

# ESPIAR A LOS ÁRBOLES

Nº 6



TEATRO ESPAÑOL  
Desde 1583



NAVES ESPAÑOL  
En Matadero

Dirección: Natalia Menéndez  
Coordinación y edición: Josema Díez-Pérez  
Diseño y maquetación: Nerea García Pascual  
Ilustración: Ana Penyas  
Ayudante de coordinación: Marta Ruiz  
Depósito Legal: **M-25804-2020**  
Todos los derechos quedan reservados

[www.teatroespanol.es](http://www.teatroespanol.es)   



**TEATRO ESPAÑOL**  
Desde 1583



**NAVES ESPAÑOL**  
En Matadero



Nº6

# ESPIAR A LOS ÁRBOLES



Ilustraciones Ana Penyas

MAYO 2023





EDITORIAL	04-05	ABONAR.LA CULTURA	
Natalia Menéndez	04	DEL CUIDADO	58-67
LA EMPATÍA	06-23	Julia R. Carazo	60
Pepe Viyuela	08	Sergi Ots	62
Julia Rubio	10	Mireia Fernández	63
Silvia Marsó	12	Siro López	64
María Pascual	15	Rosa Díaz-La Rous	65
Gloria Albalate	16	DE LA MANO	68-75
Carlota Ferrer	17	Chema Noci	70
Alfonso Zurro	18	HUERTO CREATIVO.	
Javier Hernández-Simón	20	EL TEATRO ITALIANO	
Luis Bermejo	22	CONTEMPORÁNEO	76-87
Rafael Sánchez	23	Nazareth Castellanos	78
CURIOSIDADES		Cynthia Miranda	81
DEL ESPAÑOL	24-33	María Prado	82
Fernando Doménech	26	María Caudevilla	84
Guadalupe Soria Tomás	30	Laura Ortega	87
CORTEZA Y ANILLOS		LA FRAGILIDAD	88-109
SOROLLA, FRANCISCO		Ana Vallés	90
NIEVA, VALLE-INCLÁN	34-57	Gabriel Calderón	92
Manuel Lagos	36	Javier Gutiérrez	94
Juan Gómez-Cornejo	40	Sergio Martínez Vila	95
David Picazo	42	Matías Umpierrez	96
Baltasar Patiño	45	Cabosanroque	97
Fragmento de <i>Las cosas como fueron</i>	48	Carlos Molinero	98
Virginia Rodríguez	49	Josep María Miró	100
Rakel Camacho	52	Irene Quintana	102
Fragmento de		Javier Ballesteros	103
<i>La lámpara maravillosa</i>	55	Paula Quintana	104
Pedro Casablanc	56	Eduard Costa	106
		Luz Arcas	109

Las pupilas se me dilataron cuales piscinas olímpicas cuando escuché por primera vez que el Teatro Español era el teatro más antiguo de Europa. La boca que lo dijo, hace unos años, prosiguió con: “No es que sea el más viejo, es el más antiguo porque siempre ha sido teatro. Desde su creación como Corral del Príncipe no ha dejado de ser teatro, salvo por acontecimientos políticos o incendios, pero siempre lo ha sido”. Hay personas que me dicen: “Si estuviéramos en tal o cual país esto se sabría hace tiempo”. Yo declaro que tenemos esta perla en Madrid, que este año cumple 440 años, y que vamos a celebrar este acontecimiento por todo lo alto; llevamos cuatro años preparándolo y lo contaremos cuando presentemos la nueva programación 23/24.

A través de esta celebración, se nos antoja tratar a diversas actrices muy poco conocidas hoy en día pero que fueron emblemáticas junto al Teatro Español: María Ladvenant, la famosa Petronila, Concepción Rodríguez. Del mismo modo, conmemoramos el fallecimiento de Sorolla para acercarnos a él desde diferentes miradas con el teatro y con dos iluminadores que tienen querencias contrarias al pintor. Nos atrapa conocer su relación con actrices de la talla de María Guerrero, Lucrecia Arana, Raquel Meller o Catalina Bárcena, bravas exponentes de las más distinguidas creaciones de nuestro teatro y de nuestra cultura. Lo que gravita es cuestión de luz...

Abordamos la cultura del cuidado a través de creadores que velan por el teatro familiar, que saben lo que es poner atención en tratar temas y cómo hacerlo para que lleguen a las distintas generaciones que componen las familias. Así caminan esa abuela con su nieta por los infinitos paisajes de imaginación y fantasía que nos regala la ilustradora. Derroche de detalles naturales y artísticos que brindan variantes en el recorrido de cada una. Abordan las dificultades con sentido común, curiosidad y una cierta alegría.

Entre paso y zancada, casi al hilo del cuidado, nos sumergimos en el océano de la fragilidad, donde “pesco” algunas ideas, algunas imágenes poéticas: “Reivindico la fragilidad y el cuidado en este mundo inmediato”. “Somos esculturas, danza, poemas e historias andantes. El arte es un frágil espejo de búsqueda, de identidad, de preguntas, de encuentros, de interpelación..., de grito silencio con ecos perdidos en el tiempo”. “Es la revolución de la ternura, de la belleza, de la diversidad... y especialmente de la grandeza en los pequeños detalles”. “Cuidar es casi una filosofía de vida, quizá demasiado olvidada a veces”.

Alguien se pregunta si el agua es frágil. A continuación, dice bajito: “Es indestructible”.

Chema Noci, el encargado de peluquería, maquillaje y caracterización del Teatro Español y de las Naves del Español en Matadero, es un mago en convertir y transformar personas en personajes, sabe que en el buen trato va un alto porcentaje de su éxito. Cada palabra que le sale parece como si fuera amasada en el horno de la delicadeza. Recuerdo el cartel de *Queen Lear*, las pruebas que hizo para conseguir esa corona de cera que se deshacía; fueron días de compras, de pruebas con diferentes tipos de ceras, gorros, moldes, de conversaciones entre nosotros, con producción, con utilería, con vestuario, con su ayudante. Gestionó con tacto a todo un equipo de profesionales y, junto a la actriz, consiguieron mostrar a esa reina en decadencia que se diluía en su aspereza.



Proseguimos la ruta de este número seis de la revista atendiendo a la dramaturgia actual italiana y al descubrimiento producido por las cuatro directoras españolas que llevaron a cabo sus lecturas dramatizadas. Cualquier excusa es buena para plantearse la creatividad del otro y la propia, para volcar las posibilidades y los abismos de la dirección escénica con la autoría. Cuando se aborda el número seis, se habla de belleza, del símbolo de la armonía perfecta, del amor eterno entre quienes lo comparten, se dice que es el más perfecto de los imperfectos...

Nos asaltan preguntas: ¿Cómo se comporta el cerebro de una actriz o de un actor?, ¿y el del espectador? Las aborda Nazharet Castellanos con sus interesantes estudios neuronales sobre el comportamiento humano. Se nos abre una puerta cuando dice que “la actuación supone una supresión biológica del yo”. Así como que “el espectador acepta sacrificar su realidad para asumir otra cuando está en un patio de butacas”. Y que “el cerebro procesa la información hasta más de dos horas después de haberla percibido. Por tanto, sigue influyendo en nosotros.” El silencio se instala y aparecen palabras: catarsis, mimesis, el cambio de piel, transformación...

Con el artículo dedicado a la exposición de Francisco Nieva, *“Teatro del privado horror”*, concluimos el homenaje otorgado durante esta temporada. Nos saltan frases suyas sobre el teatro: “Es un reflejo de aquello que amo o me irrita”. “... pero el teatro no representa la realidad, sino lo que le da la gana, como persona que se disfraza de lo que quiere, cuando se libera y se vuelve otro...”. Nos quedamos con ganas de más. Lo mismo nos pasa con Valle- Inclán; es inagotable, sobrecoge tanta belleza, erudición y afine sobre la conciencia, el comportamiento, en definitiva, sobre el ser humano y sus posibilidades de mejora.

Escojo un momento del Mensaje por el Día Mundial del Teatro 2023 de la actriz egipcia Samiha Ayoub para enlazarlo con otro de los temas de la revista: la empatía. “(...) y dejar que nuestras palabras salgan, para despertar la conciencia del mundo entero, para buscar en nosotros la esencia perdida del hombre. El hombre libre, tolerante, amoroso, simpático, gentil y comprensivo”. La empatía es un espacio de humanidad que permite que mantengas la autonomía para no estar sumergida en el dolor del otro, para así posibilitar el encuentro, el diálogo, para facilitar el entendimiento de cualquier tipo. Me imagino sentada en un anfiteatro y me viene de repente la ola de solidaridad que surgió tras los desastres naturales y humanos que han sucedido tras los horribles temblores en Siria y Turquía que nos dejaron la mirada temblando y perdida. Ayer visité el museo *Fragments* de Bogotá. Estoy sobrecogida al descubrir lo que la artista Doris Salcedo ha creado junto a diecisiete sobrevivientes de la violencia sexual anterior a 2016. La violencia se hizo belleza y poesía.

Como el colibrí que aporta su gota de agua para apagar el fuego, así debe ser nuestro compromiso: puro amor. Estoy convencida que desde el corazón podemos despertar la conciencia de que un mundo mejor está deseando abrirse ante nosotros, convirtiéndonos en seres civilizados: capaces de ayudarnos, de dialogar nuestras diferencias desde el respeto y la dignidad para así llegar a nuestra luz profunda.

“El instante más pequeño de amor es eternidad”. Valle Inclán, *La lámpara maravillosa*.

**Natalia Menéndez**

Directora Artística del Teatro Español y Naves del Español en Matadero







# LA EMPATÍA



# EL LUGAR DEL OTRO

La empatía es una de las capacidades humanas más relevantes en el desarrollo de nuestras sociedades. Se trata de una habilidad que nos ha permitido evolucionar colectivamente, al establecer relaciones que han propiciado el beneficio de la comunidad.

La identificación con el otro en momentos de peligro, de amenaza o malestar, es lo que nos ha permitido desarrollar nuestras posibilidades de convivencia y desarrollo. En contra del deseo de dominación y sometimiento, la empatía contiene implícita la idea de la colaboración y de la escucha.



El término no se acuña en lengua inglesa hasta los primeros años del siglo XX y no es incorporado al diccionario de la RAE hasta 1975. ¿Significa eso que no existía la empatía en los siglos anteriores? En absoluto. Cuando éramos nómadas y nos movíamos por el planeta buscando alimento y refugio, el momento en el que, por primera vez, nos negamos a dejar atrás al anciano, al herido o al enfermo, el instante en el que nos pusimos en su lugar y cargamos con él hasta llegar al destino, ahí debió nacer la empatía.

Según la RAE, es el “sentimiento de identificación con algo o con alguien”, la “capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos”. No se me ocurre mejor definición de lo que ha perseguido siempre el teatro.

Me gusta pensar que quienes nos dedicamos a la interpretación, cuando abordamos un personaje trabajamos desde esa idea de identificación con unos sentimientos, que quizá no sean los nuestros, pero que vamos a “defender” y encarnar en escena. La mayor parte de las veces no los compartimos, pero recurrimos a la empatía para ponernos en el lugar del personaje y prestarle nuestra piel, nuestra voz y nuestro entendimiento, a fin de que pueda existir y expresarse en la ceremonia colectiva de la representación.

También me gusta pensar que teatro es un arte empático y colectivo, en el que un equipo formado por personas con distintas actividades (iluminación, vestuario, escenografía, música, interpretación, producción...), trabajan juntos para alcanzar un objetivo común.

Sin olvidarnos, por supuesto, del ser más necesitado de empatía de todos ellos: aquel que llamamos director, y que debe escuchar y ponerse en el lugar de todos, para luego decidir, también empáticamente, qué es lo mejor para ese objetivo compartido.

Y finalmente, también me gusta creer que quienes hacemos teatro, queremos y sabemos ponernos en el lugar del público, que somos siempre conscientes de que es para ellos para quienes trabajamos y que juntos, durante la representación, hacemos ese viaje a la empatía que pretende mejorar la convivencia y no dejar a nadie atrás.

Quienes amamos el teatro deberíamos tener siempre presente que resulta más conveniente ponerse en el lugar del otro y dialogar con él, que competir para someterle.

**Pepe Viyuela**  
*Actor en Uz: el pueblo*

# NO FUE TU CULPA LO DE MI DIENTE

Me hacía gracia empezar a escribir esto con un argumento de autoridad, o una cita, como si fuese ya el decimoquinto artículo que escribo para mi columna semanal en *El País*, así que he buscado la etimología de la palabra empatía, para darme importancia, aunque sea de forma muy cutre. “La palabra empatía proviene etimológicamente de su raíz griega Παθεῖν, *epathón*, sentir, y del prefijo εν, preposición inseparable que significa dentro”. Al leerla, me he dado cuenta de que no estoy muy de acuerdo. Dudo que se pueda estar en desacuerdo con una etimología, al fin y al cabo, la palabra viene de donde viene, pero no estoy muy de acuerdo con que los hablantes hayamos escogido este término para referirnos a la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Creo que la empatía tiene más que ver con la simpatía (sentir-con, sentir-junto) que con eso de sentir-dentro.

