nombre y apellidos, institución, e-mail, etc.
2. La extensión de los textos debe ser de hasta 9.000 palabras, resumen, notas y bibliografía incluidos. Fuente: Times New Roman. Cuerpo: 12. Interlineado: 1,5 líneas.
3. Los epígrafes se numerarán, hasta el tercer nivel, con cifras arábigas (1., 1.1., 1.2.1., etc.). La estructura del artículo debe seguir la propia de un trabajo de investigación:
   Introducción. Debe contextualizar el artículo, exponer sus objetivos y sus hipótesis, así como detallar el procedimiento, método y materiales empleados en el estudio.
   Resultados. Debe exponer la investigación, detallar los resultados obtenidos y apoyarlos, discutirlos y compararlos con trabajos relacionados.
   Conclusiones. En esta sección se resumen las aportaciones más significativas del trabajo.
   Obras de referencia. Todo artículo debe fundamentarse en trabajos previamente publicados en revistas, monografías o actas de congresos científicos, pero solo se citarán los mencionados en el texto.
4. Los artículos podrán incorporar notas, siempre las imprescindibles. Se situarán al final del texto en cuerpo 10.
5. Las citas de más de tres líneas irán en párrafo aparte, con sangría derecha e izquierda de 1 cm, en cuerpo 11 e interlineado sencillo.

6. Las referencia en texto y notas serán abreviadas de acuerdo a la norma APA: según los casos, se indica en paréntesis el apellido del autor, el año y la página o páginas; por ejemplo: (Huerta Calvo, 1999, págs. 9-12), (Huerta Calvo, 1999).

7. Imágenes: en formato GIF, JPEG o TIFF. El autor se compromete a que las fotos que entrega están libres de derechos.

8. La bibliografía citada irá al final del texto, siguiendo la norma APA y en un epígrafe llamado «Obras citadas». Por ejemplo:

En el caso de monografías

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Contribuciones en monografías y capítulos

Lima, Robert (2008). Triadas en el Teatro de Valle-Inclán. En Fernando Doménech, *Teatro español. Autores clásicos y modernos* (págs. 145-159.). Madrid: Fundamentos.

Artículos

Huerta Calvo, Javier (1999). El teatro de Juan Rana. *Acotaciones* (9.), 9-37.

EVALUACIÓN: INSTRUCCIONES Y COMUNICACIÓN MOTIVADA

- Los artículos enviados a la revista son valorados por el Consejo de Redacción en el plazo de 4 semanas. Se evalúa que se atengan a la línea editorial y a las normas editoriales. Luego se remiten a dos evaluadores externos, expertos en el tema tratado por el artículo, los cuales emiten un informe de calidad en un plazo de 8 semanas.
- Dicho informe se ajusta a unas instrucciones marcadas por la revista con el fin de que el protocolo utilizado por los revisores sea público. Los evaluadores deben valorar el interés científico, la metodología, las fuentes, la estructura, la redacción, la actualidad y novedad, la relevancia y originalidad. etc. del artículo. En función de estos criterios, escriben un texto en el que justifican por qué el artículo es publicable, no publicable o publicable con modificaciones, ya sean rectificaciones o ampliaciones. Es una revisión de pares con sistema «ciego» (sin conocimiento del autor.).
- Los autores reciben en todos los casos estos informes anónimos y pueden hacer las alegaciones que consideren. Si hubiese desacuerdo entre los evaluadores o el autor argumentase su defensa, se consulta a un tercer evaluador.
- La aceptación del artículo y su publicación implica que el autor cede los derechos de su texto a la revista.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.
- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Todos los artículos se publican con la fecha de recepción y de aceptación de los mismos.

- Los autores se comprometen a corregir las pruebas de imprenta que se les envían y a devolverlas en el plazo de una semana. Solo se pueden realizar mínimas correcciones sobre el contenido del manuscrito original ya evaluado.
- Los autores se hacen responsables de la autoría y originalidad de sus textos y de las responsabilidades éticas que contraen con su publicación.

ACOTACIONES, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 1138
E-mail: publicaciones@resad.es
Web: http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT