

PARÁBASIS

PARÁBASIS

VOLUMEN I

PUBLICACIÓN PERIÓDICA
DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
DE EXTREMADURA

1ª Edición: noviembre, 2014

© del diseño de portada: Juanma Sánchez

© de los textos: los autores

© de esta edición:

GOBIERNO DE EXTREMADURA, 2014

Consejería de Educación y Cultura

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

Editora Regional de Extremadura

Maquetación e impresión: IMPRENTA TOMÁS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-9852-425-3

Depósito legal: BA-000600-2014

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Trinidad Nogales Basarrate

9

ENSAYO

LA ENSEÑANZA TEATRAL: EL ACTOR COMO SUJETO ARTÍSTICO

Leandro Pozas

15

EL ARTE ASQUEROSO

M. Eulalia Martínez Zamora

31

BELMONTE: ANÁLISIS COREOGRÁFICO

M^a Montserrat Franco Pérez

51

¡MACBETH, UN CAMINO HACIA LA DRAMATURGIA!

Pedro Luis López Bellot

77

TEXTOS

MONTAÑAS DE YO

AUTOBIOGRAFÍA IMPERSONAL: MIEDOS, PERVERSIONES Y PARANOIAS PRESTADAS

Carmen Galarza

95

MONTAÑAS DE YO. RAZÓN ESTÉTICA

M. Eulalia Martínez Zamora

99

MONTAÑAS DE YO

*Rubén Jesús Lanchazo Cobos, Carlos Martín López, Francisco Javier Herrera Corbacho,
Ruth Fernández Fernández, Juan Antonio Mancha López "Pantojo" y Carmen Galarza*

107

LOS LOCOS DE VALENCIA

UNAS PALABRAS DE INTRODUCCIÓN

Charles Delgadillo Cuadra

145

LOS LOCOS DE VALENCIA

Félix Lope de Vega y Carpio

Versión de Charles Delgadillo Cuadra

147

PRESENTACIÓN

La Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (ESAD) tiene, como centro público, la formación de sus alumnos como principal misión; alumnos que, desde 2009, pueden completar con estudios superiores su preparación técnica y artística. Se modelan así profesionales del arte escénico en un centro que reúne todas las condiciones para una enseñanza personalizada, unida además a las estrategias de una completa educación tanto en disciplinas y especialidades teatrales como en una formación integral del arte.

Desde que la ESAD iniciara su andadura en la ciudad de Olivenza como Escuela de Teatro y Danza en 1998 hasta estos momentos, ha sido necesario que transcurrieran muchos años y que se superaran no pocas vicisitudes. Un camino en el que hemos asistido a su crecimiento, no sólo cuantitativo, sino también cualitativo.

Ubicada en el corazón de la ciudad monumental de Cáceres, la ESAD ocupa los espacios del antiguo convento de los jesuitas, que se han visto transformados para dar respuesta a las nuevas necesidades educativas y formativas: dependencias administrativas, aulas teóricas, de audiovisuales y de música, de caracterización, de interpretación y cuerpo, gimnasio, biblioteca, salas de usos múltiples, áreas de convivencia y descanso y un espacio vital, la Sala Roja, concebida como un espacio polivalente de gran interés. Espacios que dan cabida a 68 alumnos y 17 profesores, que han proporcionado nueva savia estudiantil al casco antiguo cacereño.

Felizmente en 2013 y 2014, tras la oportuna transformación, se graduaron 17 alumnos en la primeras promociones de la ESAD, alumnos egresados que han pasado a convertirse, gracias a su esfuerzo y al de los profesores, en cualificados profesionales de las artes escénicas.

Pero las repercusiones de la ESAD en la vida social y cultural de la ciudad de Cáceres y de la Comunidad Autónoma de Extremadura van más allá de impartir unos estudios reglados. Su participación en diversos acontecimientos culturales de la ciudad, de la región y de fuera de ella hace que la ESAD sea cada vez más visible, empeño en el que hemos puesto todos nuestros esfuerzos desde la Consejería de Educación y Cultura.

A pesar de su corta historia, las producciones de la ESAD se han representado ya en festivales nacionales e internacionales de reconocimiento: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, el de Teatro Clásico de Cáceres, el Contemporáneo de Badajoz o en el Festival de Teatro de Avignon –uno de los más antiguos de Francia y Europa– y el de Jelcz Laskovice (Polonia). En todos ellos los alumnos de la ESAD han dado sobrada muestra de la calidad de su formación y de la profesionalidad alcanzada.

Hoy, desde la responsabilidad y el compromiso que he adquirido como Consejera de Educación y Cultura, me complace presentar y prologar el primer volumen de *Parábasis*, una experiencia más de la ESAD en su constante esfuerzo por ampliar y abarcar los distintos aspectos que componen la actividad escénica, entre ellos la investigación y la divulgación. Gracias a la colaboración surgida entre la Editora Regional de Extremadura y la ESAD, centros ambos dependientes de esta Consejería, nace *Parábasis*, una publicación en la que se recogerán artículos, textos originales y versiones de clásicos, escritos por docentes y estudiantes de esta institución educativa extremeña.

Así, en este primer número de *Parábasis* encontramos un análisis de la coreografía del espectáculo de danza *Belmonte*, de Cesc Gelabert, realizado por la doctora y profesora de danza Montserrat Franco.

No falta el arte en *Parábasis*. La profesora Eulalia Martínez realiza un estudio sobre la relación entre el arte plástico contemporáneo y el mercado, perfectamente aplicable al arte dramático. El profesor Leandro Pozas reflexiona en un ámbito más pedagógico sobre *La enseñanza teatral: el actor como sujeto artístico*.

El alumno de tercer curso de Dirección Escénica y Dramaturgia Pedro Luis López Bellot aporta los frutos de sus trabajos de búsqueda y reflexión sobre la dramaturgia

de *Macbeth*, inaugurando así una sección en *Parábasis* donde publicarán los alumnos de la ESAD sus trabajos más interesantes.

Finalmente, en el apartado de textos teatrales, *Parábasis* publica una obra original, *Montañas de Yo*, producción presentada en la feria de arte Foro Sur, en diversas localidades extremeñas y en el Festival de Teatro de Jelcz Laskovice (Polonia), cuyo texto fue escrito por varios alumnos de la ESAD: Rubén Lanchazo, Carlos Martín, Francisco Javier Herrera, Ruth Fernández y Juan Antonio Mancha, bajo la dirección de la profesora Carmen Galarza, que edita y presenta el texto.

La versión de *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, corresponde al profesor Charles Delgadillo, estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres como parte del programa de actos dedicados a Vasco Núñez de Balboa, representada en los teatros de Medellín y Plasencia.

Con este bagaje, en *Parábasis* no salen de la escena los miembros de la ESAD; entran en ella junto al coro, que sigue dirigiéndose al público... La ESAD toma el protagonismo del arte escénico en Extremadura, se engrandece tanto con el trabajo diario de preservar toda forma de expresión artística en sus amplias variedades como con la formación de profesionales que representen a Extremadura en los mejores escenarios.

Son estos unos nuevos momentos impregnados de esperanza e ilusión. Somos conscientes del papel que debemos desempeñar en la sociedad a la que servimos y con la que estamos comprometidos. Tenemos la obligación de gestionar eficientemente los recursos, satisfaciendo las necesidades que la propia sociedad nos plantea y acompañarla en sus proyectos. Y desde el Gobierno de Extremadura hemos apostado por invertir en Cultura, porque invertir en Cultura es invertir en valores que todos necesitamos para crecer.

De ahí mi compromiso con la ESAD y con *Parábasis*, este volumen que vemos nacer, cargado con toda la esperanza y la ilusión que harán posible que se convierta, al igual que el centro del que emana, en un referente desde Extremadura para el mundo de las Artes.

Trinidad Nogales Basarrate
Consejera de Educación y Cultura

ENSAYO

PARÁBASIS

LA ENSEÑANZA TEATRAL: EL ACTOR COMO SUJETO ARTÍSTICO

Leandro Pozas

El oficio del teatro no es el más antiguo del mundo aunque a lo largo de la Historia muchos lo han asimilado sin tapujos a la prostitución u otras actividades con carteles negativos. Los prejuicios que se han vertido en todo tiempo y lugar sobre las gentes del teatro han sido pertinaces, les han acompañado por caminos y descampados y les han precedido en ciudades y pueblos a lo largo y ancho de la historia de la Humanidad. Algunas (pocas) veces fueron (y son) respetados, pero en demasiadas ocasiones su trabajo se consideró tarea de endemoniados y perdularios.

Han *dormido vestidos*, han *vivido desnudos* y han pasado *la vida a tragos*. Léase el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas, magnífico documento de finales del siglo XVI sobre los cómicos.

Estas consideraciones lastraron el trabajo de los cómicos desde la antigüedad. Los prejuicios frenaron su desarrollo profesional, pero la necesidad agudizó el ingenio y propició que se dieran pasos adelante.

Ese desdén que siempre mostraron ciertos sectores sociales hacia el actor, figura visible del arte teatral, quizás sea el origen de la razón por la que el teatro ha manifestado un ancestral respeto por los marginados o excluidos sociales. Sirva como ejemplo el tratamiento humanizado que se daba en los espectáculos de la *Commedia dell'Arte* a las cortesanas que aparecían sin máscaras, en contraste con el resto de su galería de tipos.

La consideración real, y por tanto social, del teatro como un arte más es relativamente reciente, casi de ahora mismo. Incluso a día de hoy, no todo el mundo está convencido de que el teatro sea poco más que un espectáculo de puro entreti-

miento. Durante siglos, pues, las gentes del teatro fueron ostentosa o furtivamente menospreciadas.

La errante gente de teatro y de oficios como juglares, goliardos, mimos, etc., asimilados a la trashumante farándula, fueron víctimas propicias del cristianismo y del poder durante siglos. Los jerarcas religiosos vieron en estos seres a unos enemigos naturales a los que había que excluir del cuerpo social para salvaguardar la moral. Y los excomulgaron a priori.

Si algo caracteriza el teatro desde su más tierna infancia es su espíritu crítico, sus ganas de *epatar* y su empeño burlesco, su afán de hacer a los hombres y mujeres de la sociedad mejores personas, mejores ciudadanos.

Desde antiguo el teatro es rito, distracción, diversión, además de una actividad social en la que destaca su predilección por los seres humanos: hacernos reflexionar sobre nosotros mismos, sobre nuestra identidad.

El teatro siempre aspiró a poner patas arriba la hipocresía, a combatir la mediocridad disfrazada de sabiduría, a desterrar el analfabetismo. Soterrada o abiertamente fue abanderado de la lucha contra la injusticia. Esta lucha nunca fue fácil, tampoco lo es hoy. También hubo y hay un teatro despreocupado de los problemas del tiempo en que se desarrolla, pero este teatro es devorado sistemáticamente por el olvido de los siglos.

A veces el teatro ha caído, y cae, en la práctica (creo que) pueril del *arte por el arte* o de la insulsa distracción. Pero en la conciencia de la mayoría de los actores prevalece el compromiso con la sociedad.

Durante centurias, y en medio de persecuciones, rechazos, prohibiciones, censuras, críticas y demás zancadillas, hombres y mujeres del teatro volcaron sus inquietudes en la supervivencia material y artística. Desde un principio se entabló batalla contra el viento y la marea de los que intentan introducir palos entre los radios de la rueda de la Historia o amordazar el arte más lúdico. Combate sordo y desigual contra los que se empeñan en detener el progreso, gerifaltes disfrazados demasiadas veces de mecenas, promotores o protectores económicos del espectáculo.

Los actores fueron puestos en cuestión, lo mismo que se puso en cuestión a los pensadores, los científicos, los literatos, los pintores, esos personajes apellidados Galilei, Servet o Bruno pongamos por caso.

La cuestión consiste en negarles un lugar en el sol o impedirles su acceso a la vida eterna. Durante siglos a los cómicos les estuvo vedado ser enterrados en sagrado. Ovejas descarriadas sin posibilidad alguna de reintegrarse al redil, fueron condenados de antemano por poner en cuestión el tinglado humano o vivir de espaldas al religioso.

La Historia con mayúsculas se ha ocupado poco de estos avatares. Se ha despreocupado de las circunstancias en las que se desarrolla una de sus hermanas pequeñas, *la historia del teatro*. Con minúsculas, claro.

Arte efímero como es, la mayoría de los investigadores no le reconocen al teatro su importancia social y la influencia que en el desarrollo sí se reconoce, con toda justicia, a disciplinas artísticas menos perecederas. Sea como sea, es radicalmente cierto que el oficio de los cómicos estuvo siempre ahí acompañando, incomodando o amenizando la vida de las gentes. Ocupándose, de una u otra manera, de las personas.

Es muy posible que el ser humano comenzara a imitar a sus congéneres, a seres animados e, incluso, a objetos inanimados con los que convivía en guerra o armonía, desde los tiempos más remotos. La teatralidad está presente en todas las civilizaciones bajo un aspecto u otro. En principio como rito, luego procurando hacer más llevadera la dura vida primitiva, transformando en grotesco lo intocable o molestando como un tábano.

El teatro, con vocación de Pepito Grillo, aspiró a convertirse en el espejo que reflejara la sociedad. Un espejo que devolviera una imagen, a veces deformada pero transformadora, capaz de causar la catarsis o el análisis.

El ser humano en su afán por expresarse, manifestar sus alegrías, patentizar sus aspiraciones, gritar su descontento, luchar por su libertad, encuentra en el arte teatral un aliado que juega un imprescindible papel comunicativo, de transmisión de las ideas y los sentimientos.

El *aquí y ahora* del teatro, la representación, la *mímesis*, tienen también una función primordial en la relación de los seres humanos con ellos mismos, con el mundo que les rodea y hasta con lo desconocido.

En mi aproximación al objetivo del enunciado de este escrito quiero dejar sentado lo anterior: que se entienda que el arte del teatro no siempre se ha desarrollado en ambientes propicios. Es decir, su evolución artística se ha producido casi siempre en conflicto con lo que le rodeaba y, en ocasiones, muchas veces sonadas, en conflicto consigo mismo.

Entrando en materia, hay que dejar sentado lo que es una verdad sabida, esto es, que *para que haya teatro solo son imprescindibles el actor y el público*, siendo lo demás accesorio. Esto nos lleva a una conclusión simple: si no son necesarios los elementos externos al actor para que se produzca el *hecho teatral*, el propio actor, *sujeto artístico*, es también el *objeto artístico*. Dicho de otra manera, el material expresivo que utiliza el actor es él mismo, su propia inteligencia puesta al servicio de un cuerpo que es a la vez *significante y significado*.

A priori no necesita nada más. Maquillaje, escenografía, luces, texto, director, escenario, etc., son accesorios que juegan un papel en el discurso del espectáculo que articula el actor, pero no son *estrictamente* necesarios. Con esta afirmación no pretendo despreciar en absoluto ni poner en cuestión el potencial y la efectividad expresiva de las disciplinas teatrales y artísticas que rodean la interpretación. Sencillamente intento constatar un hecho indiscutible para las gentes del teatro.

Pero me arriesgo a suponer, aunque pueda estar equivocado, que el público ajeno al Arte Dramático no ha reflexionado sobre el particular o no ha sentido nunca la necesidad de plantearse este asunto.

Si he empezado con una somera reflexión sobre las situaciones sociales y religiosas en las que se han desenvuelto las gentes del espectáculo teatral en épocas anteriores, es porque si admitimos que el teatro *es*, para bien y para mal, reflejo de situaciones concretas, espejo de su época, esta verdad afecta al fondo pero también a la forma del teatro.

Podemos deducir que la interpretación como hecho expresivo ha sufrido, al

compás de la escena como espacio cambiante, los avatares del devenir histórico como cualquier otra actividad o disciplina humana y en este acontecer se enmarca también, como una faceta más del desarrollo teatral, la formación profesional y/o artística del actor. La preocupación por la formación del actor será creciente según se desarrolla el teatro.

El teatro como manifestación social ha estado y está sujeto a un gran número de factores religiosos, políticos, artísticos, expresivos, económicos, éticos o estéticos... Y también a la latente o manifiesta dictadura de lo que conocemos como *estética de la recepción*, es decir, la influencia que ejerce el público en la concepción de la representación.

El teatro ha navegado a favor o en contra de lo establecido. En ocasiones al páiro. Ha habido tensiones y enfrentamientos, a veces físicos, entre los integrantes de la farándula. Las formas expresivas, aunque no única ni principalmente, tienen que ver con estos conflictos.

Entendemos por *formas expresivas* en el contexto del artículo las que dan vida a personajes en continua transformación al ritmo de la evolución del teatro. Hablar del actor es hablar de formas expresivas al fin y al cabo.

He de decir que desde la más remota antigüedad los elementos definidos como *proto teatrales*, *para teatrales* o *pre teatrales* se manifiestan en los rituales estudiados por la antropología, la arqueología o el arte.

Las técnicas mágicas y expresivas de los chamanes o brujos de la tribus son transmitidas, en principio, de padre a hijo, de maestro a alumno, forma de transmisión que hará suya el teatro. Un sistema de aprendizaje, de preparación de actores que predomina durante centurias. Esta forma de transmisión de conocimientos se despoja de sus componentes mágicos que serán cambiados por destrezas profesionales, artísticas.

Pero cuando el teatro se adentre en los terrenos de lo *espectacular* y se despoje de los ingredientes mágicos o rituales, surgirá la necesidad de establecer una disciplina interpretativa, un aprendizaje más o menos reglado que lentamente se irá imponiendo. Y la auto formación o el *meritoriaje*, formas de aprendizaje que

perduran, acaban dando prioridad, con el paso de los tiempos, a métodos concretos o a enseñanzas regladas.

Pero no todo sucede de manera lineal ni en todas partes a la vez. En gran medida se desconoce cómo se transmitían las enseñanzas dramáticas. La documentación escasea. Sí sabemos de la enseñanza directa que se imparte al hijo o al alumno, como se ha apuntado, práctica que perdura en alguna forma del teatro oriental, como el *Nô* japonés.

La formación que recibía el aprendiz se volcaba en la especialización en un tipo de personaje determinado en un sistema teatral también determinado. Se persigue lograr el virtuosismo profesional del alumno.

Esta transmisión de los conocimientos, sin afán de menosprecio, lineal y endogámica, llevó al teatro por la senda del conservadurismo. No aportaba grandes revoluciones interpretativas, aunque aportara lentas evoluciones que hemos de tener en cuenta. En bastantes aspectos este sistema de enseñanza/aprendizaje tuvo algo de iniciático en el sentido más esotérico del término y se basaba principalmente en la preservación de lo existente más que en la indagación de su potencial expresivo. Se trataba, en definitiva, de la conservación a ultranza de la tradición interpretativa, aunque en la práctica se vayan introduciendo correcciones mínimas, y de preservar el secreto de las técnicas, en muchos casos.

El ejemplo más claro, repito, lo tenemos en el teatro oriental en general. La consecuencia de estas formas de aprendizaje conservador se manifiesta en la lenta evolución de este teatro. Sin que el teatro occidental se muestre mucho más dinámico durante siglos, su evolución parece más apreciable y, en cierto modo, así es. No existe una endogamia tan acusada en lo relativo al aprendizaje. Más bien, en nuestro caso, el occidental quiero decir, podríamos hablar de inercia acomodaticia.

De cualquier manera, tampoco se producen grandes hitos en los sistemas interpretativos occidentales a lo largo de los siglos. El actor occidental, víctima de un placentero sistema derivado de la especialización estanca, es víctima de la indolencia y la seguridad que le da su trabajo repetitivo.

Encontramos pues, también en occidente, un conservadurismo activo en

absoluto desdeñable. Pero, aún dentro de estos sistemas conservacionistas y tradicionalistas, algo se mueve a mayor o menor velocidad.

El actor siempre mostró cierta preocupación por disponer de técnicas que facilitaran e hicieran más efectivo, y efectista, su trabajo en las mejores condiciones expresivas y las adquiría a través de la enseñanza directa que el aprendiz recibía del maestro o a través de la investigación de nuevas formas expresivas que servían y caracterizaban a un grupo determinado.

La primera escuela *teatral* de la que tenemos noticia, que nace para la sistematización del arte de la interpretación, a la que se pueda dar tal nombre es la del *Huerto de los perales*, fundada bajo el dominio de la dinastía T'ang en China en el siglo VIII. En ella se enseñaban materias como canto, danza y música bajo la supervisión del emperador que seleccionaba personalmente a los mejores aprendices o alumnos.

A las personas no familiarizadas con el arte del teatro les pueden resultar chocantes las disciplinas que integran el, llamémoslo, *currículo* de la primeriza academia china. Hay que apresurarse a añadir que el teatro oriental nace bajo el signo de la danza y basa su expresividad en el predominio del cuerpo sobre la palabra. Así se ha desarrollado durante siglos en Japón, China o la India. Y si hablamos de teatro oriental autóctono, del más tradicional, así se sigue desarrollando. No se desdeña la palabra como medio expresivo, pero se le concede primacía al cuerpo.

Por el contrario, el teatro occidental transcurrirá por los senderos de la palabra más que por los del cuerpo, como consecuencia lógica del nacimiento y desarrollo de este arte en la Grecia antigua. La danza y el canto están presentes en el rito, en la tragedia y la comedia clásicas, pero la palabra adquiere especial protagonismo en ambas.

Tras el inicio del teatro occidental y por tanto de una primera *disciplina interpretativa* cuya base es lo que, para entendernos, denominamos declamación, van a ir surgiendo e imponiéndose nuevas formas.

La interpretación que deriva de los primitivos ritos griegos tenderá en lo sucesivo hacia el predominio de la palabra sobre cualquier otra técnica expresiva. Pero no debemos desdeñar el peso de fenómenos paralelos como la interpretación

mímica presente en las calles de las ciudades de la antigua Grecia que se va a desarrollar hasta nuestros días.

En la trayectoria del arte del teatro se irán aplicando nuevos modelos interpretativos siempre en evolución. En Roma nos encontramos con nuevas formas de hacer: *fescenninas*, *atelanas*, comedias, tragedias o pantomimas. El mimo en su recorrido histórico tendrá una presencia importante en los *ludi* romanos. Todas estas formas de teatro irán dejando su impronta en los actores.

En la Edad Media se impone el ritual cristiano con los autos medievales. Sus interpretaciones, si se pueden denominar así, son hieráticas y rituales, hechas por religiosos no profesionales. Salvando grandes distancias, la esencia de la interpretación conectaría así, de forma rudimentaria, con la de la clásica tragedia griega. Renace una forma de interpretación popular a cargo de mimos, juglares o goliardos.

Con la llegada del Renacimiento, cristalizará una manera de interpretar a los personajes, que se va a imponer con pocas variantes durante siglos. Se basa en una tendencia al realismo con predominio de lo histriónico, una interpretación deliberadamente forzada. En esta época aparecerá también la *Commedia dell'Arte* que irradiará por toda Europa y cuyas técnicas, entre las que predomina la improvisación como fuerza dramática y dinámica recurrente, dejará una huella profunda en sistemas de interpretación muy posteriores a esa época.

Será en el siglo XVIII cuando se sienta la necesidad y se estudie un acercamiento interpretativo a lo que hoy conocemos como realismo escénico, es decir, a una actuación más apegada a la realidad. En esta nueva visión sobre la encarnación del personaje jugará un importante papel el revolucionario actor francés Jean François Talma a quien le saldrán seguidores por toda Europa. Su interés por conseguir una interpretación más cercana a la realidad que la que practicaban los actores de la época va a prender en algunos intérpretes contemporáneos.

No obstante, el camino al trabajo comedido de los comediantes no va a ser de rosas, ese acercamiento a la verdad escénica tardará aún tiempo en llegar. La renovación choca con duras resistencias y la mayor oposición la protagonizan los

principales actores aficionados a actuaciones repetitivas y cómodas. Dominan la técnica y no les supone gran esfuerzo.

Las formas conservadora y progresista de entender el trabajo actoral marcarán el teatro. En los siglos posteriores se prolongará el enfrentamiento entre estas dos tendencias. Hasta bien entrado el siglo XX la lucha entre conservadores y progresistas del arte interpretativo continúa, aunque irán ganando cada día más adeptos las formas de interpretación realista y más creativas.

A esta nueva situación hay que añadir que nacerán paralelamente otras formas y técnicas que abrirán los nuevos caminos del siempre cambiante espectáculo teatral del fructífero siglo anterior y aún de este siglo XXI.

Las maneras de entender la actuación escénica que hemos repasado, y otras no mencionadas, irán moldeando, para bien o para mal, el teatro del pasado siglo y el de ahora. Todas las tendencias repasadas han dejado su poso, han creado sus propias escuelas, marcando distintas formas de ver y entender un teatro que el público de cada época acomoda a sus gustos.

Porque también el público es, en general, acomodaticio y conservador en lo referente a los cambios de cualquier aspecto escénico, e influirá para bien o para mal en la evolución de las formas interpretativas.

De lo que llevo dicho, interesa saber que cada movimiento teatral, cada corriente, cada compañía, a veces cada actor, si me apuran, crea y fomenta su propia escuela. Esta actividad hay que contemplarla dentro de un amplísimo marco general. No tenemos tiempo para particularizar una evolución del arte de la interpretación contradictoria, extensa y diversa.

Las diferentes ideas que van imponiéndose sobre cómo hay que hacer las cosas en el escenario se van difundiendo por toda Europa, por la América Latina y, cómo no, por la América anglosajona.

A mediados del siglo XIX, la concepción escénica y la interpretación comienzan a echarse en brazos del realismo y muchos actores lanzan por la borda sus lastres histriónicos. A la vez surgen intentos más o menos sistematizados que responden a la nueva concepción del teatro.

Pero hay que tener presente que todo esto ocurre, vuelvo a insistir, con la resistencia pasiva o activa de una gran parte de la profesión actoral que se resiste a renunciar a unos necios privilegios profundamente arraigados.

En paralelo al realismo nace una nueva corriente, el simbolismo. Los simbolistas escénicos pretenden, a finales del siglo XIX, poner patas arriba todo lo que huele a realismo o naturalismo. Su planteamiento no puede ser más claro: frente a *el teatro será naturalista o no será* de Zola, los simbolistas dicen que *el teatro tiene que ser teatral*. La contemplación de la realidad es aburrida por lo que no debe subir a escena y aún menos apoderarse de ella. Estas son las dos corrientes que van a regir el teatro en todas sus vertientes: la textual, la escénica, la expresiva o la estética.

Estas dos tendencias y sus correspondientes *distorsiones* posteriores marcarán los modelos interpretativos del siglo XX, hasta ahora. No son las únicas influencias, pero sí, quizás, las más importantes.

Sin abandonar aún el principio del siglo XIX, hay que dejar constancia de que las semillas sembradas por el actor y revolucionario francés Talma comienzan a dar sus frutos. Importantes actores europeos luchan por dignificar una profesión menospreciada y, en cierto modo, aún marginal.

Tomando como ejemplo el caso de España, el actor Isidoro Máiquez, seguidor de las teorías de Talma, lucha porque los actores tengan una formación por la que hasta ese momento pocos han mostrado interés.

Algunos personajes de la Ilustración o del Neoclasicismo han reparado en la necesidad de la formación del actor. En 1830 se abre en Madrid el Real Conservatorio de Música al que se incorporan enseguida los estudios de Arte Dramático y Declamación. Es decir, inicia su andadura la que hoy conocemos como Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

El proceso será ya imparable. Comienza a sentirse como una necesidad en el mundo del teatro que las personas que quieren dedicarse a la interpretación tengan una mínima formación artística y cultural.

En el mismo siglo surgen las experiencias sobriamente realistas, pero ambiciosas, de Antoine en Francia y del Duque de Meiningen en Alemania que serán

imitados. Ambos trabajan con la premisa de que los actores muestren en escena sentimientos y emociones y crean escuela.

Luego se incorpora el maestro del realismo Constantin Stanislavski y su Teatro del Arte de Moscú fundado en 1897. Al actor y director ruso se debe la sistematización de un aprendizaje sin precedentes.

El actor occidental ha de formarse, disciplinarse, como nunca lo ha hecho para poder desarrollar con solvencia su trabajo artístico. Hablamos de una forma de interpretación que busca sus resortes en lo más íntimo del individuo, que extrae resultados expresivos de las experiencias vitales. Se empieza a considerar el trabajo del actor: la interpretación ya no es solo artesanía o repetición mecánica, es un arte que trasciende esa concepción. Stanislavski pone sobre la mesa una serie de reglas que tratan de no dejar el trabajo al azar o a lo convencional.

Esta búsqueda del actor dentro de sí se proyectará en escena tanto en el aspecto psíquico como en el físico. La *verdad escénica* pretende ser más verdad que nunca y el actor se convierte en sujeto artístico, en creador. Crea desde su interior, desde sí mismo, examinándose en profundidad y transformando su experiencia emocional en materia expresiva. La materia para la expresión del actor es su propia materia. El arte escénico viene a apoyarse como nunca en un actor entregado a la creación.

Se ha puesto una base técnica y artística que se describe atendiendo a una teoría siempre cambiante, pero con sólidos principios. El realismo y el simbolismo se encargarán de conceder importancia capital a los demás elementos escénicos en su doble vertiente de significantes y significados.

La difusión del *método Stanislavski* traerá una renovación total de la interpretación. El *sistema* Stanislavski se irá extendiendo por el mundo a diferente velocidad, pero ya nada volverá a ser como era antes.

De la misma escuela salen seguidores que seguirán derroteros nuevos, como Michael Chejov, o alumnos que ponen en cuestión el método, como Vsévolov Meyerhold, y de éste una nueva tendencia en cuya raíz está la interpretación corporal y un anti realismo cuasi militante. Hablamos de la *biomecánica*, que se apoya a su vez en realidades teatrales anteriores.

A partir de este momento se sucede toda una serie de escuelas actorales que de una u otra forma hay que relacionar con las teorías de Stanislavski: el francés Antonin Artaud y su *teatro de la crueldad*, el alemán Brecht y su *teatro épico*, el americano Lee Strasberg y su *Actor's Studio*, el polaco Jerzy Grotowski, con su *actor santo*, sin olvidar, por supuesto, a Eugenio Barba y su Escuela Internacional de Teatro Antropológico, por citar algunas de las principales corrientes que han ido renovando y ahondando en los métodos interpretativos.

Comienzan a tenerse en cuenta las experiencias teatrales orientales y algunos métodos las aplican citando su procedencia. El teatro se universaliza. También oriente adoptará las técnicas occidentales.

Las escuelas del siglo pasado se relacionan porque todas ellas parten de las teorías realistas o surgen como reacción a esta forma de interpretar. En la forma, y aún en el fondo, se puede hablar de que se produce un trasvase de unas escuelas a otras, una migración de experiencias puntuales de sus presupuestos tanto teóricos como prácticos.

Todas estas escuelas tienen en común un objetivo que las hermana, el de considerar al actor como fuente creativa, como sujeto y objeto activo a la vez en el espacio de la representación. Se acabó el actor cliché, víctima de su propio manierismo. También es necesario comprender que estos sistemas interpretativos se observan unos a otros con cierto respeto.

Todos vienen a considerar imprescindible el uso de pautas foráneas que enriquezcan sus teorías y prácticas, que posibiliten la comprensión de formas específicas y ajenas al arte de la interpretación.

El nexo comparativo de cada una de las corrientes, insisto, está contenido en el sistema stanislavskiano como lo está la *Poética* aristotélica en las diferentes dramaturgias que en el mundo (occidental) han sido. Brecht mismo entiende que el actor puede extraer enseñanzas esenciales del sistema realista. Lo *dramático* y lo *épico* tal vez no estén tan reñidos como aparentan.

Épico y dramático, las grandes disyuntivas por las que va a transcurrir un teatro del siglo XX que en los años 60 y 70 se sumergirá en una vorágine de teatros laboratorios con el actor como vértice.

Es una época heterodoxa en la que las ortodoxias precedentes juegan un papel vital, con actores en busca de nuevas formas expresivas, de nuevos caminos creativos. El cuerpo, la voz como instrumentos, buscan su lugar en el teatro. Se suceden los experimentos en Norteamérica, Latinoamérica, Europa y, aunque con el retraso usual en esa época, también en España.

Lo mismo que sucedió con la disyuntiva del realismo y del simbolismo, los sujetos de estos viajes experimentales serán compañeros obligados en este caminar sin fin por las rutas del Arte Dramático.

Dicho lo anterior, nos debemos preguntar: ¿Qué pasa, entonces, con la enseñanza de la interpretación en las escuelas? O, acotando la pregunta aún más: ¿Qué pasa en las escuelas españolas? ¿Qué debe enseñarse? A estas alturas de la historia, la enseñanza del actor en cualquier escuela de Arte Dramático reglada pasa por una formación integral o, lo que es lo mismo, por la *puesta a punto* de un actor que se enfrenta a un teatro *multidisciplinar* en el que se ha dado cabida a variadas formas de interpretación y a todas las demás artes.

La enseñanza del actor pasa por las principales corrientes interpretativas y, al margen de aquellos centros dedicados a la difusión de formas específicas de actuación escénica, en la mayoría de las escuelas oficiales se procura que el alumno adquiera unas herramientas básicas suficientes para que en cada momento de su vida profesional pueda enfrentarse a cualquier reto interpretativo o, al menos, conocer en la práctica, o en la teoría, cualquier sistema interpretativo para poder aproximarse al mismo.

Se plantea así desde un punto de vista didáctico ya que, como ocurre en cualquier rama del arte, cada actor acabará eligiendo su propio camino, su personal sistema de enfrentarse al personaje desde su propia experiencia.

La enseñanza pretende que el actor se enfrente a la escena dentro de los límites lógicos que imponga el director de cada montaje, que sea capaz de crear atendiendo a los códigos establecidos o a los aún por establecer.

En los objetivos de la programación de la carrera de Arte Dramático está o debería estar presente la rica diversidad de instrumentos práctico-teóricos de las

varias esferas creativas. Se procura que el programa contemple la evolución de la interpretación bajo variadas ópticas.

El *sujeto artístico*, el actor, está *condenado* a trabajar con su herramienta principal, con su cuerpo/objeto, y para dominar el *objeto artístico* que debe moldear, su cuerpo, debe tener extensos conocimientos de su funcionamiento biológico, de sus posibilidades y sus límites, y también está obligado a conocer los aspectos teóricos y prácticos de su profesión.

Las materias a estudiar obedecen a la necesidad de que el actor tenga una formación amplia, que asuma también la inquietud de conocer el mundo en el que vive, sus logros y sus carencias, sus avances y sus injusticias.

Esta convergencia de inquietudes ha hecho, y hará, posible la confección de programas cada vez más completos, siempre susceptibles de mejora, y acordes con las peculiaridades o tendencias particulares de cada centro.

En la actualidad la enseñanza del Arte Dramático no se circunscribe a transmitir unas cuantas reglas básicas para saber estar en escena y decir un texto. Se quiere ir, y se va, mucho más allá.

A las clases de Interpretación, Dicción o Expresión Corporal, se suman las de teoría del teatro, como Historia del Teatro, Literatura Dramática o Dramaturgia, amén de materias como Arte, Maquillaje, Esgrima o Danza, con las que se vehicula una extensa formación por la que el alumno y futuro actor salga capacitado para realizar su actividad profesional.

Durante cuatro años el alumno hará suyas las técnicas de la interpretación e irá asumiendo un extenso conocimiento de las corrientes artísticas que se han sucedido a lo largo de la historia y con las que el teatro ha mantenido siempre estrecha relación. Estos conocimientos básicos les servirán para afrontar su trabajo y para lograr entender a sus personajes.

Aprendizaje de técnicas interpretativas diversas, percepción del teatro en relación con otras artes, conocimiento del ser humano en todas sus dimensiones. Se enseña al alumno a estudiar las emociones y a expresarlas de acuerdo a sistemas

interpretativos dados. Se le enseña a profundizar en el estudio de su personaje y sus circunstancias y a crear desde estos conocimientos.

Una antigua profesora mía aseguraba que *el cuerpo es el templo del actor y como templo debemos respetarlo*. Aunque esto sea una exageración, no deja de ser una hermosa metáfora. El actor realiza su trabajo artístico partiendo de su potencial creativo y su objeto de trabajo es él mismo, es su *fisicidad*, como se dice en el argot teatral.

Los docentes del arte dramático, sobre todo los que pertenecemos al mundo del teatro, somos conscientes de que la curiosidad y la inquietud por lo que nos rodea son actitudes básicas del actor-creador. Estamos obligados a entender el mundo y contribuir a mejorarlo en la medida de nuestras fuerzas. Son necesarias Curiosidad, Inquietud y Compromiso para que el *actor artista* indague en la realidad por iniciativa propia. Debe conocer el mundo que le rodea con el afán de entablar un diálogo fructífero con sus iguales. Su filosofía de la vida, su visión de las cosas afloran en el ejercicio de su trabajo, consciente o inconscientemente.

El actor creador ha de aprender a canalizar sus capacidades para dar al público lo mejor de sí mismo. Mostrar su pasión por la vida y por todo cuanto le rodea, que *nada humano le sea ajeno*. Si esto no se plantea así, ¿de qué sirve el teatro? ¿De qué sirve la enseñanza teatral? ¿De qué sirve tanto esfuerzo?

Digo a mis alumnos en alguna ocasión: “Aprenderse un papel y decirlo en escena puede hacerlo cualquiera, pero interpretar a un personaje es mucho más serio y complicado que memorizar unas líneas escritas.”

De todas estas cuestiones se ocupa y se preocupa la enseñanza teatral. Si no es así los resultados serán dudosos y tendremos un teatro sin interés y empobrecido. Las Escuelas de teatro tienen la obligación de enseñar y también de concienciar a sus alumnos.

El cometido del actor gira sobre él mismo como *sujeto artístico* en búsqueda de una verdad expresada a través del *objeto artístico*.

Entiendo que en esto radica el conocimiento y la praxis a aplicar en el trabajo de la interpretación y en este sentido debe plantearse la labor docente, teniendo siempre presente el *factor humano*.

Porque como alguien dijo, *el teatro son seres humanos, hablando de seres humanos a seres humanos*. Si no transmitimos esto, toda la enseñanza y por lo tanto todo el aprendizaje será un simulacro artístico baldío.

Leandro Pozas Piñas, Licenciado en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Profesor de Teoría del Teatro en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Actor, escritor, crítico teatral y periodista.

EL ARTE ASQUEROSO

M. Eulalia Martínez Zamora

El siguiente artículo fue realizado en el contexto de un trabajo sobre Estética y se encuentra básicamente centrado en las manifestaciones contemporáneas de tipo plástico; sin embargo es perfectamente aplicable, en su desarrollo y conclusiones, al ámbito teatral.

“La institución del arte contemporáneo se convierte en asquerosa cuando oculta su carácter de mercado de bienes de lujo tras la exaltación retórica de idealidades estéticas en las que nadie cree.”

(Mario Perniola)

Como apunta Eugenio Trías (1998), toda la cuestión suscitada en torno al arte y la estética podría condensarse en una sola pregunta: “¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o a cosas por el estilo el distintivo de obra de arte?” (p. 107). Trías se refiere a ésta como a un auténtico problema de difícil solución, el cual, aunque aparentemente formaría ya parte del pasado, “insiste a pesar de toda voluntad movilizadora en suprimirlo; y la obra de arte reaparece, con insistente terquedad, a pesar de que quisiéramos evitarnos su sola mención” (p. 107). Es obvio que cualquier intento de resolver este problema está condenado al fracaso, por lo que encuentro mucho más realista intentar efectuar una modesta aproximación a algunas de las cuestiones que, a día de hoy, deciden lo que, en efecto, es o no es presentado ante el público como arte.

1. Lo asqueroso como categoría estética

En el lúcido ensayo sobre algunas manifestaciones del arte contemporáneo *El arte y su sombra*, el pensador Mario Perniola realiza una interesante reflexión sobre el asco como posible categoría principal de la estética contemporánea siguiendo las reflexiones del filósofo húngaro Aurel Kolnai. Es precisamente ese planteamiento de lo asqueroso aplicado a la realidad institucional en la cual se mueve el arte hoy en día la que me ha servido de principio rector para guiar este escrito.

Perniola (2002) habla de lo asqueroso como de una capacidad de corromper, de impostura camuflada, de

vida impregnada de muerte que continúa con más saña que nunca su lucha contra la forma; es una vida desesperada y rabiosa en la que hace estragos un frenesí de destrucción. En la propagación de esta furia no hay nada de heterogéneo y de diferente: así, la descomposición mezcla todo con todo y, al hacer cada cosa indistinta e indiferente, homogeniza todo lo que contamina (p. 24).

Así pues, en esta definición encuentro o creo encontrar los parámetros que guían la inmensa mayoría del arte “oficial”, entendiendo a la institución como organismo vivo y corruptor bajo cuya influencia y absolutismo toda forma de arte que pretenda “estar” y no sólo “ser”, termina siendo absorbida y ahogada por los dictámenes de lo que podríamos denominar política y artísticamente correcto. Y cuando hablo de “estar” y de “ser”, lo hago aludiendo indirectamente a dos de las varias tendencias predominantes en lo relativo a definiciones de arte como son respectivamente la definición institucional frente a la definición intencional. Soy de la opinión de que a día de hoy el “estar” tiene hipócritamente engullido al “ser” puesto que lo que no sale a la luz, lo que no se exhibe públicamente, lo que no encuentra cobertura mediática, hemos de reconocer cínicamente que no existe. Y no sólo se trata de ese salir a la luz o encontrar una cobertura necesaria que legitime el trabajo del artista, sino que precisamente esa misma maquinaria es la que marca, consciente o inconscientemente, unas pautas de homogeneización de las cuales es muy difícil distanciarse, a no ser que se quiera permanecer en el más absoluto

ostracismo. La sensación de gran parte del público y de los lectores de los cientos de catálogos que acompañan a las muestras de arte contemporáneo es la de estar asistiendo a una especie de vaguedad indiscriminada en la cual todo se parece a todo y la de que cualquiera de los textos críticos que conforman los catálogos podrían intercambiarse entre ellos sin aparentemente incidir en la comprensión (o incomprensión) de lo allí expuesto.

2. Definiciones actuales de arte. Teoría institucional

De las diferentes tendencias predominantes que a día de hoy se disputan la definición de arte, quisiera centrarme en la llamada “teoría institucional” como eje rector porque considero que es la que mejor se ajusta y define el momento presente en el que se encuentra el creador contemporáneo, aun a sabiendas de que su asunción es absolutamente lamentable, o al menos a mí así me lo parece, abarcando por completo lo que entiendo por *arte asqueroso* en el sentido anteriormente señalado por Perniola.

De las cuatro definiciones recogidas por García Leal (2002) y más utilizadas en la actualidad como intento de aproximación teórica a lo que es el arte; esto es la definición institucional (contexto histórico), definición funcional (desde el espectador), definición simbólica (propiedades de la obra) y definición intencional (desde el creador), he optado por centrarme en la primera de ellas, definición institucional, como opción que entiendo mejor define no tanto lo que “es” el arte en la actualidad, como la realidad que sufre y vive el arte y los artistas. A pesar de que George Dickie, el teórico fundamental de esta definición, en una segunda reelaboración de dicha teoría, pretendió matizar la dureza con la que había sido entendida su primera propuesta, añadiendo, por un lado, que su pretensión no fue en ningún momento la de elaborar un método de identificación de obras de arte y, por otro, que no fue del todo entendida su teoría pretendiendo atribuir a la institución todo el poder para transferir al objeto dicho status, lo cierto es que de esa forma es de la que se ha seguido hablando con mayor fuerza, y desde luego es el intento de definición con el que yo me encuentro más en total acuerdo dadas las circunstancias: “Juzgamos ser

obras artísticas sólo aquellas cosas consagradas como tales por las instituciones pertinentes. Al margen de si en épocas anteriores el reconocimiento del arte respondía o no a los mismos motivos, la teoría institucional dejaría constancia de que en nuestras sociedades el reconocimiento está promovido por el dictamen de las instituciones y personas que integran el mundo del arte” (p. 38).

La cuestión fundamental es aceptar que lo que actualmente es considerado como arte, viene a identificarse totalmente con lo que está en los circuitos oficiales de arte, de tal forma que si optásemos por una visión romántica del artista auténtico que crea obras en soledad y se despreocupa de si éstas ocupan o no un lugar en el circo mediático, no sería el verdadero reflejo de lo que define la realidad del arte contemporáneo. El público, quiera o no, ha de aceptar “sin rechistar” todo lo que ocupe los lugares oficiales, hasta el punto que en la inmensa mayoría de los casos el arte termina por convertirse en algo absolutamente ajeno e incomprensible para la mayoría de la población que visita los museos de arte contemporáneo, sobre todo me refiero a las muestras y exposiciones de creadores más recientes, como lugares inaccesibles que es incapaz de comprender, pero que en definitiva se encuentran legitimados por unos poderes que, en muchas ocasiones, son arbitrarios.

Uno de los ejemplos que mejor ilustra esa operación transformadora que ejerce el museo puede encontrarse en el caso de la fotografía y el momento en que se legitima oficialmente como arte. Volviendo la vista atrás, advertimos que el inicio del cambio histórico en cuanto a la valoración del medio fotográfico se produce en 1940, al inaugurarse el Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). De entre sus responsables interesa destacar la figura de Szarkowski¹, el cual, durante el tiempo que se mantuvo como director del departamento, procuró mostrar indiferentemente todo lo que fuese fotografía bajo la perspectiva de arte. Toda fotografía, fuera cual fuese el campo del cual procediera, era, en virtud del medio fotográfico, exponible. La fotografía, o mejor cualquier fotografía, se convirtió en función únicamente de su ontología, en un medio moder-

¹ Szarkowsky fue el sucesor de Steichen como Director del Departamento de Fotografía del MOMA en 1962.

no de expresión y por lo tanto de exhibición en un museo. Esta concepción, que no dudo fuese beneficiosa en su momento o incluso en la actualidad siempre y cuando se encuentre en manos de conocedores, puede de la misma forma convertirse en un arma de doble filo en manos de indocumentados, ya que la masiva introducción de la fotografía en el museo se ha convertido en un triste y abrumante “todo vale”, puesta exclusivamente al servicio de su propia naturaleza mediática.

Esta cuestión aplicada al ámbito fotográfico sirve como ilustrador concreto de hasta qué punto el museo y/o la institución desempeñan un papel clave dentro de la actual definición de lo que es o no es arte. No se trata en este momento de cuestionar si realmente acierta en la elección, sino de poner de manifiesto el poder aplastante de lo oficial para otorgar la esencia artística al artefacto.

No cabe la menor duda de que el museo se ha convertido hoy en un elemento de prestigio no sólo para los objetos que alberga en su interior; sino para la población en la que se asienta, y esto se pone de manifiesto en el tremendo afán compulsivo de creación de espacios museísticos que surgen como hongos en los lugares más recónditos para contener objetos del todo absurdos bajo el eufemístico título de “exposiciones museográficas permanentes”, que es la forma de denominar algo que no tiene ni tendrá nunca la categoría de museo serio pero es suficiente para contentar a la alcaldía de una pequeña población. De aquí la ingente proliferación de museos del queso, del tomate, del aceite o del encaje de bolillos que son tan del gusto de los políticos para dar cierta relevancia a pequeñas poblaciones sin otro interés museístico.

La peligrosidad que conlleva ese uso y abuso de lo “museable” es obvia, pues cualquier cosa, y ahora me refiero también a las creaciones, son susceptibles de ser arte, ya que la legitimidad como objeto artístico no se la da de forma “efectiva” la intención, el público o el símbolo, la validez es únicamente otorgada por el peso del aval de la institución.

3. ¿El arte libre?

Es por esto que tal vez hablar de libertades en un momento como el presente y sobre todo en un contexto referido a cuestiones que tienen que ver directamente

con la expresión artística resulte un poco extraño para quien entienda que, en sí misma, toda manifestación estética es un producto libre y no sometido a dictado alguno, y mucho menos en una época histórica en la que se presupone que la coerción estética está absolutamente pasada de moda. O al menos así debería ser, pero la realidad es otra. Evidentemente quedaron muy atrás los manuales y las indicaciones de adecuación correcta a la forma estética ideal, pero esa coacción se continúa ejerciendo, si no en forma de panfleto indicador, sí en la manera en que se direcciona lo “preferente”, lo cual hace que muchos aspirantes al “estar” y que ni siquiera “son” se dejen guiar por lo que efectivamente se expone, compra y publica.

Los mecanismos que hoy en día pueden ser utilizados para en mayor o menor medida controlar la exhibición del arte en espacios “homologados” y por lo tanto también su origen creativo son evidentemente mucho más sutiles que los que pudieron utilizarse en el siglo XIX cuando el poder de las Academias decidía qué era y qué no era arte; si bien básicamente continúan siendo los mismos: la institución, el crítico y actualmente el poder desmesurado de las Galerías y Ferias Internacionales de arte contemporáneo.

Llegados a este punto quisiera retomar la reflexión kantiana, en particular la referida a todo lo que limita y particulariza el gusto haciéndolo depender de circunstancias sociales e históricas, no sólo porque creo firmemente que su afirmación tiene plena vigencia en el momento actual, sino también porque me servirá de guía en la argumentación que quiero exponer a continuación acerca de las supuestas libertades de las que goza hoy en día el arte contemporáneo y su contexto inmediato. Según Kant, el gusto no es “puro”, sino que sobre él se ejercen una serie de coerciones de diferentes tipos:

- a) una coerción histórica ligada a la existencia de una herencia cultural en el interior de cada sociedad y cada medio.
- b) una coerción económico-cultural, lo que se traduce en el ejercicio ostentoso del gusto como un factor de distinción.

La coerción económico-cultural, es algo que se daba y se sigue dando, puesto que el consumo de productos artísticos queda asociado siempre a la capacidad econó-

mica, dotando al comprador de un aura de distinción elitista o, como afirma Kant, de gusto como factor de distinción.

Teniendo en cuenta estos dos puntos fundamentales, vamos a considerarlos ahora desde una perspectiva algo diferente. Tanto la coerción histórica como la económico-cultural pueden realizarse también, y de hecho así sucede, desde las “entidades” que controlan y dirigen las pautas del arte contemporáneo (exhibiciones, apoyos económicos, compras, publicaciones, etc.). La coerción-histórica estaría más bien relacionada con el contenido de los dictados “oficiales”, mientras que la económica con los “premios” económicos o promocionales otorgados a determinados artistas o espacios de exhibición privada. Estas dos intervenciones son fundamentales a la hora de valorar la supervivencia de unos y otros.

La evolución de un extremo a otro no resulta necesariamente provechosa. En cualquier caso podemos adoptar la opinión de Jacques Aumont cuando afirma que “en general estaremos menos coaccionados y predeterminados en nuestros gustos cuanto menos intervención tengamos en las instituciones establecidas” (p. 289), pero esta intervención también debe leerse como “dependencia”, es decir, cuando económicamente un creador no dependa de las ayudas públicas para subsistir.

La gran “institución del arte”, todo ese conjunto que rodea al arte y que se encuentra integrado por artistas, críticos, galerías, ferias e instituciones, normalmente no ejerce una verdadera acción crítica o educadora que pueda guiar al espectador; el cual, en la mayoría de los casos, se siente verdaderamente desorientado ante unas propuestas artísticas que no entiende y ante las que no se ejerce un criterio de opinión justo y objetivo:

El coleccionismo de hoy tiene su mirada y sensibilidad configuradas por el filtro colectivo de lo público, por un sistema institucional de encuadramiento y valoración de las obras de arte, que va mucho más allá de su gusto privado (...). Lo que marca la tendencia del acceso del público a las obras de arte, es ahora el filtro público, institucional, que marca todo un baremo de apreciaciones y distinciones, de aceptaciones y rechazos, de lo que se considera “válido” y por ello “valorable” (Jiménez, 1998, p. 21).

Surge entonces la diatriba problemática entre ética y estética, cuando quien ejerce el discernimiento, descartando a unos y escogiendo a otros, lo hace aun sabiendo a ciencia cierta que esa actuación se ejerce desde el interés y no desde el juicio objetivo, siendo también conscientes de que día tras día se ejecutan innumerables actos de arbitrariedad para definir el arte.

En manos de los poderes (críticos y económicos), el arte ha perdido gran parte de su espontaneidad y autenticidad, ya que debe de asumir las pautas obligadas por la institución global del arte, para crear unas obras al servicio de lo que los dirigentes estiman como adecuado. La verdadera y única capacidad de discernimiento se encuentra solamente en una mente liberada del peso de lo que “debe ser impuesto” por la maquinaria que dirige los valores estéticos tal y como dicta la tiranía del mercado del arte. Tristemente asumimos que “lo estético contemporáneo es, cada vez más, este fluir escénico, aunque secundario respecto al poder y al espectáculo, mundano y popular” (Guidieri, 1998, p. 58).

Además, la situación de aproximación al arte se ve agravada fundamentalmente por la poca actuación crítica de la prensa, prácticamente inexistente, aún más inexistente si hablamos de la falta de especialización de los diarios, y sobre todo al hecho de que, aun tratándose de personas verdaderamente preparadas, se aproximan al hecho artístico concreto meramente como noticia, sin ejercer una verdadera y valiente acción crítica o educadora que pueda guiar al espectador, con la consiguiente desorientación que provocan en él.

Sólo los espacios que se hayan mantenido al margen del condicionamiento impuesto por las ventas realizadas a instituciones oficiales han posibilitado, sin duda, una total y completa libertad a la hora de decidir qué autores exponen o no en sus salas. Pero, como se sabe, la libertad en el ejercicio de los valores en los que uno cree y que defiende a ultranza siempre conlleva un riesgo, un riesgo claro desde el momento en que el apoyo institucional, desgraciadamente legitimador y necesario para la supervivencia, aunque no por ello coherente, parece que hoy en día es lo único que importa. Se está olvidando de nuevo que el espectador tiene la última palabra, se le está ignorando desde la institución cuando ésta retoma la máxima absolutista de “todo para el pueblo pero sin el pueblo”.

La libertad se paga cara, o mejor dicho, no se compra. Existe pues una paradoja de la no-autonomía del arte contemporáneo basada en la predeterminación de lo políticamente correcto en múltiples ocasiones: 1- cuando el artista crea única y exclusivamente con miras al mercado, 2- cuando la galería exhibe sólo para que el museo o la institución adquieran, 3- cuando el crítico resulta favorable a “todos” los artistas de una determinada galería, o también 4- cuando en las ferias de arte internacionales sólo los que forman parte de esta inmensa maquinaria pueden “estar”. Todos sabemos que muchas galerías, por no decir la inmensa mayoría, ofrecen “paquetes” al artista candidato a exponer con diferentes tarifas económicas según lo que quiera o no quiera incluir. En el paquete básico se incluiría sólo exhibición, en uno ya de cuatro estrellas se incluye tarjeta de presentación a color y vino de honor, pero las cinco estrellas es para el paquete donde la crítica favorable en un medio de comunicación efectuada por un “crítico de reconocido prestigio” es el plato fuerte, asegurándose entonces una reseña en prensa especializada con la consiguiente y posible influencia benéfica en la aceptación del espectador/lector que confía ciegamente en la opinión del crítico de turno. En el mismo momento en que alguno de estos engranajes (artista, galería, crítico) actúa de forma independiente o no se ajusta a lo previsible en cada caso es automáticamente excluido del circo.

Quien hoy en día niegue que el arte se encuentra supeditado a la ética (no-ética) institucional cree estar concediendo al arte y al artista una libertad que en realidad es ficticia. Casi todo lo que se mueve en circuitos oficiales ha pasado previamente por un tamiz que hace que el arte que se puede ver en estos espacios sea siempre sospechosamente esperable y similar a todo lo demás. Existe un gran conformismo actual por parte del público que se encuentra desplazado, pero también un conformismo porque el arte está “conformado” a priori por unos poderes que lo pueden asumir como legítimo o condenarlo definitivamente al ostracismo.

Como afirma Fuentes Feo (2001), “el problema, por tanto, no es que la institución acoja al arte, sino que el arte acoja las reglas de la institución” (p.39).

4. El síndrome del silencio

Teniendo en cuenta que el artista es absolutamente engullido por todo ese entramado mediático, él considera que su propia existencia y la de su arte terminan siendo condicionadas por la aparición pública. El miedo a la desaparición personal (entiéndase siempre en un contexto de desaparición como artista) conduce a la *hybris* inherente al ser humano —como la llamaban los primeros griegos— a vivir del ensueño, de tal modo que no pueden pasarse largos períodos de tiempo sin elevar a conocimiento público sus últimas realizaciones. No es siempre fácil soportar el silencio que sin embargo debiera ser el período prolongado y previo para la madurez necesaria. No es fácil cuando el terror a la muerte social, terror producto exclusivamente de un ego narcisista, es la mayor de las horribles cuestiones que le pueden suceder al que no puede vivir sin estar demasiado tiempo contemplando su imagen reflejada en cualquier medio público. Éstos terminan siendo fantasmas del arte desprovistos de identidad propia si no es por medio de lo que los otros opinan de ellos y de la contemplación de su reflejo en letras de imprenta. La inseguridad provocada por la vorágine del mundo del arte, cada vez más acentuada por una velocidad de vértigo, hace que muchos artistas vivan sus creaciones aterrados por la aparición del silencio, de tal forma que terminen por necesitar periódicamente de un acto de exhibicionismo mediático (ya sea en forma de noticia, catálogo o exposición) para mostrarse y demostrar que siguen “siendo”, y así lo reconoce Perniola:

En la situación posmoderna, lo que cuenta es la presentación publicitaria del libro, la que lo precede y lo disuelve, ¡transformándolo rapidísimamente en un fondo de revista! ¿Cómo sustraer la filosofía a esta condición que la coloca en una situación de humillación y de envilecimiento respecto al arte?, ¿a través de una producción desmesurada y un presencialismo desatinado en los medios de comunicación?, ¿a través de la producción de “libros de artista” filosóficos? (p. 56).

Los catálogos de exposiciones se convierten en híbridos de arte-literatura-filosofía, donde el crítico ya no ejerce una labor meramente crítica, entendida en un

sentido de análisis profundo de la obra, sino que se convierte también en una superstar en simbiosis creadora y creativa con la obra, de tal forma que pasan a ser parte indisociable del conjunto. Cientos de catálogos se llenan de “textos de autor” que ante la perplejidad del lector que se acerca a ellos como aproximación a la obra de arte, lo que se encuentra son relatos subjetivos y pseudo-novelados que no aportan nada a la comprensión de la obra, sino que son solamente un ejercicio ególatra del nuevo crítico-literato.

El artista termina por creer no ser nada sin su catálogo, sin su crítico, sin su pequeña aparición en prensa, sin su entrevista. La institución y su circo hacen que el silencio, en vez de productivo y enriquecedor, sea un castigo que conlleva a la muerte y la desaparición. En efecto, según Aumont, “si se trata de una obra de arte actual (...) el comentario y la información preceden casi siempre a la obra, forman parte de su promoción, y por tanto, son indispensables para su existencia social” (p. 300).

En sintonía con esta misma línea, Eugenio Trías diferencia entonces la obra de arte de la que “parece” serlo, esta última destinada casi exclusivamente a ser un objeto de consumo:

Podría decirse que entre la obra artística y la que parece serlo se produce una irónica inversión; la llamaré la “ironía estética” inherente al hecho artístico. La verdadera obra de arte no suele presentarse como tal, no tiende a expresar en su presentación esa pretensión, sino que suele hacer su aparición como obra del común; en cambio su falsificada rival, la obra que parece ser artística sin serlo, tiende siempre a exhibir, en sus maneras, en sus formas de aparecer, en los procesos creadores plasmados en ella y en el resultado final, esa pretensión de ser justamente aquello que bajo ningún concepto es, pero que puede parecerlo. (...) En este sentido la verdadera obra de arte posee una fragilidad muy grande, pero cualitativamente distinta de la propia del sucedáneo. Éste se consume en su propia finalidad, que es el consumo. En nuestra sociedad ese consumo es masivo, generalizado (pp. 112-13).

El arte, o mejor, el que parece ser arte es en realidad un objeto superficial y vacío de valores y contenidos reales, uniformes y sobre todo poco peligroso. El artista, como apunta José Jiménez (2006), pasa a convertirse en un mero relaciones públicas que tiene que recorrer eventos, oficinas e inauguraciones en busca de negocio para poder verse introducido en los circuitos: “sólo la reivindicación de la soledad, la búsqueda de la coherencia y la intransigencia ética y estética pueden impulsar al arte y a los artistas por las vías de la auténtica expresión de la creatividad” (p. 239).

5. El arte arriesgado o el riesgo del arte. Hacia una “domesticación” del arte

El siguiente peldaño institucional en la justificación de su apuesta artística es, como no podría ser de otro modo, lo novedoso, lo rompedor y cómo no lo “transgresor”. Es muy posible que esta cuestión pudiera encontrar su justificación en la siguiente afirmación: “En gran parte vivimos en la idea dramatizada, sobre-dramatizada a veces, de una historia del arte como historia de rupturas” (Aumont, p. 244). Y es que en la sociedad actual lo que antes constituía un veto claro para el artista se ha convertido en un valor añadido por parte del crítico y la institución que se jactan de apostar por lo nuevo y arriesgado. Esta actual obsesión por lo innovador tan sólo se ha convertido en un argumento más, aunque de peso, para justificar la validez de una obra sea cual sea, y no se dan cuenta de que la transgresión, cuando es social, cultural e institucionalmente aceptada, por lógica, como afirma Perniola, deja de ser transgresión:

A diferencia del pasado, se ha ido estableciendo un acuerdo entre la institución y el artista mediático-transgresor en perjuicio del tercer término del “juego del arte contemporáneo”, el público; es decir, mientras en el pasado la institución compartía el punto de vista del público y condenaba las operaciones transgresoras de la vanguardia, hoy en cambio, la institución cree más conveniente sustentar y favorecer al artista transgresor porque el escándalo recaba un beneficio, en términos de publicidad y de resonancia mediática, que es mucho mayor del que podría obtener de la adhesión a los gustos tradicionales del público.

Sin embargo, al mismo tiempo, la aceptación por parte de la institución anula el efecto transgresor de la innovación artística y transforma todo el sistema del arte en un juego para iniciados (p. 76).

Todo riesgo es ficticio dadas las siguientes cuestiones: el galerista potente que quiere apostar lo hace siempre sabiendo que va a ganar puesto que buscará de una u otra forma que su apuesta sea avalada por la crítica o la institución; ésta a su vez adquiere sólo a determinadas galerías avaladas por el crítico, y a su vez el crítico hablará a favor de lo que presente indiscriminadamente la galería más fuerte; creándose un círculo cerrado imposible de romper, sin fisuras. Sólo quien actúa al margen de esta inmensa maquinaria puede realizar verdaderas apuestas de riesgo, y a estas apuestas deberíamos conceder un respeto absoluto, puesto que lo verdaderamente difícil es aceptar y defender con naturalidad algo de entrada, algo que perturba la visión, que rompe esquemas, algo ante lo que los mismos poderes no saben cómo reaccionar, algo que en sus primeros estadios pudiera afectar a la visión de quien se jacta pretendidamente de ser un “adelantado” en cuestiones de expresión artística.

A la institución le interesa este tipo de estética porque, aunque a veces se vanaglorie de una apuesta por modelos atrevidos y de última generación, se trata en la mayoría de los casos de una apuesta falsa, ya que en última instancia lo que pretende es controlar lo que “sus” artistas producen, reiterando hasta la saciedad los modelos que ellos consideran como estéticamente correctos y falsamente innovadores. La pretendida radicalidad e innovación del arte contemporáneo avalado por la institución no deja de ser claramente conservadora, puesto que existe un progresivo y necesario ajustamiento a unos determinados parámetros de ruptura que hacen que en definitiva se ajuste a lo que la institución y el poder desean como arte. Las adquisiciones institucionales tienen siempre que ser avaladas ante la sociedad, que es quien en definitiva las paga, por un pedigrí minuciosamente elaborado por el crítico y el espacio de venta, esto es, la galería. En efecto, según Aumont, “ya no es cuestión de olfatear una obra de arte para saber si nos agrada:

debemos conocer su pedigree, es decir, sus orígenes (su génesis) y al mismo tiempo su filiación (su reconocimiento oficial)” (p. 299).

No se corren riesgos, por eso decíamos que las apuestas por nuevos modelos son absolutamente falsas, o lo que es lo mismo, se encuentran tamizadas, en palabras de D. Pérez (2006), por “el tampax de la institucionalización (...) en el que nada se ve, nada se nota y nada traspasa” (p. 121).

Y es precisamente riesgo lo que escasea hoy entre los creadores cuyo único objetivo es introducirse en esa marea, nada comprometida pero segura, del arte institucionalizado y llegar a convertirse en auténticos “funcionarios del arte” para así poder recibir periódicamente el pienso de la administración sin sobresaltos. Asistimos entonces a toda una suerte de arte y artistas domesticados que se rigen única y exclusivamente por lo que les dicta la voz de su amo. En este sentido, Fuentes Feo afirma:

Allí donde André Breton proponía como gesto estético el disparar contra la multitud, hoy se podría proponer el envenenamiento poético de los cócteles y los canapés de una inauguración,... He ahí un gesto radical, una mise en abîme de las realidades del arte, la creación y las estructuras sociales. Escasean ese tipo de envenenamientos en el arte contemporáneo, ya nadie se atraganta en las galerías cuando se presenta una nueva muestra, todo es demasiado estético y muy pocas obras revelan los verdaderos conflictos y contradicciones de nuestras identidades individuales o colectivas (p.37).

Pero qué sucede cuando a veces nos encontramos con una obra o un artista realmente transgresor, qué sucede cuando no puede ser aceptado porque su transgresión es “auténtica” y no una pose asumida por la legitimación de la propia maquinaria institucional. Qué sucede cuando hay que apartar la mirada y ocultarlo a toda costa porque es capaz de convulsionar a fondo lugares o estamentos de la sociedad, cuando “contiene un elemento de desafío con respecto a lo que es socialmente dominante” (Perniola, p.80).

Ese tipo de artistas, firmes en sus convicciones sean las que sean aun a riesgo de su propia muerte social, se dan más bien poco, puesto que gran parte de la transgre-

sión en muchos casos se convierte en un gratuito “asustaviejas” sin otro motivo que dotar de notoriedad a una pobre e inexistente calidad y trayectoria de autor. Sin embargo, a veces verdaderamente sí asistimos a una convulsión que tambalea todos los cimientos de la sociedad y el arte, entiéndase “arte institucionalizado”. En esos casos se suelen dar dos reacciones diferenciadas, pero que en el fondo apuntan en una misma dirección: la censura. Estas opciones, obviando las de aceptación y reconocimiento del producto artístico como verdaderamente “transgresor”, provienen fundamentalmente de dos ámbitos:

- a) El propio mundo del arte (crítica, museo, galerías...), que precisamente por formar parte del engranaje y defender a ultranza e hipócritamente la transgresión como categoría de valor en la obra de arte, no puede pronunciarse en contra sin correr el riesgo de, como diríamos en lenguaje coloquial, “arrojar piedras sobre su propio tejado”. Entonces la única opción que le queda es lavarse las manos y optar por una censura silenciosa, ya que lo que no se ve y de lo que no se habla no existe. Son muy pocos los que, cuando se da una convulsión de este tipo, se arriesgan a pronunciarse ya sea abiertamente en contra, porque pueden ser tachados de “decimonónicos”, o a favor porque, también silenciosamente, corren el riesgo de ser incluidos en la “lista negra institucional” para evitar problemas futuros.
- b) Los “otros”, y con ello me refiero a todos los que no forman parte del “mundo del arte”, los que no tienen criterio oficial ni real para emitir juicios de valor sobre una verdadera transgresión u obra artística. Los que se consideran aludidos o insultados en primera instancia, o sea la Iglesia, Asociaciones de Padres y Familias, guardianes de la moral y el decoro o cualquier otra asociación “protectora” de algo o alguien. Los otros que aún identifican arte con bello, con el placer estético y sublime que exalta sus valores y su moralidad, con lo bello complaciente y a juego con las cortinas y el sofá de sus casas y despachos. Éstos no admiten en absoluto que lo que transgrede su canon de belleza ideal sea artístico, porque negarle a una obra de arte el status de “obra de arte” es en definitiva desposeerla de la única justificación que hace que sea

una auténtica transgresión y no un insulto gratuito. De esa forma, una vez que ya no es arte, es cuando se creen con derecho a quitarle toda su dignidad, porque cuando la transgresión ya no parte de lo artístico ellos tienen vía libre para insultarla desde la ignorancia, al perder su status y por lo tanto su inviolabilidad. Asistimos a un paralelo con el pájaro de Brancusi, si el aduanero dice que no es arte, se puede cobrar arancel. Ahora se produce algo parecido, si el aludido dice que no es arte, es libre de insultarlo, agredirlo o llevarlo a juicio al haberlo desposeído previamente de la única justificación que podría elevarlo sobre el común de los objetos o de las acciones.

Así pues no hay remedio, o la censura existe por exceso o por defecto, en cualquier caso se trata de acallar por apaleamiento o por omisión la verdadera transgresión. Antes, para la institución y el Estado era todo mucho más fácil, demasiado fácil, sólo había que colocar en la puerta el cartel de “Entartete Kunst”² para tirar por la borda toda la obra pictórica de Kandinsky, Klee o Picasso:

Se sigue, pues, que hay profundas razones para que el arte genere disarmonía, división y pluralidad. Se sigue además que el arte no puede dotar de significado a la vida sin la sombra de la disidencia, la diferencia, la ofensa. Si hay un derecho básico a una vida dotada de sentido de la que el arte forme parte, no hay forma de escapar a la posibilidad de herir sensibilidades morales. El arte no podría tener la seriedad que tiene sin implicar peligros y desacuerdos. Al definir la estética por el gusto, se daba por supuesto que los gustos difieren. Las diferencias de las que yo hablo son más profundas que las divisiones del gusto porque es imposible, en base solamente al gusto, explicar por qué las personas querrían destruir, excluir, condenar, insultar, ridiculizar, amotinarse y censurar (Danto, 2003, p. 167).

5. ¿No hay salida?

Volviendo de nuevo al inicio de esta exposición, hemos de concluir que independientemente del problema de la naturaleza del arte, irresuelto e irresoluble, la

² “Entartete Kunst”, Arte Degenerado, exposición organizada en la Alemania nazi el 19 de julio de 1937.

realidad más obvia y acuciante es de nuevo la frustrante opción institucional, en la que, como afirma Aumont, “el crítico (...) no es otra cosa que un engranaje de una máquina conformista cada vez más estrechamente sometida a las leyes del mercado... El museo, por su parte, consolida los juicios críticos al otorgarles la aprobación de una institución desinteresada y pública” (pp. 116-18).

Consecuentemente, la sociedad actual, guiada por instituciones y circuitos mercantiles, manifiesta también cierta tendencia a crear un “esteticismo global e inmovilizador” —como aparece definido por numerosos estudiosos del hecho artístico—, de forma que le resulte fácil digerir todo lo que se asemeja a esas opiniones preestablecidas, por muy falsas e inauténticas que en el fondo sean, y rechazando por consiguiente todo lo que se aleje de los criterios de valoración aparente que sitúan los listones de medición. A veces, la ignorancia ostensible de quienes elaboran socialmente esas categorías estéticas es tal que su ámbito de conocimiento se reduce exclusivamente a los juicios que defienden, obviando cuestiones marginales que también deberían ser tenidas en cuenta para valorar una obra. Esto lleva irremediablemente a incitar una evolución forzada de autores poco éticos con su trabajo en la dirección que la estética institucional marca, de tal forma que podemos observar saltos abruptos y forzados en la línea creativa de algunos artistas a costa de traicionar su ética y sus fundamentos artísticos —suponiendo que los tuvieran—, con tal de introducirse a toda costa en los circuitos, siempre efímeros y caprichosos, del mercantilismo; reiterando hasta la saciedad modelos y estéticas institucionalmente digeribles. Se crea así en torno a los poderosos del arte toda una “orden de artistas mendicantes” que se pasean literalmente al acecho carroñero por instituciones, inauguraciones y actos varios para obtener beneficios, a veces encubiertos, y poder aparentar que han sido elegidos y no son coaccionadores. Si hablamos además de “filiación política” es obvio que el artista simpatizante tiene siempre mayores posibilidades de ver expuesta y subvencionada su obra que el artista libre o de ideología contraria a la institución. Es obvio que a estas alturas no puede ni debe hablarse de “arte del régimen” o de “arte político” en el mismo sentido en que algunos regímenes totalitarios, etc., utilizaron la expresión artística y

a sus artistas, pero lo que está claro es que no se permite el ejercicio de libertad plena. A partir de este momento surgen otras cuestiones: ¿están realmente capacitados el mercado y la crítica para diferenciar el auténtico del sucedáneo? ¿Existe en el seno de la institución la capacidad salomónica del discernimiento? No lo sabemos a ciencia cierta, pero desde luego la ejerce.

La abundancia y sobreabundancia de obras, artistas, catálogos, exposiciones es excesiva y no creo que contribuya en absoluto a una mejor comprensión o entendimiento de lo que es o podría ser el arte. Estamos en un momento en que casi cualquiera pasa por ser un artista, si te acoge y amamanta una institución (no sólo pública, también la privada) está hecho, y es que, como asegura Aumont, “ninguna sociedad, sin duda, ha contado con tantos artistas como la nuestra (que tiene una enorme riqueza superflua que hacer circular)” (p. 104).

A este planteamiento se une otro problema de base, y es que hay que reconocer que nunca antes había resultado tan fácil imitar productos artísticos, que nunca antes resultó tan confusa la proliferación de “pretendientes” que rondan los circuitos y muchos de los cuales son inevitablemente introducidos como productos auténticos de la mano de los propios dirigentes del arte.

El agotamiento visual que produce esta proliferación masiva conduce a una apatía estética que hace que resulte difícil diferenciar o recordar imágenes. En cuanto al coleccionista privado y “doméstico” de arte contemporáneo, además de su siempre limitado presupuesto, infinitamente más modesto que el de cualquier institución (salvo que se sea Peggy Guggenheim o Helga de Alvear), ha de limitarse a la adquisición de obra que quepa en alguna pared o rincón de una casa, es obvio que instalaciones que requieren 50m cuadrados u obras realizadas con apilamientos de kilos de fruta que hay que reponer cuidadosamente a riesgo de pudrirse son absolutamente imposibles, en la inmensa mayoría de los casos, de poder ser adquiridas por un público no oficial. Aunque no sea exactamente lo mismo, lo cierto es que la *instalación de manzanas* cumple para el espectador de hoy el mismo papel de imposibilidad espacial que pudo suponer un retablo para un espectador del siglo XV, puesto que sólo el espacio del museo (antes iglesia-catedral), es el único que

permite albergar una obra que no es ni nunca será, por mucho que intenten decírnoslo, democrática en el más amplio sentido de la palabra.

El arte hoy en día ya no reproduce las grandes gestas de los reyes y héroes del pasado para ganarse un lugar de favor, ni sirve para ilustrar la estética de regímenes totalitarios que se sirvieron de un arte oficial para su propaganda política, al menos no de una forma tan desvergonzadamente descarada. Hoy el “donante” institucional ya no aparece arrodillado a los pies de la Madonna en actitud orante, pero se dedica a premiar a los artistas afines al partido, a los que en la prensa no tienen más que palabras de elogio pelotillero, a los que callan y agachan la cabeza ante cualquier acto de arbitrariedad e injusticia, y a los que incluso (yo los he visto) agarran a dos manos megáfonos en los mítines políticos como patéticos teloneros del futurible alcalde.

Bibliografía:

- Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid, España: Cátedra.
- Danto, AC. (2003). *Más allá de la caja de brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Madrid, España: Akal.
- Fuentes Feo, J. (2001). Apología del arte abandonado. En VV.AA. *El resto*. (Tras el sujeto). Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- García Leal, J. (2002). *Filosofía del arte*. Madrid, España: Síntesis.
- Guidieri, R. (1998). Pidgin. Anotaciones sobre el escenario contemporáneo de la estética. En VV.AA. *El nuevo espectador*. Madrid, España: Fundación Argentaria.
- Jiménez, J. (1998). Más allá de la contemplación estética. En VV.AA. *El nuevo espectador*. Madrid, España: Fundación Argentaria.
- Jiménez, J. (2006). *Teoría del arte*. Madrid, España: Alianza.
- Marchán Fiz, S. (2007-8). *Introducción a la estética y teoría del arte. II*. Madrid, España: UNED.
- Pérez, D. (2000). Una y tres fotografías: del objeto al concepto, del concepto a la imagen. En VV.AA. *La fotografía en el arte del siglo XX*. Álava, España: Diputación Foral de Álava.

Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid, España: Cátedra.

Trías, E. (1998). El laberinto de la estética. En VV.AA. *El nuevo espectador*. Madrid, España: Fundación Argentaria.

M. Eulalia Martínez Zamora, Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura, Profesora de Teoría e Historia del Arte y la Estética e Indumentaria en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Ha trabajado como Técnico Superior de Arte para la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Extremadura. Compagina su labor docente con la investigación y la crítica de arte y fotografía.

BELMONTE:
ANÁLISIS COREOGRÁFICO

M^a Montserrat Franco Pérez

El artículo se centra en el análisis de la obra *Belmonte* del coreógrafo de danza contemporánea Cesc Gelabert. Tras la contextualización del coreógrafo, exponemos las premisas que se han seguido para el desarrollo del análisis de esta obra; las cuales parten de un guión esbozado para el desarrollo de una futura metodología sobre el análisis coreográfico dentro de un trabajo de investigación realizado en la Universidad de Extremadura sobre la obra del coreógrafo Cesc Gelabert y en la Universidad Rey Juan Carlos sobre el análisis coreológico.

Partiendo de uno de los principios fundamentales de la Historia del Arte como es el estudio y análisis del proceso creativo y producto final de la obra realizada por el artista, después de haber comprobado que no existe una metodología específica para analizar obras de danza, se han revisado una serie de textos publicados en relación a: el análisis del movimiento y su relación con el espacio, la composición desde la óptica de la creación coreográfica, el análisis coreográfico, el análisis del espectáculo y elementos formales en relación con la perspectiva, el color y la atmósfera, con el fin de esbozar un guión para una futura metodología sobre el análisis coreológico.

En estos textos se ha podido observar la visión que han aportado algunos teóricos como Rudolf von Laban del análisis del movimiento y de los elementos que lo componen y la relación de todo esto con el espacio, así como revisar puntos de vista de distintos autores Adshead (1999), Anderson (2005), Humphrey (1965), Pavis (2000), Pollit (1998), Sánchez (1994, 2006), Schinca (2002), Smith (2000), aspectos importantes en la composición de la danza y del análisis escénico como son: el contexto

político, social y estético, la finalidad de la obra, la dramaturgia de la misma, la indumentaria y escenografía utilizadas, la iluminación aplicada, la función de la música y del silencio, el ritmo de la obra, las características de los intérpretes, la relación de la temática con la puesta en escena (referencias, si se dan, a otras versiones anteriores), la visión de los componentes de la comunicación (coreógrafo, intérprete, espectador), el sistema de perpetuación de la obra (filmación, notación), elementos semiotizados y elementos a los que no se les ha encontrado significado, balance final de la obra analizada.

Como el objeto de este artículo es exponer la aplicación práctica de este guión sobre la obra *Belmonte* del coreógrafo de danza contemporánea Cesc Gelabert, hemos considerado importante para la comprensión del análisis contextualizar a su creador.

Dicen que existen las fronteras pero cuando el individuo busca superarlas no hay medio físico que le impida saltarlas. Situándonos en la Barcelona de finales de los años sesenta y principios de los setenta llegaron a esta provincia, concretamente a Sitge, las obras de Merce Cunningham y de ellas parte una de las primeras imágenes que le llegan a Cesc Gelabert sobre la Danza Moderna.

Francisco Gelabert Usle, conocido como Cesc Gelabert, nació en Barcelona el 9 de febrero de 1953 en el barrio de Sarriá. Es uno de los coreógrafos más importantes de la danza contemporánea española y tiene mucho de autodidacta. En el año 1969 comenzó sus estudios de danza con Anna Maleras. Él mismo lo cuenta de una forma muy particular en una entrevista que le realizó Mariló Vert en la década de los noventa (Vert, 1996:5).

Yo no tenía ninguna relación con el baile, fue por casualidad; fui a acompañar a una amiga a su escuela a pagar el recibo mensual y Anna Maleras, que como siempre buscaba chicos, me comió el coco para que fuera a ver una clase, es decir, yo no lo escogí, lo reconocí.

En el año 1971 comenzó a compaginar los estudios de danza con los de arquitectura y al año siguiente por primera vez pone en escena y representa sus propias

coreografías: *Formes*¹, *Tangos*² y *El hombre del brazo de oro*³. En 1973 abandona el grupo de Anna Maleras e inicia su periodo en solitario, aunque también realizará trabajos con la bailarina Toni Gelabert (su hermana), el pintor Frederic Amat (1952), los músicos Andrew Lewin-Richter (1937) y Rafael Subirachs (1948). Durante estos años viaja de forma temporal a Londres y a París con la finalidad de ver lo que se estaba haciendo y formarse.



Figura 1. Anna Maleras (<http://blog.hola.com>).

El joven Gelabert, que practicaba fútbol y estudiaba arquitectura, se dejó involucrar por Anna Maleras para asistir a una clase de danza y a partir de ese momento, la curiosidad creativa que este joven sentía a pesar de no tener ninguna vinculación con el mundo del arte le hizo descubrir una vía por la que desarrollarse más allá de sus estudios de arquitectura. El mundo cultural de Barcelona en estos momentos giraba en torno a los artistas conceptuales y a las *prácticas accionistas* que se dan en un contexto institucional a través de las escuelas de arte y diseño.

¹ *Formes*, estrenada en 1972 en Aliança del Poble Nou. Coreografía de C. Gelabert sobre una música de Satie, el vestuario fue de T. Gelabert. Obra creada para la cía. de “Anna Maleras”.

² *Tangos*, creada para el género del cabaret en 1972, estrena en la Sala Martins de Barcelona. Coreografía de C. Gelabert junto a P. Silfner música de tango, y escenografía de F. Puigcerver, creada por encargo para “Red Burketi Dancers” e interpretada por cuatro bailarines.

³ *El hombre del brazo de oro*, estrenada en 1972 en Aliança del Poble Nou, Barcelona. Coreografiada por C. Gelabert, música de Bernstein y J. Jones para la cía. de “Anna Maleras”.

Aproximadamente a mediados de los años sesenta y principios de los setenta el *grup de treball*⁴ representa la tradición conceptual, y de forma paralela, existen movimientos cuyo origen lo hallamos en otras disciplinas artísticas que confluyen en el *accionismo performativo*. Como respuesta a una experimentación escénica que consiguió un sentido fuertemente performativo, se crearon las conocidas instituciones teatrales catalanas como el Teatre Lliure, a la cual está muy ligado Cesc Gelabert y Els Joglars. Todo ello surgió en este periodo como consecuencia de una demanda social (Wert, 2006: 10).



Figura 2. Teatre Lliure.

Cesc Gelabert crece e inicia su formación y desarrollo profesional bajo la influencia de los artistas conceptuales que desarrollaban su filosofía y su trabajo durante estos años en Barcelona. Los espacios en los que se desarrollaron sus acciones

⁴ Es el grupo más sólido entre los que cultivaron este tipo de arte. Compuesto por F. Abad, J. Benito, X. Franchesa, I. Julián, A. Mercader, C. H. Mor, A. Muntadas, Pere Portabella, A. Ribé, M. Rovira, Carles Santos, D. Selz y F. Torres. Estos son los componentes del Grup de Treball en noviembre de 1974, cuando publican un texto así firmado en el número 28 de la revista "Questions d'art" dedicado íntegramente al conceptualismo. Bozal, V. (2000). *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990* (Vol. II). Madrid, España: Espasa Calpe, 565.

fueron singulares: el Instituto Alemán, el Colegio de Arquitectos, las universidades de verano y las instituciones municipales entre otros. Todo esto ponía de manifiesto la situación económica de estos artistas que buscaron becas y ayudas de investigación para salir fuera de España. En este punto no podemos dejar de comentar cuales fueron las vías que Cesc Gelabert barajó para marcharse a Nueva York, y entre otras estuvo la solicitud de una beca de la Fundación Juan March para artes plásticas, en estos momentos no existían becas para danza y según dice el propio Cesc Gelabert: “me devolvieron la solicitud diciendo que, por unos días, había llegado tarde respecto al plazo de presentación. Siempre he creído que fue la excusa que me dieron, pues para ellos era un lío una solicitud así” (García & Rom, 1990: 49).

En la entrevista realizada a Cesc Gelabert para las investigaciones sobre su obra y su trayectoria, nos comenta que la solicitud de la beca fue como una especie de provocación, porque en estos momentos no se contemplaban becas para danza y por un préstamo que le concedieron a su padre pudo marcharse a los Estados Unidos. Gracias a pioneros como él hoy en día se puede tener la opción de conseguir una beca para estudiar danza u otras artes escénicas.

Como podemos observar, Cesc Gelabert se situaba cronológica y geográficamente, y podríamos decir que incluso conceptual y filosóficamente, en uno de los centros neurálgicos donde llegan las influencias del *arte de acción* a España; lo que enlaza a través de los viajes fuera de España del coreógrafo con las manifestaciones del *arte de acción* en Estados Unidos y en Europa e incluso, en los últimos años, podríamos ver en él su influencia del mundo japonés, por el cual siempre ha estado muy interesado.

1978 es un año clave en su trayectoria profesional porque por fin decide salir fuera de España por una temporada más larga que la estival y se marcha a los Estados Unidos, concretamente a Nueva York, donde se integró y adaptó al desarrollo de la vida dancística y cultural de la ciudad.

Es en estos momentos cuando tiene una relación más directa con uno de los exponentes de la corriente americana del *arte de acción* procedente del ámbito de la danza, que se involucra en cierto sentido en el surgimiento de esta manifestación

artística, Merce Cunningham (1919-2009, exponente de la tercera generación de pioneros de la danza moderna en los Estados Unidos), que trabajó en la compañía de Martha Graham y es una figura fundamental en la formación de Cesc Gelabert durante su estancia en Nueva York, aunque realmente Gelabert aclara que no ha sido un discípulo de él, ni ha bailado en su compañía. Cunningham se formó en danza, en teatro, estudió en la Cornish School, y se convirtió en bailarín debido esencialmente a su encuentro con John Cage y Martha Gaham.

De forma previa a este viaje, y a este periodo de formación y desarrollo profesional que el coreógrafo vive en el continente Americano, Cesc Gelabert había viajado a Europa para conocer y formarse en las nuevas formas de danza que allí se estaban dando. El contacto más prolongado en el tiempo que va a tener con Alemania se da desde el año 1989 hasta el año 2003, cuando la compañía "Gelabert/Azzopardi" es co-residente del Hebbel Theater de Berlín.

Cesc Gelabert decide regresar a España, tras su estancia en Estados Unidos, porque aunque está inmerso en la cultura de la danza de la ciudad de Nueva York, no puede aceptar algunos de los conceptos postmodernistas. Cuando vuelve a su ciudad natal, hacia 1980, comienza a trabajar con la bailarina y también coreógrafa Lydia Azzopardi. Él nos explica los motivos:

...empezamos un poco, quizás porque nos enamoramos, nos enamoramos como personas, pero también, o yo al menos, me enamoré de su formación, de su carisma artístico, por decirlo de alguna manera. Aunque nuestra formación es totalmente diversa, al igual que nuestro método (Vert, 1996: 5).

Entre 1980 y 1985 Gelabert presenta en España, Francia, Alemania, Inglaterra, Méjico, Italia y Nueva York, las coreografías que crea y en las que trabaja junto a Lydia Azzopardi.

Sin duda, su trabajo con Lydia Azzopardi, tal y como Cesc Gelabert cuenta en los años 90 en el texto de J.M. García Ferrer y Martí Rom (1990), le llevó a concretar mucho más los movimientos en la forma y el tiempo, restando el protagonismo que Gelabert le daba al sentimiento y la improvisación.

En 1986, Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi fundan su propia Compañía, pero su relación venía de años atrás como ya hemos citado anteriormente. Lydia Azzopardi comenta en el texto de Martí Rom y García Ferrer (1990), sobre Cesc Gelabert, que las diferencias que existían al comienzo de trabajar juntos estaban relacionadas con la forma de trabajo y con el vocabulario sobre el mismo, aspectos que superaron con el tiempo. Ambos se ayudaron mutuamente. Lydia a independizarse de su formación y a ser más interna en su movimiento y expresión. Cesc en ser más concreto, formal y a no basarse únicamente en la parte emocional.

El trabajo en común les aportó, prácticamente desde el principio, una nueva dimensión porque unificaron la especial sensibilidad de Cesc Gelabert a la sólida preparación de Lydia Azzopardi en diferentes técnicas, aspecto que aporta una enorme riqueza cultural (basada en raíces armenias, italianas e inglesas), sin olvidar la especial sensibilidad para el sentido del movimiento.

En el año de la creación de la compañía, presentaron *Desfigurat*⁵ (1986) en el Teatre Lliure de Barcelona, pieza que se inspira en el periodo artístico del románico catalán. Esta obra junto a *Requiem*⁶ (1987) y *Belmonte* (1988), formarán la primera gran trilogía de este creador que tiene como tema de fondo la muerte.

Según las fuentes revisadas parece que los géneros de la ópera y del teatro suponen para el coreógrafo que nos ocupa la pasión, la belleza de un espectáculo muy complicado, especialmente el de la ópera, por englobar varias disciplinas (obra de arte total según Wagner).

Para un profesional de la danza es interesante trabajar en el género de la ópera no solo porque le aporta muchos más medios que los propios de su especialidad,

⁵ *Desfigurat*, estrenada el 7 de marzo de 1986. Coreografía de C. Gelabert, L. Azzopardi, sobre música original de Cardalda, Santos, Lewin Richter; el diseño del vestuario fue de L. Azzopardi y la escenografía L. Nicolau y C. Gelabert. Fue la primera obra de la compañía "Gelabert/Azzopardi", temática basada en el Románico Catalán y cuyo tema de fondo era la muerte.

⁶ *Requiem*, estrenada el 23 de abril de 1987 en el Teatre Lliure de Barcelona. Coreografía de C. Gelabert y L. Azzopardi sobre la música de G. Verdi, el vestuario y la escenografía fue de F. Puigserver. Interpretada por siete bailarines y diez extras. Pieza creada sobre el Réquiem de G. Verdi. La estética de la obra va a ser realista con un tratamiento de la luz muy tenebrista.

sino además porque le permite trabajar con artistas que ofrecen otros aspectos muy interesantes y enriquecedores.

En algunos de los textos revisados, Gelabert comenta que trabajar en óperas clásicas no permite innovar mucho, ya que todo está establecido y los montajes no son arriesgados aunque tienen el compromiso de gustar estéticamente. También reconoce que montar para ópera es difícil porque hay que improvisar mucho, sin tiempo suficiente para trabajar y pulir las coreografías. Teniendo estos aspectos presentes, se observa que el artista prefiere trabajar en óperas nuevas, con directores innovadores que ofrezcan un ambiente favorable para el trabajo. Aunque estas producciones no sean tan importantes, Gelabert las valora por el incentivo añadido que en cuanto a la creación como coreógrafo encuentra en ellas.

Cesc Gelabert, como creador, ha sido y es un artista muy productivo y muy atrevido. Aunque siempre con respeto y pudor hacia el trabajo al cual se enfrenta, ha realizado coreografías para muchas compañías españolas y extranjeras. Aunque la compañía de Anna Maleras le vio nacer como intérprete y como coreógrafo, también ha trabajado en la compañía italiana “Balletto di Toscana” para la cual creó *Hortensia*⁷ y *Lucrecia Stop*⁸ y *Fountain of Love*⁹. En el año 2002 creó para la compañía portuguesa “Ballet Gulbenkian” la coreografía *Charme*¹⁰, y en el 2003 tuvo la oportunidad de coreografiar para una de las figuras más representativas e importantes de la danza a nivel mundial, Mickhail Baryshnikov, gran intérprete para el que compuso *In a Landscape*¹¹, con música de John Cage al estilo de Merce Cunningham, uno de los referentes en sus inicios.

⁷ *Hortensia*, estrenada el 27 de junio de 1995 dentro del género de la danza para el Teatro Manzini en Pistoia. Es coreografía de Cesc Gelabert sobre una música de Boschi, para la compañía del “Balletto di Toscana”.

⁸ *Lucrecia Stop*, estrenada el 22 de febrero de 1996, en el Teatro Hebbel, Berlín, coreografía de Cesc Gelabert sobre música de Xenakis, el vestuario fue diseñado por Lydia Azzopardi y la escenografía por Cesc Gelabert. Fue creada para la compañía “komische Oper Tanzteater”.

⁹ *Fountain of Love*, obra estrenada en 1999 para el “Balletto di Toscana”.

¹⁰ *Charme*, estrenada el 26 de abril de 2002, ambientada en el París de los años veinte. Se busca en esta obra una estilización emotiva e íntima provocada por la utilización de la música de Mompou

¹¹ *In a Landscape*, estrenada el 22 de mayo de 2003 para el género de la danza, el lugar del estreno fue

Gelabert es un personaje a quien le ha gustado crear y experimentar prácticamente en todos los apartados de las artes escénicas y para artistas de diferentes especialidades, desde el bailarín más clásico hasta aquel que no tenía mucha experiencia en el escenario. Ante todos ellos, ha tenido la capacidad de adaptarse, de reconocer el esfuerzo que le ha supuesto alguno de los trabajos, de asimilar lo aprendido en cada uno de ellos y de discernir lo que le gustaría mejorar en el desarrollo de trabajos similares en un futuro. En resumen, Gelabert ha demostrado ser un coreógrafo muy creativo, productivo, innovador y abierto a todo tipo de experimentación.

El trabajo de campo de esta investigación va desde la contextualización teórica sobre el análisis coreográfico hasta las premisas que forman al guión propuesto para el desarrollo de una futura metodología para el análisis coreográfico y la aplicación de este guión al análisis de una obra de danza contemporánea: *Belmonte*.

Así, en una primera fase de esta investigación, se procedió a indagar sobre la publicación de textos específicos sobre el análisis coreográfico. A continuación, se recopiló la bibliografía y otras fuentes escritas y audiovisuales que tuvieran relación directa con los elementos que participan en la realización y resultado final de la obra coreográfica. Por último, se procedió a una revisión de los datos recopilados y a la creación de un fichero de trabajo. Paralelamente, y con el fin de ir estructurando, organizando y profundizando en algunos aspectos del estudio, se realizó una entrevista a D^a Carmen Vélez, profesora del Instituto Alicia Alonso, especialista en el análisis del movimiento de Rudolf von Laban.

La siguiente fase del desarrollo de esta investigación se centró en hacer una revisión del material seleccionado en relación con el análisis coreográfico, el del movimiento, el del espectáculo, el del proceso de composición, y el de los elementos procedentes del ámbito histórico-artístico (perspectiva, luz, color y atmósfera).

The Bushnell Dance Connecticut. El diseño del vestuario fue de Lydia Azzopardi, la obra fue creada para la compañía de Mikhail Baryshnikov. Obra creada tomando como base la música compuesta por John Cage en el año 1948 *In a landscape* de ahí el título otorgado a la coreografía.

Revisado este material, y ante la carencia de un método práctico que se pudiera aplicar al análisis requerido, se procedió a la elaboración de una serie de premisas que permitieran desarrollar el esbozo de un método de análisis coreográfico.

Una vez esbozadas las premisas, se seleccionó la obra sobre la cual se aplicaría el análisis coreográfico: *Belmonte*.

Uno de los principales motivos por el que se elaboraron las premisas que configuran un guión válido para el análisis coreográfico es la necesidad de unificar criterios que ayudaran a esbozar, y desarrollar en un futuro, una metodología para realizar un análisis coreográfico con cierto rigor científico.

De ahí que, sin dejar de tener presente el texto más específico que sobre este tema hemos revisado, se ha elaborado el siguiente guión que servirá, sin duda, para realizar un análisis coreográfico de rigor; y que será aplicado a la obra *Belmonte*:

1. Descripción de lo que se está viendo:

- Lugar/espacio donde se desarrolla la obra.
- Número de intérpretes (solos, dúos, tríos, grupos).
- Indumentaria, escenografía, iluminación.
- Temática (narrativa, abstracta).
- Música utilizada (en directo o grabada).
- Características del espacio sonoro (canto, palabra, sonidos, voz en off, silencio).
- Técnica utilizadas (específica o eclecticismo).
- Todos aquellos aspectos que puedan mantenerse en la retina y en la memoria tras una primera visualización y observación de la obra (lectura a primera vista).

2. Circunstancias individuales de la misma:

- El contexto histórico, cultural en el que se produce y se desarrolla.
- El público hacia el que va dirigida.
- La finalidad y función que la obra tiene y desempeña.

3. Elementos formales:

- 3.1. Características del movimiento: elementos, calidades, modos, relación con el espacio y el tiempo (Perspectiva).

3.2. Características de los bailarines

3.3. Características del espacio visual, sonoro y sensorial.

3.3.1. Espacio visual:

- Espacio donde se desarrolla la obra.
- Tipo de vestuario y gama de colores que se utilizan.
- Tipo de iluminación y paleta de colores que se aplican.
- Relaciones que se establecen entre los diferentes elementos del espacio visual y lo que aportan a la composición y a su significado.

3.3.2. Espacio Sonoro:

- Características del mismo: si lleva palabra hablada (canto, texto, voz en off), música en directo o no, música instrumental, acústica, eléctrica, qué utilización se hace del silencio, si la música se ha creado para la coreografía o ya existía, si la coreografía ha surgido a partir de la música, qué importancia tiene la música dentro de la pieza: igual, mayor o menor que la danza. Relaciones que se establecen entre los diferentes elementos del espacio visual y sonoro y lo que aportan a la composición y a su significado.

3.3.3. Atmósfera (relación de los elementos procedentes del espacio visual, sonoro y sensorial).

3.4. Características de la composición:

- Definición de la estructura y denominación de sus partes o escenas. Estructuras temporales: prólogo-actos-escenas/presentación-nudo-desenlace. Formas musicales y de movimiento, frases de movimiento, inversiones, repeticiones, alteraciones en el orden, ritmo de la composición.
- Secuenciación de las agrupaciones compositivas: grupos, tríos, dúos, solos. Estructuras geométricas que forman.
- Relación entre: la secuenciación de las partes, la forma de agrupación, la forma geométrica o no, el espacio visual y sonoro. Aportación de estas relaciones al sentido de la pieza.

4. Las técnicas utilizadas:

- 4.1. Descripción y clasificación de la técnica o de los diferentes tipos de técnicas que se observan en el movimiento de los intérpretes.
- 4.2. Técnicas de movimiento en grupo o de movimiento individual.
- 4.3. Influencia e importancia de estas técnicas para el significado y el sentido de la composición coreográfica.

5. La interpretación:

- 5.1. La interpretación de la idea y todo lo que ésta engloba acerca de lo que quiere transmitir el coreógrafo o bien el coreógrafo y los intérpretes.
- 5.2. La interpretación y aportaciones creativas que hace de la obra el bailarín o los bailarines que la interpretan.
- 5.3. La lectura que hace el espectador de la interpretación de los bailarines y la transmisión global que el coreógrafo pretende hacer llegar.
- 5.4. Características particulares de cada una de las representaciones que se hacen de la obra.

Tras la valoración y análisis de todos estos aspectos se puede observar:

6. El trasfondo sociocultural. Momento social y cultural en el que se produce la coreografía.

7. El contexto en el que se basa y desarrolla la coreografía. Aspecto fundamental para dar a la obra las características interpretativas que hagan posible la recepción por parte del espectador.

8. La temática. Narrativa o abstracta.

Estos tres puntos anteriores pueden definir con mayor claridad los siguientes factores:

9. El género y el estilo de la obra interpretada (estilo general, estilo particular de un creador).

10. La función y finalidad, así como el sentido y significado de la obra coreográfica.

11. Conocimiento, influencia e importancia del proceso creativo para el resultado del producto inicial obtenido.

12. Importancia de cómo el coreógrafo durante el proceso creativo recoge las anotaciones de la obra o cómo se recoge el material a través de alguna notación o filmación desde un punto externo al coreógrafo.

13. El balance final de la obra, las repercusiones que tiene tras su estreno.

Como se ha enunciado ya, hemos escogido la obra *Belmonte* para aplicar estas premisas porque consideramos que es una coreografía representativa de la danza contemporánea española en la década de los años ochenta. Otro de los motivos es que fue de nuevo puesta en escena en conmemoración del treinta aniversario de “Gelabert/Azzopardi”. Además, *Belmonte* podría ser considerada como la obra maestra de estos creadores.

En relación a aspectos más técnicos se trata de una obra grupal que da más juego en el análisis del movimiento, de la composición y de los elementos visuales y sonoros. También se ha seleccionado porque hemos tenido la posibilidad de visualizar la versión original de los años ochenta y la reposición de la misma en directo.

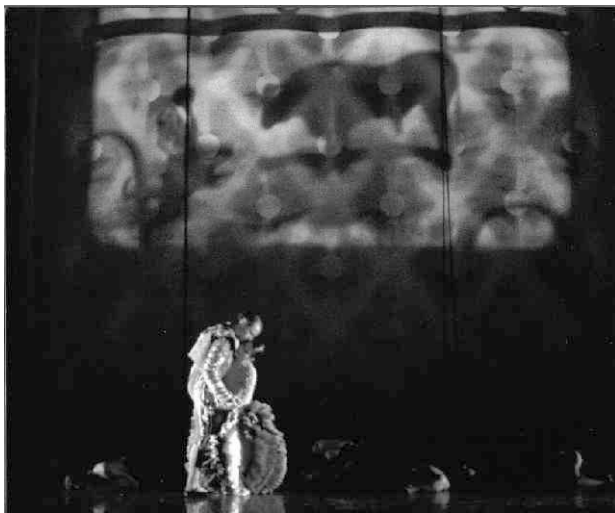


Figura 3. *Belmonte* (Ros Ribas. *Teatre Lliure Gelabert-Azzopardi* compañía de danza).

Análisis coreográfico de la obra BELMONTE

Estreno: 18 de noviembre de 1988.

Género: Danza.

Lugar de estreno: Mercat de les Flors, Barcelona.

Coreógrafo/s: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi.

Música: Carles Santos.

Diseño del vestuario: Frederic Amat.

Diseño escenografía: Frederic Amat.

Compañía: "Gelabert/Azzopardi".

Nº de intérpretes: 6 bailarines (versión original) / 10 bailarines (reposición 2010).

El conjunto de la obra es una explosión de música, color y baile en torno a la figura de Juan Belmonte, es una recreación y homenaje a la vida de un torero y a la fiesta taurina. El espacio donde se pone en escena es un teatro convencional, pero este se convierte igualmente en el campo, como en el ruedo, como en el burladero. Las versiones que se han visualizado para el análisis de este trabajo muestran variaciones en cuanto al número de intérpretes. En efecto, mientras que la versión original contó con cuatro bailarines para el cuerpo de baile, Lydia Azzopardi y Cesc Gelabert en los papeles principales, en la reposición que se hizo en el año 2010 se introdujeron cuatro bailarines más en el cuerpo de baile. La música de las versiones visualizadas es grabada, mientras que el estreno llevó música en directo. Considerando que el espacio sonoro de la obra es todo aquel efecto de sonido, texto o voz que da forma a la coreografía, el espacio sonoro de esta pieza cuenta tanto con música grabada como con voz que procede de las proyecciones con las que se cierra la creación. El desarrollo coreográfico de los pasos utilizados es a través de la técnica procedente de la danza moderna, en una visualización a primera vista.

La obra fue estrenada el 18 de noviembre de 1988 en el Mercat de les Flors de Barcelona, nos encontramos a finales de los 80, momento donde la democracia

española está cumpliendo su primera década, la danza contemporánea acaba prácticamente de nacer en España y el público español aún es reticente a la misma. Pero los coreógrafos, a través de un tema muy popular, la fiesta taurina, intentan acercar al público su obra, y más genéricamente la danza contemporánea, motivo por el cual podríamos considerar que esta obra tiene una finalidad lúdica, pero dentro del contexto político-social en el que se da es más que eso, podríamos decir que su finalidad y función es incluso didáctica.

El lenguaje gestual es muy expresivo, basado en movimientos procedentes de la danza moderna, donde siguiendo los principios del análisis del movimiento se pasa por todas las calidades y modos, recorriendo todo el espacio y por supuesto inseparables del tiempo, podemos observar cambios de intensidades y ritmo. Hay una mimetización de los movimientos con los de los toreros y se hace una aplicación de la perspectiva, principalmente cuando entra el cuerpo de baile, perspectiva desde un punto de vista frontal, trasladándonos a la idea de la caja albertiana, esto en relación al cubo de Rudolf von Laban y a la caja escénica, aportando volumen y tridimensionalidad a la interpretación. Esta utilización de la perspectiva nos permite observar la profundidad escénica especialmente donde el cuerpo de baile interpreta el papel del toro. Hay un momento determinado en el que podemos observar la perspectiva cónica, es el momento en el que la figura femenina representa a la virgen, y esta se encuentra por encima del cuerpo de baile. En relación también a la perspectiva, la construcción de la escenografía, un enorme colchón dispuesto en vertical en el fondo de la escena, nos transmite la sensación de que cada uno de los botones que definen el colchón es un punto de fuga de una mini y múltiple perspectiva frontal.

Dentro de los bailarines que interpretan esta pieza podemos diferenciar entre los que forman el cuerpo de baile y los que interpretan los papeles principales, los que forman el cuerpo de baile, todos varones, cuentan con una excelente calidad técnica procedente, en la primera versión, de la danza moderna y la reposición del 2010, de la técnica clásica y contemporánea. Gracias a que ha pasado el tiempo y a que hemos podido visualizar dos versiones, la original del año 1988 y la reposición actual, podemos valorar la evolución de los bailarines de las compañías españolas y del

prototipo de bailarín que le gustan a los coreógrafos Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Los prototipos físicos, técnicos, expresivos y comunicativos de los bailarines de las primeras obras grupales de la compañía “Gelabert/Azzopardi” no son los mismos que se demandan hoy en día, ya que han evolucionado, al igual que la técnica y las características expresivas y comunicativas, que están acordes con los tiempos actuales. Durante la década de los años ochenta, cuando la compañía “Gelabert/Azzopardi” inició su trayectoria profesional, los intérpretes-bailarines no poseían una técnica tan depurada y de tan alta calidad como la de los actuales, ya que los recursos tanto materiales como económicos con los que contaban eran bastante menores. Sin embargo, la ilusión y la motivación les generó una necesidad de superación que hizo posible que tanto la compañía “Gelabert/Azzopardi” como muchos de estos bailarines hayan evolucionado conforme a uno de los principios fundamentales de Cesc Gelabert: “La belleza está en la diversidad, no quiero que mi mente se cierre” (Camus, 2003: 114). En líneas generales, los bailarines que trabajan actualmente en las obras de la compañía “Gelabert/Azzopardi” presentan las siguientes condiciones y cualidades que también, en cierta medida, fueron algunas de las cualidades de los primeros bailarines que se iniciaron con él. Poseen una formación muy amplia en diferentes técnicas, fundamentalmente danza clásica y danza contemporánea, reciben una clase diaria de danza clásica en gira, son bailarines internacionales (españoles, ingleses, alemanes). Desde las primeras creaciones de Cesc Gelabert, los bailarines con los que ha trabajado poseían y poseen una fisonomía particular, con personalidad y una gran expresividad, rozando en cierto sentido un gesto natural que podríamos encuadrar en los rasgos del cubismo. Dentro de esta obra, hay bailarines con físicos más o menos estilizados, más altos, más bajos, más redondos, más escuálidos, pero todos poseen la capacidad de transmitir y comunicar el personaje que interpretan y la idea de la obra. Para que el prototipo de bailarín de la compañía “Gelabert/Azzopardi” quede claro citamos textualmente la opinión de Cesc Gelabert:

Frente a la tradición del ballet, mi obsesión parte de gente como Cunningham, Graham, Kreuzberg, Schlemmer que, en su momento, se plantearon una ruptura.

Me sitúo en esta tradición con la premisa de que el arte es único pero tiene que mantener la diversidad. Busco un bailarín capaz de bailar los conceptos propios de la danza de manera personal, ligado a lo que sería el mundo interior de la presencia...Y que domine, no desde la inspiración, sino desde la técnica (Ribas, 1997: 27).

El espacio donde se desarrolla la obra es un teatro convencional a la italiana, como ya citamos en uno de los primeros párrafos, visualmente está enmarcado por los elementos escenográficos que sugieren el ruedo taurino, el linóleo de color albero y el enorme colchón dispuesto en vertical en el fondo del escenario, como si fuera un panorama o ciclorama, que lo mismo es el capote, como el burladero, desempeña el papel de objeto poetizado. Este enorme elemento escenográfico varía de color según incide sobre él la luz, en unas ocasiones es fucsia como el capote del torero y en otras ocasiones para perder protagonismo se queda en la oscuridad y parece de tono gris.

El vestuario fue diseñado por Frederic Amat, y destaca por los colores utilizados, así como la ornamentación de los mismos inspirados en el mundo marino, aspecto que nos remite a la obra de M. Barceló, quien a lo largo de su trayectoria artística utiliza en muchas ocasiones los frutos del mar como elementos procedentes de la cultura mediterránea. En el cuerpo de baile se hace un tratamiento del torso desnudo con la idea de transmitir la estética de la piel de toro, con el brillo del negro cuando incide sobre él la luz del sol en el ruedo, las piernas enfundadas en una mayas negras ajustadas sugieren la idea de las patas del toro, los intérpretes remiten a la imagen del minotauro, de ahí su semejanza con los toros. Los colores utilizados para el traje de luces que lleva Cesc Gelabert cuando interpreta al torero Juan Belmonte en el ruedo son el malva-morado-púrpura, sobre el dorado, verde las medias y el fucsia del chalequillo. El significado de estos colores podríamos relacionarlo con el púrpura o violeta, como símbolo del poder, así como dentro de la liturgia como la penitencia del torero, el contraste de este con el dorado que dentro de las culturas andinas es un principio activo de la masculinidad, pero el más representativo de los toreros por su significado es el verde de las medias, la esperanza de seguir viviendo, aunque esto se contradice con la historia del personaje "Juan Belmonte", este verde podría ser

asociado también al significado de este color para Lorca, la muerte. A esta simbología se suma la ornamentación, con motivos marinos como objetos poetizados sacados de su contexto habitual y trasladado a una abstracción coreográfica del mundo de los toros. La indumentaria de Lydia Azzopardi, que interpreta los personajes femeninos de la vida de Juan Belmonte giran en torno a una gama de colores cálidos que van desde el rojo, naranja, amarillo pasando por el violeta y la ornamentación, al igual que la de Juan Belmonte, recrea motivos marinos y perlas. Los colores que configuran el traje del personaje femenino se asocian el rojo como la pasión y el amor de la figura de la amante, el amarillo-ocre como los espíritus de los antepasados, que pueden estar en relación con el papel de la muerte, los pequeños trazos del violeta o púrpura remiten a la divinidad, a la virgen.

La iluminación, en líneas generales, es bastante tenebrista y con un predominio de ambientes cálidos, el diseño luminotécnico de la primera escena en la que aparece el personaje de Juan Belmonte remite a los cuadros de la pintura tenebrista del Barroco donde un haz de luz cálido incide sobre determinada parte de la figura del intérprete. Las escenas del cuerpo de baile, donde el toro y el torero son los protagonistas, el diseño luminotécnico es a base de cenitales dispuestos en serie formando calles o cuadros, esto ayuda a potenciar la creación de la perspectiva y de la profundidad escénica. La luz es muy importante para definir el color y dar protagonismo a la escenografía, ayuda a crear el ritmo y el dinamismo de la coreografía, y a generar la atmósfera necesaria para dar vida a la obra.

La aplicación de la luz ayuda a potenciar la perspectiva, los colores, a generar un ritmo dinámico e intenso que recrean los distintos momentos de la fiesta taurina, a pesar de ser una abstracción coreográfica. La relación de todos estos elementos junto a la potenciación de los colores favorece la definición e interpretación de los tres personajes principales presentes en esta coreografía.

El espacio sonoro de esta obra combina la composición musical creada por Carles Santos e interpretada en directo para su estreno, por la banda municipal de la Diputación de Zaragoza. La música se creó para la coreografía y la importancia que tiene dentro de la pieza es fundamental para recrear la atmósfera del ambiente taurino y de la vida interior del personaje homenajeado con esta obra, pero el peso de

la misma dentro de la composición tiene mucha fuerza y está equilibrado en relación con la coreografía principalmente y con la aplicación que se hace de la escenografía y de los medios audiovisuales. A pesar de ser una obra abstracta, los creadores de la misma no rehuyen en recrear algunos aspectos propios de la fiesta taurina, como por ejemplo musicalmente el “pasodoble” que el compositor incluyó en la partitura. El espacio sonoro se completa con la proyección del documental que sobre la vida de Juan Belmonte cierra el espectáculo y que se extrae del Nodo (de la época de la dictadura). Este documental tiene la finalidad de captar toda la atención para que la danza en ese momento pase desapercibida, ya que se aproxima el fin de Belmonte.

Para esta obra, tanto los elementos visuales, colores e iluminación, como los sonoros, documental y música que describen los acontecimientos son fundamentales para generar la atmósfera adecuada a esta obra que tiene su antecedente en el año 1984 en *Pasodoble*¹²: *Suspiros de España y el Gato Montés*, coreografía de Cesc Gelabert. Tanto la iluminación, la música, la proyección audiovisual y los elementos escenográficos utilizados generan una atmósfera que te trasladan a los distintos espacios donde se desarrolla la estructura de la composición y la vida del personaje recreado (el campo, el ruedo, la capilla o lugar donde se recrea la imagen de la virgen).

La estructura de la composición se organiza con una presentación del personaje principal a través de un solo, de unos veinte minutos aproximadamente, que recrea la vida de Juan Belmonte en el campo, a continuación se presenta una alegoría de la mujer dentro del mundo taurino y en relación con la concepción de la mujer según Julio Romero de Torres, solo de una duración de quince minutos, interpretado en la primera puesta en escena de la obra y en el estreno de la reposición del año 2010 en el Teatre Lliure por Lydia Azzopardi y en gira por Virginia Gimeno; pone en escena a la mujer, la muerte, la amante, la locura, la virgen. Posteriormente se desarrollan

¹² *Pasodoble*, estrenada el 12 de junio de 1984 en el Teatro Regina de Barcelona, coreografiada por Cesc Gelabert sobre la música de *Suspiros de España*, del maestro Álvarez y *El Gato Montés* del maestro Planella, el diseño del vestuario fue de Lydia Azzopardi. Por la temática podría considerarse como el antecedente de *Belmonte* (aunque la puesta en escena es totalmente diferente). Una innovadora visión de la fiesta taurina.

distintas escenas donde los diferentes personajes danzan en grupo, tríos y dúos, mostrando al torero ante el toro, al torero ante la muerte, al torero ante la amante, al torero ante la virgen y al ser humano ante la angustia, el desenlace final se produce a través de un documental del nodo sobre la vida de Juan Belmonte. Destacan las intervenciones grupales del cuerpo de baile que a través de distintas figuras geométricas crean un único cuerpo que unifica los movimientos corpóreos y la esencia del toro, en los distintos momentos en el campo, en el ruedo, en el burladero. Así como el paso a dos entre Juan Belmonte y la intérprete femenina en la escena del torero ante la amante. Los recursos coreográficos que permiten hacer de esta obra una composición coherente son: el unísono, la profundidad escénica, los cambios de ritmo, de dinámica y de velocidad, la estructuración en bloques, diagonales, pirámides, a través de los cuales el cuerpo de baile se desplaza por el espacio.

La organización de la estructura de la composición es muy importante para el sentido de la pieza, ya que a través de ella se presentan y desarrollan los personajes de la misma, la interrelación de la estructura con los elementos audiovisuales y sonoros expuestos anteriormente son fundamentales para la comprensión de la coreografía, así como para el sentido de la misma. Ya que a través de los recursos anteriormente expuestos se transmite esa idea de sufrimiento, en determinados momentos del torero y de su entorno, la locura del artista, la soledad del campo, el carácter y dinamismo de la fiesta. Así como la oposición entre la abstracción y la tradición.

Dentro de esta coreografía destaca la utilización principalmente del gesto expresivo y del movimiento en sí para transmitir la imagen del torero, del toro y las distintas mujeres de la vida de Juan Belmonte. Dado que en España no ha existido una corriente propia de la danza moderna y que hoy en día prácticamente pocos intérpretes pueden decir que tienen una técnica pura, caso de Cesc Gelabert. Hay que señalar aquí, que aunque la coreografía es la misma tanto en una versión como en otra, la calidad técnica de los bailarines de la primera puesta en escena de la coreografía es menor y distinta que la de los intérpretes de la última reposición. Para transmitir la intención y esencia de la fiesta taurina, partiendo de una técnica contemporánea se toman elementos procedentes del Flamenco y de la Danza Española con la finalidad

de crear una mimetización de los movimientos de los bailarines con los del torero, así como para ayudar a la caracterización y sentimiento de la mujer y para provocar los desplazamientos en bloque del cuerpo de baile, es decir del torero y del toro sobre el albero.



Figura 4. Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi en *Belmonte* (Ros Ribas) (Martí & Rom 1990: 35).

La interpretación de la obra desde el punto de vista del coreógrafo es llegar a los espectadores a través de una imagen del mundo taurino y del personaje interpretado, con la intención de hacer un homenaje al mundo de los toros, sobre esta interpretación hay una obra que precede a esta que es como ya dijimos anteriormente *Pasodoble: Suspiros de España y El Gato Montés*.



Figura 5. *Belmonte*. (Ros Ribas. *Teatre Lliure Gelabert-Azzopardi compañía de danza*).



Figura 6. Cesc Gelabert, *Suspiros de España*. Ros Ribas (Fundació Teatre Lliure: 37).

Los bailarines que encarnan los distintos personajes de esta coreografía hacen una interpretación basada en la esencia de cada personaje, del interior de cada uno de ellos, que hace que el cuerpo de baile sea un único personaje, el toro, interpretado por varios bailarines.

La crítica de finales de la década de los ochenta hizo la siguiente interpretación de la misma:

Abstracción y concepto en el planteamiento aliados con todos los elementos requeridos por cualquier escenario que albergue sentimiento y sentido más que la fácil especulación efectista, tal es el mejor logro de la empresa acometida por la pareja de coreógrafos: la conjunción y coherencia de las partes que son utilizadas, porque evidencian una intención de rigor, de precisión y de significación que los aúnan en una evocación sutil, pero elocuente (Campos, 1989).

Hay que destacar que la principal característica de esta obra es que en el estreno era interpretada con música en directo, mientras que en el resto de las representaciones la música es interpretada por la banda La Lira Ampostina, pero es grabada.

Como ya se comentó al inicio de este análisis, el momento social y cultural en el que se produce esta coreografía es el final de la década de los años 80 y la sociedad española está comenzando a abrirse a las nuevas formas de danza que han traído, los pioneros y sus discípulos, del extranjero durante la década anterior y el principio de esta.

La obra se contextualiza dentro del ambiente taurino y de los hábitos de vida de un torero famoso, pero particular, la temática del mundo de los toros en torno a la que gira la obra es el punto de acercamiento hacia el gran público. Cesc Gelabert en algunas de las críticas de prensa revisadas para este análisis dice sentir admiración por el mundo taurino y percibir la vida de Juan Belmonte en relación a su propia evolución, al menos hasta el final de la década de los años ochenta cuando se crea esta coreografía (Tortosa, 1989)

La temática parece tener tintes narrativos, aunque es definida por sus creadores como una abstracción coreográfica del mundo de los toros, donde algunas partes son bastantes explícitas, en oposición a otras que tienen un aire más surrealista y metafórico.

Llegado este punto del análisis, casi sobra decir que pertenece al género de la Danza Contemporánea y que la obra se corresponde con el estilo particular de la compañía

“Gelabert/Azzopardi”, que esto se observa en la construcción de la coreografía donde predominan los solos de los intérpretes principales, especialmente el de Cesc Gelabert cuya interpretación de sus solos lo ha hecho ser un bailarín distinto de los demás.

Desde nuestro punto de vista, la función y finalidad de esta obra, por el momento en el que se crea, es muy claro, tiene como finalidad llegar al mayor número posible de espectadores y como función formar a ese público reticente a la danza contemporánea. Para lograrlo utiliza un tema muy próximo y cercano para todos, el mundo taurino.

El proceso de creación de esta obra se fundamenta en un periodo de investigación sobre la vida de Juan Belmonte y sobre la fiesta nacional, previo a la creación coreográfica; además de un proceso de investigación en el movimiento y en la mimetización de los mismos para caracterizar a los distintos personajes, a través de ellos se logra la animalización y cosificación de los mismos.

No podríamos afirmar que en el año 1988 en el que se creó esta coreografía los coreógrafos de la compañía “Gelabert/Azzopardi” siguieran un método de notación para la conservación de sus obras, pero si podemos decir que en torno al año 2003 Cesc Gelabert utiliza su propio sistema de notación para ir creando de forma previa al trabajo con los bailarines. Lo que es cierto es que hoy en día la conservación de las obras es posible por la filmación de las mismas y esto nos ha permitido visualizar la obra analizada en el Centro de Documentación de la Música y la Danza (INAEM), así como a través de la red.

Después de leer las críticas de la prensa publicadas tanto el año de su estreno, como la vertida sobre la reposición que se hizo de la obra en el año 1992 para la Bienal de Venecia, como de la reposición del año 2010, con motivo de los treinta años de trabajo juntos de Gelabert y Azzopardi, el balance final de esta coreografía es muy positivo a nivel nacional e internacional. Además es una obra que podríamos considerar de repertorio dentro de la trayectoria de la danza contemporánea española, pues es totalmente actual aunque cuenta ya con más de una década de existencia.

Referencias bibliográficas

- Adshesad, J. Brisinshaw, V.A. Hodgens, P. & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia, España: Federación Española de Profesionales de la Danza. Ministerio de Educación y Cultura.
- Anderson, P. (2005). *Dance Composition Basics*. Charlotte: Human Kinetics. The University of North Carolina.
- Bozal, V. (2000). *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990* (Vol. II). Madrid, España: Espasa Calpe
- García, J. M. & Rom, M. (1990). *Cesc Gelabert*. Barcelona, España: Enginyers Industrials de Catalunya Assosiació.
- Campos, R. (1989, Mayo 15). Emocionada abstracción. *Heraldo de Aragón*
- Camus, A. (2003). Arquitectura en movimiento. *Elle*, nº 206, 114.
- Franco, M. (2012). *Estudio de la trayectoria artística del coreógrafo catalán Cesc Gelabert*. Cáceres, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura
- Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba Editorial.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona-Buenos Aires, España-Argentina: Paidós.
- Pollit, J. J. (1998) *El arte helenístico*. El reino de la ilusión. Madrid.
- Ribas (1997). Cesc Gelabert. *Ajoblanco*, nº 95, 22-27.
- Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2006). Cesc Gelabert Arquitecturas Corporales. Fragmento del libro *Artes de la escena y de la acción en España*, España: UCLM.
- Schinca, M. (2002). *Expresión Corporal. Técnica y Expresión del Movimiento*. Barcelona, España: Cisspraxis, S.A.
- Smith-Autard, J. M. (2000). *Dance Composition*. Londres, Inglaterra: A&C Black.
- Tortosa, M. D. (1989). Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi presentan en Málaga una obra de danza sobre Belmonte. *Diario 16*, 22 de abril de 1989.
- Vert, M. (1996). Cesc Gelabert, Premio Nacional de Danza 96. *Boletín Informativo Associació de Professionals de la Dansa de la Comunitat Valenciana*, nº 2, diciembre 1996, 5-7.

M^a MONTSERRAT FRANCO PÉREZ

Wert, J. P. (2006) Sobre el arte de acción en España. *Archivo virtual de las Artes Escénicas de Castilla y León*, 10.

M^a Montserrat Franco Pérez, Dra. en Historia del Arte por la UEX. Titulada Superior en Danza. Profesora de Danza de la ESAD de Extremadura.

¡MACBETH, UN CAMINO HACIA LA DRAMATURGIA!

Pedro Luis López Bellot

"Me pareció oír una voz que gritaba: ¡No dormirás más...!

¡Macbeth ha asesinado el sueño!"

(Macbeth, acto II, escena II)

La primera impresión que uno siente cuando se sumerge en el mundo shakesperiano es la de viajar a las profundidades del ser humano, a la sencillez y, por lo tanto, a la complejidad. Te das cuenta de que quizás no hemos cambiado nada: la ambición por el poder, la traición, la culpa, el asesinato, el amor, etc., son aspectos del ser humano que estamos cansados de ver y de sentir. Es el peso con el que cargamos desde el principio de nuestros días, la representación al fin y al cabo de una *commedia* que el autor inglés nos muestra en la mayoría de sus obras para exponer la tesis de que este mundo es un lugar de representación, donde el ser o no ser del día a día nos genera una duda como motor en nuestra existencia para sobrellevar el paso de la vida como única explicación a la percepción exterior mal utilizada por el hombre, "justificada" por las decisiones que aparentamos tomar. Todo es mentira y, como tal, todo es verdad, y así, desde los opuestos, avanzamos y nos entendemos, es la manera precisa que elige Shakespeare en *Macbeth* para mostrar todos los factores que llevan al individuo a sus últimas consecuencias para obtener aquello que desea o que le es sugerido o incluso visionado.

Macbeth está basada en una historia de las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Holinshed. Es una tragedia perfecta, lineal, que se desarrolla en

cinco actos y que el dramaturgo isabelino ejecuta con toda su maestría para exponer los temas antes citados de manera magistral. Sólo a través del autor dramático más influyente e importante de todos los tiempos podemos entendernos mejor, ahondar en nuestras miserias, pulirlas y convertirnos en seres más generosos y libres, por eso me incliné a elegir *Macbeth* como texto para afrontar la asignatura de *Dramaturgia*, una de las más importantes para los que estudiamos la especialidad de *Dirección* en la carrera de Arte Dramático. Considero que este clásico de la Literatura Universal tiene hoy en día la misma vigencia que cuando se escribió.

El trabajo de dramaturgia, en este caso, consiste en la interpretación y análisis de un texto realizado por el director o dramaturgista para llevarlo a escena. Como alumno no es fácil afrontar una obra de tal envergadura, uno se vuelve muy pequeño y a la vez más humilde.

Puede resultar paradójico, pero la frase más conocida o una de las más estudiadas en esta tragedia shakesperiana “Macbeth ha matado el sueño” entró para quedarse y, a partir de ahí, fueron muchas, pero muchas, las noches de insomnio que siguieron. Shakespeare y *Macbeth* habían aterrizado como una losa en mi escritorio, no había vuelta atrás. Bueno, sí la había, pero había llegado el momento de enfrentarme a un reto difícil y complejo en mi segundo año de carrera.

Sería injusto decir que la razón por la cual elegí este texto era por considerar que me había llegado la hora de analizar y descubrir un poco más a Shakespeare. Si tomé realmente la decisión de afrontar una de sus mejores tragedias es por la capacidad que tiene de mostrarnos al ser humano en toda su dimensión, aunque no en su mejor vertiente (visión personal de Shakespeare del mundo). Cada uno de nosotros encerramos lo bueno y lo malo, inclinándonos siempre por el lado opuesto que deseáramos obtener. En el siglo XXI y en esta inmensa “involución” en la que estamos inmersos desde hace milenios, el hombre no ha cambiado nada; sigue lleno de ambición de poder, de egoísmo, de amor interesado, de juicios y prejuicios..., y, como todo animal, para conseguir su objetivo se retroalimenta del crimen, del asesinato, motor que mueve la duda en cada paso y a cada segundo. En ese sentido,

mi visión se aproxima a la de él. Es una necesidad creadora la que me lleva a desempolvar el arma del teatro, para mostrar a ojos del espectador cómo somos realmente, para ayudar a entendernos mejor y pensar que algo puede cambiar dentro de cada uno de nosotros, a sabiendas de que eso no ocurrirá, pasen los años que pasen.

Lo primero que hice fue recopilar textos de varias editoriales para contrastar las traducciones, analizar las contradicciones que existen entre unas y otras, e investigar los orígenes del texto para tener una guía “fiable” en el análisis dramático. Esta parte es clave, porque te aproxima al autor y también te ayuda a entender la evolución histórica que ha tenido la obra, según qué causas literarias, estéticas, contextos históricos, etc. Tras leer, como he comentado anteriormente, varios ejemplares, tomé la decisión de quedarme con la publicada por la editorial Cátedra, la edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigido por Ángel Conejero. Las razones son varias, pero entre otras destaco el ajustarse al verso y la prosa del original (*First Folio*, publicado en 1623), manteniendo siempre el mismo número de líneas en los parlamentos que están en verso y resaltando el hecho de la “teatralidad” de estas traducciones.

El segundo paso fue hacer una retrospectiva de Shakespeare, investigar sobre su vida, obra y contexto histórico, relación con la monarquía..., y leer una gran parte de su producción literaria (*Hamlet*, *Otelo*, *Rey Lear*, *El sueño de una noche de verano*, *Romeo y Julieta* o *Julio César*), e indagar en internet o leer textos con influencia *macbethiana* como, por ejemplo, *Ubú Rey* de Alfred Jarry, para tener una concepción más amplia del autor isabelino, es decir, para conocer sus inquietudes, su visión acerca del mundo, del hombre, sus criterios filosóficos, políticos y religiosos. Esto ayuda a profundizar en él, puesto que su complejidad radica en que nos habla de las contradicciones que presenta la condición humana en toda su extensión, cosa nada fácil y que dificulta su análisis, por ejemplo a la hora de extraer la *idea principal* que maneja en cualquiera de sus obras. Sin trabajar esta parte del proceso de investigación no se podría llegar a ciertos “rincones” del texto.

A medida que avanzaba el trabajo, se complicaba de manera creciente. Recuerdo

oír decir en ocasiones a Leandro Pozas, el profesor de Dramaturgia, que llegaría el momento que tendría la sensación de estar perdido, y estaba en lo cierto. El análisis dramático tiene ese momento “duro” en el que uno no sabe muy bien qué camino tomar o, simplemente, no alcanzas a saber si estás en lo cierto o no.

Así fue como al final del primer trimestre, tras realizar casi una decena de lecturas del texto, indagar en las fuentes de la obra, visualizar películas como los *Macbeths* de Orson Welles o Roman Polanski, o la maravillosa adaptación de Kurosawa en *Trono de Sangre*, leer libros relacionados con Shakespeare de Kott, Rafter, varias tesis y estudios, a filósofos como Nietzsche, Freud o Jung, empecé a afrontar la primera parte del trabajo, la dedicada (siguiendo el esquema de trabajo) a las necesidades de producción, puesta en escena, escenografía, motivos artísticos, oportunidad social del espectáculo, fuentes de la obra. En principio, tenía las cosas claras. Por ejemplo, respecto al público al que me gustaría dirigir la propuesta, estaba alejado de todo “tinte” comercial. Comenzaba a tener la idea de cómo afrontarlo, pero el mayor problema era desentrañar la idea principal que manejaba el autor y por supuesto las ideas secundarias. Aclarar esta parte podía variar considerablemente el enfoque, el camino a tomar. Había llegado por fin a la encrucijada.

Decantarme por una sola vía no entraba en mis planes; pienso que el teatro o cualquier otro arte va más allá de los tipos o de resoluciones “ideocentristas”. Cualquier historia es más compleja y ese es el camino para llegar a lo sencillo, lo complejo. Esta afirmación puede parecer una contradicción, pero yo lo veo así: lo sencillo encierra lo complejo. Algo me decía que Shakespeare transita por el mismo camino, luego no podía obviarlo. Llegué a hacerlo (lo de obviar) cuando tomé la decisión de dar más relieve al *asesinato* que a la *ambición de poder* como **idea principal** manejada por el autor, debido a un análisis que desarrollé en mi primera exposición abierta en clase. Fue ese día, cuando surgieron varias interrogantes vertidas por el profesor que me generaron un mar de dudas, eso me llevó a romper con todo lo hecho y empezar de cero. Significó un golpe duro después de meses de trabajo, pero no supuso un *handicap*, al contrario, sirvió para reforzar mis ideas, las que estaban gravitando y no terminaban de cuajar.

Un artista tiene que dejarse llevar, un tanto por ciento alto de veces por la intuición, que desde enero fue mi mayor aliada. La intuición no es más que lo que hemos *interiorizado* en horas y días de trabajo y nos lleva por el camino que creemos correcto puesto que hay una parte interna que lo ha desarrollado antes que nosotros de manera “racional”.

Después de jugar con las que consideraba ideas principales y a medida que los días pasaban, di con lo que llevaba rondando por mi cabeza desde hacía tiempo: la fórmula de los temas con los que juega Shakespeare de forma entrelazada, retroalimentándose unos a otros en la obra de manera perfecta. Esto cuadraba a la perfección con la que sería mi propuesta, la que desde un principio había conseguido entrever, pero no plasmar en palabras hasta este momento.

Ahora sí cobraban sentido aquellas palabras que nos dijo Leandro al inicio del proceso: “hay que perderse para encontrarse”. Ese momento trajo un gran cambio en mi manera de pensar, en la filosofía del trabajo. En el arte, no hay mayor gozo que perderse y *bucear* (así me sentí). Desde este punto de inflexión todo cambió, para bien. Tenía algo lo bastante sólido como para continuar avanzando en la composición dramática.

Tras el periodo inicial, todo empezó a fluir de manera diferente. Debido a que venía de un punto crucial había conseguido variar el enfoque. La obra estaba en mi cabeza, y eso ya restaba mucho tiempo de ir al libro para ver exactamente cómo estaban los actos, la trama, etc. Puntos analíticos como “relacionar los temas secundarios existentes y su función dentro de la obra” me obligaban a ahondar bastante más en el texto, estudiar la “relación del texto con su contexto histórico” me ayudó a entender flecos abiertos que antes no era capaz de cuadrar.

Respecto al estudio de la relación de *Macbeth* con el “contexto actual” no había ningún problema. Si nos paramos a pensar, descubrimos que si no hemos evolucionado es por nuestra *condición humana*. Estamos abriendo las puertas al siglo XXI y los temas que Shakespeare desarrolla en *Macbeth* (ambición de poder, traición, crimen, celos...), los tenemos en primera plana día tras día, en telediarios, periódicos, trabajo, radio, etc. La desconfianza se ha adueñado del ser humano y en una

sociedad en la que impera el capitalismo más despiadado, en la que el poder económico hace de la exclusividad su mayor arma y de la globalización un “campo de concentración”, el sistema se centra en la lucha de la especie por alcanzar ciertas metas que justifiquen el fracaso humano a costa de la ficticia vanagloria personal de cada uno. No sólo lo vemos en el neocapitalismo sino también en los países *comunistas* o en los capitalistas *camuflados*. En verdad son los terratenientes, explotadores y caciques sin escrúpulos quienes disfrazan un sistema feudal con otro más avanzado, como puede ser el comunismo, que nadie quiere encima de la tierra, porque entonces nadie obtendría el poder.

Eso es lo que Shakespeare nos intenta decir en cada obra, que no hay nada bueno ni nada malo, porque sabe que el poder está unido entre sí y divide el mundo en dos partes: lo que nos concierne sólo puede ser norte/sur, azul/rojo, capitalismo/comunismo, blanco/negro, pobre/rico, etc.

Entonces, ¿por qué *Macbeth* goza de buena salud a día de hoy?

Lo expuesto anteriormente demuestra muchas de las maniobras sucias y oscuras que se realizan hoy en todo el mundo: explotación en los países menos desarrollados, guerras ficticias pero cruentas, generadas por unas supuestas causas que esconden intereses ocultos, expropiación, mafias, secuestros, violaciones, guerrillas, ascensos laborales, herencias, religiones..., son algunas de las infinitas causas por las que *Macbeth* sigue teniendo relación con el contexto actual.

Por otro lado, el punto del análisis que plantea buscar los “elementos que conectan con la ficción” me sirvió para profundizar en *Las Brujas* principalmente, puesto que Hécate se nota que está insertada de manera forzada por alguien ajeno a Shakespeare, hizo desprenderme de esa parte del texto por estar bastante inconexa. Con respecto a “las tres hermanas fatídicas”, éste fue su gran momento, y el mío también, porque el tratamiento que le estaba dando a mi propuesta iba más en relación con la consciencia. Enfocadas como proyecciones mentales en varias fases de la tragedia, llegado a ellas traté de diseccionar sus intervenciones de una manera estructural, teniendo en cuenta el juego introducido por el autor para tratar el

destino y el azar y con ello conseguir un equilibrio en el juego ambiguo que quería plantear, para que fuera lo suficientemente sólido y estable, sin traicionar al autor, pero sí extrayendo la esencia de la obra: podríamos decir que sin brujas no sería posible entender *Macbeth* como la conocemos y por eso me reafirmo en que Las Brujas son *la clave* de esta tragedia.

La labor para extraer los elementos cómicos que contiene la obra fue ardua, pues se trata de una obra que si se caracteriza por algo es por la atmósfera oscura y siniestra que se mantiene de principio a fin y que ni el final es capaz de eliminar. Tuve que agudizar el ingenio para extraer un “mínimo de comicidad”. Son dos los momentos concretos en los que Shakespeare utiliza esa ironía trágica que le caracteriza:

El primero se refiere a que Las Brujas pronostican a Macbeth que acabaría con él un hombre no nacido de mujer: descubrimos al final que Macduff había sido *extraído* del vientre de su madre, había llegado a la vida mediante cesárea.

El segundo es cuando el hijo de Macduff intentar luchar contra los asesinos que van a matarlos, a él y su madre, en una escena más propia del absurdo o ¿por qué no?, del esperpento.

Reconozco que partes cómicas, lo que se dice cómicas, no son, pero me sirvió para descongestionar ese día la exposición en clase y reír mientras se debatía si eran o no cómicas estas situaciones justificando las razones.

El Azar y el Destino más lo Emocional juegan un papel muy relevante dentro del texto, pero son difíciles de analizar por ser elementos que no se manifiestan directamente. Están flotando desde el inicio, dan carácter y personalidad a la obra e influyen de manera directa en el lector/espectador generando una conexión especial desde el principio, enlazando su lado racional e irracional, sensación difícil de explicar aquí en pocas palabras. Lo emocional ayuda a saber qué tratamiento tenemos que dar a los personajes, por lo tanto, qué enfoque hay que dar al trabajo con los actores para conseguir ciertos objetivos implícitos en nuestra propuesta.

La última parte de la dramaturgia se centraba en el análisis de personajes, ardua tarea cuando te enfrentas a textos repletos de personajes a cada cual más rico en matices y llenos de caracteres humanos. La manera de hacerlo (como buen zurdo)

fue a la inversa, ir de los más pequeños como la Dama de compañía de Lady Macbeth, hasta Macbeth, pasando por todos y cada uno de ellos, sin excepción. También lo hice a la inversa, porque era como decir “llevo 6 de 19”, aunque supiera que me quedaban los principales.

Tras meses y meses de trabajo y esfuerzo, entregué mi trabajo de dramaturgia completo y en el tiempo previsto. Este trabajo me ha enseñado lo importante que resulta para un estudiante que aspira a ser director de escena tener una buena base dramática, ayuda a tomar conciencia de la realidad, a conocer al texto, al autor y en definitiva a uno mismo. Mi decisión a principio de curso pudo ser arriesgada, pero a día de hoy estoy muy satisfecho con el resultado, y, sobre todo, por haber tomado esa decisión.

A continuación os dejo uno de los puntos que desarrollé en el trabajo.

(Desde aquí quiero agradecer a Leandro su generosidad y dedicación diaria en estos dos años).

DEFINIR LA IDEA PRINCIPAL QUE MANEJA EL AUTOR

¿Quién es este hombre ensangrentado?

(Macbeth, acto I, escena II)

Hemos llegado a Shakespeare, y es difícil desentrañar la idea principal que manejaba este genio de la literatura en *Macbeth*. Alguien tan complejo como él, que desarrolla en cada obra un sinfín de caracteres humanos, te hace dudar ante la posibilidad de que, probablemente, cuando escribió el texto, quiso explicarnos algo más que una simple idea ante la cual gravitan otras tantas con peso en el espacio y que no somos capaces de entender por mirarlo desde la óptica de un sistema simple e “ideocentrista”. Sería muy ingenuo por mi parte decantarme de manera clara por una idea o, más que ingenuo, sería una osadía simplificar *Macbeth* de manera tan escueta. Ya lo deja claro el autor en el texto:

Duncan: No hay un arte que descubra en un rostro la construcción del alma.

(Macbeth, acto I, escena IV)

Entonces, ¿podríamos decir que Shakespeare maneja una sola idea? ¿O nos está diciendo que los aspectos o mecanismos que mueven al hombre son una conjunción de varios elementos?

Son “ciertos resultados” los que se muestran. Él nos plantea la fórmula, la mecánica. Todos nos movemos por instintos primarios que, transformados por condiciones racionales dadas en la evolución, desarrollamos unos comportamientos que generan unos hechos “x” en forma de resultados componiendo la maquinaria “ficticia” de la apariencia humana. Tras esta pequeña reflexión a modo de “fórmula”, veamos qué ideas son las que marcan el rumbo de esta tragedia.

En primer lugar nos inclinaríamos por designar como idea principal la **ambición de poder**, pero aquí nos surge una duda y es la siguiente: ¿tiene más peso la ambición en *Macbeth*, cuya palabra se nombra en tres momentos, que el **asesinato** o el **crimen**, cuya declinación en la palabra “sangre” es repetida hasta en cuarenta y una ocasiones? La ambición, a mi entender, no es sino un elemento subyacente a los actos de sangre y si bien esta pasión reina por completo en el espíritu de Lady Macbeth, en él no es sino un elemento más de la condición humana, inherente sobre todo a los hombres de poder. Macbeth no es un personaje tan “plano” como su mujer; al contrario, por un lado es un militar capaz de tomar la espada y «*abrir* [a un enemigo] *desde el ombligo hasta la garganta*», tal y como nos explica el sargento en la escena segunda del primer acto. Pero, por otro lado, es un ser con una vena de **bondad** que anima una imaginación **moral** muy intensa y, por esta misma intensidad, no demasiado común en los ambiciosos profesionales. La tragedia fluye justamente del choque de estas dos características que raramente aparecen juntas. En él, esta combinación es mucho más activa que la ambición, que es una pasión mucho más vulgar y que no le habría dado demasiada grandeza como personaje. Si el tema principal de la tragedia fuese la ambición, podríamos plantearnos esta pregunta: ¿qué hacen las brujas ahí en medio? Aun prestando poca atención a las brujas (no es el caso), comprenderemos que podemos interpretarlas perfectamente como la encarnación del mal: «Fair is foul and foul is fair» son las primeras palabras

que nos manifiestan. Habitualmente se traducen de este modo: «Lo bello es feo y lo feo es bello», pero *fair* significa asimismo «justo» y *foul* significa asimismo «asqueroso». De forma subyacente, pues, la frase también significa que «lo que es justo es asqueroso y lo asqueroso es justo». En ambos sentidos, por tanto, la frase supone la tergiversación del orden moral. Y cuando aparece Macbeth en escena, dice: «Un día tan bonito y tan feo no lo había visto nunca», como si ya desde el primer momento estuviese bajo la influencia de las fatales Hermanas, nombre con el que las brujas aparecen mencionadas en el texto.

Llegados a este punto, nos paramos a pensar como construye Shakespeare la tragedia. De la manera más “sencilla”, contrapone **moral y bondad** contra **ambición y crueldad** (asesinato) desde el principio del texto. Es el juego que ofrece al espectador desde el inicio a modo de antítesis, esa es la clave, la contraposición de dos fuerzas, **el bien y el mal** chocan y se erigen como dos monstruos que conforman un carácter y que, ante la duda (motor del pensamiento), vence la más oscura. Pero también es la lucha entre **azar y destino**; azar visto como parte del tiempo que no podemos controlar al no saber lo que nos deparará el “destino”, y el destino, como componente del azar que podemos romper por nuestros hechos. Es una lucha interna de valores e instintos en el campo del **tiempo**, que genera unos hechos que conforman **la culpa**. Shakespeare juega con la ironía trágica una vez más y reitera que somos mentira y apariencia, ante un escenario (el mundo) como lugar de representación:

La vida no es más que una sombra andante, un pobre actor que se agita y jacta durante su tiempo en escena, y después no se oye más. Es un cuento que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia, cuyo significado es nada.

(*Macbeth*, acto V, escena V)

A partir de este inicio, se puede observar que uno de los temas principales será el mal. Y más concretamente: el hecho de que Macbeth esté poseído por el mal. Esto, por sí mismo, no aportaría nada de interés a la obra; pero lo que da interés a este camino es que ese militar, como he dicho anteriormente, tenga una imaginación

moral tan intensa desde el inicio: se revela justo después de conocer el sangriento deseo de su esposa, cuando se encuentran por primera vez al final de la escena quinta del primer acto. El choque de estos dos ingredientes en una sola persona, así como la consecuencia de que Lady Macbeth le empuje a cometer el asesinato del rey, es un encuentro realmente genial porque nos permite revivir en una dimensión gigante, una experiencia común a todos nosotros, tanto si prestamos atención a ella como si no lo hacemos. De hecho, en el enloquecido ritmo de nuestra época, en la que todo parece destinado a narcotizar la conciencia moral, Macbeth nos ayuda a despertarla, y estoy absolutamente convencido de que éste es uno de los motores para que la obra haya sido y continúe siendo aún tan fascinante. Si comparamos a Macbeth con los personajes perversos que creó Shakespeare: Ricardo III, Yago, Edmundo, etc., nos daremos cuenta de que su mayor diferencia es que todos ellos están encantados haciendo el mal, se complacen en ello, mientras que no es así en Macbeth. Al contrario, cada crimen (e incluso la simple idea de cada crimen) le genera **miedo** y remordimiento. Y otra diferencia es que todos ellos tienen justificaciones dramáticas (no morales) que los empujan al crimen: Ricardo III está desfigurado, Yago tiene envidia de Otelo, Edmundo es vejado por su padre, Gloucester, como hijo bastardo, al inicio de la obra, ante Kent. Pero ni Macbeth ni su esposa tienen justificaciones dramáticas para obrar el mal.

Sé que nuestra tradición cristiana nos ha enseñado a creer en el libre albedrío y que obrar el mal conlleva responsabilidad. Puede parecer repugnante, pues, proponer una lectura de Macbeth en la que el protagonista esté poseído por el mal porque así le exime de responsabilidad sería una lectura fácil, es por ello que no afirmo esto. Digo simplemente que en el texto de Shakespeare hay elementos que nos permiten una lectura de tales características, lo que no deja de ser un reto a la tradicional concepción de la conciencia moral, que sólo es interesante si crece y no se queda estancada. Y creo que Macbeth es una invitación a hacerla crecer.

He penetrado tanto en la sangre que no seguiría vadeando si volver no fuera tan cansado como continuar adelante.

(Macbeth, acto III, escena III)

Esta idea no es completamente nueva: Nietzsche y Freud (según Bloom) decían que existen fuerzas externas a la conciencia que nos prestan la vida, el pensamiento y la voluntad. Al contrario que su esposa, quien toda ella es voluntad y coraje, Macbeth no lo es:

Lady Macbeth: Glamis ya eres, y Cawdor, y serás

Lo que te han prometido. Pero temo
Tu carácter; está demasiado lleno
De leche de ternura humana,
Para dejarte tomar el camino más corto.

[...]

Entonces ven deprisa,
Para que yo vierta mi coraje en tu oído,
Y castigue con el valor de mis labios
Lo que te impide llegar al círculo de oro,
con que el destino y la ayuda ultraterrenal
desean coronarte.

(*Macbeth*, acto I, escena V)

Macbeth: Me pareció oír una voz que gritaba: "¡No dormirás más...!

¡Macbeth ha asesinado el sueño!" ¡El inocente sueño, el sueño que
entreteje la enmarañada seda floja de los cuidados...! El sueño, muerte
de la vida de cada día, baño reparador del duro trabajo, bálsamo de las
almas heridas.

(*Macbeth*, acto II, escena II)

A medida que el temor y el miedo (como fuerzas externas citadas anteriormente) inundan el corazón de Macbeth, ella se deshace. La que al principio de la obra le hace más de madre que de esposa (sería interesante un estudio comparando a Lady Macbeth con Volumnia), la que le sirve de palanca y apoyo al mismo tiempo, queda totalmente aniquilada hasta el punto de arrojarle al suicidio. Es entonces cuando él, después de aquel magnífico monólogo, dicho precisamente una vez que el mensajero le anuncie la muerte de Lady Macbeth, toma el coraje necesario, pero no para ganar

ninguna batalla sino para llegar a la nada. Y su parte consciente le hace decir que la vida «es un cuento explicado por un demente, / lleno de ruido y furia y sin sentido».

Los otros elementos importantes de la obra son el **espacio** y el **tiempo**. Anteriormente veíamos que el tiempo y el mal eran dos de los grandes temas de Shakespeare.

Sólo con que hubiera muerto una hora antes de esto habría gozado de un tiempo dichoso, pues de aquí en adelante no hay nada serio en la mortalidad. No hay más que burla.

La fama y la gracia están muertas. Se ha secado el vino de la vida, y bajo esta bóveda no quedan más que heces, para mofarse.

(*Macbeth*, acto II, escena III)

Pues bien, ambos se encuentran en esta obra. «Tiempo» es una palabra que se repite más veces que «sangre». Y así como el espacio de Macbeth no es realmente Escocia, sino el vacío cosmológico total, el tiempo no es más que, tal y como lo expresó Carles Riba, los días difuntos y los que aún deben ser contados, que «atraviesan el vacío que zumba, / empujándose con una rara / furia de ejército comandado / por el pánico». La rapidez con que se suceden los acontecimientos sólo aumenta el horror. *Macbeth* es un universo sin ninguna presencia divina y los poderes del espíritu son aplastados por la atmósfera de este horror que se respira ya antes del primer crimen, a partir de la invocación que Lady Macbeth hace a los ministros del asesinato.

Y no obstante, la obra posee una dignidad trágica que seguramente le viene de la fuerza con que obliga al lector (y al espectador sólo cuando la producción respeta esta dignidad) a compartir con el personaje central la culpable imaginación de su conciencia. El mérito de la obra es enorme porque consigue la identificación de nuestra conciencia con la de un criminal sin remisión. Y ésta es una de las operaciones que sólo puede realizar William Shakespeare.

Tras esta densa reflexión, sería muy difícil quedarnos con una idea como argumento principal de la trama, por lo expuesto con anterioridad, pero si tuviéramos

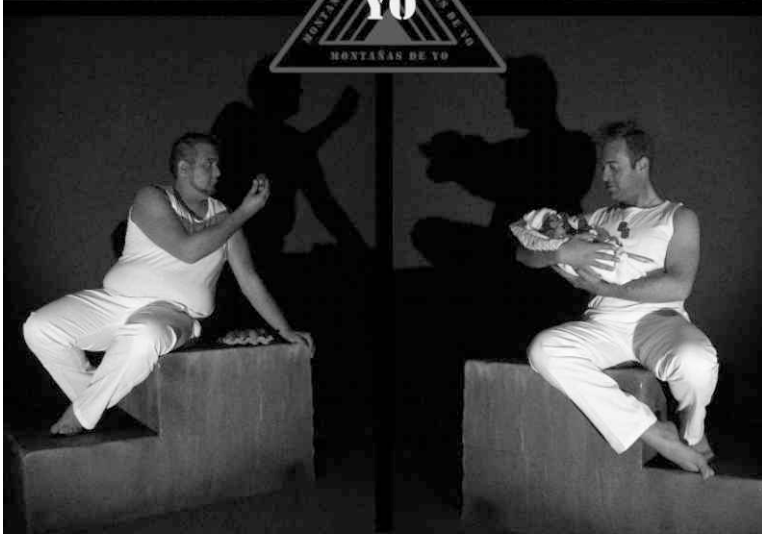
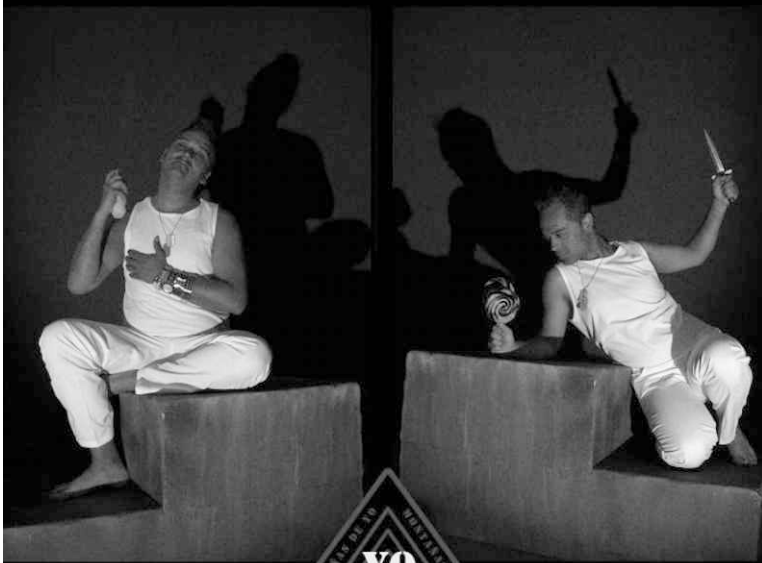
mos que hacerlo por tener que empatizar con el tema que vamos a mostrar en primera plana en nuestro montaje, o como “excusa” para defenderlo ante la gran mayoría del público como promoción de la misma, declinaríamos nuestra decisión a la **ambición de poder**, subyugada, eso sí, por el **crimen** consciente, generador de **culpa**.

Pedro Luis López Bellot, actualmente es alumno de 3º curso de la especialidad de Dirección Escénica y Dramaturgia de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Compagina sus estudios con diferentes montajes teatrales como actor, director de escena y escenógrafo.

TEXTOS

PARÁBASIS

STAFF-ART_E



MONTAÑAS DE YO

**AUTOBIOGRAFÍA IMPERSONAL:
MIEDOS, PERVERSIONES Y PARANOIAS PRESTADAS**

Carmen Galarza

El proyecto de Montañas de Yo surge en el marco de la asignatura de Teatro Contemporáneo de la Escuela de Teatro y Danza de Extremadura, en el curso 2009-2010, coincidiendo con el primer curso de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. El taller se proyecta bajo la pregunta de cuál es la función del teatro contemporáneo y el papel del actor como artista en contexto no comercial cuestionando, a su vez, la función del arte en general. Sabiendo que no existen repuestas universales, la apuesta de este proyecto fue convertir el "objeto artístico" en la expresión estética de las inquietudes y conflictos que pertenecen a la esfera privada del ser humano, pero que sin embargo son más comunes de lo que queremos aparentar; miedos, perversiones, deseos, paranoias, sexo. Partiendo de esta idea, el equipo de actores empezó a recopilar materiales: fotografías, textos, música... Y también a escribir sobre aquello que temía, amaba, deseaba y ocultaba en su vida social. Con estos materiales se fue configurando esta autobiografía impersonal. El objetivo no era hacer público el ámbito privado del actor, sino hacer público el ámbito privado del espectador. Partiendo de la dicotomía que constituye el Yo social frente al Yo oculto, se creó un entramado donde las cuatro esferas que forman parte del hecho escénico, el autor, la dirección, el actor y el público, compartirían a puerta cerrada, en las diferentes funciones, un espacio escénico concebido como *environment*. En este espacio único, se desarrollaban tres tipos de acciones: la del espectador; la de los cuatro actores exponiendo la vida de los Yo "personaje" que ellos mismos habían escrito y, por último, la del equipo de dirección en el papel de demiurgos, abriendo y cerrando la vida de cada Yo, y ello con la colaboración de los Yo Objeto, actores

colaboradores del ejército Staff. El número de los actores colaboradores se fue incrementando en cada función, duplicándose en la última el número inicial del elenco. La influencia vostelliana fue más allá, además de la puesta en escena, el proyecto Staff Arte nº1, donde se enmarcaba Montañas de Yo, contó con una serie de happenings, entre ellos el de Foro Sur 2010, la Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo de Cáceres, con el lema: "Hay cosas que no se pueden comprar, afortunadamente el Arte sí". En ella, el ejército Staff Arte exhibió sujetos-objetos artísticos y puso a la venta arte efímero. Aunque no conseguimos vender ninguna de nuestras acciones a precios desorbitados, tuvimos la fortuna de que alguien robara de nuestro stand la obra *La Teta en la Taza*. Esta obra era una especie de bola relax de los "chinos" con un perfecto acabado en forma de pecho con pezón incluido, colocado estéticamente en una taza de Café Delta que nos prestó César, el camarero del Corral de las Cigüeñas. Anécdota incluida, todos los que participamos en el proyecto vivimos una aventura donde compartimos con el público nuestra reflexión personal sobre la función del teatro, el arte y el arte como mercancía, el deseo, la vida y la muerte. El cúmulo de todo aquello que entonces nos describía como personas: los objetos físicos, acciones, ideas, miedos, sexo, silencio..., todo ello construyó un espectáculo que fue nuestra Montaña de Yo.



Representaciones de Montañas de Yo

- Foro Sur 2010, la Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo de Cáceres.
- Festival Escénicas 2010, Guareña.
- 1ª Edición Festival Melodrama 2010, Jelcz-Laskowice y Bierutow, Polonia.
- XXXIII Festival de Teatro Contemporáneo de Badajoz.

Happenig Staff Arte nº 1

- Foro Sur 2010, Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo de Cáceres.
 - 1ª Edición Festival Melodrama 2010, Jelcz-Laskowice, Polonia.
-

Carmen Martínez Galarza, Licenciada en Arte Dramático por la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia y Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia. Profesora de Interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Compagina la enseñanza con la Dirección Escénica.

MONTAÑAS DE YO. RAZÓN ESTÉTICA

M. Eulalia Martínez Zamora

STAFF-ARTe

STAFF-ARTe surge como un proyecto con intención de continuidad, un marco donde se puedan realizar acciones, teatro experimental vinculados directamente con circunstancias relativas al arte contemporáneo. En principio tiene un carácter de tipo crítico; criticar el mercado, las instituciones, la sociedad que comercia con compra venta de productos artísticos y/o humanos como si fuesen mercancía consumible y puro mercantilismo.

El propio nombre del proyecto-marco, STAFF-ARTe, leído sin pausa, suena como estafarte, el arte como estafa, los valores humanos y estéticos llevados a niveles de consumismo vacío y superficial. La idea originaria del STAFF parte de una intención de continuidad, que sirva de marco para generar proyectos críticos y experimentales donde el actor/alumno pueda crear desde su visión más personal y sincera, e involucrarse plenamente en un proyecto donde la libertad personal tiene un importante peso. Es por esto que es de crucial importancia la implicación creativa de los alumnos que compongan en cada momento el STAFF.

En este primer proyecto las acciones desarrolladas se centraban en tres espacios diferentes.

1. El espacio/escena: concebido como un *environment* para el espectador, un espacio envolvente donde se desarrollaban los actores con una proximidad total al espectador; y donde éste se encontraba perfectamente integrado. Una enorme caja negra-contenedor.

2. La calle: el "ejército del STAFF" salía por la población como un transeúnte más, provocando fundamentalmente sorpresa en el ciudadano.

3. El contexto de Foro Sur: durante la inauguración de la feria de arte contemporánea y durante el transcurso de la misma, el STAFF contaba con un espacio donde sus miembros se encontraban en exhibición, al mismo nivel que las galerías de arte que participaban en la feria. Simultáneamente el espacio/escena preparado en la planta superior a modo de *environment* podía ser visitado por los asistentes a Foro Sur como una "obra de arte" más.

La propuesta del STAFF para la feria de arte era la de ofrecer acciones, gestos, etc., al visitante que quisiera adquirirlos. Los actores se ofrecían como mercancía cuyas acciones estéticas podían ser compradas por cualquiera que pagara por ellas, situando al ser humano, al mismo nivel que un objeto artístico más consumible.

En las tarjetas que se encontraban en el lugar ocupado por el STAFF para Foro Sur se podía leer el siguiente texto:

"STAFF-ARTE

Exposición y venta de sujetos-objetos artísticos. El arte al alcance de tu bolsillo.

En Foro Sur y sólo el 30 de abril.

Hay cosas que no se pueden comprar, afortunadamente el Arte sí.

STAFF-ARTE pone a tu alcance, en una oferta única, la posibilidad de adquirir durante un instante un gesto exclusivo para ti. Los miembros de STAFF-ARTE estarán dispuestos a crear un gesto para tus ojos dentro de una amplia gama de precios. Podrás adquirir desde los asequibles gestos de la tropa STAFF, hasta los más sublimes gestos de sus comandantes.

Listado de precios:

Gesto obsceno de Tropa: 9.99

Beso casto de Tropa: 49.99

Beso obsceno de Tropa: 99.99

Gesto obsceno de Comandancia: 99.99

Azote de Comandancia: 999.99

Beso obsceno de Comandancia: 4499.99

Opción culta. Monólogo de Calderón de la Barca. Precio de lanzamiento: 24.50

Los pagos se realizarán en metálico, en negro e inmediatamente antes de adquirir el sujeto-objeto artístico.

Hoy quien no posee una obra de arte es porque no quiere.

Invierte en Arte. Presume de STAFF!!!!

Como único objeto se exhibía en el stand del STAFF un seno de goma en una taza de café. Sobre este objeto, referido al sexo como consumo, además de la apariencia absurda y descontextualizada del mismo, y como dato anecdótico, diremos que desapareció durante el transcurso de la inauguración.



ESPACIO ESCÉNICO

La propuesta del espacio para Montañas de Yo parte de la creación de un espacio neutro, íntegramente negro, cerrado, asfixiante, para dar una sensación claustrofóbica y de ausencia total de salida en el espectador. En este espacio se situará un graderío neutro perimetral, el cual permite al público estar al mismo nivel que el actor y a una gran, y a veces incómoda, proximidad. También destacar el hecho de que el público no podía entrar ni salir de la sala durante el desarrollo del espectáculo.

Los únicos objetos que conformaban la "escenografía" eran cinco volúmenes distribuidos por el espacio (las cuatro montañas de yo, más un volumen simple situado en el centro de la sala y destinado al público). Cada una de estas montañas partió de un proceso de elaboración personal de cada actor acorde con el desarrollo/creación de su texto y de su personaje. A lo largo del curso académico, los alumnos implicados fueron recopilando todo el material necesario para la conformación de su montaña personal hasta el momento físico de su elaboración. Estos volúmenes, o montañas simplificadas, consistían en una base modular de cubos de madera forrados con los papeles, objetos, etc., de la personalidad o el Yo de cada uno de los actores y servían de tronos, púlpitos, lechos, etc., según se fuera desarrollando el montaje. Se decidió añadir un volumen más para el público en el centro de la sala, formado por un volumen simple, cuadrado, y forrado con ilustraciones de revistas alusivas a cada una de las cuatro montañas. El público de esta manera contaba también con su propia montaña.

Montaña 1: Javier Herrera Corbacho. Conformada por huevos, cartones de huevos y plumas de gallina, en general tenía un aspecto sucio y tiznado.

Montaña 2: Juan Antonio Mancha López. Pantojo. Conformada por relojes, botes de perfume e imágenes de publicidad donde el cuidado personal y estético eran el tema fundamental. El aspecto general era sofisticado y elegante.

Montaña 3: Carlos Martín López. Conformada por chucherías infantiles (piruletas, algodones, caramelos) y envoltorios de chucherías. En contraste con cuchillos. El aspecto general era muy colorido y algo contradictorio, al mezclar elementos tan dispares.

Montaña 4: Rubén Lanchazo Cobos. Conformada por muñecos bebés e imágenes de bebés, letras infantiles, etc. El aspecto general era de un colorido suave e infantil.

Cada una de las montañas tenía un compartimento, oculto para el espectador, donde el actor guardaba los objetos utilizados en su transformación/fantasia.

Además la sala contaba con tres lugares diferenciados:

- Un pequeño hueco/hornacina, donde cada participante-actor colocó objetos

fetichismo para él. El objetivo era crear un espacio diferenciado e iluminado de forma especial a modo de altar:

- Un gran hueco en el extremo del eje mayor del espacio, donde se encontraba un personaje silencioso y siniestro que observaba en todo momento el desarrollo del espectáculo. Demiurgo Ejecutor: Eulalia Martínez Zamora.

- Dos espacios reservados en las gradas, uno para el Yo Objeto: Ruth Fernández Fernández, y otro para el Demiurgo Creador: Carmen Galarza.

LA INDUMENTARIA

La indumentaria del espectáculo se dividía en dos grupos fundamentales:

1. La indumentaria de calle.
2. La indumentaria propia del espectáculo.

La única diferencia entre ambas era el traje de los cuatro actores de las montañas, consistente para el espectáculo en una simple camiseta de tirantas y un pantalón, ambos blancos, y para el exterior un mono blanco con casco y botas militares. El único nexo entre ambas era el color, blanco, y la chapa militar de identificación que mantenían en ambos casos.





En las tres primeras funciones el espectáculo contaba además con otros tres personajes: el Yo Demiurgo Creador, ataviado con chaqueta tipo levita y bombín, el Yo Demiurgo Ejecutor, ataviado con traje militar de inspiración nazi (que en los espectáculos realizados en Polonia fue sustituido por tricornio de guardia civil y capa española), y el Yo Objeto, ataviado con un traje a medio camino entre azafata y militar también de inspiración nazi. Durante el transcurso de las restantes funciones se fueron incorporando otros personajes satélite cuya indumentaria estaba relacionada con roles de sumisión/dominio (militares de blanco, ama de llaves, criada, colegiala). Toda la indumentaria se encontraba resuelta con una gama cromática reducida: rojo, negro, blanco y algún pequeño toque de gris plata.

Para el diseño de las insignias que acompañaban a los trajes de inspiración militar, así como para el diseño de cartelería y programas de mano se recurrió de nuevo a modelos de corte militar, así como la tipografía utilizada en los mismos. La insignia fundamental consistía en cuatro triángulos (cada una de las cuatro montañas de yo) incluidos en un gran triángulo final. Además se realizaron unos galones para los mandos y la tropa, los de más alta graduación también se componían de cuatro galones (cada una de las cuatro montañas de yo).

El conjunto cromático de la obra se centraba por lo tanto en una gama reducida donde destacaban blanco, rojo y negro, dentro de un contexto espacial totalmente negro y en el cual destacaban los cinco puntos de colores intensos y variados de las cuatro montañas de yo más la montaña central ocupada por el público.

MONTAÑAS DE YO

Dramaturgia: Carmen Galarza.

Textos de: Rubén Jesús Lanchazo Cobos, Carlos Martín López, Francisco Javier
Herrera Corbacho, Ruth Fernández Fernández, Juan Antonio Mancha López
"Pantojo" y Carmen Galarza.

Estreno 30 de abril de 2010 en la Sala Roja de la ESAD

Taller de Teatro Contemporáneo 2009-2010. ETYDEX.

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

YO: Rubén Jesús Lanchazo Cobos

YO: Francisco Javier Herrera Corbacho

YO: Juan Antonio Mancha López "Pantojo"

YO OBJETO: Ruth Fernández Fernández

YO DEMIURGO-CREADOR: Carmen Galarza

YO DEMIURGO-EJECUTOR: Eulalia Martínez Zamora

TÚ: ¿Quién eres tú?

Con la colaboración en "Festival Melodrama 2010" Jelcz-Laskowice (Polonia) de las actrices: Cristina Fernández Campanón, Eva Romero Borrallo, Victoria Hernández García, Isabel Parejo Margallo y el actor Miguel Pérez Polo; a los que se unieron en el "XXXIII Festival de Teatro Contemporáneo de Badajoz" las actrices Marysol Díaz Chaparro y Rosa Antolín.

Realización de Escenografía: Tomás Gómez

Montaje de Audio: Cbayón

Diseño de Iluminación: Pedro Rodríguez

Técnica Vocal: Charles Delgadillo.

Caracterización: Pepa Casado

Textos: Rubén Jesús Lanchazo Cobos, Carlos Martín López, Francisco Javier Herrera Corbacho, Ruth Fernández Fernández, Juan Antonio Mancha López y Carmen Galarza.

Colaboración especial de la soprano Pilar Martínez Galarza interpretando La mer.

Concepto estético y fotografía: Eulalia Martínez Zamora.

Dramaturgia y Dirección: Carmen Galarza.

Todo lo que forma parte de mis grandes silencios también forma parte de los tuyos.

-YO-

El espacio está concebido como una asfixiante instalación rectangular con cuatro Montañas de YO. Cada Montaña es una obra de arte construida con la materialización psicológica de cada uno de los YO actores, es la montaña de objetos que los caracteriza, el trono donde se sientan, ven la televisión, donde duermen, sueñan y se hacen pajas, donde viven y mueren todos los días. El público está integrado en el espacio dramático a la misma altura que los actores. Los asientos son incómodos: bancos negros dispuestos alrededor de la acción, en el centro geométrico un pequeño banco cuadrangular de aproximadamente un metro cuadrado y poco más de diez centímetros de altura, ésta es la Montaña de las Montañas, un collage de las cuatro psicologías sobre la que podrán sentarse tres espectadores. Durante el viaje la distancia física entre actor y espectador es casi inexistente.

EL RITUAL

LA ENTRADA DEL ESPECTADOR

La puerta de acceso a la instalación está cerrada y custodiada por hombres y mujeres del ejército StaffArte. En el interior de la instalación suena un piano. El espectador aguarda. El portón se abre, pero el espectador debe esperar a ser seleccionado por Yo Objeto que le acompañará a su asiento. El espectador no elige donde sentarse, no va a sentarse con sus acompañantes, se sienta solo y no decide dónde, esa decisión es de Yo. El espacio del espectador está iluminado, el resto es penumbra. Una vez dentro, el ambiente es sofocante, los negros pesan y de blanco absoluto los cuatro Yo actores que observan violentamente al espectador. De uniforme de gala Yo Ejecutor los acecha. Con

VV. AA.

bombín, bastón y levita Yo Creador los compadece y cuida. Una vez el público está dispuesto en su posición, a la orden de Yo Creador, Yo Objeto hace sonar una campanilla, los Yo actores caminan a sus respectivas Montañas, se sientan y recogen la luz, ahora el espectador queda en penumbra. Las Demiurgas se saludan, comienza el ciclo. La Muerte toma su posición en una capillita elevada y la ausencia de luz la hace casi desaparecer. La Vida inicia su camino y poniendo su mano en el hombro de cada uno de los Yo les otorga el aliento de la unicidad. Ellos, en su Montaña, van a posición fetal. La Vida saluda al público y queda en penumbra. Oscuro total. Los grandes portones metálicos se cierran con llave estruendosamente. Silencio.

EL PRÓLOGO

Camino del nacimiento

Líquido amniótico, meconio, espasmos. Exterior, luz, desconcierto.

R- No ..., no ..., no ..., no veo.

P- ¡Calla! Pueden oírnos.

C- ¿Quiénes?

J- ¿Ellos?

R- ¿Quiénes?

C- ¡Ellos!

J- ¿Quiénes son ellos?

P- No lo sé.

J- No ..., no veo.

P- Calla.

R- ¿Qué pasa? ¿Qué está pasando?

C- No veo.

P- Yo tampoco.

J- No puedo ver.

R- Hay alguien.

P- Sí.

J- Calla.

C- Hay alguien.

R- Me mira.

P- Me mira a mí también.

J- ¿Cómo lo sabes?

P- Le huelo el aliento.

R- ¡Qué asco!

VV.AA.

C- Qué asco.

C- Me está hablando.

J- A mí también.

P- ¡Callad! ¡Coño!

R- ¿Qué dice?

C- No lo sé.

C- Habla raro.

J- No lo entiendo.

C- ¡Ja, ja, ja...!

J- ¡Ja, ja, ja, ja...!

R- ¡Ja, ja, ja, ja...!

P- ¡Pero, ¿qué cojones pasa?!

J- ¡Ja, ja, ja!

C- ¡Ja, ja, ja, ja!

R- ¡Me hace cosquillas!

J- ¡Quita! Quita!

P- ¡Ja,ja,ja!

C- ¡Ja,ja,ja!

R- Creo que voy a vomitar...

P- Hostia, cómo huele a agrio.

J- Pero..., ¿quiénes son?

R- No lo sé. No veo.

J- Ni yo.

P- ¿Y tú? ¿Quién eres tú?

J- ¿Quién eres tú?

R- ¿Yo?

P-¿Quién eres tú?

C- ¿Yo? ¿Quién eres tú?

J- No lo sé.

P- ¡Hostia! ¡Hostia! ¡¡Hostia!!

VV. AA.

R- ¿Qué pasa?

P- Mierda, mierda, mierda...

J- ¿Qué pasa?

P- Joder..., me he meado.

R- Qué asco.

Silencio.

Al espectador.

P- Quiero Crecer.

R- Quiero ser.

C- Quiero que pase el tiempo.

J- Quiero Crecer.

P- Quiero ser, quiero que pase el tiempo.

C- Quiero Crecer. Quiero ser.

R- Quiero crecer, quiero que pase el tiempo.

C- Quiero que pase el tiempo.

P- Quiero Crecer.

J- Quiero crecer, quiero que pase el tiempo. R- Quiero ser.

P- Quiero ser.

J- ¡Quiero crecer, quiero que pase el tiempo!

C- ¡Quiero que pase el tiempo!

P- ¡Quiero ser!

R- ¡Quiero Crecer!

C- ¡Quiero ser, quiero que pase el tiempo!

C- ¡Quiero Crecer! ¡Quiero ser!

P-¡¡Quiero que pase el tiempo!!

El camino a mi Montaña

Los Yo inician su trayecto a la madurez y en el trayecto se van cargando de las señas que construyen su Yo, su ideología, sus miedos, sus perversiones, sus deseos ocultos..., y ya en su Montaña, su trono, dibujan la figura estática de su soledad, su propia estatua, su obra de arte. Silencio y oscuro total. Tic- tac de un reloj.

DÍA UNO

Suenan cuatro despertadores diferentes. Día cotidiano. Los Yo se visten, se preparan, se duchan, fuman, no fuman, cogen un taxi, el autobús, van andando, leen el periódico, no lo leen. Van al trabajo. Sonido de tráfico, coches, ascensores, cafeteras, música... Se cruzan.

P- ¡Buenos días!

C- Buenos días.

P- ¿Qué tal?

C- Vale, nos vemos.

P- Buenos días.

J- ¿Qué tal?

R- Buenos días.

VV. AA.

P- ¿Qué tal?

P- Vale, nos vemos.

P- Vale, nos vemos.

J- ¡Buenos días!

R- Buenos días.

C- Vale, nos vemos.

C- ¡Buenos días!

J- ¿Qué tal?

J- Buenos días.

C- Vale, nos vemos.

R- Nos vemos.

Los Yo Trabajan. Frenético y mecánico. Teléfonos, máquinas de escribir, ordenadores, camiones, taladros, cajas... Yo R se dirige al Espectador.

R- "¡Escuchad! (*Silencio.*)

¿No sabéis que los injustos no heredaran el reino de Dios? No erréis, ni los fornicarios, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los que se echan con varones, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los maldicientes, ni los estafadores, heredarán el reino de Dios, y esto érais algunos, mas ya habéis sido lavados, ya habéis sido santificados, ya habéis sido justificados en el nombre del señor Jesús y por el Espíritu de nuestro Dios".

P- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

J- Hasta mañana.

P- Adiós.



VV.AA.

R- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

J- Hasta mañana.

R- Adiós.

J- Hasta mañana.

P- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

P- Adiós.

R- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

R- Adiós.

J- Hasta mañana.

El regreso a casa, en coche, andando... Ascensores, llaves, puertas que se abren y se cierran, televisiones, microondas..., una ducha. Yo en su Montaña. Silencio.

R- Tengo miedo.

C- Yo, sólo yo.

J- Casi así, del renacer, del quebrarse, de lo frágil, de lo fuerte. Casi así, estrellado contra el acerado duro que me quiebra y me muestra oscilante, blando, entero, asqueroso y frío. Así, me remonto y escalo una difícil montaña de cáscaras que me desgarran los miembros al subir, y al quebrarse caigo en picado.

P- ALBERT D'ARNAL

DIADERMINE

ELIZABETH ARDEN

GERMINAL

GUINOT

JUVENA

L'OREAL

LA PRAIRIE

J- Curioso, surgir de un montón de huevos, como el recuerdo infantil de la larga espera para ver nacer al pollito, que por arte y gracia de la naturaleza se convirtió en reptil, aprovechando el engaño de la "madre culebra" y acabó devorando a "mamá gallina". Expulsado, incubado, renacido, reencarnado, una y otra vez, empleado en el sabio arte del vudú para vaticinio de las desdichas de quien me escucha, para el mal hado de quien me niega.

C- Mi Montaña de Yo, es una montaña de chucherías y cuchillos. Por un lado las chucherías, golosinas, chocolate..., me encantan. Es como un orgasmo, sobre todo con algunas de ellas, como es el chess cake de Nestlé, que cada vez que lo como es como un orgasmo.

P- LANCOME

MARY KAY

NIVEA

OLAY

VV. AA.

ORIFLAME

ROCHAS

SHISEIDO

SISLEY

YVES ROCHER

R- *Cantando.*

“En la oscuridad, sola sin nadie.

Y tanto esperar, se está haciendo tarde.

Y quiero huir, pero no tengo adonde.

Salir de aquí, volver a respirar.

No puedo más, el cielo se abre.

Ya me equivoqué y ahora es tarde.

No puedo más, salgo volando.

Con mi soledad a otra parte.

No puedo más, no escuchas mi voz, no puedes oírme.”

Silencio.

Soy Pepa. ¡Pepa! ¡Pepa!

C- Por otro lado los cuchillos, es algo que me apasiona, siento como una pequeña atracción hacia ellos, me da mucho morbo e incluso puedo decir que me llegan a excitar.

R- *Cantando.*

“El mundo sin ti es mucho más triste.

Y quiero más, pero no tengo a nadie.

Quiero luz para esta oscuridad.

No puedo más ya. Nunca ha sido este mi lugar.”

J- Eso es, tanto debatir quién fue primero si el huevo o la gallina y ninguno de esos gilipollas se puso a pensar en lo importante, es la célula, el embrión, la vida...

¿Y eso qué coño tiene que ver conmigo? ¿Qué hago aquí subido? Gracias al confort del cartón que alguna vez amortigua mi caída. Esperaré, alguien vendrá por mí, seguro, no tiene sentido el verme aquí subido cada mañana, tiene que ser por algo, algo que se me ha debido olvidar por golpearme continuamente.

¡Putos huevos!

P- ADOLFO DOMÍNGUEZ

AGATHA RUIZ DE LA PRADA

ALAIN MANOUKIAN

CAROLINA HERRERA

ALMA AGUILAR

AMAYA ARZUAGA

ANTONIO MIRÓ

ANTONIO PERNAS

CALVIN KLEIN

CHANEL

CHRISTIAN DIOR

CHRISTIAN LACROIX

R- Mi Montaña de Yo está constituida por nenucos, kokolines, baby born..., muñecos bebé. Yo subido a un trono rodeado de muñequitos. Despiertan en mí ternura, dulzura, amor por los indefensos, esos que vienen al mundo en contra de su voluntad y que no saben a qué o a quién se van a enfrentar.

P- CUSTO BARCELONA

DAVID DELFÍN

DOLCE & GABBANA

DONNA KARAN

VV.AA.

ESCADA

ESTEVE SITA MURT

FRANCISCO AYALA

FRANCOIS & GIRBAUD

FREDERIC HOMS

GANT

R- Esos cuerpecitos de goma o de algodón tan tiernos como a quienes representan, dan ganas de comérselos. Desde pequeño me han gustado los muñequitos. De ahí tiene que venir mi obsesión por ellos, recuerdo la cantidad de veces que he jugado con ellos.

J- Buenas noches.

P- Buenas noches, amor.

R- Te quiero.

C- A veces, tengo la sensación de estar absolutamente solo, solo en mi mismo.

R- No apagues. Tengo miedo.

C- Te quiero.

Oscuro. Silencio.

SUEÑO UNO

Respiración del sueño. Latidos. Respiración entrecortada. Gemidos, masturbación, sexo.

R- Ella tenía una foto de Marcos en forma de corazón pegada a la puerta de su armario. Marta era virgen, sólo tenía 16 añitos, no había conocido varón hasta que conoció a Marcos. Había juegos, miraditas entre ambos. Pero ella no conocía el placer del sexo, era un tema tabú que nunca se había atrevido a tratar. Cada noche soñaba con él. En su sueño aparecía semidesnudo, llevaba una "mini" túnica que dejaba descubrir su pezón derecho. Marcos portaba una cadena con dos hombres de color a cuatro patas, desnudos y babeando, eran sus perros. Ella, al verlo, se desnudaba poco a poco y recogía su larga melena rubia. A cada minuto lubricaba más. Se amarraba a su torso semidesnudo, poco a poco iba mordiendo el rosado pezón de Marcos. Los hombres de color gemían, babeaban sus vergas, se retorcían de placer. Marcos, bajo la sodomía de Marta, se dejaba llevar hasta explorar la dulce cueva de ella. Marta entraba en éxtasis pero ahí despertaba siempre, húmeda. Un buen día de otoño amaneció muerta. Nunca nadie supo del verdadero final de su perversión, sólo yo, el ojo que todo lo ve, lo sabe. Ahora es Marcos quien tiene esa perversión con Sarah, la hermana de Marta.

DÍA DOS

Suenan cuatro despertadores diferentes. Día cotidiano. Los Yo se visten, se preparan, se duchan, fuman, no fuman, cogen un taxi, el autobús, van andando, leen el periódico, no lo leen. Van al trabajo. Sonido de tráfico, coches, ascensores, cafeteras, música... Se cruzan.

P- ¡Buenos días!

C- Buenos días.

P- ¿Qué tal?

C- Vale, nos vemos.

P- Buenos días.

J- ¿Qué tal?

R- Buenos días.

P- ¿Qué tal?

P- Vale, nos vemos.

VV. AA.

P- Vale, nos vemos.

J- ¡Buenos días!

R- Buenos días.

C- Vale, nos vemos.

C- ¡Buenos días!

J- ¿Qué tal?

J- Buenos días.

C- Vale, nos vemos.

R- Nos vemos.

Los Yo Trabajan. El trabajo les gusta y no les gusta. Frenético y mecánico. Teléfonos, máquinas de escribir, ordenadores, camiones, taladros, cajas...

J- No soy más que lo que ves, así de nítido, mires como mires siempre verás lo mismo... Lo siento si te da asco, si no te gusta lo que ves, soy así, eres tú, mires como mires, y sin importar la distancia a la que estés de mí. Mientras más te acerques, más me empañaré y así solo conseguirás comprobar que la distorsión lo único que hace es deformar la realidad.

P- ¿Odio? Sí, odio, con entusiasmo y emoción. Odio apasionadamente, sin alegría ni satisfacción posible, odio cada día, odio este tipo de criminalización. Yo soy irresistible, manipulador, mentiroso, ¿un político? El caso es hacer lo que me salga de los huevos... Viajar, gastar, follar... ¡Me encanta follar! ¡Follar hasta reventar! Para después lanzarme a un mar de cerveza y poder mirar a todos los que no pueden y decirles: ¡Joderos!

R- ¿Qué es la realidad? o, más bien, ¿cuál es mi realidad? Mi verdadera realidad es que soy uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis. Un espíritu que hasta hace tres años vivía atrapado en el interior de una escultura tan famosa como es "El éxtasis de Santa Teresa".

P- GEORGES RECH
GIANFRANCO FERRE
GIORGIO ARMANI
GUCCI
HUGO BOSS
JEAN PAUL GAULTIER
JESÚS DEL POZO
JIL SANDER

J- Ya puedes imaginarte lo duro de vivir siendo así, espejo, soy frío, cualquier contacto con el calor puede rasgarme, y frágil por defecto, cualquier golpe me quebraría en mil pedazos, pero cuidado, hay un sinnúmero de supersticiones en torno a mi figura.

R- Allí sentía frío, no podía moverme. Mis extremidades quedaron agarrotadas, hasta tal punto que ahora tengo una deformación en mi espalda, mi pecho ha aumentado hasta la talla 120, es un poco incómodo, más bien raro, pero es así.

J- Es curiosa, la realidad, digo, toda tu puta vida intentando demostrar que la sinceridad es lo que manda y al final te acabas dando cuenta de que lo único que importa es lo que tienes delante de tus narices, tu propia cara reflejada en un jodido espejo. La más pura y limpia verdad, ¿la verdad? Es increíble el juego de los reflejos, que gran poder la distorsión. ¿Cuántas veces no te has hundido en la más pura y absoluta de las miserias al mirarte en mí un mañana? ¡GORDA! Estás tremendamente gorda y con esos putos granos hoy no follas ni de coña, niñato de mierda...

C- ¿Qué es la realidad? Pues la realidad es que soy una bailarina de estriptís que actúa todas las noches en el Ginger Club, el Club más selecto de toda Europa. En él se dan cita los hombres más poderosos y ricos, modelos, actores, políticos... El club no es más que un lugar donde poder tomarte unas copas mientras ves un espectáculo. Y además, la droga

te la ponen en bandeja. Digamos que el Ginger Club es un lugar de lujo, para personas importantes, donde disfrutar de todos sus vicios: sexo, alcohol y drogas.

R- Ahora estoy viviendo lo que en verdad es la vida. Puedo hacer lo que antes, en ese frío bloque de mármol no podía desenvolver con soltura. Tengo amigos a los cuales quiero y admiro mucho. Puedo sentir, percibir todo lo que me rodea.

P- ¿Qué coño es la conciencia social? Yo lo único que quiero es ponerme de drogas hasta los ojos y no pensar en nadie, ni en mí. Me apodan el ministro por ser poderoso e influyente. También soy vengativo, quien me la hace me la paga. Mientras tanto, mi vida es una fiesta..., alcohol, drogas y putas, todo es bueno, lo suficiente es no morirse. Sí, odio con inmodestia, sin el más mínimo pudor.

C- Yo soy una chica de 25 años, rubia, ojos azules y con muy buen cuerpo. Mi trabajo en el Ginger consiste en bailar, nunca paso de ahí, en los 5 años que llevo trabajado en este local, nunca he tocado ni las drogas ni el sexo, por dinero, se entiende. Mi espectáculo consiste simplemente en bailar. Suelo bailar con la canción "Gimme more" de Britney Spears, que es la canción más caliente que conozco. *Canta*

J- Pero yo tampoco lo tengo fácil, no soy más que quien se refleja en mí, nunca he conseguido verme como soy, si es que soy alguien, o algo. Cuando me he visto reflejado en otros que son como yo, lo único que se producía era un bonito juego de luces profundas e infinitas, pero ese no soy yo.

C- Me subo al escenario, empieza a sonar la música y comienzo mi espectáculo en el que bailo con una barra, deslizándome por ella y haciendo los movimientos más sensuales que puedo, con el fin de que los clientes se calienten y así pidan "otros servicios".

R- Mi objetivo en este mundo es luchar contra aquellos que hacen la guerra para lograr un mundo de paz y armonía, donde todos podamos ser libres y expresar

sentimientos e ideas sin represión, una lucha dura, pero no voy a descansar hasta conseguirlo. Ese es mi trabajo Aquí y Ahora.

C- Por el día soy una chica normal, la verdad es que me paso la mitad del día durmiendo. Como trabajo de noche, duermo de día. Cuando me levanto voy al gimnasio un rato, luego un poco de shopping por las mejores tiendas de la ciudad y por la noche de vuelta a mi escenario.

P- JOHN GALLIANO

JOSEF FONT

KENZO

KINA FERNÁNDEZ

MASSIMO DUTTI

MIU MIU

MOSCHINO

OILILY

P- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

J- Hasta mañana.

P- Adiós.

R- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

J- Hasta mañana.

VV. AA.

R- Adiós.

J- Hasta mañana.

P- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

P- Adiós.

R- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

R- Adiós.

J- Hasta mañana.

El regreso a casa, en coche, andando... Ascensores, llaves, puertas que se abren y se cierran, televisiones, microondas..., una ducha. Yo en su Montaña. Solo o acompañado, pero solo. Silencio.

R- "Dice el señor:

Porque se envanecen las mujeres de Sión,
caminan con el cuello estirado guiñando los ojos,
caminan con paso menudo sonando las ajorcas de los pies;
el Señor pegará tiña a la cabeza de las mujeres de Sión,
el Señor desnudará sus vergüenzas.
Aquel día arrancará el señor sus adornos,
ajorcas, diademas, medias lunas,

pendientes, pulseras, velos, pañuelos,
cadenillas, cinturones, frascos de perfume,
amuletos, sortijas y anillos de la nariz,
trajes, mantos, chales, bolsos, vestidos de gasa y lino,
turbantes y mantillas.

Y tendrán:

en vez de perfume, podre,
en vez de cinturón, sogá,
en vez de rizos, calva,
en vez de sedas, saco,
en vez de belleza, cicatriz."

¡Madre mía!

C-Solo quiero ser feliz, quiero mi libertad. Libertad de hacer lo que quiera, sin que nadie me diga nada por ello.

P- Joder...

J- Tan jodido, siempre puteado, aprovechado, ninguneado y aplaudido...,
acribillado, apuñalado por la espalda hasta vaciarme y endurecerme, obligado a
mantenerme en pie como una ruina abierta y apuntalada...

R- ¿Por qué nos lo pintan todo tan bonito cuando sabemos que la realidad no es así?

P- ¡Hostia puta! ¡Ya vale!

J- Movido por no sé qué impulsos de alguna marionetista barata y titiritera de tres al
cuarto, como víctima de la insegura matriarca que abraza retoños junto a su vientre

VV. AA.

seco, para exterminarlos y alimentar ese ego de puta de lujo de algún cabaret a la que sólo los borrachos aplauden.

P- ¡Me voy a cagar en la puta hostia de los cojones de la madre que os parió! ¡¡Cabrones!!

C- Pero no es así, en esta sociedad en la que vivimos, no podemos hacer nada sin pasar por el juicio de los demás, sin que te critiquen o hablen de ti.

P- ¡Queréis callaros de una puta vez! ¡Me vais a volver loco!

R- La iglesia, como tal, es una mentira, no es más que un negocio puro y duro. Se contradice a menudo. Sólo defiende lo que le interesa. Una manipulación continua. Una mentira que se cae sobre su mismo peso.

J- A solas, tan sólo, tan nadie, que tu intento de ayuda terminó por cortar esos hilos que me movían títere y provocar la gran caída de la que creo que aún no he conseguido levantarme...

R- "¿Quién modela un dios o funda una imagen si no es para sacar algo?".

C- Menos mal que estamos en una sociedad libre, una época moderna, en la que todo el mundo es tolerante con todas las cosas que pasan a su alrededor ¡Y UNA MIERDA! Me río de todo eso.

P- ¡¡¡Dios!!!

C- Buenas noches.

J- Buenas noches.

P- No apagues la luz. ¿Vale?

R- Bona nit.

Largo oscuro.

SUEÑO 2

Suena la canción Shut up. El espacio se convierte en un "garito" sin miedo. Los Yo salen de sus Montañas, libres..., y bailan.

Largo oscuro.

DÍA TRES

Suenan cuatro despertadores diferentes. Día cotidiano. Los Yo se visten, se preparan, desayunan, se duchan, fuman, no fuman, cogen un taxi, el autobús, van andando, leen el periódico, no lo leen. Van al trabajo. Sonido de tráfico, coches, ascensores, cafeteras, música... Se cruzan.

P- ¡Buenos días!

C- Buenos días.

P- ¿Qué tal?

C- Vale, nos vemos.

P- Buenos días.

J- ¿Qué tal?

R- Buenos días.

P- ¿Qué tal?

P- Vale, nos vemos.

P- Vale, nos vemos.

J- ¡Buenos días!

VV.AA.

R- Buenos días.

C- Vale, nos vemos.

C- ¡Buenos días!

J- ¿Qué tal?

J- Buenos días.

C- Vale, nos vemos.

R- Nos vemos.

Los Yo trabajan. Frenético y mecánico. Teléfonos, máquinas de escribir, ordenadores, camiones, taladros, cajas... La mecánica es rítmica. Llega el fin de la jornada.

P- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

J- Hasta mañana.

P- Adiós.

R- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

J- Hasta mañana.

R- Adiós.

J- Hasta mañana.

P- Adiós.



VV.AA.

C- Venga, hasta luego.

P- Adiós.

R- Adiós.

C- Venga, hasta luego.

R- Adiós.

J- Hasta mañana.

No hay regreso a casa. En coche, andando..., bares, cines, pubs, risas, películas, copas...

Noche.

C-Hola.

P- ¿Te has ido a confesar alguna vez?

J- ¿Qué vienes a ver?

R- ¿Qué quieres decir con eso?

C- Rec.

P- ¿Que si te has ido a confesar alguna vez?

J-¿Has venido solo?

R- Sí.

C- Sí.

P- ¿En plan iglesia?

J- Y tú no has tenido miedo.

R- Sí, muchas, muchísimas.

C- No.

P- Se te nota.

J- Y como es que vienes solo.

R- ¿Cómo?

C- No sabía que hacer. Y tú ¿por qué vienes solo?

P- Que se te nota.

J- Quería venir, tenía ganas.

R- ¿Tú no te has confesado nunca?

C- ¿Muchas ganas?

P- No.

J- Sí muchas ganas.

VV.AA.

R- Ah.

C- Fila 7, el 13.

P- Se supone que te confiesas de algo que te arrepientes, ¿no?

J- Yo un poco más arriba.

R- No. Tengo dos amigos curas. No lo hago como tal.

C- Pero podrás sentarte donde quieras.

P- Ah.

J- Sí, no habrá mucha gente.

R- Como yo confío en ellos..., les cuento...

C- Y luego..., ¿qué vas a hacer?

P- Ya.

J- ¿Y tú?

R- ¿Qué piensas?

C- No sé.

P- En los tics que tienes en la cara.

J- Si quieres...

R- ...me "dejas fliplao".

C- ¿Qué?

P- Son raros.

J- ¿Si quieres....?

R- ¿Por qué? ¿Porque tú no los hagas?

C- ¿Qué?

P- Sí.

J- ¡¡Qué me abracés, maricón!!

Todos regresan a casa excepto P.

P- ¡Espera! ¡Espera! ¿Dónde vas? ¡Aún no he terminado!
¡Espera!

Silencio

Ha vuelto a ocurrir, mi día se ha hundido ante la sensación del paso del tiempo, ante la sensación de añoranza por todo lo vivido, por todo lo perdido... Es como darle a un niño una piruleta y luego arrebatársela, así de cruel es la vida. Te entrega todo lo que quieres, base de tu felicidad, y luego se encarga de recordarte que tal y como ha venido volverá a irse.

VV. AA.

Mi mayor temor en esta vida es que pase el tiempo. Cada noche cuando me acuesto puedo escuchar el "tic-tac" de mi pequeño reloj de mesa que me recuerda que un día más ha pasado a la historia y que mañana las cosas habrán cambiado. Y en el fondo es el meollo de mi miedo; el que las cosas cambien, de que la próxima vez que abra los ojos no pueda ver el sol por mi ventana, porque las nubes se empeñan en ser protagonistas del día; o que no pueda darle un abrazo a mi persona más añorada, pues ya no vive, o que no pueda ver a mi madre cada mañana cuando me levanto con una sonrisa en la cara diciéndome su típico: "buenos días" que sin duda los hace espléndidos... Me siento atrapado en una cuenta atrás que lo único a lo que se dedica es a quitarme el aire.

Pregresa a su Montaña. Calles vacías.

J- Al espectador.

La soledad, la fría soledad. No poder mantener largas conversaciones sobre grandes polémicas o simples y burdas. La oscuridad, el frío, la gran habitación, con blancas e impolutas paredes, paredes que caen con su propio peso como una losa de mármol fría sobre mi persona... y corro para tocarlas, pero cuanto mayor es el esfuerzo, más lejos parecen estar. Es como intentar tocar el horizonte.

Los Yo duermen. Oscuro.

SUEÑO TRES. LA MUERTE

De oscuridad aparece, de donde ha estado siempre elevada, con su uniforme de gala, la Muerte. Serenamente descalza el seguro de la nueve milímetros. Con un golpe seco tira de la corredera hacia atrás para cargar la primera bala. Apunta sobre nuestras cabezas.

J- ¿Dónde estoy?

R- ¿Dónde estoy?

C- ¿Qué pasa?

P- ¿Qué me pasa?

J- ¡Ay madre!

R- No, no, no me puedo mover...

J- ¡Dios!

P- ¡Dios mío!

R- ¡Mama! Mama!

C- ¡Socorro!

R- ¡Mami! ¡Ayúdame!

J- ¡Socorro!

R- ¡Mami, ayúdame!

P- No. Por favor. ¡No por favor...!

C- ¡No puedo moverme!

VV.AA.

P- No, puede ser, ahora no. ¡Ahora no!

R- No, no puede ser, no, no...

J- ¡No!

Primer disparo. J desaparece.

R- ¡No! Mami... ¡Ayúdame!

P- ¡No!

C- ¡Socorro!

Segundo disparo. C desaparece.

P- Por favor...

R- ¡¡Mama!!

Tercer disparo. R desaparece.

P- ¡No! ¡No! Ahora no. ¡Ahora no! No. Por favor... ¡No..., por favor...!

Cuarto disparo. Oscuro, silencio y música. Suena "La mer".

Los Yo comienzan a tomar luz

Los Yo miran extrañados su cuerpo, sus manos.

Los Yo comienzan a reír. Ríen a carcajadas.

Oscuro.

Los Yo desaparecen.

Escena vacía.

Luz sobre el público, Yo Creador lo mira.

Silencio. Oscuro total. Los grandes portones metálicos se abren. Luz. Ya nadie en escena, solo el público y sobre ellos Yo Ejecutor con traje de gala.

Los Locos de Valencia

Versión de Charles Delgadillo sobre el texto de Lope de Vega

DIRECTOR:
Carmen Galarza

*Rubén
Arcas*

*Victoria
Hernández*

*Chloé
Sánchez*

*Miguel
Pérez*

*Eva
Gómez*

*Isabel
Parejo*

ED
AGENCIA DE DISTRIBUCIÓN

Disco: Canal Sur de Sevilla

LOS LOCOS DE VALENCIA

1589 - 1590

DE

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO

1562 - 1635

VERSIÓN DE CHARLES DELGADILLO CUADRA PARA SEIS ACTORES
Y CINCUENTA PERSONAJES

UNAS PALABRAS DE INTRODUCCIÓN

Charles Delgadillo Cuadra

Llevar a cabo la adaptación de un texto clásico supone un trabajo responsable y eficiente. A los clásicos debemos acercarnos sin temor pero con respeto, procurando alterar lo menos posible la carne y, a su vez, mantener vivo su espíritu. Afortunadamente para cualquiera que emprenda la labor que supone la adaptación siempre existe el consuelo de que el texto clásico volverá al estante de los libros sin sufrir alteraciones irremediables que pongan en peligro el legado que ha supuesto.

Pero cuando dicha adaptación se plantea como finalidad ponerla en escena como trabajo final de aquellos alumnos que culminan su formación en Arte Dramático, los objetivos han de preponderar sobre el mero trabajo de adaptación; puesto que, en primer lugar, tiene que adecuarse a las características de los integrantes del curso a quienes se encargará su puesta en escena, debe permitir la aplicación de las técnicas y recursos que han adquirido durante el tiempo de su formación, y ha de contener elementos lo suficientemente atractivos para que el alumno participe del auténtico goce teatral de poner en pie un texto que representa una parte del legado cultural que los clásicos nos han dejado.

En este caso concreto, en la adaptación de *Los Locos de Valencia*, de Lope de Vega, se ha intentado, además de los objetivos generales de todo trabajo dramático encaminado a su representación y como trabajo de fin de estudios de los alumnos de cuarto curso de la especialidad de Interpretación en la ESAD de Extremadura, plantear objetivos pedagógicos inherentes a cumplir las premisas de que el verso clásico debe ser un vehículo de lucimiento del actor y jamás un corsé que impida su

capacidad creadora (la del alumno-actor) y el fiel cumplimiento de las exigencias de una verdad escénica ya preconizada por nuestros clásicos y que en palabras del Pinciano "mueva primero hacia sí quien quiera de mover a otros".

En la ocasión de este estreno, se tuvo además en consideración los alumnos que finalizaban sus estudios y para ellos se refundieron personajes y escenas, procurando en todo momento mantener la estructura versal que ya Lope fijaba para la armonía artística del verso y sus distintas modalidades inherentes a conformar el desarrollo de la fábula. Además se han introducido algunos guiños anacrónicos para festejar el quingentésimo aniversario del descubrimiento del Mar del Sur que realizara el extremeño Vasco Núñez de Balboa; habida cuenta de que, como ya se expresó anteriormente, cualquier alevosía cometida contra un texto clásico sólo deberá imputarse a quien la ha cometido, pues el texto de Lope se mantendrá incólume por siempre.

Charles Delgadillo Cuadra, Licenciado en Arte Dramático por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Profesor de Dicción y Verso Dramático en la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Compagina la enseñanza con la Dirección Escénica, ha realizado montajes teatrales en España y Nicaragua.

Estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres el día 26 de junio de 2013,
como trabajo de fin de Estudios de los alumnos de cuarto curso de Interpretación
de la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura:

Rubén Arcas Olivera
Victoria Hernández García
Chloé Sánchez Segura
Eva María Gómez Gallego
Miguel Pérez Polo
Isabel Parejo Margallo

FICHA TÉCNICA

Concepto Estético: Eulalia Martínez
Caracterización: José Navarro
Técnica Versal: Charles Delgadillo
Iluminación: David Pérez
Fotografía: Eulalia Martínez
Diseño de Cartel: Carlos Martín

DIRECCIÓN: CARMEN GALARZA

JORNADA PRIMERA

UNA CALLE DE VALENCIA. SALEN FLORIANO, CABALLERO Y ARACELY, DOCTORA.

FLORIANO: Acabo de llegar en este punto.

ARACELY: Contenta estoy de veros, Floriano;
mas, ¿por qué ese color casi difunto?

FLORIANO: Mi buena amiga, dadme aquesa mano;
en vos está mi vida.

ARACELY: ¿De qué suerte?

FLORIANO: Fío de tu amistad, de ella me ufano;
yo he dado...

ARACELY: Hablad.

FLORIANO: Yo he dado...

ARACELY: Decid.

FLORIANO: Muerte.

ARACELY: ¿A quién?

FLORIANO: ¿Óyenos alguien?

ARACELY: Nadie.

FLORIANO: A un hombre,
que por mi mal.

ARACELY: Decidlo. ¡Sed más fuerte!

FLORIANO: No os espantéis, amiga, que me asombre
del más pequeño murmurar del viento.

ARACELY: ¿Quién es? Acabad ya. Decid el nombre.

FLORIANO: Vendrán tras mí para vengar la afrenta,
que es justo de mí mismo recelarme.

ARACELY: Más muerto estáis que el muerto.

FLORIANO: Oídme atenta.

Para poder mejor asegurarme
de las contrarias armas y violencia,
que sin número salen a buscarme,
haciendo a mi hambre infame resistencia,
desde que a pie salí de Zaragoza,
hasta ver estos muros de Valencia,

no vi poblado más que alguna choza,
donde como un pastor partí conmigo
el negro pan, que en soledades goza,
vengo como me veis, buscando abrigo,
que aún no tuve lugar de ver mi casa.

ARACELY: Sólo quiero saber vuestro enemigo
quién es. ¿A quién has muerto?

FLORIANO: Si alguien pasa
podrame suceder..

ARACELY: ¿Es caballero?

FLORIANO: No sé, por Dios.

ARACELY: ¡Qué voluntad escasa!
O no os fiáis de mí, es lo primero;
O hacéis burla de mí.

FLORIANO: Ya lo declaro:
Sabed que he muerto al príncipe Reynero.

ARACELY: ¡Jesús, qué mal suceso!

FLORIANO: Extraño y raro.
Matar un caballero humilde y pobre
al sucesor de un reino.

ARACELY: El daño es claro.

Porque por más industria que nos sobre,
un enemigo poderoso es fuerza
que al fin del mundo a su enemigo cobre.

FLORIANO: ¡Buena ayuda me dais! Pues que me esfuerza,
ya que a vuestro favor es al que acudo,
que en mi garganta un vil cordel se tuerza,
cuando me veo de favor desnudo;
pues despreciando a algunos por el vuestro,
¿me respondéis así?

ARACELY:

No porque rompa el lazo estrecho nuestro,
que ojalá que mi sangre os libertara
que ahora hierve en el lugar siniestro;
mas porque el alma ve al temor la cara
tan amarilla y fea, que la obliga
a imaginar el mal que le declara;
el hecho está; no hay nada más que os diga.
mas vence industria al enemigo fuerte,
porque es de los peligros grande amiga.
¿Mas, cómo o sobre qué le diste muerte?

FLORIANO: Matele en una calle de una dama,
donde le trajo mi contraria suerte.

ARACELY: La más parte de sangre que derrama
el hierro, que afiló nuestra malicia,
causa, tirano amor, tu ardiente llama.

FLORIANO: Con dos hombres, en forma de justicia,
arrodelados bien, quiso matarme
como muestras de tiránica codicia.
Yo entonces por poder librarme,
a una calle angosta retireme,
y allí, como un león, vino a buscarme;
mas como aquél que ya morir no teme
cruzando las espadas en estrecho,
tirándole un revés, contraataquele,
tal que allí mismo fue camino al pecho
con tal destreza entre el troquel y el brazo
que allí quedó difunto.

ARACELY: ¡Extraño hecho!

FLORIANO: Presumo que la espada hasta el recazo
pudiera entrar, segura que la suya,
que por el hombro me pasó un pedazo;
huíme, porque es bien que luego huya
el que ha salido bien de un mal suceso,
aunque en contrario desto el duelo arguya;
vi que era él, pues que lloró mi exceso
diciendo: "¡Ay, hombre triste! ¿A quién has muerto?
mas no eres tú, sino mi poco seso;
yo soy el desdichado rey". Y es cierto
que entonces desmayé de tal manera,
que más que el rey estaba helado y yerto.
Salí por una encrucijada afuera,
puse en la vaina la mellada espada,
llena de sangre, que aun aquí me altera;

y antes que el alba amaneciese helada
caminadas tenía nueve leguas;
tanto pica el temor la muerte airada.

ARACELY:

Si fueran por el golfo de las yeguas¹,
o por el Estendido de Narbona²,
con el contrario me obligara a treguas;
mas no sé dónde esté vuestra persona
segura de enemigos, que podría
sacaros de la más ardiente zona;
¡Mal haya la destreza y valentía!
¡Mal haya aquel valor y confianza
que os puso tanta sangre e hidalguía!
No sé que hiciera más el gran Carranza³,
a quien las armas en España deben
cuanta mayor destreza el arte alcanza;
mil cosas el espíritu me mueven,
mil imaginaciones que fabrico
a remediaros mi flaqueza atreven;
que os quiera yo esconder, aunque soy rica,
no puedo contra un rey aseguraros,
como un remedio vano que se aplica.
Pero escuchad, que a veces son más raros
los primeros conceptos de la idea,
¿sabréis haceros loco y disfrazaros?

¹ Golfo situado entre Canarias y España.

² Lugar en la ciudad del mismo nombre.

³ Jerónimo Sánchez de Carranza, maestro de armas andaluz. Publica el *Libro de la Filosofía de las Armas*.

FLORIANO: ¿Y qué importara cuando loco sea?

ARACELY: Oíd, que habréis de haceros tan furioso,
que todo el mundo por furioso os crea.
Tiene Valencia un hospital famoso,
adonde los frenéticos se curan
con gran limpieza y celo cuidadoso;
si aquí quien os persigue se aventura
y os encerráis en una cárcel destas,
creed que de la muerte os asegura.
Pues, ¿quién ha de pensar que estáis en estas
ni viéndoos preso, sucio y mal tratado,
con tanta paja y desventura a cuestras,
creer que sois un hombre tan honrado?

FLORIANO: ¡Oh, cómo decís bien! Sólo eso puede
un hombre redimir tan desdichado;
dejadme que una vez furioso quede,
que yo lo haré de suerte que os espante,
si el fingimiento a la verdad excede.
Apartémonos pues, gente se siente.

ARACELY: Vamos hacia el lugar. Desde este instante
pasas de ser amigo a ser paciente.

(VANSE. ENTRAN ERIFILA y LEONATO.)

LEONATO: Esta, Erifila, es Valencia,
la puerta es esta de Quarte,
aquí dio Venus y Marte

una divina influència.
Estos son sus altos muros,
y aqueste el Turia, que al mar
le paga en agua de azahar
tributo en cristales puros.
Aquel es el sacro Seo
y este el alto Miquelete.

ERIFILA: Valencia es bello lugar.
¡Qué fértil! Es un primor.
No lo había conocido.

LEONATO: Yo no lo he visto mejor.

ERIFILA: Ventura habemos tenido
en haber llegado a él.
¿Qué hará mi padre crüel?

LEONATO: Lo que un hidalgo ofendido
hará, de verse en la plaza
por tener al vulgo miedo,
que señala con el dedo,
y con la lengua amenaza.
Llamárate hija infame,
y a mí, criado traidor.

ERIFILA: Loca, si sabe de amor,
te aseguro que me llame.

LEONATO: Confieso que fue locura

querer a tu desigual;
pero no me trates mal,
ni agravies a mi ventura;
que el amor que puso en mí
lo que ha podido agradarte,
hace que pueda igualarte
porque ya no soy quien fui.

ERIFILA: Ese agravio, mi Leonato,
mío fuera que no tuyo.

LEONATO: De tus palabras le arguyo.

ERIFILA: ¿Tan mal con ellas te trato?

LEONATO: Muy mal, que muestras en ellas
que vienes arrepentida.

ERIFILA: ¿Te doy el alma y mi vida,
y formas agravio dellas?
Si estas dos cosas te di,
cuando a mis padres dejé.
una palabra que hablé,
¿para qué te ofende así?
Cuanto más que ser locura,
no ofende lo que tú vales.

LEONATO: Amor entre desiguales
poco vale, y menos dura.
Yo sé muy bien que el recato,

que muestras en mi contento,
es puro arrepentimiento.

ERIFILA: ¿Yo arrepentida, Leonato?
 ¿Eres menos lo que eras?
 Cuando yo el alma te di,
 ¿No eras mi criado?

LEONATO: Sí.

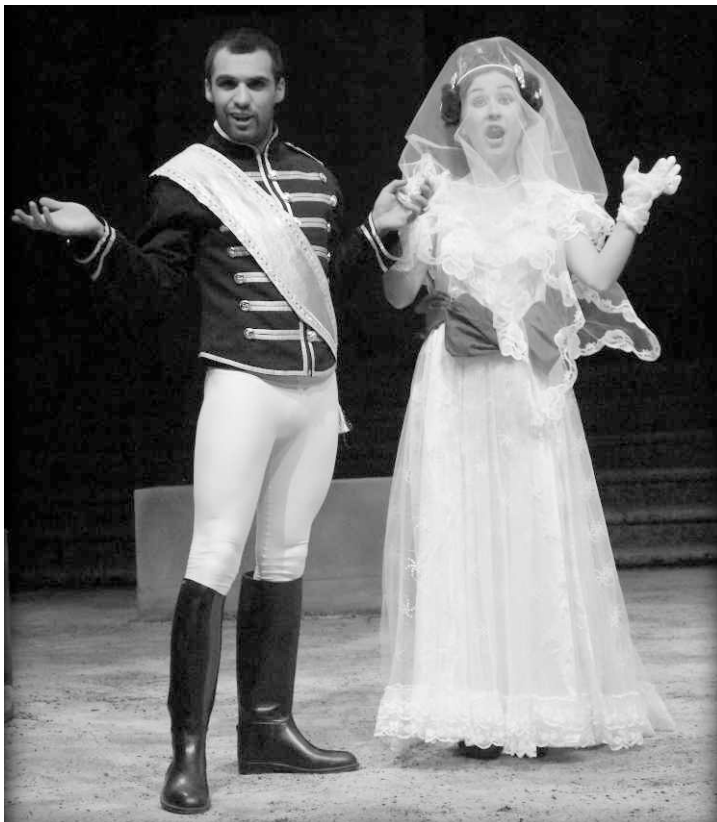
ERIFILA: Pues, ¿qué agravios consideras?
¿Engañáste me tú acaso,
fingiendo lo que no fuiste?
Todo lo vi.

LEONATO: Bien lo viste.
Mas no el desprecio que paso,
no tienes por qué negar
que no me tienes en poco.

ERIFILA: ¿Estás loco?

[illegible]

ERIFILA: ¿Qué tiene aqueso que ver con decir que por amarte estoy loca? ¿Es agraviarte por quererte, enloquecer?



LEONATO: Yo entiendo tu corazón.

ERIFILA: ¿Quién mejor lo entenderá,
que el mismo que en él está
por amor y por razón?
Por mi fe, Leonato amigo,
que esta ocasión es buscarme
alguna para dejarme.

LEONATO: Bien parece, desleal,
que por hombre me has tenido
vil y bajo, que no he sido
a tus méritos igual:
pues a tenerme el amor
con que al fin me has engañado,
nunca me hubieras negado
lo que tú llamas honor.
Pues ni lágrimas ni ruegos,
desiertos ni soledades,
para mil dificultades
tú tienes los ojos ciegos;
porque a fe, que si me amaras
como lo sabes fingir,
no deberías decir
las cosas en que reparas.

ERIFILA: ¿No sabes, que eso ha nacido
de sólo ser yo quien soy,
y que esta disculpa doy
mientras no eres mi marido?

Lo que has de agradecer
de eso me quieres culpar;
¿Qué otra cosa puedo dar
que palabra de mujer?
Pues cuando a serlo viniera,
después de darte ese gusto,
siempre te diera disgusto
el ver que tan libre fuera;
que los hombres sois tan buenos,
que por lo que persuadís,
en gozándolo venís
a tener su dueño en menos.

LEONATO: Cuando el bien que se pretende
de tantos méritos pasa,
después de gozado, abrasa,
si antes de gozado, enciende.
Y el no fiarte de mí
no es por aquesa ocasión,
sino ser todo ficción
cuanto me has dicho hasta aquí;
mira si estoy engañado
en el presente desprecio.

ERIFILA: Anda ya, que estás muy necio.

LEONATO: Di mejor que desdichado.

ERIFILA: ¿Pues cómo, si te engañara
y fingido amor tuviera,

padres y patria perdiera,
vida y honra aventurara.
¿No ves tu engaño?

LEONATO: No sé,
mejor he visto tu engaño.

ERIFILA: Venir hasta un reino extraño
contigo, ¿es falta de fe?

LEONATO: Ninguna cosa me agrada.
Pienso que fue tu venida,
más de verte aborrecida
que de estar enamorada.
Creo que esto es lo más cierto.

ERIFILA: ¿Aborrecida, Leonato?
Eso sí que es falso trato
y desamor descubierto.
¿Yo aborrecida? ¿De qué?
¿Mis padres no me casaban?
¿Qué imposibles lo estorbaban
más que tu amor y mi fe?
¿Tan malas prendas tenía
que así me desconfié?
Con amores agradé
tu alma, que es alma mía.
Deja ese tema en que das
y vuélveme aquesos ojos;

si es verdad que los enojos
el amor aumentan más.

LEONATO: Dejemos amor y dame
esas joyas que guardaste
cuando a Requena pasaste.

ERIFILA: Llama.

LEONATO: ¿Qué quieres que llame?
Mejor es que me las des
antes que entre en la posada.

ERIFILA: ¿Para qué?

LEONATO: Pues para nada;
ya te lo diré después.

ERIFILA: ¿Hase acabado el dinero?

LEONATO: ¿Para qué iba a pedillas?

ERIFILA: Pues vende aquestas manillas.

LEONATO: Todas digo que las quiero.

ERIFILA: ¿Todas?

LEONATO: Todas.

ERIFILA: ¡Ay, amigo,
ya me vas a abandonar?

LEONATO: Eso te habrá de costar este hablar.

ERIFILA: ¡Mi bien! ¿Conmigo?
Regalo mío, ¿qué es esto?
¿Qué otro dueño hemos tenido
las joyas y yo?

LEONATO: No ha sido
sino tu amor deshonesto.
¡Dame las joyas, infame!

ERIFILA: ¿Infame? ¡Triste de mí!
 ¿Ansí te afrentas a ti,
 marido?

LEONATO: No me lo llame.
Dadlas presto, o matarela. (*SACA UNA DAGA.*)

ERIFILA: ¡Ay Dios! Ahora huirás.

LEONATO: ¡Dámelas todas!

ERIFILA: ¡No hay más!

¡Enváyanala!

LEONATO: ¡Envaynarela!
Deme el sombrero y capote.

(VÁSELAS DANDO POCO A POCO.)

ERIFILA: ¿Sombrero y capote, amigo?

LEONATO: No se alborote, le digo.

ERIFILA: ¿No quieres que me alborote?

LEONATO: Si me replica, dabela. (SACA LA DAGA.)

ERIFILA: Mi bien, ¿castigo tan grave por una palabra?

LEONATO: Acabe.

ERIFILA: ¡Enváynala!

LEONATO: ¡Envaynarella!

ERIFILA: Vi en tu boca una sonrisa
y vi mi fortuna en popa.

LEONATO: ¡Quítese agora la ropa!

ERIFILA: ¿La ropa?

LEONATO: Y aun la camisa.

ERIFILA: Espérate, quitarela,
pero mira.

LEONATO: ¡No replique! (SACA LA DAGA.)

ERIFILA: ¡Ah, entrañas!

LEONATO: ¡No se alfeñique!

ERIFILA: ¡Enváynala!

LEONATO: ¡Envaynarela!
Quédese para quien es.

ERIFILA: Eso no. Traidor, espera.

LEONATO: Mira que...

ERIFILA: Ya no me altera.
Qué se me da que me des.

LEONATO: Suelta.

ERIFILA: Ah, traidor enemigo,
aguarda.

LEONATO: ¡Ya no hay qué aguarde!

(VASE LEONATO. QUEDA ERIFILA EN UN JUBONCILLO Y UN MANTEO.)

ERIFILA:

Dejome al fin el cobarde
y no me llevó consigo.
¿Qué mayor infame hazaña
de un hombre bajo esperé?
¿Fuese el traidor? Ya se fue,
la soledad me acompaña.
Triste de mí, ¿qué he de hacer,
sin bien, y con tanto daño,
sola y en un reino extraño,
pobre, desnuda y mujer?
Buena el ladrón me dejó;
pero gran consuelo ha sido
robarme sólo el vestido,
que el alma no me robó.
Que si a mis padres dejé
por este vil criado suyo,
no fue, Amor, efecto tuyo,
que hasta ahora a nadie amé.
Antes, fue aborrecimiento
de casarme a mi disgusto,
porque donde falta el gusto,
no sobra el entendimiento.
Sin consejo lo perdí,
por excusar de matarme,
y a la mar quise arrojarme
de donde ahora salí.
¿Qué he de hacer, pobre de mí?
Que de pensar donde estoy
a perder el seso voy
y el dolor me vuelve en mí.

¿Dónde iré? ¿Qué me detengo?
No es este pequeño indicio;
mas no perderé el juicio,
que ha días que no lo tengo.
¿Pues qué dirá quien me viere?
¡Ay, Dios, gente suena ya!

(ENTRA ARACELY y MARTINA A ENFERMERA.)

MARTINA: Pues ya a nuestro cargo está,
se ha de hacer cuanto pudiere.

ARACELY: Agora será muy presto
para darle medicinas.

MARTINA: No son agora tan finas
como cuando esté dispuesto;
mas quizás hayáis errado
al no quererle poner
en la jaula, si ha de ser
cuerdo el loco aprisionado.

ARACELY: No estando agora furioso,
como es la luna en contrario,
no lo veo necesario;
si lo está será forzoso.
Y aunque alegre le veáis
si le da melancolía
se nos morirá en un día.

MARTINA: Desafortunadamente bien hacéis.
¿Cómo se llama?

ARACELY: Beltrán.

MARTINA: ¿Y de dónde es?

ARACELY: De Toledo.

ERIFILA: (*APARTE.*) Si estos me ven, tengo miedo
que por loca me tendrán.

MARTINA: ¿Cuál era su profesión?

ARACELY: Filosofía estudiaba.

MARTINA: La flecha fue de esa aljaba.

ARACELY: Y de un poco de afición.

MARTINA: Eso anduvo por ahí.
De suerte que el daño ha sido
entre Platón y Cupido.

ARACELY: Cada cual pudo por sí;
que el estudio y el amor
suelen estropear el juicio.

MARTINA: Ha de ser aqueste oficio
templado, y no con rigor.

¡Pobre del gran estudiante
cuando amor le toca el seso!

ARACELY: Es de la ciencia el exceso,
más locura que el amante.
(VIENDO A ERIFILA.) ¿Quién será aquella mujer?

MARTINA: Santa Tisbe en el desierto,
buscando a su esposo muerto.

ERIFILA: (APARTE) Ya me han echado de ver.
Quiero dar voces diciendo
que me robaron aquí,
porque se duelan de mí
los que me fueran oyendo;
porque así disculparé
esta desnudez villana,
y en la piedad valenciana
algún remedio hallaré.