En general, las palabras que empiezan por en no me inspiran mucha confianza: endogamia, ensimismamiento, ensalada; las que empiezan por sin, sí: sincronía, simbiosis, simetría.

Creo que el mayor peligro en cualquier profesión artística es en-cerrarse en uno mismo; sin embargo, entiendo la empatía como un rasgo intrínseco a cualquier artista, ¿no? Para ser buen comunicador uno necesita ser empático, de la misma forma que un espectador también necesita serlo, la empatía es el billete de ida y vuelta sin el cual no circula el arte.

Siendo los artistas seres fundamentalmente sensibles, fundamentalmente empáticos, chica, qué rematadamente fácil es convertirnos en verdaderos robots que solo miran a su ombligo de hojalata. Sentir dentro está bien, sí, pero con un ojillo puesto en el otro, y un ojillo generoso.

A principios de 2021 yo estaba haciendo *Marat-Sade* en la sala Fernando Arrabal, era de mis primeros trabajos profesionales, y estaba rodeada de amigos. Había una escena en la que



representábamos una especie de orgía, y en una de las funciones, mi amigo Adri se abalanzó hacia mí para besarme, con tanta fuerza que me rompí un diente. Y digo “me rompí” porque estuve una semana entera diciendo “me rompió”. Me enfadé, joder que si me enfadé, estuve un día entero culpando a Adri porque nunca más iba a tener trabajo porque tenía un milímetro de diente roto. Un día entero así, enfadada, diciendo ES QUE NO SE PUEDE SER TAN INVASIVO CON EL TRABAJO DE LOS DEMÁS, ES QUE HAY QUE RESPETAR EL ESPACIO VITAL, ES QUE ADRI NO TE DAS CUENTA DE QUE TRABAJAS CON MÁS GENTE. No sé si se lo dije, pero desde luego lo pensé. Pobre Adri. Te quiero, Adri. Yo sentía-dentro, muy dentro, la pérdida de mi diente, solo sentía eso; la que no se estaba dando cuenta de que trabajaba con más gente era yo. Con mucha más gente, además, con 12 actores y no sé cuantísimos técnicos. Luego reflexioné, pensé: qué fácil es subirse al burro de la cosa más insignificante y pensar que tu trabajo es el centro de todo, amiga Julia, o te centras, o te dedicas a otra cosa, porque aquí tu diente nos la suda a todos.

Claro, entiendo ahora más la etimología. La empatía son varias cosas: *sentir-juntos*: salirse de uno para entender al otro; *sentir-dentro*: entrar en uno para DEJAR DE QUEJARSE de lo que hace el otro; y la toma a tierra por si te da por empadronarte en los mundos de yupi.

En fin, no me he puesto el trocito de diente que me falta. Está bien así. Cuando me pongo estupenda paso la lengua por los incisivos para recordar que ninguno somos el centro del mundo, que cada uno hace las cosas lo mejor que puede, que gracias al trabajo del resto tú puedes trabajar, y que gracias, Adri, por devolverme de una hostia al mundo en comunidad.



**Julia Rubio**  
Concierto Animales Mixtø

# LA PRIMERA VEZ QUE TE VI

El bullicio de la sala me está mareando; retumba hasta el sexto piso un murmullo de comentarios y pasos que suben serpenteando desde la planta baja por la rampa arremolinada de barandillas blancas, colisionando contra la cúpula de cristal, que, en vez de amortiguar el sonido, lo multiplica por cada uno de sus diminutos cristales, haciendo reverberar hasta el más insignificante sonido.

En medio de este bucle de ruido interminable, apareces tú; me quedo paralizada mirándote y todo enmudece a mi alrededor.

Llevo una mochila, desbordada de objetos imprescindibles, (aunque a ti te parecerían absurdos), una agenda repleta de números telefónicos de gente que está al otro lado del mundo, el dietario, la cartera, el walkman con sus cascos, dos cassettes, uno de Dire Straits y otro de Lou Reed, un libro-guía de la ciudad, una botella de agua, una gorra, un jersey, guantes, bufanda, paraguas, un plátano... Me duele la espalda de llevar tal peso sobre mis escápulas durante tantas horas. En cierto modo siento cercana tu espalda encorvada, quizás es eso lo que me atrapa desde el primer momento.

Aunque sería una frivolidad por mi parte pretender emular el cansancio de una joven turista, ávida de experiencias, con tu cansancio de siglos.

Pero... ¿Quién eres? ¿Quién fuiste?

Silencio.

Soledad.

Solo una fecha: primavera de 1904.

Ni siquiera un nombre, un apellido. ¿Acaso no retumba en tu memoria, una voz, que, en algún momento del pasado, te llamó cariñosamente por tu nombre? ¿Quizás tu madre? ¿Un hermano? ¿Y dónde quedó todo eso?

Yo, como actriz, he interpretado personajes sin nombre. En *Cuadrilátero* me llamaba D, en *24 horas en la vida de una mujer*, Señora C y en *La puerta de al lado*, fui Ella.

Pero tú, ni eso, ni una letra, solo una imagen, un género, una clase social, tú y tus circunstancias anónimas,  
imprecisas,  
misteriosas.

Pero, aunque no hay un nombre, sí aparece un oficio: planchadora.

Y a través de tu espalda deformada por la extenuación, tus brazos sosteniéndose agarrotados sobre unas crispadas manos, replegadas una contra otra sobre la pesada plancha de hierro, adquieres tal identidad, que no hay combinación alfabética más poderosa que tu propia presencia.

Pero no me conformo.

Intento descifrar tu mirada, perdida sobre la blanca tela que planchas, supongo que en un abismo de recuerdos o deseos frustrados.

Y de repente estallan en mi cabeza un montón de neuronas espejo (mucho antes de que las descubra Rizzolatti y su equipo de neurobiólogos a mediados de los noventa) y me sale una lágrima por el ojo derecho que es el que siempre empieza a llorar cuando ruedo una escena dramática. Le sigue el izquierdo.

Y no dejo de mirarte...

Te preguntaría tantas cosas... aun sabiendo que no me ibas a responder...

Por un momento te imagino joven, ilusionada pensando que la vida es algo que puedes construir. Te atreves a soñar, te imaginas feliz. Qué osadía.

Tú, que como dice aquel crítico de arte, eres un “objeto de denuncia del realismo social decimonónico” y se queda tan ancho.

Y al verte he comprendido que toda la amargura,  
la explotación,  
la injusticia,  
la marginalidad,  
el abuso,



la desesperación  
y la melancolía caben en 116,2 x 73cm.

Pierdo la noción del tiempo, hasta que una voz muy parecida a la de Clint Eastwood anuncia por megafonía “the museum will close its doors in 10 minutes...”

No sé si el primer paso hacia la salida lo doy yo, o es ese grupo de japoneses, con sus Fuji colgando del cuello, el que me arrolla... Como puedo, me vuelvo y te echo una última mirada, quizá esperando que me hagas una señal, que me des una pista o que levantes tus ojos del vacío y me mires sonriendo, pero no lo haces y el misterio me ha de acompañar siempre, como tu recuerdo.

Solo un joven de 22 años, llamado Pablo supo quién eras. Te pintó en un periodo de tiempo al que después los entendidos catalogaron como su periodo azul. Azul noche, azul niebla, azul mar, azul tormenta, azul venas hinchadas, azul ojeras. Dejo atrás la rampa en espiral y salgo al número 1071 de la Quinta Avenida, esquina con la calle 89 de Manhattan.

Miro frente a mí y respiro un fresco olor a hierba mojada que viene de Central Park y pienso que Solomon Guggenheim no era nada tonto... mientras, me pongo los cascos para escuchar *The blue mask* de Lou Reed.

Y tengo el presentimiento de que, dentro de algunos años, unos amigos que dirigirán un teatro muy importante, me pedirán una reflexión sobre la EMPATÍA, para la revista de El ESPAÑOL y entonces, tendré la oportunidad de contar como fue la primera vez que te vi.



**Silvia Marsó**

Actriz en *La Florida*

Dedicado a “La planchadora” de Pablo Picasso.

Museo Guggenheim, Nueva York.



Cuando el ego se retira en silencio,  
sanado con bondad,  
puedo decirte que te veo.  
Veo tu dificultad de vivir en una incierta realidad,  
de afrontar, muchas veces sin garantías,  
la estructura profesional que supuestamente nos sustenta.  
Te veo en todos los trabajos  
no relacionados con la profesión que necesitas aceptar,  
en aquellos castings que no llegan a buen puerto,  
y te veo en la derrota.

Te valoro independiente de los resultados que cosechas.  
Te valoro, porque eres válido.  
Aunque me sirvas tú el café,  
tengas dos empleos mientras sacas adelante  
esa obra para la sala off  
o no hayas trabajado en tres años.  
Igual que te valoraría si trabajaras sin parar desde hace seis,  
porque no serías más ni mejor persona que cuando no lo hacías.  
Valoro tu trabajo aplaudiéndolo al final de esa función aburrida.  
Y por supuesto,  
también te veo en tus éxitos.  
Porque me alegro por ti.  
Mucho.  
Porque tú eres yo,  
yo soy tú,  
y juntos  
conformamos un colectivo que necesita amarse.

**María Pascual**  
Concierto Animales Mixtø

# EMPÁTICA O SIMPÁTICA

**Ponerse en el pellejo del otro, en su estado mental, en su situación personal y llorarlo, reírlo, defenderlo, entenderlo.**

¡Eso es lo que se supone que hacemos a priori las actrices, ponernos en esos pellejos y empatizar para poder contar la historia desde lo que siente el personaje!

¿Pero dónde se queda la actriz? ¿cómo elige con qué cualidades del personaje dormir?

No es lo mismo dormir siendo una princesa que una violada, siendo una guapa ama de casa feliz, que una mujer víctima de violencia machista, una castradora de hombres que una veterinaria divertida. Una ingeniera sin techo de cristal que acosa a sus empleados que una limpiadora acosada por su jefe.

Hoy es uno de enero de 2023 y dejamos en el mes de diciembre la triste catástrofe de 13 mujeres asesinadas en 28 días.

¡En este caso me pregunto, qué es la empatía y por qué los animales son capaces de ser más empáticos que nosotros!

¿Has visto perras asesinadas por sus parejas o amantes?

¿Elefantas muertas a manos de sus maridos?

¿Monas que sufran acoso y derribo por los machos?

Siempre que puedo hablo de mujeres, será porque empatico con nuestra causa y con nuestro peregrinar.

¡SÍ, SOY MUJER Y MI GÉNERO ES EMPÁTICO!. Los hombres son importantes en la historia del teatro, cuidemos a las mujeres para que también lo seamos.

**Gloria Albalade**

Concierto Animales Mixtøs



Nos dice el diccionario que la empatía es la capacidad de percibir, compartir y comprender lo que otro ser puede sentir. Sin duda es una capacidad que cualquier persona y en especial un artista, debe desarrollar a lo largo de su vida, con el fin de ser mejor persona y, mejor creador para ser capaz de conocer en profundidad al ser humano -dicen que hay tantos mundos/ macrocosmos como seres humanos/ microcosmos- y de atisbar el misterio de la existencia. Por tanto, la empatía podríamos concebirla como la capacidad de entender el mundo y aceptar al ser humano tal y como es.

El autor José Manuel Mora en *Los nadadores diurnos* nos invita a desarrollar la empatía enfrentándonos a toda una serie de personajes quebrados que no consiguieron encontrar su lugar en el mundo. Por eso necesitan -y necesitamos en mayor o menor medida- comprender las claves de ese utópico salón de belleza. Éstas serían las siguientes:

Uno: hemos de buscar el sentimiento de pertenencia a la totalidad.

Dos: hemos de dejar pasar los sentimientos como si éstos fueran pensados por otros.

Tres: hemos de ensayar la relación magnética entre nuestro espíritu y la naturaleza.

Cuatro: hemos de tratar de ver a Dios en todas partes, fomentando el estado de receptividad para ser bendecidos por su gracia.

Cinco: hemos de transformar la energía sexual en energía mental, negociando con nuestros instintos.

(...) Por otro lado, la empatía es fundamental para un intérprete, ya que debe comprender y defender personajes que no siempre son coincidentes con sus circunstancias intelectuales, económicas y vitales. El teatro es un arte colectivo, aunque se respeten los diferentes roles que tienen la última palabra en las decisiones o dicten las pautas a seguir para coincidir todos en el mismo universo estético e ideológico. Es una estructura donde un grupo de personas convive por muchas horas durante un determinado intervalo de tiempo: y todas esas personas trabajan sobre un material muy frágil: las emociones. Sin empatía... ¡Ya me diréis!

(...) El teatro es un espacio para despertar interrogantes en busca de comprender al ser humano y sus circunstancias. Una compañía es una comunidad de solitarios llenos de empatía y cuidados, y como comunidad tiene unas reglas propias que deben ser pautadas y respetadas por todos. El placer de aceptar unas reglas y de ser creativos sin dejar nunca de respetarlas.

(...) La identificación con los personajes es un mecanismo a través del cual los sujetos experimentan e interpretan una narración desde dentro, como si los acontecimientos que se relatan les estuviesen ocurriendo a ellos mismos. Si esto no requiere empatía... ¡Ya me diréis!

(...) Ser empático es ser capaz de ver el mundo a través de los ojos del otro y no ver nuestro mundo reflejado en sus ojos. Por eso, sin empatía, el espacio colectivo del teatro no sería posible. Y de alguna manera de esto nos habla también el salón de belleza de los nadadores diurnos: de la creación de un espacio de cuidados compartidos.

**Carlota Ferrer**

Directora de *Los nadadores diurnos*

## BRONCEADOR

Más bronceador más bronceador que entre que hidrate que pigmente que me ennegrezca más morena más morena me gusta me gusta esta playa este sol punzante que repiquetea alegre sobre mi piel me gusta ese mar añil e inabarcable me gustan esos niños jugueteando con las olas esa pareja paseando de la mano por la orilla aquel nadador lejano también me gusta luz calor y bronceador más bronceador me gusta me gusta esa barca que viene hacia la orilla me encanta descubrir que es una patera y va cargada de jubilosos africanos hasta encallar suavemente en la arena me hipnotiza verlos saltar desde la barca a la playa me cautivan sus gritos sus voces sus cánticos eufóricos sus cuerpos atléticos su hermosura primitiva me conmueve como se arrodillan besan la tierra y levantan los brazos al cielo y después corren desperdigándose en todas las direcciones esquivando las sombrillas multicolores las toallas las sillas plegables me excita ver como sorpresivamente aparece la policía quizá estaban escondidos en las neveras portátiles camuflados en los castillos de arena disimulados entre venerables familias y ya es la desbandada el caos las persecuciones las zancadillas los placajes las detenciones chirrían las esposas aúllan las sirenas se escuchan lamentos indescifrables aplauden algunos bañistas lloran los niños una anciana se santigua un flotador en forma de plátano se adentra en la mar y en todo este maremagno uno de los negros que huye se detiene frente a mí y se queda quieto mirándome fijamente yo sigo dándome bronceador bronceador más morena más morena y él sigue ahí parado inmóvil observándome él es un príncipe nubio observándome él es el ángel custodio de las fuentes del Nilo observándome él es un dios del antiguo Egipto observándome él es Adán tras recibir el aliento de la vida observándome he nacido y vivo para postrarme ante tanta belleza entonces levanto el bronceador estiro el brazo y se lo ofrezco él toma el frasco de plástico amarillo delicadamente tal como lo haría con la más preciada reliquia de la reina de Saba después lo frota y chaaas en un abrir y cerrar de ojos el gran negro se ha convertido en humo y ese humo en un torbellino vertiginoso y mágico se ha introducido en el bote nada ya no hay nada no queda nada de él solo el bote caído sobre la ardiente arena yo lo recupero con sumo cuidado y lo cierro la policía pasa una y otra vez buscando buscando se les ha escapado uno de los negros yo sonrío y acaricio con dulzura el bote del bronceador

**Alfonso Zurro**

Director y dramaturgo de *El público*





# DONDE QUEPAMOS TODAS LAS PERSONAS

Según la Real Academia de la Lengua, el significado de la palabra empatía en su segunda acepción es la siguiente:

*“Capacidad de identificarse con alguien  
y compartir sus sentimientos”*



En este aspecto, no hay duda en que en las artes escénicas y más concretamente el teatro, la capacidad de ser empático es fundamental. Tanto a la hora de interpretar un personaje, escribirlo o dirigirlo, se hace imprescindible la capacidad de entender a dicho personaje, conocer sus conflictos, sus anhelos y las motivaciones que tiene para realizar las acciones que hace o decir las palabras que dice.

Cualquier profesional de la escena, en cualquiera de sus ámbitos, nos dirá que no se puede poner una obra en escena sino se comprende previamente a cada uno de sus personajes y los conflictos que tratan. Y en este sentido, el teatro requiere de una gran capacidad empática.

Sin embargo, los mismos profesionales, nos contarán que existe una gran diferencia entre comprender lo que le ocurre a un personaje, aquello que llamamos empatía, con justificar o defender las acciones de dicho personaje. Son muchas las ocasiones en las que como profesionales nos enfrentamos con personajes que debemos interpretar, escribir o dirigir, y cuyo carácter es esencialmente negativo. En el caso de *Los Santos Inocentes*, obra que habitará las tablas de las Naves del Español en Matadero el mes de mayo, nos encontramos con el ejemplo de el Señorito Iván, un personaje cuyo carácter le convertirá en un ser destructivo para todo aquello que le rodea. Evidentemente, para construir este personaje, cada uno de los miembros del equipo, hemos hecho un gran esfuerzo por comprender qué es aquello que mueve a este personaje a actuar como actúa. Hemos profundizado en sus conflictos, en sus necesidades y en la visión del mundo que tiene, ya que de no hacerlo hubiéramos compuesto un personaje que fuera poco más que un arquetipo.

Sí, hemos buceado en su interior hasta comprenderlo, hemos utilizado toda nuestra capacidad empática para ponernos en su lugar... pero desde luego, en esta búsqueda hemos descubierto algo que ya intuíamos, en ningún caso podemos defenderlo ni darle la razón.

Y es aquí donde finalmente quería llegar; cada vez me ocurre más a menudo que cuando escucho utilizar la palabra empatía, tengo la sensación que lo que se exige con esa palabra es obtener la razón del otro, no su comprensión. Estamos construyendo una sociedad donde adulteramos las palabras en beneficio propio, y eso nunca tiene un final feliz. Ser empático, no es estar de acuerdo con quien tenemos enfrente, sino comprender sus motivaciones y ser capaz de ponerse en su lugar. La empatía, en ese aspecto, no nos sirve para construir un pensamiento afín al nuestro, sino para establecer un debate desde el respeto, el diálogo y la búsqueda de un lugar donde quepamos todas las personas.

**Javier Hernández-Simón**  
Director de *Los santos inocentes*



Una vez me contaron la historia de dos actores. Dos buenos actores que se reunían en un café. Al parecer permanecían largo tiempo sin hablar. Eran buenos amigos y se juntaban en el café para dejarse estar en compañía, solo eso. Una vez una amiga de ambos les preguntó de qué hablaban. Ellos respondieron que de nada. Tal vez esperaban, en la mansedumbre del silencio, el latir de un tiempo diferente. Tal vez ensayaban palpando el silencio. Tal vez se preparaban, en ese silencio cómplice, porque sabían lo que el otro necesitaba. Porque darle al otro también era darse a sí mismo. Subirse a un escenario, encarnar un personaje, desaparecer completamente y reaparecer en una nueva forma.

Cuando recibí este encargo lo primero que pensé es qué palabra tan estimulante: Empatía. Pensé en un corazón ideal y en los contornos de los cuerpos. Pensé que se encuentra en unos ojos. Y, también, pensé que acaricia muda, trémula, dulce, segura.

La creación es desorientación y caos. Solo con la empatía ante ese nuevo mundo se puede ayudar en el viaje. El proceso de creación, que tiene un efecto como de bola de nieve, solo es posible a través de la empatía.

En mi carrera ha sido muy importante la alegría, el humor, el afecto, el riesgo, el equipo... la empatía.

Debo escribir acerca de la empatía. De cómo espera siempre misteriosa y extraña la llama eterna. Y la empatía es eso, eterna y luminosa. Una danza que inevitablemente produce mucha luz.

La empatía es la topografía de la felicidad.

La empatía toca las puntas de los nervios.

La empatía sirve de brújula para no perdernos; para perseguir la realidad, aunque ya sabemos que es algo que no se puede capturar.

Escribir, actuar, exige enorme ímpetu contra uno mismo. Solo es posible que se materialice, lo que es sombra o sospecha, con una gran generosidad. Así es la búsqueda y la espera en la creación. Esa espera de dos actores tomando café.

Pienso, mientras escribo esto, que la sociedad contemporánea se sigue desnaturalizando por culpa del destello del dinero. La empatía es una salida. Pero, cuidado, pueden traficar con ella. Se la puede apropiarse la canalla hechiceresca como eslogan. Para que la desgana, expresión extrema de la amargura, no nos paralice, practiquemos la empatía.

Bien, buena parte de lo que he escrito son ideas sueltas, reflexiones. Pienso que esto son solo disertaciones deslavazadas, esbozos, pequeños hilos. Así me ha salido. Cuando trato de teorizar, me lío. Y tengo que admitir que ese lío me gusta. Me hace sentirme vivo y empático. Así creo que funciona en este maravilloso oficio de eternidad ardiente. Ya te digo yo que soy intenso.

Un saludo,

**Luis Bermejo**  
*Actor en *Los santos inocentes**

# EL HIJO DEL PADRE ASESINADO

En Alemania, la gente de teatro solemos tener una rara costumbre; cuando nos preguntan ¿qué queremos contar? o ¿qué es lo que nos cuestionamos?, casi siempre respondemos que no nos interesa dar respuestas... tan solo pretendemos evocar preguntas.

¡Pues no! Yo creo que es justamente todo lo contrario. Nos hacemos preguntas y estamos obligados a buscar las respuestas para intentar darlas con la puesta en escena. Si una persona sentada en su casa se pregunta, sin venir a cuento ¿por qué soy tan gilipollas...? Esa persona, jamás se va a dar la respuesta correcta porque quizás no sea verdaderamente un gilipollas, o si lo es, lo que se respondería sería algo así como ¿por qué estoy pensando esto de mí? ¡Si los verdaderos gilipollas son los otros!

Pero si esa misma persona, sentada en la butaca de un teatro ve a un personaje sobre el escenario que se cree muy listo porque acaba de envenenar a su hermano para casarse con su cuñada y así por fin subirse al trono, entonces ese espectador piensa en ese mismo instante ¡qué pedazo de gilipollas! No se lo pregunta ¡Lo sabe! Porque la distancia entre el espectador y el personaje le permite darse la respuesta de la que uno en la soledad de su casa tendría miedo de responder.

La empatía que se produce en el teatro viendo como el hijo del padre asesinado sufre, nos permite reflexionar sobre nosotros mismos sin miedo a conocer la respuesta correcta, algo que en la vida real nos resistimos a hacer.

Ir por la vida constantemente con demasiada empatía nos deprimiría.

Sin embargo, sentados en la butaca de un teatro, no.

En el teatro podemos darnos las respuestas que en nuestro sofá no nos atrevemos a responder.

Por eso ante la pregunta de ¿por qué hago teatro? Siempre digo que para daros las respuestas que no os atrevéis a contestar en soledad. Sean buenas o malas.

**Rafael Sánchez**

*Director de *Romeo y Julieta despiertan...**

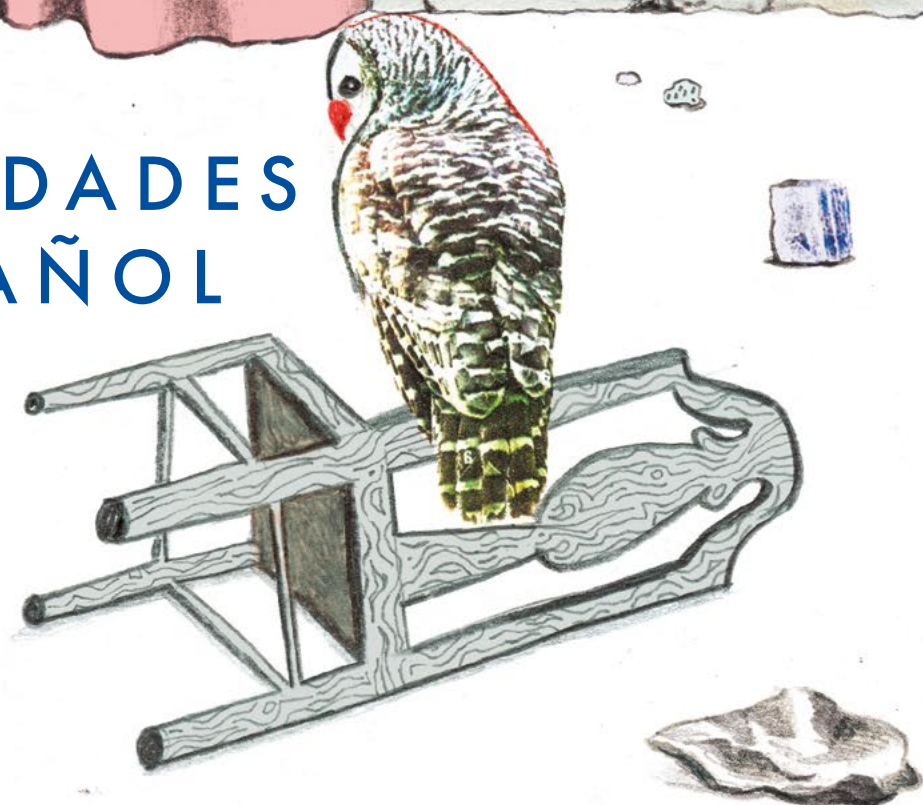








CURIOSIDADES  
DEL ESPAÑOL



# BELLÍSIMA PETRONA

El martes, 26 de abril de 1763, en su *Diario extranjero*, Francisco Mariano Nipho celebraba la aparición de una nueva estrella en el firmamento del teatro español. Era María Ladvenant, que en los años siguientes no hizo sino corroborar la primera impresión del periodista. Este, en su crítica de la comedia de Calderón *No siempre lo peor es cierto*, comparaba a la joven María con quien había ocupado el puesto de primera dama de la escena durante muchos años, una actriz retirada ya de los escenarios que suscitaba en Nipho los más encendidos elogios:

Duran aún en los oídos aquellos suaves finales de los versos de la famosa Petronila, esto es, la *Portuguesa*. Conservan los ojos que la vieron idea de la majestad y grandeza de alma con que se mentía señora, y no señora como quiera, sino de las de primera jerarquía. Todavía se siente el corazón tocado de la entereza o ternura y de aquellos afectos dulces o fuertes que, según el caso o lance, excitaba con virtud casi mágica el asombro en los espectadores. Ahora se echa de menos aquella encantadora heroína del teatro, porque ha amanecido en él un fenómeno tan inesperado que nos hace a la memoria todo lo mejor en cualquier línea que lograron nuestras tablas. [...] Con todo que la Petronila ejercía con toda exactitud la acción cómica y regalaba a los oídos con la ternura y a los ojos con la majestad y entereza, no puede negarse que nuestra nueva Leonor, a falta de aquella, puede muy bien ocupar su silla.