MARTINA: ¡Hola, mujer! ¿Tienes padre?
¿Fue bien nacido tu abuelo?

ERIFILA: ¡Justicia de Dios del cielo
y Santa María, su madre!
Robome un ladrón aquí
mis joyas y mi vestido.

MARTINA: ¡A buen tiempo habéis venido!

ARACELY: Parece loca.

ERIFILA: ¡Ay de mí!
Mirad, que aquí me han robado
por un extraño suceso.

MARTINA: ¡Que si os han robado el seso
es muy poco el que han dejado!

ERIFILA: Tres mil ducados valían
las joyas que me quitaron.

MARTINA: ¡Ese es su tema!

ARACELY: ¿Y robaron
la joya que pretendían?

ERIFILA: ¿Cómo? ¡No! ¡Que el diablo os lleve!

MARTINA: ¿Sabrá esta a qué se atreve?

ERIFILA: Pondreme agora a pensallo.

MARTINA: Venid conmigo.

ERIFILA: ¿A qué fin?

MARTINA: Que soy vuestro San Martín.

ERIFILA: Más parecéis su caballo.

Y no me pesara, digo,
el santo que dices fueras,
que si lo fueras partieras
tu media bata conmigo.
¿Que no queréis condoleros
de mi pena y desnudez?

MARTINA: Deja el tema de una vez.
Un mejor bien pienso haceros.

(LA CUBRE CON SU BATA APRISIONÁNDOLA.)

ERIFILA: ¡Soltadme, no soy esclava!
¿Esta piedad es la fama
de las cosas de Valencia?

MARTINA: Déjalo ya, el tema acaba.
Que la piedad y conciencia
agora en vos se derrama.

ERIFILA: Pues tras haberme robado,
¿Queréis ponerme en prisión?

MARTINA: Dentro diréis el sermón
del tema que habéis tomado.

ERIFILA: ¿No fuera mejor prender
al ladrón que me robó?

MARTINA: ¡Vaya tema en el que dio

aquesta pobre mujer!
¡Ea, camina!

ERIFILA: ¡Ay de mí!

MARTINA: (*LLEVÁNDOSELA, A ARACELY.*)

Ahora intentaré calmarla.
Para que puedas tratarla
ya me la llevo de aquí.

ARACELY: Id, Martina, en hora buena;
y da alivio a su rigor;
y te agradezco el favor
en lo que a Beltrán se ordena.
Y guardadle sin prisión
mientras la furia le deja.

MARTINA: Lo haré; pero si se queja,
jaula ha de haber.

ARACELY: Es razón. (VANSE MARTINA y ERIFILA.)

Muy buen lance echó mi suerte
en el suceso de hoy;
pues de esta ocasión estoy
casi al punto de la muerte.
Puse con temor no poco
en mi hospital a Floriano;
donde dejo un cuerdo sano
me traigo un enfermo loco.

Pues cuando vi a esa mujer
que ahora llevan de aquí;
o todo el seso perdí,
o no tengo que perder.
¡Jesús, qué gran perfección!
Bien dicen que es accidente
lo que pasa fácilmente
por la vista al corazón.
¿Era mujer lo que vi
o era un ángel del cielo?
¿Estoy en mí? ¿Qué recelo?
Si ya estoy fuera de mí.
Aunque la dejé llevar,
luego he de volverla a ver,
e inquirir hasta saber
su patria, estado y lugar.
De una cosa estoy segura,
que no es mi ciencia poca
esa mujer no está loca;
la intuición me lo asegura.
¿Habrà caso más extraño
si aquí me vengo a perder?
Quiérola volver a ver,
que por ventura es engaño.
Presto tengo que volver
a verla en el hospital;
y, o se me cura este mal,
o tuerzo mi suerte poca,
pues en este padecer

de médico he de ejercer
o me encerrarán por loca.

(VASE. ENTRAN FEDRA, DAMA, SOBRINA DE ARACELY, y LAIDA, CRIADA.)

FEDRA: De qué manera porfías,
que al patio, en fin, he bajado.

LAIDA: Culparás mis fantasías,
como quien a un loco ha dado
prendas del cielo, aunque más;
pues la señora doctora
que es tu tía y mi señora,
se fue ya del hospital
no te parecerá mal
te enseñe quien me enamora.

FEDRA: En fin, ¿quieres bien a un loco?

LAIDA: Amor, señora, lo es,
y no es amor, si lo es poco.

FEDRA: ¿Cosa que por él lo estés?
¿Pues un hombre de hoy venido
ya te ha quitado el sentido?
Bien se ve que te faltó.

LAIDA: El talle que me engañó
bien cuerdo me ha parecido.
No ha sido de verle hablar

la locura que me esfuerza,
sino de verle callar.

FEDRA: ¿Pues cómo el silencio fuerza
a querer y a desear?

LAIDA: ¿No nos mueve una pintura
si es extraña su hermosura?
Pues así me mueve a mí:
a un mármol el alma di.

FEDRA: Principios son de locura.
¿A un loco mudo y de piedra
diste el alma?

LAIDA: Mira, sí.

FEDRA: ¿Es furioso?

LAIDA: Con la luna,
cuando crezca, tendrá alguna,
y entonces yo la tendré,
que va creciendo mi fe
con el sol de mi fortuna.

FEDRA: Locos, en fin, sois los dos.
Él con luna y tú con sol;
curaos juntos.

LAIDA: Plega a Dios.

FEDRA: ¿Qué nación?

LAIDA: Es español;
Amor, remédame vos.

FEDRA: ¿Cómo español?

LAIDA: Castellano.

FEDRA: También lo es el valenciano,
a España tributo doy.

LAIDA: Pues yo toledana soy,
porque es mi amor toledano.

(ENTRA FLORIANO HACIÉNDOSE EL LOCO, CON UN SAYO.)

FLORIANO: ¿Grillos a mí? ¿Por qué? ¿Cómo?
¿Sois vos desta casa honrada
el discreto mayordomo?
Seguidme que si os agrada
veréis qué lagrimas tomo,
que conmigo no es bastante
el veros hacer gigante,
aunque me veis pastorcillo,
que os daré con un ladrillo
que es el turrón de Alicante.

FEDRA: ¡Ay, Laida, huyamos!

LAIDA:

¡Detente!

Que con quien le enoja es bravo,
y manso ordinariamente.

FLORIANO:

Aquí tenéis un esclavo,
cuerdo, humilde y diligente.
No os alteréis, deteneos,
ni entre los hombres más feos,
ni entre los brutos nací;
el amor me trajo aquí,
por enmendar mis deseos.
Soy un hombre que no soy,
porque ser no es menester,
que sin ser mejor estoy;
y así disfrazo mi ser
porque huyendo de ser voy.
Fui estudiante en desdichas,
y aprendí tantas, que dichas,
no hay hombre más desdichado,
aunque aqueste sayo ha dado
nuevo principio a mis dichas.
Quise bien una mujer
entre discreta y hermosa,
libre y de buen parecer,
que a no ser ella piadosa,
yo no perdiera mi ser.
Daba entrada a toda gente,
pero al mejor pretendiente
yo le puse una corona;

y a esa cierta persona
se la coloqué en la frente.

FEDRA: ¡Ay, qué lástima tan grande,
Laida, amiga!

LAIDA: ¡Cómo si es!

FLORIANO: Vuestra majestad me mande
darme sus divinos pies,
porque entre los aires ande,
que cierto que es un retrato
de aquel serafín ingrato,
por quien soy loco en Valencia.

FEDRA: (*APARTE*) ¡Qué linda cara y presencia!

FLORIANO: Mucho el corazón dilato,
que a fe que temo por él,
si desembarcan fragatas,
verme cautivo en Argel,
o en el río y sin zapatas,
entre el agua y el cordel.
Mirad que os digo verdades,
no me descubráis ninguna.

LAIDA: Yo temo que dél te agrades.

FEDRA: Quien fuera, Laida, la luna
destas locas voluntades.

LAIDA: Luego, ¿ya te pagas dellas?

FEDRA: Sólo quisiera creellas
 en el punto que ésta veo.

LAIDA: ¡Qué vale un loco deseo!

FEDRA: Asegura de perdellas.

LAIDA: Celos me dan tus razones.

FEDRA: Como estás loca los tienes.

FLORIANO: Para celosas pasiones
 ponerse aceite en las sienes
 y darse de mojicones;
 o si no, sangre caliente
 de murciélago en la frente,
 que si a quitar pelos vale,
 también lo que en ella sale
 con el celoso accidente;
 y si los celos son cuernos,
 ¿quién hay que dellos se escape?
 Vive amor que son eternos,
 por más que Pan se los tape
 con hojas de álamos tiernos.
 Esto del celoso abismo
 ya ha pasado por mí mismo.
 Oíd, que de cuernos tales
 y de celos desiguales
 quiero hacer un silogismo.

Todo hombre que ama es celoso,
todo celoso los tiene,
porque es al amor forzoso;
y de imaginarlos viene
aquel efecto enojoso:
que de obra o de pensamiento
hace hacer torres de viento.
Pensad que nadie se guarda,
si bien hay silla o albarda
de menos o más tormento;
que una cosa es el temer,
el que tiene posesión,
lo que puede suceder;
y diferente oración
ser caso de padecer.

FEDRA: Extraños discursos hace;
sin duda, Laida, que nace
de su claro entendimiento.

FLORIANO: ¿Queréisme dar un contento
con que requiescat in pace?

FEDRA: ¿Cómo así?

FLORIANO: Dame esa cinta.
Que de Apuleyo animal
las mismas rosas me pinta,
quizás será de mi mal
la medicina sucinta;

será el antídoto solo
deste mal, y vos mi Apolo,
a quien deba mi salud.

FEDRA: ¿Que tendrá tanta virtud?

FLORIANO: Será mi norte y mi polo.
Y la que mi nave atoa.

LAIDA: Vaya cantando la loa
de este misterioso albur.

FLORIANO: Yo seré un nuevo Balboa
encontrando el mar del sur.

FEDRA: Tomad esta porque es verde. (*DALE UNA CINTA.*)

FLORIANO: Sí, porque tal esperanza
en ningún tiempo se pierde;
quiero hacer una mudanza
que de la vuestra me acuerde
y olvide un amor crüel.

FEDRA: ¡Gente suena! ¿Hanme de hallar
sola aquí, Laida, con él?

LAIDA: No, señora, salte presto,
subamos al corredor;
que no es pensamiento honesto. (*VANSE.*)

FLORIANO:

¡Con que noche de dolor
tan bello sol se me ha puesto!
¡Ay, Amor, cuan presto engañas!
A quien de ti se confía,
pues iguala su porfía
al que no se desengaña.
Que no ha de encontrar la maña
para librarse de ti,
quien no quiere para sí
lo que contigo se oferta,
que dejas la puerta abierta
por donde salga tu saña.
Quien se prenda de unos ojos
y por ellos pierde el seso
no ha de extrañarle el suceso
de encontrarse con enojos.
Pues recoger los despojos
con que queda el corazón
cuando se da la ocasión
del dolor que ataca el pecho
al sufrir todo el despecho
de la desesperación.
Por tu causa aquí me hallo
padeciendo, que no es poco
tener que fingirme loco
por enmendar este fallo.
Pero si el dolor acallo
con sentido y con mesura,
sortearé así la ventura
que me ha traído hasta aquí,

obteniendo para mí
buen final a mi aventura.
Ea, ten valor, Floriano,
que de esta saldrás con bien,
que mezclado con desdén
el fervor de lo galano,
podrás conseguir ufano
el librarte de la muerte;
pues cuidando el no perderte
con lo que pueda venir
fácil te puede ocurrir
la mejora de tu suerte.
La mentira me es forzosa...

(ENTRA MARTINA CON ERIFILA, ASIDA.)

ERIFILA: ¿Por qué me tratáis así?

MARTINA: ¡Estate quieta, furiosa!

ERIFILA: No lo soy; que ya lo fui.

FLORIANO: ¿Qué gente? ¿Gente de paz?

MARTINA: ¿Quién os mete a vos en esto?
Aparta de aquí bien presto.

ERIFILA: Ya estoy de seso incapaz,
que en lugar donde no hay seso
es la opinión pertinaz.

Alto, yo quiero ser loca,
pues ya no hay otro remedio,
aunque la causa no es poca,
y este furor viva en medio
del daño que me provoca.

MARTINA: (A FLORIANO.) Quedad aquí mientras vengo
y cuidad de hacerla mal. (VASE.)

FLORIANO: Guárdeme el cielo de tal.
(APARTE.) ¿Qué es lo que a mis ojos tengo?
Para un rayo celestial
del sol la vista prevengo.
¡Oh, peregrina belleza,
pobreza de mi ventura,
y de los cielos riqueza,
corona de la hermosura,
bien de la naturaleza!

ERIFILA: ¡Ay, Dios! ¿Qué tiene este loco
que tan suspenso me mira?

FLORIANO: Yo lo fuera a mirar poco
lo que cielo y tierra admira.
(APARTE.) (¡Ay de mí! Que me destruyo
si la pienso hablar sin seso.)

ERIFILA: ¿En qué pienso que no huyo?
El miedo ya lo confieso;
mas el detenerme es suyo.

¡Qué buena presencia y talle!
¡Oh, temor, déjame hablalle,
o déjame ir, voluntad!

FLORIANO: Divina, hermosa beldad,
hable amor, la lengua calle.

ERIFILA: ¡Extraña manera de hombre!
¡Qué tanto bien te dio el cielo
con tal seso!

FLORIANO: El mundo asombre
ver la hermosura del suelo
abatida con tal nombre:
(APARTE.) ¡Que de tan alta hermosura
fuese pensión la locura!

ERIFILA: (APARTE.) ¡Que a tan perfecto edificio
falte el más divino oficio
que adornó su compostura!

FLORIANO: (APARTE.) ¡Que en tan hermoso aposento
no haya más de voluntad,
y que falte entendimiento!

ERIFILA: (APARTE.) ¡Oh, mármol de gran beldad,
sin agente entendimiento!

FLORIANO: (APARTE.) ¡Oh imagen bella y notable

de todo el mundo universo
corruptible y generable!

ERIFILA: (*APARTE.*) ¡Oh cuerpo en algo diverso
del otro mundo admirable
en dos partes de las tres!
Conforme a los otros es,
mas en la parte tercera,
que es cifra de la alta esfera,
el cielo puso los pies.

FLORIANO: (*APARTE.*) Si son el entendimiento,
el alma y divinidad
sus grados y fundamento;
por fuera está la beldad
mas vacío el aposento.

ERIFILA: (*APARTE.*) Este loco desdichado
es como un vaso dorado
que está lleno de veneno;
cuando pudiera estar lleno
de un licor más aromado.
Pero con todo, confieso,
que aun sin seso me podría
quitar gran parte del seso.

FLORIANO: (*APARTE.*) Dichosa prisión la mía,
si el mismo amor está preso.
Ya esto es darle sospecha.

ERIFILA: (APARTE.) Quizás de verme parada,
que me da gusto sospecha.

FLORIANO: (APARTE.) ¿Qué aljaba tan alunada
te dio, Amor, aquesta flecha?
¿En qué loco pensamiento
templaste la punta de oro?

ERIFILA: (APARTE.) ¿Será hablalle atrevimiento?

FLORIANO: (APARTE.) ¡Ah, loca a quien cuerdo adoro,
que sólo es loco el tormento!
Si a mí me estuviera bien
que supieras que soy cuerdo
quizás me quisieras bien.

ERIFILA: (APARTE.) Como de un sueño recuerdo
y vuelvo a dormir también.
¿Soy yo la que de Leonato
fui engañada, y sin recato
padres y patria dejé,
y arrepentida lloré
la bajeza de su trato?
¿Pues qué es lo que pienso aquí?
¿Quién me trajo o cómo vine
a estar fuera de mí?
¡Que un hombre loco me incline
casi a llevarme tras sí!
¿En qué pienso, qué imagino?
Sin duda que con razón,

por otro igual desatino
me han traído a esta prisión
en que a ser loca me inclino.
¿Qué dudo? ¿Qué estoy pensando?
¡Loca soy!

FLORIANO: (*APARTE.*) Ya está eclipsando
las dos estrellas su furia;
mas no hagas tal injuria
al sol que te está mirando.

ERIFILA: (*APARTE.*) ¡Loca soy, loca en efeto!

FLORIANO: (*APARTE.*) ¡Cielo, estad sereno un poco!

ERIFILA: (*ALTO.*) Por mi fe, que estáis discreto.

FLORIANO: (*ALTO.*) No estoy sino en verte loco,
y serlo más, de hoy prometo.

ERIFILA: De mí, alejad.

FLORIANO: ¿Qué ocasión,
estando loco mi ser,
con un nuevo parecer,
gozar de esta situación?

ERIFILA: No deis en mi entretener
ni en desviarme de mi aquél;

que soy la reina Isabel
y a Colón estoy buscando.

FLORIANO: Dejádme ser don Fernando.
Y buscar caballo y lanza
para pasear tus primores;
pues dejo viejos amores
por una nueva esperanza.

ERIFILA: Entonces iré en tu estribo.

FERNANDO: Con placer te llevaré
que eres alma por quien vivo.

ERIFILA: ¿Tendrás palabra de fe?

FLORIANO: Seré esclavo y tu cautivo.
Que si tu deseo es
Seré Colón y Cortés.

ERIFILA: ¡Así tres reinos recibo!
Y de ello me satisfaces;
mas no es cierto lo que haces
que los tres tenían seso;
no es posible los tres seas.

FLORIANO: Que me falta te confieso;
pero cuando el alma veas,
verás un notable exceso.



ERIFILA: ¿Pues dígame yo que no?
(APARTE.) ¡Cuánto este loco me agrada!
¡O está en seso o estoy yo
de mi seso enajena!

FLORIANO: (APARTE.) Parece que ha conocido
que no me falta sentido;
¡Cúmpleme disimular!
(ALTO.) ¡Quiero salir a buscar
nuevos reinos para ti;
navegando desde aquí
el mar del sur encontrar!
¡Que subido a una canoa
y otro rato caminando,
paso de ser don Fernando
a ser Núñez de Balboa!

MARTINA: (ENTRA.) Ya está, señora, vuestra saya a punto,
venid acá, que quiero que se os pruebe;
y vos, Beltrán, no os alleguéis a ella,
que sois muy gentilhombre, y atrevido,
y donde no gobierna entendimiento,
puede tener lugar el apetito.
(LLEVÁNDOSE A ERIFILA.) ¡Vamos, andad!

ERIFILA: ¡Adiós, hermoso loco!

FLORIANO: ¡Preciosa loca, adiós!

MARTINA: (A ERIFILA.) Andad un poco. (VANSE.)

FLORIANO: Vete despacio, pensamiento mío,
que como otros se pierden por el viento,
por el más bajo y áspero elemento,
a su pesar de la razón te guío.
Tú vas donde te lleva el albedrío,
con fuerza de un primero movimiento,
y yo lloro con cuerdo entendimiento
las ansias de tu loco desvarío.
No me aventures a tan loca empresa,
pues no hay contento que esperar de un loco,
cuando a faltar entre los cuerdos viene;
pesa tu daño y tu provecho pesa,
déjame en paz, que no es razón tampoco
perder el seso por quien no le tiene.

(ENTRA ARACELY.)

ARACELY: No me agradezcas, ni a fineza tengas,
que tan aprisa tus visitas haga,
pues vengo ahora con negocio propio;
y no, amigo, negocio como quiera,
si no que importa a mi alma y vida
el gusto y la salud que me deseas.

FLORIANO: ¿Qué es esto, mi doctora, has sabido
que estoy por dicha en esta cárcel loco?
¿Hay alguna desdicha en mi suceso?

ARACELY: Yo estoy, Floriano, loca; soy más loca
que tú, que aunque el hábito lo tienes

haces oficio de sagaz y cuerdo;
no se sabe hasta agora cosa tuya,
ni se sabrá tampoco si los cielos
no se conjuran en tu daño y mío.

FLORIANO: ¿Pues qué ocurre, doctora? ¿Qué suceso
puede alterar tu cuerda compostura?
¿Qué mudó tu color? ¿Quién ha vencido?
tu claro entendimiento y ha trocado
de su lugar tu corazón y el mío?

ARACELY: ¿No trajeron agora aquí una loca,
más hermosa que el orden de los cielos,
que los planetas y los elementos
y que todo lo que es mortal criatura?

FLORIANO: ¿Familiar tuyo es, dime, aquella loca?

ARACELY: No es familiar, he de intentar que sea
paciente mía y que otra vez la vea.

FLORIANO: Espera, ven conmigo hacia esa esquina
que está desocupada, y con mesura,
háblame un poco más de ese suceso.

ARACELY: Luego te lo diré, que a mi sobrina
veo llegar aquí; y tú procura
disimular, que es rara medicina
que un médico de locos pierda el seso. (VASE.)

FLORIANO: Cansada estar debiera la fortuna
de los muchos agravios que me ha hecho;
dejando ya sin resistencia alguna
las flacas fuerzas de mi débil pecho.
Y es que pese a los ruegos la importuna,
sin muchos daños, da jamás provecho;
líbrame de la muerte desta suerte
y agora me pone cerca de la muerte.
Si mi amiga a mi amor pedilla quiere
a título de que es paciente suya,
pueda que ese cuidado que requiere
salud y cordura presto restituya.
¡Oh, Amor, en qué peligros vive y muere,
quien una vez probó la fuerza tuya!
¡Déjame con mi loca, o loco o cuerdo,
que entonces, seré loco si la pierdo!

(ENTRA FEDRA QUE VIENE HABLANDO SOLA.)

FEDRA: Acá me vengo a buscar,
si hay quien dé señas de mí,
que dicen que me perdí
en este mismo lugar.
Con tan extraño tormento,
el amor me ha combatido,
que ya no tengo sentido
sino sólo sentimiento.
De mi locura me espanto,
que de oídas, aunque poco,
creí que amor era loco,

mas no que lo fuese tanto.
(VE A FLORIANO.) No sé qué tiene, ¡ay de mí!
Que hechiza cualquier cordura;
mas, ¡ay! ¿Qué mayor locura
es no ver que estaba aquí?

FLORIANO: (APARTE.) Ya que desta he de guardarme,
y conozco su intención,
quiero, huyendo su pasión,
con mi pasión remediarme.
Fingirme menos cuerdo
de lo que otras veces fui.

FEDRA: (APARTE.) ¡Por un loco estoy sin mí
que injustamente me pierdo!

FLORIANO: ¿No habréis visto por allá
una cosa que perdí?

FEDRA: ¿Y tú no me has visto a mí
que ando en pena por acá?

FLORIANO: Hermana, si andáis en pena,
la gloria tenéis ganada.

FEDRA: ¡Oh, palabra afortunada,
de grandes misterios llena!
Pluguiera a Dios que supiera,
como sé, lo que has perdido,

buscaría tu sentido,
y te lo restituyera.

FLORIANO: Hacedlo por las albricias,
oh, hidepucha golosa,
que a ser vos la más hermosa
te dijera mis malicias.

FEDRA: ¿Es que la que tú querías
tiene más merecimientos?

FLORIANO: Tiene de nieve y pimientos
los dientes y las encías.
Queríala, y aún la quiero,
y así digo la verdad,
porque es de mi calidad
y muere del mal que muero.

FEDRA: ¿Por ella, loco, en efeto,
lo que te falta has perdido?
Que esto no desenamore
sino que obligue a deseo.

FLORIANO: Hace el no seros muy feo
que mi esperanza mejore.

FEDRA: ¿Qué hiciste de aquella cinta
que de esperanza te di?

FLORIANO: Perdila, luego que vi
la figura por la pinta;
que como no estaba ciego
de amor, ni de confianza,
descarté aquella esperanza
porque me entró mejor juego.

FEDRA: ¿Qué te entró?

FLORIANO: Una reina de oros,
carta nueva en la baraja
que hace a mil reyes ventaja
para ganar mil tesoros.
Aunque un diablo de a caballo
de por medio se metió,
que con más cartas que yo
pretende desbaratallo;
y son cosas tan pesadas,
amistad y bien querer
que después podría ser
que me entrase full de espadas.

FEDRA: ¿Quieres otra?

FLORIANO: Bien querría,
si no os pesa que la gaste;
que antes se alegran mis ojos,
que en semejantes contiendas,
pueda yo dar tales prendas

a mi señora en despojos.
¿Dónde está la cinta?

FEDRA: Aquí.

FLORIANO: ¿En la frente?

FEDRA: ¿No la ves?

FLORIANO: Pues quitáosla.

FEDRA: Mejor es
que me la quites tú a mí.

FLORIANO: Ya desato la lazada. (LO HACE.)

[illegible]

(ENTRA ERIFILA, CON SAYA DE JIRONES Y UNA CAPERUCILLA DE LOCO. VIÉNDOLOS.)

ERIFILA:
¡No me desagrada el lazo!
Iguales sois a lo menos;
¡por muchos años y buenos
gocéis los dos el abrazo!
¿Erais vos el que queríais
ser mi esposo don Fernando?
Desde ahora iré negando
de lo que pensado había.

Y vos, cuerda, ¿qué queréis,
ser entre los locos, loca?
¿Qué tanto toca que toca
a este loco le hacéis?
Idos de aquí, noramala,
que tiene dueño este loco.

FEDRA: Quiérome quitar de aquí,
no diga algún disparate. (VASE.)

FLORIANO: No hay alcahuete que trate
mejor mi favor por mí.
¡Oh, celos, que el amor creces!
Quien te llama hijo de amor,
su padre dirá mejor,
que le engendras muchas veces.
Negociado has mi remedio,
mas, ¿cómo se ha suspendido
la que del alma y sentido
ha puesto su silla en medio?
¿Por qué calláis vos agora?
¿Qué melancolía es esa?

ERIFILA: De haber hablado me pesa,
como tu reina y señora;
lo uno, porque ya vos
pensaréis que soy muy vuestra,
y lo otro por la muestra
que me habéis dado los dos.

FLORIANO: Isabel, plega a los santos
que si quiero a esa mujer,
que me den para comer
toda una olla de cantos.
Y si yo no soy Fernando
y tú eres mi Isabel,
que me convierta en papel
que va las heces limpiando.
Si otra cosa hemos trazado
yo y esta chocarrera,
luego en tu desgracia muera
frito, cocido o asado.

ERIFILA: ¡Vaya! ¿Agora os hacéis bobo?
Asado os quiero también;
y si no me sabéis bien
os haré echar en adobo.
Luego que vine a esta casa
puse los ojos en vos,
y entiendo que seamos dos
que es lo que con amor pasa.
Pero dime, por tu dicha,
¿Sabes tú lo que es amor?

FLORIANO: Lo sé bien; y al que es traidor
Dios lo convierta en salchicha.

ERIFILA: (APARTE.) ¡Ay, amor, qué bien empiezas!

FLORIANO: Deseo en fin de lo hermoso,

dicen que hay dos, y es forzoso
que haya también dos bellezas:
la hermosura corporal
y la otra intelectual,
de quien el cielo te priva
sólo por hacerme mal;
pues te falta el ornamento
del alma más necesario.

ERIFILA: Calla, loco, incierto y vario
 más que la luna y el viento.

FLORIANO: ¿Y a ti también no te toca
 la variedad de la luna?

ERIFILA: En el cuerpo tengo alguna,
 que en el alma no soy loca.

FLORIANO: Si a la luna parecieras
 en amar al sol, de quien
 recibe luz, vida y bien,
 ejemplo de amores fueras;
 aunque si en el nacimiento
 con Mercurio la tuvieras,
 tan casta como ella fueras
 en daño de mi tormento.
 Mas tú, que de amor preguntas,
 ¿conoces de su dolor?

ERIFILA: Sé que es nuestro padre Amor;

y todas las cosas juntas;
y de la plática sé
desde el punto que te vi
que antes de esto conocí
por teórica mi fe.

FLORIANO: ¿Luego alguna fe me tienes?

ERIFILA: (*APARTE.*) ¿Este es cuerdo, por ventura?

FLORIANO: (*APARTE.*) ¿Tiene esta agora cordura?

ERIFILA: ¿Agora a entenderme vienes?
Digo que me agradas tanto
como el queso y un buen vino.

FLORIANO: Y tú a mí, como el tocino,
después del Sábado Santo.

ERIFILA: (*APARTE.*) Él responde en mi lenguaje;
válgame Dios, no está loco.

FLORIANO: (*APARTE.*) Esta es cuerda y no lo es poco.

ERIFILA: Yo vengo de alto linaje.

FLORIANO: Yo también soy Caballero
con renta, que allá en París
vale mil maravedís
y ando así, porque yo quiero.

ERIFILA: A mí me sacó un ladrón
de en casa de un padre hidalgo,
y se me fue como un galgo
sin llevarme el corazón;
y porque me halló esta gente
dando voces destocada,
me trajeron agarrada
y me hicieron ser paciente.

FLORIANO: Pues yo, dicen que maté
un príncipe de Aragón,
y por tan fuerte ocasión
en esta cárcel me entré.
Hago el loco y salvo el cuello
del solivianos a malo;
que prefiero sufrir palo
que no perder el resuello.

ERIFILA: ¿Díceslo de veras?

FLORIANO: Sí.
¿Y tú díceslo de veras?

ERIFILA: Yo sí.

FLORIANO: Pues, por Dios, que quieras,
mi bien, dolerte de mí;
mira el amor que te tengo,
aunque loca y sin jüicio

te digo el secreto indicio
de que por ti a serlo vengo.

ERIFILA: No soy la reina Isabel,
ni loca como has pensado
que mi nacimiento honrado
de nobleza es mi dosel.
Erifila fue mi nombre
hasta que llegase aquí;
bien puedes fiar de mí
secretos, que a ningún hombre;
que pues te adoro y te amo
y soy tuya hasta la muerte.

FLORIANO: Venturosa es ya mi suerte,
suerte del cielo la llamo.
Dame, señora, tus brazos.

ERIFILA: Aún pienso que no soy digna.

(ENTRA MARTINA Y LOS SORPRENDE ABRAZADOS.)

MARTINA: ¡Con qué garrote de encina
os hago el cuerpo pedazos!
¡Ya está bien!

FLORIANO: ¡Ah, puta vieja!
¿La paz os parece mal?

MARTINA: Ya os haré yo guerra tal;

si pensáis que soy pelleja.
¡Venid aquí ya, Tomasa!

FLORIANO: Desdichados hemos sido.

TOMASA: (ENTRA.) ¿Qué hay nuevo? ¿Qué ha sucedido?

MARTINA: Ya te diré lo que pasa.
Al señor ponle unos grillos
y a la dama unas esposas.

ERIFILA: A serlo fueran dichosas
de los pies que han de sufrillos.
No han de aprisionar mi bien.

FLORIANO: Ponedmelo todo a mí.
que yo tuve culpa.

MARTINA: ¿A ti?

FLORIANO: A mí, pues, Matusalén,
que he de ser el más furioso
que hubiera en esta prisión.

MARTINA: ¿No sabéis la condición
de aqueste hospital, mocoso?
¿Cuándo habéis visto juntar
los hombres con las mujeres?
Llevadlos ya. Pues, ¿qué quieres?
Que la ley que aquí tenemos

de ello nos ha de obligar;
que tan locos no han de estar
como nosotros creemos.

(VASE TOMASA LLEVÁNDOSE A ERIFILA y FLORIANO.)

No me espanta que esta loca
tenga enamorado a un loco;
que a un cuerdo, que no lo es poco,
a darle el alma provoca.
Mas hay en esto ocasión
de cuidar el día entero.

(VUELVE A ENTRAR TOMASA.)

TOMASA: Martina, he aquí un caballero,
que viene desde Aragón.

MARTINA: ¿De Aragón dices?

TOMASA: Eso es.

MARTINA: Veamos a qué ha venido
a esta casa. Con sentido,
guarda bien a esos después.

(VASE TOMASA. ENTRA UN HOMBRE EMBOZADO.)

EMBOZADO: Perdonad si de improviso vengo,
a indagar cierto asunto que me trae.

MARTINA: A buen sitio a indagar vinieras
si de algo con sentido trata,
que no abunda el sentido en esta casa.
¿Qué negocios os traen a Valencia?

EMBOZADO: ¿No habéis sabido aquel suceso triste
del príncipe Reynero, hijo legítimo
del conde Arnolfo?

MARTINA: Por acá se ha dicho,
aunque de algunos es tenido a fábula.

EMBOZADO: Pluguiera a Dios, Señora, que lo fuera;
muerto es sin duda, y por desgracia muerto
a manos de un varón de la montaña,
en cuya busca vengo, entre otros muchos
que en varias partes vamos repartidos.
Todos llevamos retratado el rostro,
que han hecho copias dél en Zaragoza,
para que no se pierda por industria.

MARTINA: Holgárame de ver ese retrato.

EMBOZADO: Presto podréis cumplir ese deseo.
(*MUESTRA UN RETRATO.*) Este es el matador.

MARTINA: Gentil presencia.
¿Cómo dicen las letras?

EMBOZADO: Floriño.
y su edad es veintinueve o treinta.

MARTINA: Mirando el rostro me ha movido a lástima.

EMBOZADO: ¿Habéis visto por dicha aqueste loco?
Que me importa la vida en el secreto.

MARTINA: No se aprecia muy bien en el retrato
el rostro que buscáis, aunque yo creo
que si en Valencia está lo hallaréis presto.
Venid que os acompañe hasta la puerta.

EMBOZADO: Agradezco en verdad tal gentileza.

MARTINA: Siempre en mi gusto es hablar a un cuerdo.

(VANSE. ENTRA TOMASA.)

TOMASA: No hay secreto en el mundo que lo sea;
por esto dicen que la tierra ha dado
con voto eterno esta palabra el cielo,
y que tienen oídos las paredes;
si agora este secreto me importara
librara mi persona de la muerte,
la del hermano o el amado amigo.

(ENTRA FLORIANO CON GRILLOS.)

FLORIANO: Bueno es tener amigos los que viven

sujetos deste mundo a la miseria;
mas yo, triste de mí, los he tenido
para sólo mi mal y desventura,
aún no hablo en seso sin mirar quien oye:
¿Quién ha aquí? ¿Tomasa?

TOMASA: Oh, Beltránico,
¿Cómo va de pigüelas, son pesadas?

FLORIANO: Estos grilletes son los de la vieja,
como cuentan algunos en Castilla,
que fue una mala puta, cuya hacienda,
donó para que hicieran las prisiones.

TOMASA: Iguales las llevara ese que buscan,
que ha muerto, según dicen a Reynero,
y le van a buscar por todo el mundo
con un retrato que llevan de su rostro.

FLORIANO: ¡Válgame el cielo! ¿Tú cómo lo sabes?

TOMASA: Un hombre de Aragón, que de Martina,
primo dice que es y que ha venido
en busca suya, y su retrato lleva.
Llámase, según dijo...

FLORIANO: ¿Cómo?

TOMASA: Empieza
por flor, y lo demás se me ha olvidado.

FLORIANO: ¿Dijo, por dicha, Floriano?

TOMASA: El mismo,
eso, eso, Floriano, que era un hombre
de unos treinta años poco más o menos.

FLORIANO: ¿Y dónde fue?

TOMASA: Sin duda a ver la casa:
que nadie que aquí venga no lo hace.

FLORIANO: Por Dios que pienso ver ese retrato;
aguarda aquí que voy en busca suya.

TOMASA: No digas que te he dicho nada.

FLORIANO: Claro,
que a mí me importa más que a ti el secreto.

TOMASA: Yo sé que aunque eres loco eres discreto.

(VASE FLORIANO. ENTRA ERIFILA, CON ESPOSAS.)

ERIFILA: Escapádome he por Dios,
aunque con esposas vengo,
que aunque de hierro las tengo
no es ninguna de las dos.
¿Qué hacéis por aquí, Tomasa?

TOMASA: Viendo todo lo que pasa.

Mas, si Martina te ve,
te hará encerrar, a fe,
y a estar dentro de la casa.

ERIFILA: ¿Ya no me tiene sin manos?
 ¿Qué más tiene de querer?

TOMASA: Teme que puedas hacer
 de amores intentos vanos;
 que de alguno eres estrella
 según tienes resplandor.

ERIFILA: Por sólo aquese favor,
 me bajo de la querella.
 ¿Tú crees que soy bonita?

TOMASA: Seguro, por ti cualquiera
 su buen seso lo perdiera
 pues tu rostro se lo quita.
 Y mejor voyme de aquí,
 antes que el mío se pierda,
(APARTE.) ¡Por no ser cuerdo y sí cuerda
 que linda ocasión perdí! (VASE.)

ERIFILA: ¡Anda pues! ¡Amor piadoso,
 que vuelas y no reposas;
 venga a ver sus tres esposas
 el que me das por esposo!
 Venga aquél, por quien tan grave
 prisión en que estoy metida

tengo por dichosa vida,
y por tormento süave.
Venga aquél, por quien es poco
que el seso y la vida pierda,
por quien tengo el alma cuerda,
y el entendimiento loco;
que es tal aquella hermosura
por quien vivo y por quien muero,
que para siempre no quiero
recuperar la cordura.