La famosa Petronila, aquella que despertaba tan halagüeños recuerdos, era Petronila Jibaja, la *Portuguesa*. A pesar de su inmensa fama, está aún a falta de un buen estudio sobre su vida y su trabajo en las tablas. Cotarelo manifestó en 1897 su propósito de escribir sobre la actriz, “merecedora por sí sola de un estudio especial, que quizá haremos”. Pero, por lo que sabemos, nunca llegó a hacerlo. Y es una lástima, porque a pesar de su obsesión casticista, don Emilio era insuperable para todo lo que se refería a la vida de los cómicos. Algunos datos aportó en varios de sus trabajos sobre otras cómicas, y gracias a ellos y a los reportados por otros autores



podemos saber algo sobre la vida y amores (de esto último se ocupan precisamente la mayoría) de la *Portuguesa*.

Petronila Jibaja (o Xibaja, como se escribía entonces, o Gibaja, como se escribe en algunos estudios actuales) nació en Cádiz en 1692. Según el anónimo autor de la *Genealogía, origen y noticia de los comediantes de España*, era hija natural del cómico Pedro Quirante y de una mujer, Rosa, que no pertenecía a la comedia. Sin embargo, ella, en su testamento, afirmaba ser hija de don Juan Santiago Jibaja, natural de Écija, y de la sevillana Rosa María Sancho Valderrama. Sea como sea, Petronila se dedicó al teatro, lo que hace verosímil la relación con Quirante, y durante sus primeros años se estableció en Lisboa. En la capital portuguesa su belleza, y probablemente también su majestad y grandeza de alma, llamaron la atención del joven rey Joao V. En palabras de la *Genealogía*, “estuvo en Lisboa mucho tiempo, y aun se dice que no mal parecida del Rey, por cuyo motivo, y de las desconfianzas de la Reina, se salió de Lisboa y se vino a esta corte con muchas conveniencias y muy buenas alhajas y ricas galas, que con el deseo de verlas acudía la gente más que por su representación”.

Es maliciosa esta afirmación, ya que, como afirmaba Nipho, la *Portuguesa* tenía un refinado arte interpretativo, pero señala con acierto uno de los grandes atractivos del teatro todavía en el siglo XVIII: la oportunidad de que el público viera “buenas alhajas y ricas galas”. Hasta finales del Setecientos el vestuario seguía siendo propiedad de los cómicos, que lo tenían como una de sus pertenencias más valoradas, y no existía ninguna adecuación del mismo a la historia representada en la comedia. Ya lo decía Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*: “sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano”. Que quien lucía aquellas galas luciese un buen palmito y fuera una mujer de gran elegancia era un valor añadido a la curiosidad del público que, sin duda, no dejaba de tener un aspecto morboso, el de contemplar a la amante de un rey y especular sobre cuántas joyas le habría regalado el monarca.

Que la *Portuguesa* era una mujer muy bella lo declaran todas las fuentes. El sacerdote y catedrático de Jurisprudencia de la Universidad de Salamanca don José Gerardo de Hervás, que escribió sátiras con el seudónimo de *Jorge Pitillas*, en una carta escrita y publicada en 1736, que Cotarelo considera “deliciosa” y a mí me parece un ejemplo de impertinencia, le dedicó algunos piropos como estos:

Ejemplo de su belleza  
ni se advierte ni se sabe,  
que, aunque mujer como todas,  
es hermosa como nadie.

En Madrid Petronila comenzó haciendo segundas damas en una de las compañías más prestigiosas del momento, la de José de Prado. Casó con él en 1721 y tuvieron un hijo que, según Pellicer, “nació monstruo y murió”. A los tres años, en enero de 1724, murió José de Prado en su casa de la calle de las Huertas. A este infeliz suceso dedicó el feroz satírico Diego de Torres Villarroel un inmisericorde soneto donde atribuye la muerte del añoso actor a la intensa actividad sexual que tenía con su bella mujer:





Epitafio a la sepultura del infeliz don Baba,  
amante rabioso de la graciosísima Petrona.

Aquí yacen los tristes zangarrones  
de aquel don Baba mal aventurado,  
que sobre quién fue más enamorado  
con Macías anduvo a mojicones.

Miró el talle, miró las perfecciones  
de Petrona y, amor endemoniado,  
fue su feliz espíritu habitado  
de una legión de diablos garañones.

El mismo dios de amor que a las deidades  
enfureció con flecha venenosa,  
causó en don Baba tales desatinos.

¡Oh Amor!, ¿dónde no reinan tus crueldades  
si conmueve tu mano poderosa  
así a los dioses como a los pollinos?

Petronila, como era normal en estas circunstancias, se hizo cargo de la “autoría”, es decir, la jefatura de la compañía de su marido. Muy posiblemente, al acabar la temporada la dejó en manos de Manuel de San Miguel y ella se dedicó a hacer las primeras damas. Años después, ya al final de su carrera, Petronila volvió a asumir la jefatura de su propia compañía, y fue autora de comedias durante dos temporadas, las de 1745-1746 y de 1746-1747. En esta última abrió la temporada en el recién inaugurado Coliseo del Príncipe con la comedia de Calderón *Cada uno para sí*. El 18 de junio comenzó con las representaciones del auto sacramental, también de Calderón, *La cura y la enfermedad*, pero no pudo terminarlas. El día 9 de julio “por la novedad de haber fallecido nuestro rey y señor don Felipe V (que Dios goce) se suspendió la representación de comedias desde ese día”. Las representaciones, después del luto habitual, se reanudaron el 22 de diciembre, pero Petronila Jibaja no volvió con ellas.

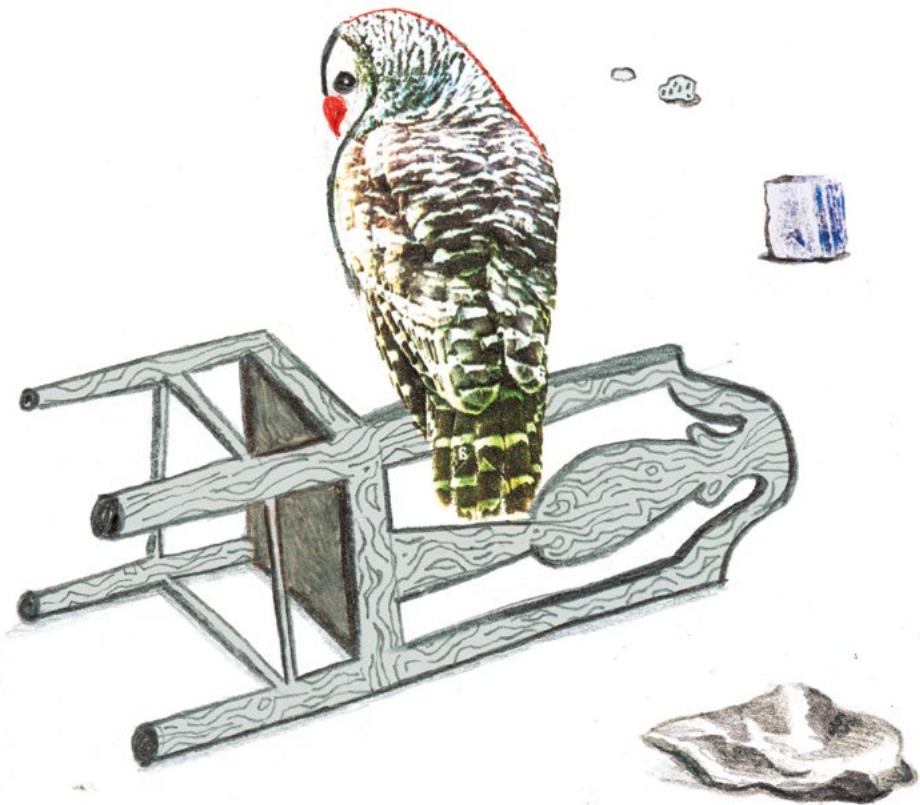
Retirada de las tablas, vivió desde entonces en su casa de la calle de Santa María, recibiendo 15 reales diarios de sus compañeros de profesión, a través de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Murió con setenta años, el 23 de octubre de 1763, y fue enterrada en la capilla de los cómicos. Dejó como heredero al sacerdote don Juan Jibaja, su hijo, que no lo era de José de Prado. Don Juan, como capellán que era de la Cofradía de la Novena, hubo de encargarse del sepelio de su madre.

**Fernando Doménech**  
Real Escuela de Arte Dramático

# CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ O EL ARTE DE MORIR EN LA ESCENA DEL PRÍNCIPE

En julio de 1823, Concepción Rodríguez firmaba, con otros treinta y ocho actores, un memorial dirigido al Corregidor de Madrid para impedir que Juan de Grimaldi se hiciera con la empresa del Teatro del Príncipe. Grimaldi pretendía transformarlo en un teatro de programación y artistas extranjeros con óperas italianas y repertorio francés para recreo del ejército que, bajo el mando del duque de Angulema, había entrado en Madrid el mayo anterior. La joven actriz no se imaginaba que apenas año y medio más tarde daría el sí quiero a este militar francés llamado a convertirla en “el diamante de la escena española”; en la gran dama romántica, gracias a los cambios que introdujo en la cartelera, en la declamación y al impulso que dio a una nueva generación de dramaturgos que, en gran medida, escribieron y tradujeron para ella. Concepción Rodríguez estrenó, entre otros, los éxitos de Bretón de los Herreros, las primeras traducciones de Víctor Hugo o las protagonistas románticas más emblemáticas.





Fue, son solo unos ejemplos, la Leonor del *Don Álvaro* y también la de *El trovador*, la Laura de *La conjuración de Venecia*, la Elvira de *Macías*, la Tisbe de *Ángelo, Tirano de Padua* y Catalina Howard de la obra homónima de Alejandro Dumas, con la que se retiró en 1836. Todas le regalaron, con su muerte escénica, la oportunidad de desplegar su talento ante circunstancias dramáticas extremas, en las que al parecer era especialmente hábil.

Una de las primeras muertes que la hizo célebre fue la de *Dido, fundadora de Cartago*, estrenada en el Teatro del Príncipe el 23 de octubre de 1826 y que pasó a formar parte de su repertorio. Merece la pena que nos detengamos en ella, pues terminó por configurarse en modelo para futuros intérpretes. Se trata de la traducción de Bretón de los Herreros de *Dido*, tragedia en cinco actos y en verso original de J.-J. Lefranc, vista en la Comédie-Française en 1734, que escenifica el conflicto de pasión, fidelidad y obediencia entre la reina de Cartago, el despechado Yrbas, rey del vecino pueblo nómada, y el troyano Eneas. Dido se quita la vida al saber que este, tras asegurar la paz de su reino al vencer a Yrbas, la abandona definitivamente.

El acercamiento a los apuntes empleados en el montaje original -disponibles en la Biblioteca Histórica de Madrid y estudiados por Ballesteros Dorado- aventuran una especial atención prestada al trágico desenlace. Bretón siguió, en un primer momento, a Lefranc -“Contre lui, justes Dieux, ne les exaucez pas (*Elle se frappe*) / Mourons.. à cet ingrat pardonnez mon trépas”-, que situaba la acción entre dos versos: “No le escuchéis. Yo sola soy culpable (*Se hiere con un puñal*) / He aquí de mi crimen el castigo”. Sin embargo, durante el proceso de ensayos debió de alterarse esta intervención de Dido, como demuestra la enmienda del apunte que seguimos y que cierra así: “¡He aquí de mi crimen el castigo! (*Se hiere con un puñal*)” (Tea 1-22-8, B). La solución de herirse al final, que pasó a la edición impresa del texto, resultaría más efectista, minimizaría los posibles riesgos de caer en lo ridículo y, quizás, permitiría a la actriz aprovechar mejor las transiciones vocales, los silencios y la llamada expresión muda, antes de sus últimas réplicas.

Contamos, además, con distintos testimonios literarios sobre la capacidad expresiva de Concepción Rodríguez, en general, y de su manejo para resolver esta escena, en particular. Son testimonios que confirman la buena acogida de la pieza tanto en las reposiciones en el Teatro del Príncipe, por ejemplo, la de junio de 1831, como en otras ciudades españolas- pasó por Valencia y Barcelona en los meses siguientes-. El más prolijo fue Luis Lamarca en la crítica publicada el 17 de julio en el *Diario de Valencia*. Ahí, además de aplaudir la dignidad regia que le confirió al personaje, analizó varias escenas, entre ellas la final (V, 4), para alabar los matices vocales y gestuales que fue capaz de imprimirle. De este modo atendía al relato de Madhérbal sobre la victoria de Eneas: “Dido le escucha; pero su corazón, ajeno a todo lo que no es la pasión que le abrasa, está impaciente hasta saber al fin qué ha sido de su amante: impaciencia y agitación que la actriz expresó con tal propiedad, que aun sin el recurso de la palabra no dejaba duda sobre la idea que la dominaba en aquel momento”. Esta reacción emocional se transformaba al conocer la marcha definitiva de su amor: “el enajenamiento y la mortal congoja de Dido crecen visiblemente; los sollozos, el temblor general, el expresivo

ademán de Dido, pintaban al vivo el dolor que agitaba a la desventurada viuda de Siqueo”. Lamarca acompañó la ejecución del resto del papel: “En todos los versos que siguen hasta el final estuvo sublime, y hartó manifestaba con el tono patético y profundo de sus acentos que se preparaba a terminar ella misma su existencia. Se hirió, en fin, y, en esta escena, la más difícil sin duda, fue acaso también donde brilló más el mérito de la Sra. Rodríguez... «El actor instruido, dice un autor moderno que tiene voto, debe crearse un modo noble e imponente de exhalar su último suspiro; ... porque en el teatro, lo mismo en la escena del mundo, es muy difícil morir bien». Años más tarde, en sus *Apuntes sobre el arte de representar* destinados a la sección de Declamación del Liceo de Valencia, Lamarca incorporó fragmentos de esta crítica. Transformaba, pues, la actuación de Concepción Rodríguez en modelo a imitar. Invitaba a los futuros actores a leer la narración de Virgilio sobre la muerte de la reina para afirmar que solo de esta manera se “aprenderá a morir en el teatro. Así moría haciendo la Dido la excelente actriz Doña Concepción Rodríguez”.

En los versos “En loor de la Señora Concepción Rodríguez, primera actriz del Teatro del Príncipe, representando el papel de Dido en el quinto acto de la tragedia de este nombre” que Juan Bautista Alonso -futuro Presidente del Consejo de Estado- incluyó en su poemario, de 1834, se recrean, igual que hizo Lamarca, tanto el dolor de la protagonista -estrofa 3- como su desenlace -estrofa 13-: “Un grito horrendo de furor exhalas / Y mostrando un puñal, rauda le escondes / En tu pecho de amor, y moribunda / Y el nombre de tu Eneas pronunciando, / Caes de amor llagada, / Y aun me pareces, muerta, enamorada”.

El público del Teatro del Príncipe tuvo la oportunidad de verla representar *Dido* por última vez el 22 de enero de 1835. Dos meses más tarde, el mismo día en que daba vida a Leonor en el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, también en el Teatro del Príncipe, se le nombró maestra honoraria de Declamación del Real Conservatorio de Música, distinción que reconocía su maestría escénica.

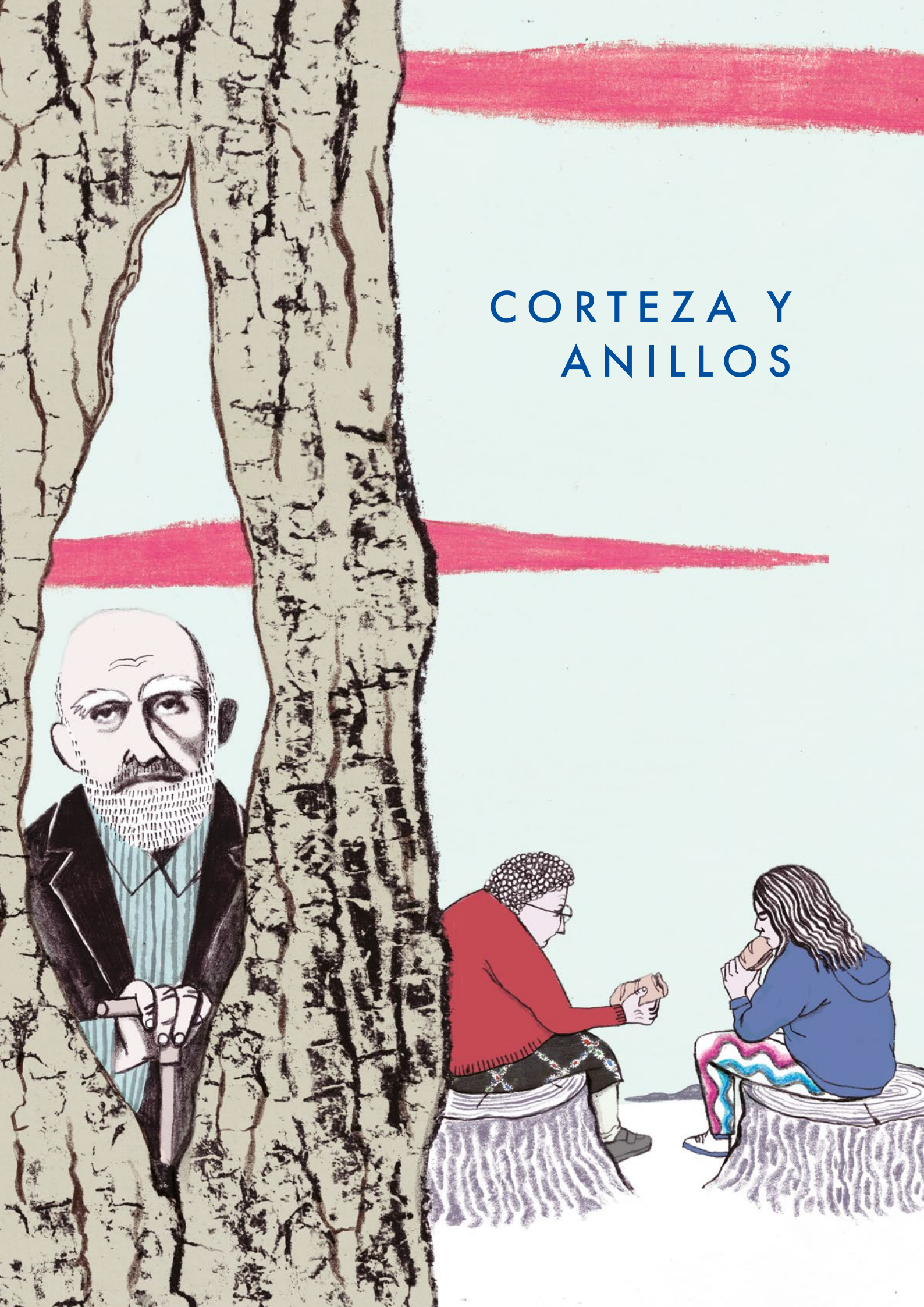
**Guadalupe Soria Tomás**  
Profesora Titular de Literatura Española  
Universidad Carlos III de Madrid







# CORTEZA Y ANILLOS



# EL BAÚL DE MARÍA GUERRERO INSPIRÓ A JOAQUÍN SOROLLA

Conmemoramos en este año el fallecimiento de Joaquín Sorolla (1863-1923), un pintor distinguido frente al auge de lo cursi en la España moderna que le tocó vivir. Hablan algunos investigadores, como Noël Valis, de distinción frente a cursilería en el cambio del siglo XIX al XX y se aplica lo distinguido al arte que trasciende su momento y a las figuras que transitaban museos y escenarios llevados por su discreción frente al populista cacareo y disoluto acervo de funciones de entonces famosos creadores hoy olvidados y considerados cursis. El distinguido pintor Joaquín Sorolla se mantuvo en las coordenadas de un tiempo que tenía el teatro como un referente absoluto y desarrolló su admirada faceta de retratista con algunas de las mujeres más importantes de la escena del primer cuarto del siglo XX. Cuatro retratos nos van a ayudar a recordar al pintor, su relación con el mundo de la escena y a poner en valor la función artística y social de cuatro nombres imprescindibles cuyo semblante ha quedado iconográficamente recogido por uno de nuestros mejores pintores.



Empezamos con la actriz María Guerrero retratada en 1906 y cuyo retrato se encuentra en el Museo Nacional del Prado. Parece que doña María tenía desde su infancia una lógica obsesión por el retrato, la vanidad en una actriz es una virtud profesional si está bien cuantificada, y en su caso la relación con pintores como José Vallejo, Emilio Sala, Raimundo de Madrazo, Anselmo Miguel Nieto, Daniel Vázquez Díaz o Ricardo Baroja le venía dada por la relación que estos habían tenido con su padre, el decorador Ramón Guerrero, amén de su dilatada y célebre carrera artística que la convirtieron en una modelo más que considerable. Sorolla y la Guerrero eran vecinos y no debe sorprendernos la belleza del vestido que luce la actriz porque esta debía contar con un nutrido baúl, tal y como deducimos por una carta fechada en el primer semestre de 1907 que el pintor envía a su esposa Clotilde, donde queda explícita la relación: “Llegué a casa antes que los criados, cené cualquier cosa y me fui a ver a María, para ver si tenía un traje que necesito para uno de los retratos para América”. El epistolario de Sorolla está ampliamente difundido por la editorial Anthropos y goza hasta de una película realizada en 2006 por José Antonio Escrivá. Por cierto, si se acercan al Prado aparte de observar la delicadeza del vestuario de “Finea” de *La dama boba* de Lope de Vega que luce la actriz, fíjense en la mirada de su esposo el actor Fernando Díez de Mendoza caracterizado del maestro “Rufino” que anticipa la comicidad sentimental de la que haría gala su hijo Fernando, fruto de su relación extramatrimonial con Carola Fernán Gómez.

Era difícil transitar por esta época sin que aflorara rápidamente la zarzuela y su proyección, que a todos los ámbitos llega, máxime en esta época de esplendor lírico, y así Lucrecia Arana aparece en dos retratos, uno individual en 1906 pues era una de las principales figuras del canto finisecular y había estrenado ya títulos tan emblemáticos del género como *La viejecita* o *Gigantes y cabezudos* y un segundo retrato fechado entre 1919 y 1920 acompañada por su hijo, fruto de su matrimonio con el escultor Mariano Benlliure, depositados ambos cuadros en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En 1918 Joaquín Sorolla lleva a cabo uno de sus más modernos y singulares retratos, en esta ocasión a la célebre Raquel Meller, actualmente en el Museo Sorolla de Madrid. La obra ofrece a la actriz y cantante en un momento de esplendor de su carrera donde ya había estrenado las célebres composiciones *La violetera* y *El relicario* escritas por José Padilla y que tanto influirían en la canción francesa y posteriormente en la banda sonora de películas como *Luces de la ciudad* de Chaplin o *El último cuplé* de Orduña.

Retratar entre 1919 y 1920 a la actriz cubana Catalina Bárcena era acercarse a la vanguardia teatral y a los sectores intelectuales más influyentes en el desarrollo de la escena española, no en vano Catalina estrenaba las obras más importantes del Teatro de arte situado en el Eslava madrileño a las órdenes de Gregorio Martínez Sierra con los textos de Eduardo Marquina, María Lejárraga y Federico García Lorca. Curiosísima vida la de Catalina, que casada con el actor Ricardo Vargas, tuvo a sus dos hijos fuera del matrimonio y fueron reconocidos por sus respectivos padres: los citados Martínez Sierra y Fernando Díez de Mendoza. También está localizado el retrato de la Bárcena en el Museo Sorolla, apacible rincón de Madrid que, no olviden, lindaba con la casa de María Guerrero.