(ENTRA FLORIANO CON LA CARA TIZNADA DE NEGRO.)

FLORIANO: Bueno vengo de esta vez,
con la máscara fingida;
paréceme que esta vida
es un juego de ajedrez.
¡Oh, cómo es mudable y vana!
Y échase en esto de ver,
que una pieza blanca ayer
puede ser negra mañana.

ERIFILA: Pero, Beltrán, ¿A qué efeto
te has puesto ansí?

FLORIANO: Mi señora,
juego al ajedrez agora,
porque es un juego discreto.
Un rey con dos mil peones,
siendo un caballero pobre,

me persigue hasta que cobre
su venganza en mis traiciones.
Hoy me ha venido a buscar
a aquesta casa un alfil,
que con un jaque sutil
un mate me quiere dar;
y porque en mi mal se alegra
ya de matarme resuelto,
de pieza blanca me he vuelto
como veis, en pieza negra.

ERIFILA: ¿Que aqueste alfil ha venido?

FLORIANO: Dicen que trae mi retrato,
y por eso me recato,
y vengo desconocido.

ERIFILA: Este juego ya me llama
a que pierda mi sosiego.

FLORIANO: Mas como vos sois del juego
nada menos que la dama;
por eso ayudadme bien,
que estoy muy cerca de preso.

ERIFILA: Puedes hablarme con seso
que no nos oyen; ni hay quien;
¿Es verdad que aquí han venido
con tu retrato a buscarte?

FLORIANO: Del alma quieren sacarte
a este tu loco fingido;
pero no te cause pena
que de la suerte que estoy
libre del peligro voy;
que aunque el de Aragón lo ordena
yo no seré conocido
tan loco y desfigurado.

ERIFILA: Gran secreto me has fiado;
conozco que me has querido;
y pues de eso estás seguro
hablemos de nuestras cosas.

FLORIANO: ¿Que al fin te echaron esposas?
¡Oh hierro dichoso y duro!
¡Que así te traten por mí
esas carnes tan hermosas!

ERIFILA: Manillas son, que no esposas
estas que sufro por ti;
joyas son que Amor me dio.
No es bien que esposas las llames,
que no quiero que tú ames
a otra esposa que yo.

FLORIANO: Si son joyas y manillas
que da Amor a los amantes,
de perlas y de diamantes
pienso que habré de cubrillas.

pues parece que los dos
uno solo somos ya
que de dos cuerpos nos ha
sólo un cuerpo el ciego Dios;
pues viendo aquesos villanos
que el preso uno solo es,
a mí me hieren los pies
y a vos, señora, las manos;
que con esto quedará
de pies y manos seguro
este preso, y yo os juro
que aun muriendo no se irá.

ERIFILA: Lo que en los pies te pusieron
tengo en las entrañas yo,
que estos que tu amor me dio
corona de gloria fueron:
sólo siento que mis brazos
no se pudiesen abrir
para en ellos recibir
tus amorosos abrazos;
mas como mi alma puede
imaginados los da.

FLORIANO: El alguacil viene ya.

ERIFILA: ¿Quieres que huya o me quede?

FLORIANO: No importa, quédate aquí.

(ENTRA EL EMBOZADO HABLANDO HACIA DENTRO.)

EMBOZADO: Gracias os doy, mas no puedo quedarme,
que con los que le buscan he de hallarme.

ERIFILA: (A FLORIANO.) Os podréis servir de mí.
(AL EMBOZADO.) ¿Quién sois y a quién buscáis?

EMBOZADO: Yo, mujer, vengo a buscar
un famoso delincuente.

FLORIANO: Sospecho que está presente
y que no le habéis de hallar.

EMBOZADO: Lo postrero puede ser.

ERIFILA: ¿Qué ha hecho?

EMBOZADO: Mató el tirano
a un rey.

ERIFILA: ¿Y el nombre?

EMBOZADO: Es Floriano.

ERIFILA: Pues veis aquí a su mujer.

EMBOZADO: Graciosa loca, y hermosa,
a compasión me ha movido.

ERIFILA: Aquí veis a mi marido
con tres, en vez de una esposa.

FLORIANO: Poco tiempo estará aquí
que es muy principal mujer.

EMBOZADO: Bien se deja conocer.

FLORIANO: ¿Y vos conocéisme a mí?

EMBOZADO: Ni os conozco ni aun quisiera.

FLORIANO: Pues a fe que os importara.

EMBOZADO: Tenéis muy negra la cara.

FLORIANO: Cierto que a ser blanca fuera
para vos gavilán manco.

EMBOZADO: De ser como soy me alegro.

FLORIANO: ¿Sabéis por qué estoy tan negro?
Porque no deis en el blanco.

EMBOZADO: Hora es que ya me vaya;
y antes que deje Valencia,
volveré a vuestra presencia.

FLORIANO: Poco vale quien desmaya;

diz que un retrato traeis
de ese hombre a quien buscáis.

EMBOZADO: Quizá vos le conozcáis;
este es su retrato, ¿Veis? (*LE ENSEÑA UN RETRATO.*)

FLORIANO: ¡Pardiez! Qué desmerecido,
¿no os lo parece así a vos?
Os juraría por Dios
que así no es reconocido.
Pero conozco a su dueño
y sé muy bien dónde está.

EMBOZADO: Creo que debo irme ya.

FLORIANO: ¿Qué me daréis si os lo enseño?

EMBOZADO: Nada os doy. Dejadme un poco. (*VASE.*)

ERIFILA: Ahora digo que estás loco.

FLORIANO: No hay que temer mal suceso
que en el lugar en que estáis,
el hábito que portáis
imprime falta de seso.

ERIFILA: Un extraño movimiento
me ha alterado el corazón
que ha sido en esta ocasión

extraño tu atrevimiento.
Mas bien libraste este mal.

FLORIANO: ¿Sabes, mi bien, qué quisiera?

ERIFILA: Ya te entiendo, y si pudiera
no tuviera gloria igual.

FLORIANO: Tu amorosa estimativa
entiende las intenciones
de mis inciertas razones
con deseo de que viva;
pero yo te abrazaré
si no puedes abrazarme.

(ENTRA LAIDA.)

LAIDA: De aguda puedo loarme.
¡A qué buen tiempo bajé!
Suelta esa loca, ladrón.

ERIFILA: ¡Oh, traidor! ¿Forzarme a mí?

LAIDA: Luego, ¿él te forzaba?

ERIFILA: Sí.

FLORIANO: Fuerza fue del corazón.

LAIDA: Estudiante o Satanás,

que esto debiste de ser.
¿Qué te ha hecho esta mujer
que siempre con ella estás?

FLORIANO: Hame dado un mojicón
 en medio de las entrañas;
 y ha tenido por hazañas
 pegarle a un hombre a traición.
 Y por Dios que he de vengarme
 hasta que las tuyas vea.

ERIFILA: Ya ha visto lo que desea;
 no tiene ya que buscarme.

LAIDA: Beltrán, no la mires tanto,
 mírame a mí.

FLORIANO: Ya te veo;
 pero me lleva el deseo
 a que te dé con un canto.

LAIDA: Yo te cogeré la mano,
 y que no vayas tras ella.

ERIFILA: ¡Oh, qué graciosa doncella,
 moza de invierno y verano!

(VANSE CORRIENDO FLORIANO y ERIFILA. LAIDA SOLA.)

LAIDA: ¿Esto es posible? ¿Hay dolor

que al que padezco parezca
que por un loco padezca
que a otra loca tiene amor?
Bien sé yo de qué ha nacido,
que como juntos están,
del verse y hablarse harán
hábito el alma y vestido;
pues, no, no, que yo pondré
(metiéndome de por medio)
en su locura remedio,
y el agravio de mi fe.
No veo industria mejor
para poderme quedar
en este mismo lugar
sino seguir su furor;
fingirme quiero furiosa,
y dar en un frenesí,
que si me dejan aquí
seré cuerda venturosa.
¡Ea, pues! ¿Qué me detengo?
¡Hola, gente de palacio!
¿Cómo venís tan despacio?
Decidle al rey que ya vengo.
Quitad aquesa carroza,
dadme vos, duque, la mano,
abaníqueme ese enano,
que el frescor aquí se goza.
Bueno va aquesto hasta aquí.

(HACESE LOCA.)

(ENTRA FEDRA.)

Hola, Laida, ¿Estás acá?

LAIDA: Laida, la reina, dirá.

FEDRA: ¡Qué nuevas traigo! ¡Ay de mí!

LAIDA: Nuevas. ¿Qué nuevas?

FEDRA: Mortales.

LAIDA: ¿Hase algún reino perdido
o flota de las que han ido
a las Indias Orientales?

FEDRA: Mi padre manda a llamar
para que parta a Segorbe,
sin que remedio lo estorbe,
ni se pueda replicar.
Recibió carta mi tía
de que la vida le importa
hacer mi jornada corta.

LAIDA: Que se alegra el reino fía.

FEDRA: ¿Qué reino?

LAIDA: El que yo gobierno
como absoluta señora.

FEDRA: ¿Estás loca?

[illegible]

FEDRA: ¡Ay, Dios; el seso ha perdido!

LAIDA: Pero mi alma ha ganado.

FEDRA: Laida, ¿qué hechizo te han dado?

LAIDA: Por los ojos lo he bebido.

FEDRA:

Por mi fe que estoy movida
a seguir su buen ejemplo
porque dos cosas contemplo
que entrambas me va la vida:
la una, que si estoy loca,
aquí me habré de quedar
donde podré negociar
lo que a mi alma más toca;
la otra que estando así,
soy tan igual a Beltrán,
y con él me casarán
viéndome por él sin mí;
y verán que de este modo
se remedia mi locura;
ya comienzo, adiós, cordura
adiós, seso y honra y todo.

LAIDA: Dueña, ¿cómo no venís?



FEDRA: (*HACESE LOCA*) ¿Qué queréis, reina y señora?

LAIDA: Aguardo ya hace una hora
un poco de agua y anís.

FEDRA: Descuidose el maestresala
y rompió toda la copa.

LAIDA: Pues que le quiten la ropa
y le metan una bala.
(*APARTE*) ¿Qué es aquesto de mi ama
que así me lleva el humor?

FEDRA: (*APARTE.*) Seguir quiero este furor
que el amor furor se llama.

LAIDA: (*APARTE.*) ¿Si me entiende el pensamiento
y así se burla de mí?

FEDRA: Gran Reina, un paje está aquí
que os quiere contar un cuento.

LAIDA: Si es paje de don Beltrán
decid que le den licencia.

FEDRA: ¿Aún osáis en mi presencia
nombrar ese ganapán?

LAIDA: ¿No está bien averiguado
que Beltrán es cosa mía?

FEDRA: ¡Hay tan gran bellaquería
 estando el otro casado!

LAIDA: Casado, ¿Con quién?

FEDRA: Conmigo.

LAIDA: ¿Contigo?

FEDRA: ¡Como lo cuento!

LAIDA: ¿Y quién hizo el casamiento?

FEDRA: El Papa.

LAIDA: ¡Tócame el higo!

FEDRA: ¿Pues qué pensó la fregona casarse ella con Beltrán?

LAI DA: ¿Es que eres reina de Orán?
 ¡Una pobre bellacona!
 ¡Partan ya mis carabelas
 y vayan por todas partes
 tendidos mis estandartes!

FEDRA: Ya te romperé las muelas.

LAIDA: ¿Las muelas a mí una dueña
que carece de linaje?

Que traiga enseguida un paje
un hacha de cortar leña!

FEDRA: ¿Reina vos? ¡Mentís, villana!

LAIDA: ¿Mentís? ¡Toma un bofetón!

FEDRA: Bofetón a mí a traición.
¡Esperad, doña Avellana!

(RIÑAN LAS DOS. ENTRA ARACELY.)

ARACELY: Sobrina, ¿qué es aquesto? ¡Suelta, aparta!
¿A qué bajaste aquí? ¡Acudid presto!
Recoged esta loca y si es furiosa,
¿por qué razón la sacan de su celda?

LAIDA: ¿Ya no me conocéis, hermana vieja?

ARACELY: Laida, ¿eres tú?

LAIDA: Yo soy.

FEDRA: Y la bellaca,
¿sabéis que está diciendo? Que es la reina,
y que con ella Beltrán está casado,
siendo como lo sabe Dios y el mundo,
ese galán, mi esposo.

ARACELY: ¡Cielo Santo!

Que están entrambas locas y sin juicio.
¡Válgame Dios! ¿Y qué habrá sido aquesto?
Si les dieron por dicha algún hechizo.

FEDRA: No es hechizo el amor, sino hechicero,
el hechizo es la gracia y la hermosura,
y si queréis saber el que me han dado,
mirad el talle de Beltrán, y luego
me juzgaréis por loca venturosa.

LAIDA: A mí también me ha dado ese hombre hechizos;
si lo queréis saber mírame el pecho
que de abrasado está cenizas hecho.

ARACELY: ¡Válgame Dios! Que va en serio
y temo alguna desgracia
desta razón y misterio.

LAIDA: Yo soy la reina de Tracia,
aunque tengo aquí mi imperio.

ARACELY: Tengo el sentido suspenso
y pienso que esto es hechizo.
Aunque si el amor lo hizo
temo que es hechizo intenso.
En qué mal punto viniste
a esta casa Beltrán.
Mi sobrina he de encerrar
antes que nadie la vea;
y haré que bastante sea

hasta llegarla a curar.
Y pondré a Beltrán de suerte,
si no vuelve su cordura,
que tenga en tal desventura
por más contento la muerte.

FEDRA: Si le ponéis en prisión
a fe que me he de morir.

ARACELY: ¿Pues no acabáis de advertir
que él ha dado la ocasión?
Idos adentro las dos
que veré como arreglallo;
mientras que la cura hallo
Idos dentro, ¡vive Dios!

(VANSE FEDRA y LAIDA. ARACELY QUEDA SOLA.)

ARACELY: Del frenesí escribe Posidonio,
que es hinchazón de las membranas cerca
de la cabeza, con calor tan vivo
de fiebre aguda que enajena el seso;
pudiérase aplicar varios remedios,
mas en curalla sólo pienso en uno:
algo tengo de hacer para juntallos;
le diré que muy presto he de casallos
decírselo a Floriano es oportuno.
Pues es discreto y único remedio,
sin revolver Galenos ni Avicenas,
que no se ha de encerrar al que esté loco,

sino sacarle a ver gustos y fiestas.
Y la mejor de cuantas fiestas hallas,
que se celebren con magnificencia,
es la de aquestos días en Valencia
cuando todos concurren a las Fallas.
He de hablar a Floriano. Aquí llega.

FLORIANO: Por Dios que no he de ir aunque me maten,
pues es muy peligroso el que me vean.

ARACELY: Floriano, ¿de qué hablas?

FLORIANO: Esta tarde
quieren que salga fuera con los locos,
como si fuera un loco como ellos;
yo soy más cuerdo y tengo más sentido
de cuantos cuerdos hay en esta casa.

ARACELY: Tienes mucha razón, es peligroso.
Hartos locos habrá para que pidan
la limosna, vos no, que de otro caso
he de hablaros, que está la pobre Fedra
loca por vos, frenética y furiosa,
y morirá si no os casáis con ella.
Y para remediarlo he concertado
que esta tarde se haga el desposorio.

FLORIANO: ¿De veras o de burlas? ¿Cómo haremos?

ARACELY: Decid que burlas, burlas será todo.
Que no quiero otra cosa que se alegre.

FLORIANO: Pues, id; que yo me siento cuerdo un poco
y pienso hacer muy bien de desposado.

ARACELY: Vos quedaos aquí, que siendo el tiempo
yo os enviaré a avisar.

FLORIANO: Para serviros. (VASE ARACELY.)
Hoy es el día que temo
ser de alguno conocido;
por la gente que ha venido
a verme por grande extremo.
Quitáronnos las prisiones,
que es día de libertad,
en que toda la ciudad
hace aquí sus estaciones;
pero por esta razón
hoy dobladas las tomara
y encerrado asegurara
el miedo del corazón;
aunque agravio a mi fortuna,
que está toda a mi favor,
que es poca fe mi temor
si temo desdicha alguna.

ERIFILA: (ENTRA.) En tu busca andaba ya
para darte el parabién,
aunque el pésame me den

de bien que tan mal me está.
Mil años a Fedra goces,
loco bienaventurado.

FLORIANO: De una burla te has picado.

ERIFILA: ¿De burlas? Mal me conoces.
Esto mal se pudo hacer
sin dar tu consentimiento.

FLORIANO: Ya digo que en burlas siento
nombrarme a aquesa mujer.
No te finjas muy sentida
de lo que ser burla sabes.

ERIFILA: Nunca yo en cosas tan graves
me burlé en toda mi vida.
¿Casado estás?

FLORIANO: ¿Yo casado?
¿Qué dices?

ERIFILA: Eso se dice.

FLORIANO: ¿Pues cómo si aún no lo hice?

ERIFILA: Basta que esté concertado.

FLORIANO: ¿Tal habías de creer
deste que sólo es tu esclavo?

- ERIFILA: Agora de creer acabo
que ya es Fedra tu mujer.
Que quien da satisfacción
y con tantas veras viene,
es señal de que no tiene
inocente el corazón.
Desde aquí digo, Floriano,
que alzo la mano de ti.
- FLORIANO: Pues póngala el cielo en mí
si alzares de mí tu mano.
Si en dos días de deseo
mil años y más se ven,
mil años te quiero bien,
mil años ha que te veo.
- ERIFILA: No me conquistes con ciencia,
conquístame con amor,
que un inocente es mejor
que toda vana elocuencia.
- FLORIANO: Alza esas manos hermosas
a los brazos de tu esposo,
pues que ya el cielo piadoso
te ha quitado las esposas.
Vuelve, mi regalo y bien,
a confirmarme en tu gracia.
- ERIFILA: Mal conoces mi desgracia,

como nuevo en mi desdén.
¿Yo manos a ti?

FLORIANO: Sin falta
que de tu crueldad lo arguyo.

ERIFILA: ¡Aparta!

FLORIANO: ¡Mi bien!

ERIFILA: ¿Yo tuyo?

FLORIANO: Dentro del alma me salta.

ERIFILA: Busca las manos de Fedra.

FLORIANO: Las tuyas son las que adoro,
¿ves, por ventura, que lloro?

ERIFILA: No lo veo. Soy de piedra.

FLORIANO: Matareme.

ERIFILA: ¿Qué me importa?

FLORIANO: ¿Eso dices?

ERIFILA: Eso hago.

FLORIANO: Si de ello te satisfago
cortareme el cuello.

ERIFILA: Corta,
para que muera la lengua
en que se formó tal sí.

FLORIANO: ¿Yo sí? Mi bien, contra ti,
mira que hablas en tu mengua.

ERIFILA: Hazte allá que viene gente.

FLORIANO: Pienso que vienen por ti.

ERIFILA: Dudo que vengan por mí;
es por ti, seguramente.
Pluguiera a Dios por mí fuera;
pues no te vería más.

FLORIANO: Si fuese por ti; ¿te irás?

ERIFILA: Pues con Fedra no te viera... (ENTRA ARACELY.)
¿Sois vos el embajador
de mi tío el preste Juan?

ARACELY: ¿Cómo os va, amigo Beltrán?

FLORIANO: ¡Pardiez! Doctora, peor.

ARACELY: ¿No sabéis cómo logré

licencia para sacar
a Elvira de este lugar?

ERIFILA: Yo os lo agradeceré.
Y de ello me he holgado.

ARACELY: Quiero en mi casa curalla,
por ello pienso llevalla.
Pues en el plan que he ideado
como que ella es mi parienta,
y no es bien dejarla así,
silla y criados traigo aquí.

ERIFILA: Por mi fe que voy contenta.
Sacadme, sacadme os ruego,
que no quiero estar a ver
una fiesta que han de hacer
que es fiesta con mucho fuego.

ARACELY: ¿No vendréis conmigo, Elvira?

ERIFILA: Lo haré por daros el gusto;
tenéis encanto y es justo
que pierda con vos la ira.
Que a fe que estaba enfadada;
mas buen carácter tenéis,
vos me desenfadaréis.

FLORIANO: (*APARTE.*) ¡Cómo es la mujer airada!

ERIFILA: Ea, ¿pues nos vamos?

ARACELY: Vamos,
que a la puerta está la silla.

FLORIANO: Quiero callar y sufrilla
para que no nos perdamos;
que apenas habrá salido
cuando luego se arrepienta;
en fin, ¿te vas?

ERIFILA: Muy contenta.

FLORIANO: Yo quedo triste y dolido;
y pues más no puede ser,
váyanse los que se han de ir,
que si habemos de morir,
tiempo habremos menester.

ARACELY: Adiós, amigo Beltrán,
que me importa sacar a esta,
luego vendré a vuestra fiesta.

ERIFILA: Quedad con Dios, ganapán.
Y dile a la desposada
que no se me da un tomín.

FLORIANO: Pues a falta de un colín
es mejor una empanada.

ERIFILA: Eso no es Fedra, y ya basta,
que una decepción tendréis.

FLORIANO: Vos os arrepentiréis,
Señora Doña Canasta.

(SALGAN Y ENTREN MIENTRAS SE INSULTAN.)

ERIFILA: Anda, bellaco goloso,
que te han cogido por hambre.

FLORIANO: Andad vos, trozo de fiambre,
que os escapáis de medroso.

ERIFILA: Y vos, dadle un besamanos
a tu señora pelleja.

FLORIANO: Idos con Dios, mala oveja,
que vais en poder de alanos. *(VASE ERIFILA.)*
Insultos me da mi loca,
mas sé que volverá presto,
que en el alma se me ha puesto,
que es amor quien la provoca.
No quiero hacer sentimiento,
hasta ver si se declara;
sino ver en lo que para
el fingido casamiento.

(VASE. ENTRA ARACELY CON UN AZONTE Y TODOS LOS LOCOS DELANTE.)

- ARACELY: Vayan delante y pónganse por orden,
sin hacer ni decir cosa que enfade;
porque alegren la gente que los vea
y den liberalmente su limosna.
- LAIDA: ¿Hay quien nos dé limosna? ¿Hay quien nos haga
alguna caridad a aquestos pobres?
- FEDRA: (*CANTA.*) Ut, sol, fa, sol, re, mi, sol, re, ut.
La música es divina concordancia
deste mundo inferior y del angélico;
todo cuanto hay en todo, todo es música,
música el hombre, el cielo, el sol, la luna,
los planetas, los signos, las estrellas,
música la hermosura de las cosas.
Ut, sol, fa, sol, re, mi, sol, re, ut.
- LAIDA: Hermosos son de mi Beltrán los ojos,
graciosa boca y apacible lengua,
dichosa el alma que de oírla goza.
- (*VANSE TODOS. LA ESCENA SOLA. LUEGO ENTRA UN CABALLERO y HABLA A ARACELY.*)
- CABALLERO: De las cosas, doctora, más notables,
que en aquesta ciudad insigne he visto,
después que ando por ella paseando,
es aqueste hospital, obra famosa
entre las más que aqueste nombre tienen,
que aunque el de Zaragoza lo sea tanto,

que pienso que con él competir puede,
este puede a su lado alzar la frente,
por una de las siete maravillas,
que la piedad en este mundo ha hecho.
¿Podría ver despacio aquestos locos?

ARACELY: Estos, amigos, ahora están tratables:
que algunos dellos suelen ser furiosos.

CABALLERO: ¿Quién es aquesta?

ARACELY: Una famosa cómica;
que en sus tiempos gustara en el tablado.
Martina es hoy su nombre, aunque fingido.
Que cuando era famosa se llamaba
la Calderona y al rey mucho agradaba.
Aunque la más de veces no es furiosa
como criada y de ayuda aquí es empleada.

CABALLERO: ¿Y aquesta, quién es?

ARACELY: Aquesta es Laida,
una criada pobre, que perdió el juicio
por un Beltrán que aquí también nos falta.
Este Beltrán hoy mismo en esta casa
va a desposarse en burlas como medio
de curar cierta dama y será digno
de ver este suceso.

CABALLERO: ¿Podré verlo?

ARACELY: Y aún mejor, pues pienso que es cordura
que en esta fiesta que hará de desposorio
ocupéis un lugar pues es notorio
que pudiésete hallar un mejor cura.

CABALLERO: Creedme que con ello un grande gusto
me dais.

ARACELY: Hagamos pues en este punto
la industria que ha de ser remedio justo.

(ENTRAN TODOS. LUEGO MARTINA y FEDRA.)

FEDRA: Y mi Beltrán, ¿Dónde está?

MARTINA: Hija, agora le traeremos.

FEDRA: Luego, ¿aquí nos casaremos?

MARTINA: El cura ha llegado ya.
Pero sosiégate un poco
y de quién eres te acuerda.

FEDRA: ¿Cómo puedo yo estar cuerda
mientras me falta mi loco?

MARTINA: ¿Y después de estar casada
no piensas volver en tí?

FEDRA: Digo que sí, sí, sí, sí;
que este mi mal todo es nada.

(ENTRAN ARACELY y EL CABALLERO VESTIDO DE CURA.)

CABALLERO: Con vuestra licencia en fin
a hacer esta boda vengo.

ARACELY: Por grande merced lo tengo.

FEDRA: ¿Quién es aqueste rocín?

MARTINA: Aplacad vuestra locura
y poned algo de seso;
que a bendecir el suceso
ha llegado aqueste cura.

FEDRA: ¡Pardiez! Que tenéis razón.
Por esto de la locura
no atinar que este es el cura
que bendice esta ocasión.
Ya me canso de esperar
en ver llegar a mi amado.

ARACELY: Id vos por el desposado.

MARTINA: Yo ya lo voy a llamar. (VASE.)

FEDRA: Buena suerte que os de Dios,
que así os doléis de mí.

ARACELY: ¿Daisme la palabra aquí
que habéis de volver en vos?

FEDRA: Si yo me veo casada,
luego cesará el enredo;
mas sabed que tengo miedo,
que esta fiesta sea nada.
Mas guardaos de engañarme,
y de alguna burla hacerme,
que a fe que habréis de perderme
por donde pensáis ganarme.

ARACELY: ¿Tú no ves que es desatino
presumir que esto es engaño?

FEDRA: Yo sé que os pesa mi daño.

CABALLERO: (*APARTE.*) Qué crúel es el destino
y qué vueltas suele dar.
Mas me temo que he hallado
una mujer cuyo estado
pudiera llegar a amar.
Y que extraño es el suceso
de esta su extraña locura
pues si yo no fuera cura
y ella si tuviera seso,
bien me podría servir
para ser hombre casado.

ARACELY: Aquí llega el desposado.

CABALLERO: Salgámosle a recibir.

*(ENTRA FLORIANO VESTIDO DE DESPOSADO DE LO MAS GRACIOSO QUE SE PUEDA.
DETRÁS LAIDA.)*

ARACELY: Siéntense los dos aquí,
y Laida será la madrina.

LAIDA: ¿Madrina me hacéis a mí?
Volvereme a la cocina,
por el día que nací:
baste que sufra los cuernos,
sin padecer dos infiernos,
en penar y en consentir.

ARACELY: Detente.

LAIDA: Quiérome ir,
que tengo los ojos tiernos.

ARACELY: No, no, hija, por mi vida,
yo buscaré quien lo sea.

FEDRA: ¿Han visto la relamida?

LAIDA: Callad, vos, cabra tan fea,
la de la barba fingida,
que a fe, que si agora os dan
al bellaco de Beltrán,
que mañana no sea vuestro.

- FEDRA: ¡Ah, pedazo de cabestro,
 marquesa de amasa pan!
- FLORIANO: Callad y tened respeto
 a vuestro marido, loca.
- FEDRA: ¿No he de hablar?
- FLORIANO: ¿Vos a qué efeto?
 Mejor cósete la boca
 con un hilo muy bien prieto.
- FEDRA: ¿Son estos vuestros regalos?
- ARACELY: No riñáis, os aconsejo.
- FLORIANO: Estos os parecen malos.
- FEDRA: ¿Quieres callar, so pellejo?
- FLORIANO: ¿Que calle? Dareos mil palos.
- FEDRA: ¿Palos a vuestra mujer?
- LAIDA: No lo habríades de ser.
- FEDRA: Luego, ¿no está ya tratado?
- LAIDA: Como no está deseado
 sabed que hay mucho que hacer.

ARACELY: Ea, dejad disparates.

FLORIANO: Antes de aqueso no trates
porque verdades diremos.

CABALLERO: ¿Queréis que nos soseguemos?
Que parecemos orates.

LAIDA: Si puesto que somos tales
cual tales nos comportemos.

*(COMIENZAN TODOS A REÑIR Y HACER EL LOCO Y VANSE ENTRANDO. SALE LUEGO
ERIFILA y DETRÁS ARACELY y FLORIANO.)*

ARACELY: ¿En efecto has escapado
hasta que has llegado aquí?

ERIFILA: No vengo huyendo de ti
sino a buscar mi cuidado.

ARACELY: Elvira, ¿cómo te vienes?
¿Del remedio huyendo sales?

ERIFILA: Porque allá estaban mis males,
y dejaba acá mis bienes.
Pensé poderlo sufrir,
y un gran engaño pensé,
que con sólo que llegué,
llegué a punto de morir.

- ARACELY: No me basta esa razón
y por eso tras ti vengo.
- ERIFILA: ¿No ves que razón no tengo,
sino locura y pasión?
Este es efecto de celos,
que la paz de amor destierra,
porque no han dado a la tierra
mayor castigo los celos.
No tengáis de mí esperanza,
que por Beltrán la perdí.
- FLORIANO: ¡Jesús! Erifila aquí,
¿hay tan extraña mudanza?
- ARACELY: ¿Por Beltrán? Sin duda alguna
que este loco es hechicero.
- FLORIANO: No os enojéis, lo primero,
porque no hay razón ninguna;
que yo, ¿qué ofensa os he hecho?
- ERIFILA: Y dime, ¿estás ya casado?
- FLORIANO: Sí, Elvira, ¿no ves al lado
el alma de aqueste pecho?
- ERIFILA: ¿Que te has casado, traidor?
- FLORIANO: Caseme, como te fuiste,

y porque me aborreciste
pues dudaste de mi amor.
(*APARTE*) Ella piensa que es de veras.

ERIFILA: ¿Que ya, traidor fementido,
para siempre te he perdido?
Perro, yo haré que te mueras.
No piense que ha de gozarte
nadie, pues ya te perdí.

FLORIANO: (*APARTE.*) Cosa que esta diga aquí
mi historia parte por parte.

ERIFILA: Piensas, traidor Floriño,
con este disfraz fingido...

FLORIANO: ¡Vive Dios que soy perdido!
¡Ta, ta!

ERIFILA: ¡Desvía la mano!
¿Haciéndote falso loco
encubrir de aquesta suerte
del gran Reynero la muerte?

CABALLERO: (*ENTRA.*) ¿Qué es esto? Esperad un poco.
Si no ha hecho más delito
que dar a Reynero muerte,
dejadle.

ERIFILA: Pues, ¿de qué suerte?

- CABALLERO: ¡Oh, cielo santo y bendito,
 cuántas maravillas son
 las que salen de tu mano!
 ¿Conocesme, Floriano?
- FLORIANO: ¿Es sombra o es ilusión?
- CABALLERO: Yo soy; no te cause espanto.
- FLORIANO: Príncipe, ¿que no eres muerto?
- ERIFILA: ¿Es Reynero?
- CABALLERO: El mismo.
- ARACELY: ¿Cierto?
- CABALLERO: Yo soy; no os admiréis tanto.
- ARACELY: Pues, señor, ¿no te mató
 Floriano?
- CABALLERO: No, pues soy vivo.
- FLORIANO: De ti la vida recibo
 que tu muerte me quitó.
 Pero, dinos, ¿de qué suerte
 fue suceso tan extraño?
- CABALLERO: Mi muerte ha sido un engaño.

FLORIANO: Engaño. ¿Pues cómo?

CABALLERO: Advierte.

Amando a la hermosa Celia,
a quien tú también amaste;
salí a rondarla una noche
harto oscura, porque salen
entonces a ver su lumbre
los murciélagos amantes.
Yo con espada y rodela
y con un broquel un paje;
aunque con este venían
otros dos con dos montantes.
Aquel paje del broquel,
traía mi nombre y daga
y a él le diste la herida
por la que difunto yace.
Yo mandé que de los otros
ninguno os hiciese alcance
sino que al muerto del suelo
levantasen al instante.
Hice que por la ciudad
fama de mi muerte echasen;
lastimó la triste nueva
al viejo conde, mi padre,
haciendo mil diligencias
por hallarte y por hallarme;
porque hice que en secreto
al paje muerto enterrasen,
y partí de Zaragoza

aquel día por la tarde.
Ahora he sabido que Celia,
de mi ausencia consolada,
que no gana amor al tiempo,
es felizmente casada.
Porque mi padre se alegre
al Conde quiero llevarte,
que es bien lleve un muerto a un loco
que tan bien fingirlo sabe.

FLORIANO: Por tan extraño suceso
gracias al cielo se den.

ARACELY: Cosa es para que estén
los que lo tienen sin seso;
pero decidme, Floriano,
¿quién es Elvira, esta loca?

FLORIANO: Mejor que a ella a mí me toca
puesto que es suya mi mano;
y que soy esclavo suyo
su historia narraré así.

ARACELY: ¿Pues cómo ha venido aquí?

ERIFILA: Por temor a un desposorio
del lado mi padre huyo;
que aunque es un padre honrado
del esposo señalado
mi rechazo era notorio.

Vine huyendo a Valencia
en compañía de un criado,
que escapando de mi lado
vi peligrar mi existencia,
pues robome y dando voces
por loca aquí me trajeron,
donde mis amores fueron
tan grandes como conoces.

FLORIANO: Dame, Erifila, perdón,
que ese es tu nombre y no Elvira.

CABALLERO: El suceso bien me admira
y me pone en confusión.
¿Casáraos según eso?

FLORIANO: No lo sé, yo la he querido;
y por ella loco he sido
más que por aquel suceso.

ARACELY: Debes casarte con ella;
que es forzar la voluntad
por rigor y amistad
que vuestro gusto atropella.
Y pues vuestras voluntades
están conformes, y así,
no es bien apartar por mí
tan estrechas amistades.

FLORIANO: En mayor obligación,

Aracely, me has echado,
pues dos vidas me habéis dado
en esta loca prisión.
Dame esa mano, mi bien,
que todo ha sido fingido,
recíbeme por marido
y por tu esclavo también.

ERIFILA: La mano y el alma y todo,
dueño de mi libertad.

CABALLERO: En tan gran solemnidad,
justo es que se cumpla todo.
Y puesto que sé que es
Fedra de tu parentesco
como marido me ofrezco
y os ruego que me la des.
Y que de una vez por todas,
puesto que ya sé que ha sido
el casamiento fingido,
celebrems sendas bodas.

ARACELY: Si os queréis casar con ella,
a tener Fedra sentido
fuera, Príncipe, servido
y yo feliz con querella.

FEDRA: (ENTRA.) En eso no hay que culparme,
que aunque por ti le perdí;
sólo ser loca fingí

para con Beltrán casarme.
Si gustas, yo soy dichosa.

ARACELY: Sobrina, ¿tienes sentido?

CABALLERO: ¿Me aceptáis como marido?

FEDRA: Feliz soy de ser tu esposa.

LAIDA: (*ENTRANDO.*) ¿Y pensáis que yo soy loca
señores casamenteros?

ARACELY: ¿Que aún falta más?

LAIDA: Falta haceros
una oración breve y poca.

ARACELY: ¿Pues, qué es eso?

LAIDA:

Haber fingido
este loco frenesí,
por ver si pudiera así
gozar del bien que he perdido,
por ello sólo les pido
quedarme por siempre aquí.

ARACELY: ¿Cómo?

LAIDA: Optando desde hoy,
permanecer a tu lado,

pues de seguro que os doy
razón para este cuidado.
Pues que siempre os he admirado
y no es la ocasión primera;
que estoy segura que yo
siento inclinación a...

ARACELY: ¡No!

LAIDA: Ser la mejor enfermera.

ARACELY: Por un momento creí...

LAIDA: Yo no desdeño la idea
y dentro lo siento así;
que con el tiempo se vea
que quien la locura deja
para servirte mejor,
brindándote la ocasión
para que tu oficio ejerzas,
si aunadas nuestras fuerzas
en pro de la curación
de quien a esta casa venga
en vez de un médico tenga
dos, formando una pareja.

ARACELY: Admito que ello es razón.

LAIDA: Ea, pues, ya está acordado;
que lo entienda quien lo oyó.

FLORIANO: Si hoy vive quien os mató,
y vivo, señor, os goza,
que es cuento de que habrá pocos.

ARACELY: Tan buen fin, seguro estaba.

LAIDA: Y aquí, señores, acaba
el Hospital de los locos.

En Cáceres, a los nueve días del mes de diciembre de dos mil y doce.

PARÁBASIS

VOLUMEN I

se terminó de imprimir

en los talleres de Tomás Rodríguez,

en Cáceres, el día 26 de noviembre de 2014,

el mismo día del nacimiento, en 1909, del dramaturgo

y escritor francés de origen rumano

Eugène Ionesco.