Se me queda en el tintero un acercamiento al desarrollo de la teatralidad en grandes obras del pintor valenciano que ustedes disculparán en mor de la brevedad, aplicando aquello de que sea buena la información aquí trasladada. No estaría de más analizar el uso de la escalera, elemento teatral indispensable como nos recuerda Javier Navarro, la composición escénica y la distribución propia del coro lírico en obras como *El grito del Palleter* pintura realizada en 1884 y que nos conduciría a un hermoso recorrido por la influencia en ambas direcciones de la escenografía y la iluminación teatral en Sorolla y a la inversa; como también sería oportuno analizar la influencia de la danza española en temas y colores en la paleta de Sorolla, así como su recorrido por las tradiciones que conforman el corpus creativo de los hoy olvidados coros y danzas folclóricos hasta llegar a la expresiva coreografía que le dedicó no hace mucho el Ballet Nacional de España en las Naves del Español en Matadero Madrid.

Apuntamos estos otros motivos para el futuro y nos quedamos, en esta ocasión, con estas cuatro mujeres eternas, con ellas hemos recorrido la transición entre dos siglos y avanzado la mirada a expresiones dramáticas bien distintas pero complementarias para configurar y entender lo que sería el desarrollo posterior de la historia escénica de nuestro país, así como nos ha permitido notar el recorrido estilístico que los pinceles de Sorolla hacen desde el barroco velazqueño, la oscuridad noventayochista, al simbolismo e impresionismo último. A través de su lúcida mirada podemos espiar a María Guerrero, a Lucrecia Arana, a Raquel Meller y a Catalina Bárcena, bravas exponentes de las más distinguidas creaciones de nuestro teatro y de nuestra cultura.

**Manuel Lagos**

ICCMU. Miembro de la Academia de las Artes Escénicas







# SOROLLA Y SU LUZ TEATRAL

Coincidiendo con la celebración del centenario del fallecimiento de Joaquín Sorolla el Teatro Español me pide, para su revista *Espiar a los árboles*, unas palabras de reflexión sobre la luz en la obra de este maravilloso pintor.

Sobre la luz en Sorolla se ha dicho mucho y con palabras más cualificadas que puedan ser las mías, la exposición “Sorolla a través de la luz” que está en estos momentos en el Palacio Real es una muestra maravillosa de ello.

Yo me atrevo a contar mi experiencia personal con su pintura relacionándola con mi trabajo como iluminador y hay dos maravillosas coincidencias.

La primera, es que viví durante unos años, detrás del Museo Sorolla y lo visitaba con frecuencia, estas escapadas formaban parte de mi relax y aprendizaje en momentos no planificados.

La segunda, es que en los seminarios o clases que ocasionalmente imparto, utilizo cuadros de Sorolla para explicar todas las propiedades controlables de la luz: cantidad, calidad, dirección, color, movimiento. Todas ellas las podemos estudiar y analizar a través de sus pinturas.

En su serie *Visión de España*, que hizo por encargo para la Hispanic Society de Nueva York, pintó 14 paneles de una teatralidad maravillosa. Estos sirvieron a Antonio Najarro, director del Ballet Nacional de España como inspiración para crear su espectáculo Sorolla, recreando esos cuadros a través de la danza.

En general, las escenas pintadas de todos sus cuadros son muy teatrales y, el tratamiento de la luz va en consonancia absoluta con ellas. Podemos ver en sus pinturas la utilización del sol y la luna como fuentes determinantes de luz. Las maravillosas sombras y reflejos que producen, limpias o filtradas a través de texturas vegetales o arquitectónicas que tanto tratamos de imitar, sin demasiado éxito, en el teatro. Nadie como él para tratar la luz difusa, el resplandor de los colores blancos al sol son su sello personal y nadie de la época los supo reflejar como él. Las escenas irradian luz desde su interior, otro reto difícil de conseguir en el teatro. Miremos como ejemplo la magia de la luz en *La bata rosa*.

Sus contraluces, sus luces frontales a mediodía limpias y brillantes en escenas de playa, por ejemplo, *El baño del caballo* donde el sol incide sobre los cuerpos a 45 grados, que es la medida ideal para la luz frontal según los manuales de iluminación teatral. Sus luces filtradas, sus luces reflejadas, se pueden ver en *El balandrito*. Y sus penumbras luminosas, término que parece contradictorio, pero él lo hace posible y consigue con absoluta poesía y ligereza.

Podríamos poner múltiples ejemplos de cuadros que reflejan todos estos conceptos, pero nos extenderíamos demasiado para este artículo, les invitamos a que los descubran ustedes.

Pero todo este dominio de la técnica y la luz no es gratuito y lo pone al servicio del espectador, consigue emocionar transformando la realidad en momentos mágicos llenos de belleza.

Es un buen ejemplo a seguir para los que nos dedicamos a este arte frágil de la luz. Sorolla hace suya la frase de FAUSTO “Instante detente, eres tan bello”. Para mí consiguió detener el momento a través de la luz y compartir con los espectadores sus maravillosas escenas, detenidas en el tiempo, que cobran vida cada vez que las miras de nuevo.

Así tratamos de hacer con la luz en el teatro y Sorolla nos marca el camino.

Sigan disfrutando y descubriendo su arte infinito.

**Juan Gómez-Cornejo**  
Iluminador de *Uz: el pueblo*



## UN FOCO, UN TRAZO

Lo primero que aparece en mi imaginario al pensar en Sorolla es el cuadro de *Niños en la playa* o *El baño del caballo*. Cómo la luz baña esos cuerpos desnudos tendidos al sol, con qué belleza se muestran. Me fascina el uso de la luz en su obra, el juego con los reflejos, cómo hace que todo brille y sea tan luminoso.

No tengo ningún recuerdo de haber usado una de sus obras como inspiración para iluminar alguna escena en particular. Pertenece, como tantos otros pintores fantásticos, a un baúl imaginario del que seguro me he nutrido. Creo mucho en las referencias, en conocer y disfrutar de las diferentes disciplinas que nos ofrecen las artes. Para mí, todo es luz. Todo contiene luz. Por lo que me nutro constantemente de ellas. Vivo la luz como algo fáustico. No tiene fin. Me parece del todo inabarcable y, cuanto más conozco, más pequeño me hago. El uso de la luz por grandes artistas como Sorolla me hace sentir afortunado y pequeño. Tengo la suerte de participar en muchos proyectos y siento un gran reto en cada uno de ellos. Los vivo como una gran oportunidad de probar, de experimentar y de jugar. Y, bueno, salvando las distancias, en parte, intento pintar, dibujar, hacer aparecer y también experimento el encuentro con un lienzo en blanco. Un foco, un trazo.

La elección de los colores en cada espectáculo determina mucho el resultado del trabajo y se vuelve un momento trascendental. Yo, con mi librito de Pantone, me enfrento a cómo componer con los colores elegidos. El uso de la luz también determina que una creación emerja ante nosotros como una obra oscura o una muy luminosa y brillante.

Hay un elemento que se repite mucho en la obra de Sorolla y que a mí me enamora: el mar. Me puedo pasar horas y horas cerca del mar. El juego de brillos, de sombras, de sombrillas, de sombras alargadas, de sombras cortas, de sombras correteando, de sombras paralizadas, me apasiona. Y hay una envidia en los escenarios que propone Sorolla, que son los espacios naturales, diurnos y al aire libre. En cambio, yo trabajo en la caja negra intentando que en la oscuridad aparezca el día, que los reflejos de los reflectantes que uso parezcan reflejos del mar, que las sombras sean tan perfectas como las que nos ofrece la luz natural.

Si cierro los ojos imagino un foco que se enciende y que ilumina el espacio. Y siempre pasa algo.

**David Picazo**

Diseño de iluminación de *Los nadadores diurnos*







# ESTADO DE LUZ

## La invitación

Me invitan a escribir inicialmente sobre la "representación" de la luz de Joaquín Sorolla. La luz de Sorolla son pigmentos sólidos, de piedras y tierras pulverizadas, muy lejos de la "etereidad" (no sé si existe esta palabra) de la transparencia de la luz fotónica.

Ante esta invitación, planteo la posibilidad de no hacerlo por dos motivos: el primero, es de peso, detesto a Sorolla desde antes de dedicarme a la iluminación. No he conocido personalmente al pintor, supongo que ha sido una magnífica persona. Así que no se trata de algo personal. Simplemente creo que Joaquín Sorolla fracasa como iluminador pictórico, sobre todo cuando en sus cuadros no aparecen telas o vestidos blancos.

El segundo motivo sería que últimamente estoy algo raro, intentaré explicarlo. Me viene a la cabeza esa pintada callejera que dice "dios no existe, Marx ha muerto y yo, últimamente, no me encuentro muy bien".

Manifiesto oficialmente mi total falta de apetencia de escribir sobre el asunto J. Sorolla.

Hace pocos días, y en un espacio común del Matadero, se produce un encuentro con Natalia Menéndez. Natalia ensayando *Uz: el pueblo* y un servidor iluminando *Coronada y el toro*.

En ese momento Natalia me aborda y me dice: "haz lo que quieras, pero haz algo sobre tu concepto de luz"

Aparto a Sorolla de un plumazo y me pongo a ello.

Intentaré escribir ALGO sobre la luz. Me apremian.

## Punto de partida Marguerite Duras

Hay una frase de Duras que me persigue y que me ha marcado los últimos años: "el color del mar no es un color, es un estado de luz". Sólo conozco esta cita y otra de Lewis Carroll que lamentablemente no puedo encajarla en este contexto.

Esta hiper observación de Duras sobrepasa la visión de Sorolla y sus pinceles, entrenados en el efecto óptico de veladuras, aceites y capas pigmentosas.

Cuando veo el escenario veo el mar de Duras, un estado de luz, aunque luego los escenógrafos lo llenan de cosas y trastos, y los actores, de ruidos y sonidos.

Desde hace años pretendo crear un estado de luz que provoque la ensoñación. Esto no siempre es posible, sólo en algunos proyectos propios, donde la libertad es total, he conseguido acercarme a esta idea.

### La pregunta antes de la luz

¿Cuál es la luz de este espectáculo? Y no cuál es la luz que quiero utilizar.

Esta pregunta para mí es esencial, cuando aparece la respuesta, muchas veces sostenida por la intuición todo parece más fácil, surge una guía, aparece el código de luz del espectáculo.

### Referencias

Yves Klein, M. Duchamp, J. S. Bach, Daniel Johnston, Frank Zappa, The Cure, y una “pila” de arquitectos que me han influenciado.

La música, la luz y la arquitectura siempre me han parecido elementos muy próximos, y han influido en mi trabajo, sobre todo iluminando espectáculos de danza, donde el texto está ausente.

### Dimes y diretes

A un director al que aprecio mucho, le presenté la iluminación de su espectáculo durante un ensayo con actores, me dijo al final: me gusta, está bien, pero (yo aquí esperaba la dichosa frase de no se les ven las caras) pero no, me dijo: las escenas de día las has “puesto” de noche y ¡las de noche de día! Se abrió un abismo bajo mis pies, pero finalmente no se cambió nada y el espectáculo no empeoró demasiado.

Direct@r: “Hay mucha luz”

BP: ¡Para una vez que están bien los actores que se les vea!

Direct@r: “Demasiada luz”

BP: Me has llamado para iluminar, no para oscurecer.

Direct@r: “Con esta luz no se entiende mi texto”

BP: SILENCIO y mirada acribillante, ¿lo mato?

(pienso que fue una de las luces más bellas que he podido hacer)

Direct@r: “Hay más luz en el segundo plano”

BP: Es cierto. La penumbra también es poderosa cuando hay luz en otro lugar. El espectador es curioso.

Direct@r: “Empleas niveles muy altos”

BP: Lo sé, pero oscurecer es mucho más caro que iluminar.

Direct@r: “Baltasar, ¿qué podría hacer con dos focos?”

BP: En ese contexto limitado, dos parecen demasiados.

Direct@r: “Hay mucha luz, ¿no lo entiendes? ¡Es un personaje ciego!”

BP: No hay mayor ceguera que estar en la luz y no ver nada.

### Proyectos

Me gustaría hacer un Hamlet donde él, esa figura, fuese sólo luz.

Iluminar una escena donde los intérpretes no toquen el suelo.

Me gustaría iluminar un río y también el vientre de mujer embarazada en un espacio enorme y blanco.

Me gustaría iluminar la copa de los árboles.

### Consejos para iluminadores recién llegados

- Colgar 300 focos lo hace cualquiera, otra cosa distinta es saber qué hacer con ellos.
- Si te encargan una luz para un gran espacio, ¡tranquilo! Piensa en qué harías en pequeño y luego suma los aparatos necesarios acordes al tamaño. También será más fácil iluminar con altura.
- No cambies nada hasta que pruebes lo que has intuido. Mantén tu criterio hasta el final.
- Si te preguntan y no tienes clara la contestación, decídete por un sí o por un no categórico.
- No dudes, que no te vean nunca dudar en un teatro. Otra opción es adelantarte con una pregunta, les gustará, hay mucho que aprender de los técnicos de escena.
- Visualiza tus proyectos sobre plano, ejercita tu cerebro en esto y luego coteja el resultado con lo imaginado, te dará “vocabulario de luz”.

### Posdata

Joaquín, con todos mis respetos, te he utilizado como *sparring*. Tu luz realmente no existe, es una ilusión, son los fotones cabalgando sobre una onda que transmiten la información de tus pigmentos hasta nuestro, y sofisticado pero torpe, ojo. Es después, cuando el cerebro procesa los datos y hace una especie de amalgama que se traduce en ALGO. Luego, como siempre, es la sensibilidad de cada uno, el ojo entrenado, la cultura general, pero sobre todo el contexto de nuestra mirada en ese momento.

En otra ocasión hablaré del contexto de la mirada. Prometo hacerlo cuando dios y Marx hayan ascendido a los cielos, y me encuentre un poco mejor, buenas noches.

Disculpa Natalia. Y gracias a todo el equipo por la paciencia.

### Baltasar Patiño

Diseño de iluminación de *Coronada y el toro*



El teatro es vida alucinada e intensa.  
No es el mundo, ni manifestación a la luz  
del sol,  
ni comunicación a voces de la realidad  
práctica.

Es una ceremonia ilegal, un crimen  
gustoso e impune.

Es disfraz y <<travestí>>, actores y  
público llevan antifaces  
llevan distintos trajes o van desnudos.  
Nadie se conoce, todos son distintos,  
todos son <<los otros>>, todos son  
intérpretes del aquelarre.

El teatro es tentación siempre renovada,  
cántico, lloro, arrepentimiento,  
complacencia y martirio.

Es el único cercado orgiástico y sin  
evasión;

es el otro mundo, la otra vida, el más  
allá de nuestra conciencia.

Es medicina secreta, hechicería, alquimia  
del espíritu,  
fabuloso furor sin tregua.

Francisco Nieva

Dramaturgo, escenógrafo y director de escena

*Las cosas como fueron. Memorias. Francisco Nieva.*

Editorial Espasa.

**Descubrí a Francisco Nieva cuando Natalia Menéndez me encargó la colaboración en el proceso de documentación para la exposición que haría el Teatro Español titulada *Teatro del Privado Horror*, sobre la figura de Francisco Nieva. En aquel momento no podía hacerme una idea del pozo sin fondo que iba a encontrar, pues apenas había leído algún texto suyo.**

Durante la búsqueda de información, fuimos recorriendo un camino a paso lento pero seguro; Natalia hizo de guía, pues lo conocía muy de cerca, ya que fue profesor suyo y además trabajó como actriz en sus montajes. Y descubrir ese camino bajo su tutela fue uno de los procesos más ricos del programa de Residencias artísticas de ayudantes de dirección de escena; algunas de las labores que hacemos en ella son la búsqueda de información, ya sea para obras de teatro o para otro tipo de actividades, como esta exposición.

Y es que, siento que esta residencia ha marcado un punto y aparte; algo muy valioso para mí ha sido poder disponer de un año completo, con sus 365 días, para participar en la investigación y el desarrollo de proyectos artísticos de una envergadura como los que me he encontrado a lo largo del año, en dónde los profesionales implicados en ellos se dedican en cuerpo y alma al trabajo. Esta dedicación incluye búsqueda constante, prueba y error, y ejercer el trabajo con una pasión desmesurada, y digo desmesurada porque la pasión de los artistas no tiene equivalente ni en horas de trabajo ni en salarios, es una forma de vida, como quien decide dedicarse a salvar el planeta. Bajo mi punto de vista, los artistas logran sobrevivir al mundo a través del arte. La pasión, según yo la entiendo, aparece cuando la necesidad de “hacer” excede el acto o la capacidad de “hacer”. Es como una sobrecarga de voluntad, un río desbordado. Natalia Menéndez, Luis Luque, Pilar Valenciano y Cristina Redondo han sido mis mentores más cercanos, y en todos y todas he podido observar esa pasión. También he visto que todo el que trabaja en el Teatro Español se implica de la misma manera, desde el equipo técnico hasta las secciones de seguridad y limpieza, pasando por producción, prensa, administración, mediación y pedagogía... Y al escuchar a Paco Nieva, y aquí volvemos con él, recibes esa pasión, Nieva te contagia de ganas de todo.

Él escribe en sus memorias: “Yo creo que lo que llamamos arte puede decir la verdad en todo momento y solo el arte la supera, porque la religión se equivoca y la ciencia no acierta siempre.” Cuando un artista trabaja con su material interno y lo expresa, y realmente hace el trabajo de abrirse en canal y mostrar al mundo lo que lleva dentro, sea el resultado el que sea, con mejor o peor técnica y con mejor o peor aceptación del público, va a ser verdadero, por tanto, el arte dice la verdad en todo momento.

Francisco Nieva, sintetizando todo lo posible, fue dramaturgo, escenógrafo, director de escena, narrador, ensayista y dibujante, ganador de varios premios, algunos de ellos nacionales. En toda su obra reluce un pensamiento que va más allá de toda convención, y que te transporta, te lanza lejos. Nieva no ofrece respuestas, lanza preguntas, te obliga a cuestionarte a ti mismo una y otra vez, y eso es lo interesante de su obra.

Quienes lo han estudiado o han convivido con él, lo catalogan como un “hombre del Renacimiento”, ya que abarcaba muchas áreas de creación, y en todas demostraba una asombrosa genialidad. Quien es genio, lo es para todo. Y me asombra el desconocimiento general que hay en España sobre su figura, siendo uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX, de la talla de Valle Inclán o Fernando Arrabal, que trabajó como escenógrafo para Walter Felsenstein (director de la Ópera Cómica de Berlín), estuvo afincado en Francia conviviendo cerca de artistas e intelectuales como Eugène Ionesco o Samuel Beckett, contaba anécdotas con Tennessee Williams o Antonin Artaud, y pasaba las tardes con Gabriel Celaya, Amparo Gastón, Antonio Gala y Gloria Fuertes “alrededor de una mesa camilla, con los botellones de vino, las aceitunas y las almendras” como él mismo recordaba. Nieva es contraste.

Gran parte de los personajes de las obras de Paco Nieva han salido de gente con quien se ha encontrado a lo largo de su vida, muchos de ellos eran vecinos de Valdepeñas, el pueblo donde se crió. Decía que encontraba en esas personas una “elocuencia brillantísima dentro de lo popular”, y es que, solamente un gran observador logra escuchar al mundo con tanta atención. Nieva era capaz de observar, captar y transportar la esencia de todo lo humano, desde la calle al escenario, y darle forma, y creo que es ahí donde reside lo auténtico de su obra. Su teatro es un *baile de máscaras*, un baile de seres extremadamente humanos, con los mejores y más exuberantes disfraces de toda la fiesta.

En la exposición *Teatro del Privado Horror* podremos encontrar las páginas ampliadas de un cuaderno personal, que tituló *Cuaderno romántico*, donde nos asomaremos al mundo del Nieva creador. Además, hay expuestos cinco óleos originales de José Pedreira, el ayudante y compañero de Francisco Nieva, inspirados en bocetos de éste. Y, por último, en un cubículo en el centro de la sala tenemos la posibilidad de escuchar al mismo Nieva en distintas entrevistas, hablando, como recordaba Guillermo Heras, de lo divino y de lo humano. Y es que escuchar a Nieva es tan hipnótico como mirar el fuego: hay algo que te atrapa, de su tono de voz, de su cadencia, de su pasión, de su pensamiento; todos los elementos forman esa *danza inmortal*, unos pasos se encadenan con los siguientes y la experiencia es un continuo flujo de sensación de inmortalidad, donde la eternidad se manifiesta.

“Casi todo lo que se escribe, se escribe a la fuerza, porque el tema te invade, te posee.” Para dejarte invadir sin ponerle freno a la imaginación, a la moral o la legalidad, para dejarte poseer, se necesita ser extremadamente libre. El concepto de libertad en Nieva, diría, es su columna vertebral, es el eje en torno al cual se construye a sí mismo, o al menos, uno de los ejes centrales. Nadie que no fuese libre y, sobre todo, libre de pensamiento, nadie que no gozase de una “moral



relajada”, como diría él, confesaría en sus memorias: “Para mí, lo justo era poder convertirme en gigoló por gusto, como así fue más tarde, pero no por necesidad, y en drogadicto, por la misma razón. Sentía en mí el designio de dominar la vida o, de lo contrario, mejor era morir.”

Y es que, Paco Nieva era un provocador en toda regla, un rebelde, un transgresor, alguien que cuestionaba y luchaba contra todo sistema establecido, ya fuese moral o legal. “El sexo incita a la rebeldía, no hay droga más revolucionaria.” No tuvo miedo ni se vetó a sí mismo en ninguna ocasión, y todo eso solamente puede hacerlo alguien tan libre como el viento, o como el fuego. Dejarte llevar por la obra de Nieva es aceptar un viaje con rumbo desconocido, incierto e inseguro, hacia el amor, el dolor, la sexualidad y la muerte, los temas capitales de su obra. Es aceptar un viaje desde el mundo material que nos rodea, y donde hay que pagar facturas, hacia esa *ceremonia ilegal*, llena de frenesí de la que habla Nieva, gobernada únicamente por las leyes de lo imaginable. ¿Estamos preparados para que el espíritu de Nieva nos posea?

Este año, tendremos la oportunidad de dejarnos poseer por su espíritu a través de la exposición mencionada, *Teatro del Privado Horror*, que estará abierta al público hasta el 30 de abril, y además, por medio de una de sus obras cumbre, *Coronada y el Toro*, dirigida por Rakel Camacho, que estará programada en las Naves del Español en Matadero, del 17 marzo al 15 abril.

Y es que, creo que es nuestra obligación buscar entre nuestros grandes intelectuales, entre nuestros grandes artistas y grandes hombres y mujeres de teatro, y darles un lugar, un lugar que ya se ganaron. Y me gustaría acabar este texto con unas palabras finales que hacen referencia a todas aquellas personas que entran en ese grupo de “grandes”. Estas palabras vienen de otro de los regalos que me ha hecho este año la residencia artística de ayudantes de dirección, que ha sido poder estar como residente en *Celebración*, una obra de teatro-documental dirigida por Luis Luque, y las palabras son de José Bódalo:

*“(…) y dentro de muchos años, cuando este documento salga a relucir, que haya gente que no se olvide que existieron los hombres a los que yo he mencionado, pues, en ese momento habrá otros que, como yo, nos mencionen a los que hemos dejado, no sé si arte, creo que sí, pero que hemos dejado muchas fatigas, mucha memoria, mucho esfuerzo, mucho sacrificio, mucha vocación, y mucho respeto, por la profesión, por los compañeros, por aquellos que nos han dirigido, y una cosa muy importante que se llama, por respeto a uno mismo.”*

Gracias a todo el que se dedica al arte, desde cualquier campo de acción, por dejar legado.

**Virginia Rodríguez**

Residente ayudante de dirección, segunda promoción

# THEATRUM MUNDI

“... pero el teatro no representa la realidad, sino lo que le da la gana, como persona que se disfraza de lo que quiere, cuando se libera y se vuelve otro...”

Francisco Nieva

Creo que jamás he querido estar en contacto con una realidad que no fuera imaginada, creada por mí, persona que a veces se resiste a aceptar ciertos aspectos concretos de la vida (ojalá pudiera diseñarla a mi gusto, pero para eso tenemos el escenario, supongo). Esto pasa, entre otros avatares, cuando el aburrimiento de una tarde de calor manchego, inclemente, es aplacado jugando a dirigir a los muñecos como si fueran actores, cuando tenía 6 años, y escribiendo muy meticulosamente sus palabras y sus silencios. Las persianas bajadas y la linterna iluminando el caminar de la muñeca por el poyete de la ventana.

Conectando con Nieva.

Callar para escuchar y contemplar el *theatrum mundi*: un mundo tal y como lo vemos convertido en espectáculo, ser la espectadora silenciosa que al ejercer la voluntad de representación se apropia de él. Desde siempre, envidiar a Alonso Quijano y desear ser Quijota. Si me empeñaba veía gigantes trasponer por mi ventana, y guardaba el secreto para mí.

Conectando con Nieva.

Las palabras, las imágenes, los referentes, las conclusiones, las preguntas, las formas y los fondos, las diferentes y extremas ceremonias, el sinfín de ideas, los orígenes compartidos.

Su teatro, escenario creado para navegar en situaciones imaginarias que siempre parten de un hecho real, (como puede hacerlo David Lynch y ese largo etcétera desde Quevedo a Valle, Goya, Brecht, Buñuel, Ionesco, Lorca, Berlanga, Cuerda), me llevó a darme cuenta de que la trama siempre es secreta, que jamás me interesó un teatro psicologista, si no un teatro que, como Nieva decía “es un reflejo de aquello que amo o me irrita”, igual que los sueños son aquello que deseamos o tememos.

No sé si fue antes el huevo o la gallina, si me adentré en su universo para comprender y desarrollar el mío, o si fue mi universo el que atrajo estas referencias para afianzarse y gobernar mi *propio albedrío*.

Reconectando con Nieva.

Siempre estuvo en mí, porque tal vez está en la idiosincrasia de quienes transitan por la llanura y el páramo y sus extremas temperaturas, esa mezcla de lo popular con lo espiritual, del arraigo en conflicto con el desarraigo, de lo dionisíaco con lo apolíneo, el referente clásico junto al contemporáneo, no distinguir lo que me hace reír de lo que me hace llorar, porque jamás lo tuve claro...

La zarzuela y la performance. Lo surreal y lo absurdo. La imaginación y sus inventos.

Nieva está presente una y otra vez, y muchos lo invocan sin darse cuenta. Su claroscuro siempre es luminoso. Metamorfosar la mirada hacia un autor abismal, fundamental e imprescindible, es una tarea que yo siento reiniciar, y que debe quedarse por el disfrute de ver una obra de arte total, en la que la forma y el contenido son puro y trascendental equilibrio.

**Rakel Camacho**  
Directora de *Coronada y el toro*







VI.  
LA BELLEZA ES LA  
POSIBILIDAD QUE  
TIENEN TODAS LAS  
COSAS PARA CREAR  
Y SER AMADAS.

El tiempo desgrana eternamente sus horas, y en cada hora los sentidos del hombre aprenden a conocer el Universo. Un día nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías y de las viejas lenguas habladas en el comienzo del mundo. Ojos y oídos, utilizados por una educación de siglos, crearán nuevas razones entre las cosas. Nuestro conocimiento será más cabal, y por cada grano de la espiga, por cada hoja de la flor, por cada pájaro del nido será distinta la emoción en las almas. Todas las cosas, lo mismo en sus diferencias que en sus semejanzas, se multiplicarán para el goce del conocimiento, y los sentidos, aun utilizados indefinidamente, no podrán contenerlas jamás. (...) Aparentemente nada tan efímero como las almas que guardan su misterio fecundo en líneas, en ritmos, en números de palabras, y, sin embargo, son las únicas que vuelan sobre los siglos. Un largo pasado de amor, de quietud y de armonía, es siempre augurio de un largo porvenir. Las rosas nacidas con el alba se deshojan cuando llega la tarde, y sólo el cristal que cuenta mil años puede contar otros mil. La conciencia estética del pasado está siempre en lo futuro porque toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera. El instante más pequeño de amor es eternidad.

**Ramón María del Valle-Inclán**  
El Milagro Mvsical (Musical)  
La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales

Por los vericuetos genealógicos de la familia de mi padre vagan varios señores, (tíos, primos, tíos abuelos, primos segundos) que se llaman Ramón. Además, uno de mis apellidos lejanos es Román, por tanto, podría decirse que me veo abocado a confraternizar con todo aquel que lleve en su nombre estas cinco letras.

De mi tío abuelo, don Ramón Román, de familia de impresores y aficionado a los libros, también se decía que era la mejor máscara a pie que subía por la acera del Darro en la ciudad de Granada.





Sea por esta afinidad familiar que acabo de descubrir, o sea por haberlo representado en varias ocasiones, Valle Inclán ha estado presente en mi vida como un faro que al mismo tiempo que me iluminaba, me atraía con embeleso y me proponía viajar hacia territorios de fantasía a través de su literatura. Mi abuela Soledad Román, hermana del citado anteriormente, fue maestra nacional en Melilla. A ella debo mi devoción por los libros y ella fue quien me puso a leer alguna de las Sonatas de Don Ramón María, y quien me hablaba con una fascinación un tanto rancia de las aventuras galantes del Marqués de Bradomín.

Para un hombre de orígenes andaluces, de cultura mediterránea, el mundo de Valle Inclán podría quedar lejos, podría ser opuesto, y no solo geográficamente; sin embargo, el septentrión misterioso donde se desarrolla su obra siempre me ha atraído con la fuerza de las aventuras estéticas.

Como joven espectador teatral lleno de ilusión (¿qué fue de ella?) asistí boquiabierto a las interpretaciones de Nuria Espert haciendo de Mari Gaila, a Carlos Álvarez-Nóvoa interpretando a Max Estrella en el Lope de Vega de Sevilla, a José María Rodero en el bello montaje de Lluís Pasqual, e incluso a María Casares en *Las Comedias Bárbaras* dirigidas por Lavelli en París.

Luego he tenido la fortuna de ser el afilador en *Ligazón*, el Jándalo y Don Igi en *La cabeza del bautista*, el sordo de *Triana en Sacrilegio*, Don Pedrito en *Comedias Bárbaras*, el coronel de la Gándara y el ministro plenipotenciario en *Tirano Banderas* en una gira inolvidable que nos paseó por México, y no precisamente porque se escribiera con equis.

Leyendo o interpretando sus textos he llegado a sentir el malestar mágico de Stendal. Concretamente en *Bello Horizonte* (Brasil), representando *El Retablo*, sentí de una manera muy clara que el personaje me poseía con la fuerza de su palabra emocionada. Como si todos mis recuerdos de sus jardines umbríos, o como si todos mis ancestros aliados en una fuerza telúrica indescriptible, como la voluta de humo de una pipa de hachís, formaran un remolino huracanado en el que cabalgué volando a lomos del caballo alado de la imaginación.

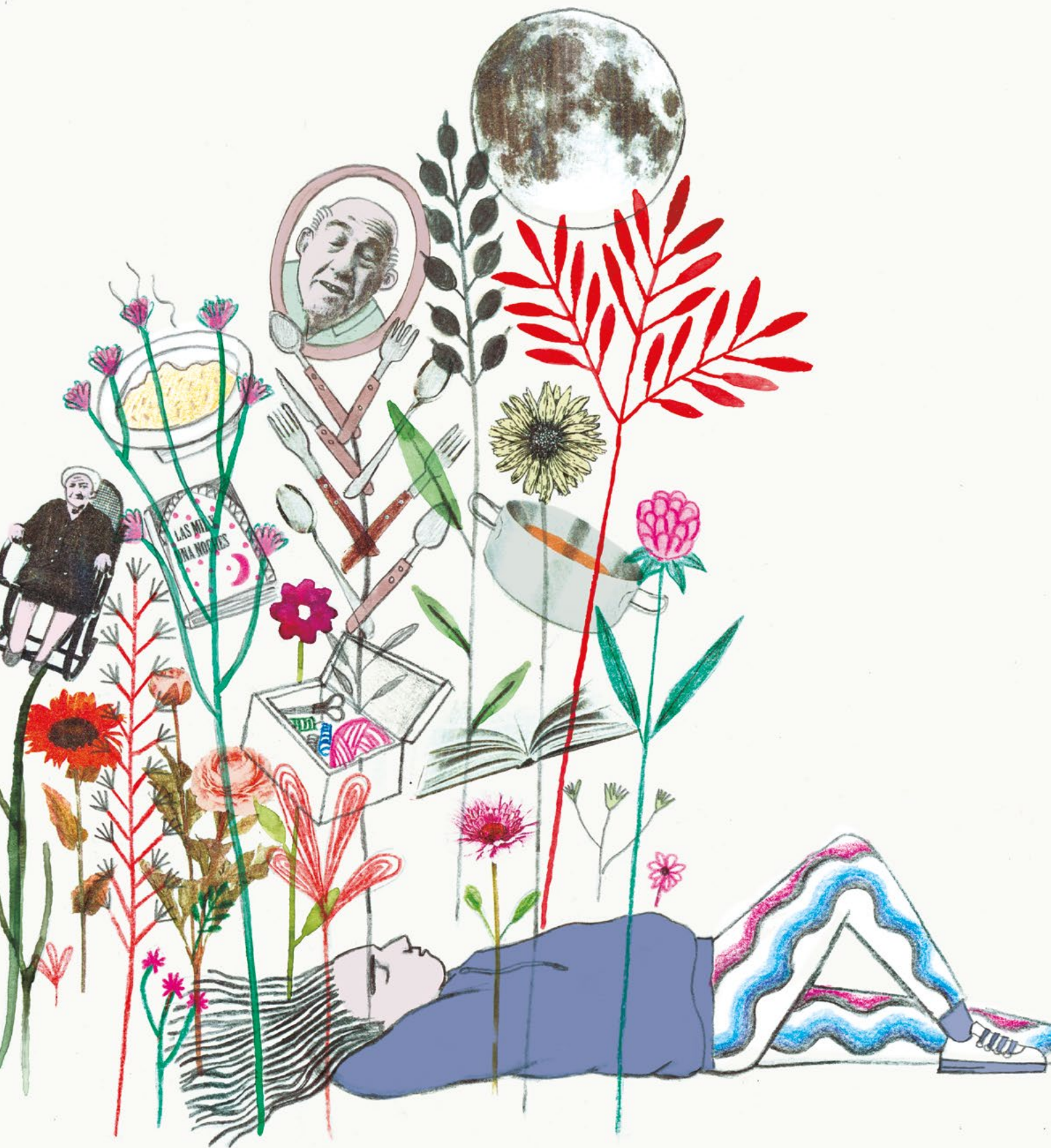
**Pedro Casablanc**

Actor en *Don Ramón María del Valle-Inclán*

# ABONAR

## La cultura del cuidado







# EL CUIDADO DE LA FRAGILIDAD

Me muevo en un mundo que siempre está a punto de romperse.

Ando sobre conceptos e ideas que se volatilizan antes de llegar a tomar cuerpo, o posan en el suelo como las piedras sobre los ríos, invitándote a saltar de una a otra.

Atravieso puentes colgantes sobre el fracaso, que van desde la incertidumbre a la posibilidad.

Tejo con paciencia lo que imagino, intentando no escuchar la urgencia, que demanda.

La fragilidad de la creación requiere tiempo y cuidado.

El tiempo para asentar tu pensamiento, tiempo para darle cuerpo, para unir los retazos y crear un organismo común.

Y el cuidado para no dejarte encerrar en esa carcasa de lo inmediato, de lo consumible, donde sé que al mínimo roce, iré perdiendo lo que soy.

Deberíamos valorar los procesos de creación recordando el kintsugi, ese arte milenario japonés que consiste en reparar las piezas de cerámica rotas, porque en él no se esconde la fragilidad, no se camufla la vulnerabilidad y se hace del cuidado y el tiempo empleado un signo del buen hacer.

Reivindico la fragilidad y el cuidado en este mundo inmediato.

Necesito la fragilidad, el cuidado y el tiempo para la creación.

Me dedico a pensar en la Infancia, ese frágil lugar que tiende a absorberlo todo y crecer.

No son una hoja en blanco que los adultos debamos rellenar.  
Debo cuidar y respetar lo que son y dar tiempo a la observación y la escucha.  
No puedo ponerme en su lugar ni puedo mirar con ojos de niña, porque ya no lo soy.  
Mirarlos a los ojos frente a frente y no desde arriba.  
Intentar comprenderlos, acompañarlos y que me acompañen.  
Me gusta hablarles de las cosas  
sin tener que evidenciarlas ni diseccionarlas.  
No quiero enseñar nada.  
Quiero que algo se huela, se sienta en el aire,  
o se vea por la nariz.  
Ayudar a que intuyan, aunque no lo entiendan.  
Que vean solo una parte y que imaginen lo que no está.  
O que imaginen lo que vean, o lo que quieran.  
Dar sensaciones. Emociones.  
Quieren aprenderlo todo y debo, con el mayor respeto y cuidado hacia la infancia y su mundo,  
darles lo mejor de mí misma.

**Julia R. Carazo**  
Texto y dirección de *Lar*

Ahora hace ya cerca de 14 años que empecé con esta aventura de crear mi propia compañía, mi empresa, y con esto el inicio de una carrera profesional consolidada. Al inicio, la energía de la juventud veinteañera, para entonces yo tenía 23 años, era inagotable. Acabábamos de hacer nuestra primera creación como compañía y la suerte, o el buen trabajo, hizo que despuntáramos en una FiraTàrrega 2009 y, que de allí iniciáramos una gira europea que nos situaría como una de las compañías catalanas con más proyección internacional.

Era fantástico viajar, conducir 3 días para llegar a Noruega, cargar y descargar nuestra propia escenografía a altas horas de la mañana, comer sándwiches en estaciones de servicio de carreteras o dormir en hoteles de mala muerte, todo estaba bien si aquello significaba estar cumpliendo un sueño. Pero después de varias creaciones, cada vez más grandes, cada vez con más estructura, me he ido dando cuenta que aquel “vale todo”, es una lastimosa imagen de la precariedad en la que nos movemos las compañías de teatro.

Ahora, muy a menudo, siguen contando las eternas horas en carretera, las descargas de las pesadas escenografías y la expresión de “Juan Palomo” es casi un estigma de nuestra carrera. Cada vez se hace más imperiosa la necesidad de implantar esta cultura del cuidado en el día a día de nuestra pequeña empresa, y creo que en muchas de las compañías del sector. ¿Pero cómo? Ahora, aparte de seguir persiguiendo estos sueños, porque sigo pensando que poderse dedicar a esta profesión es un sueño, la preocupación diaria en la compañía es como ser más eficaces y combatir poco a poco estos aspectos que ahora, con unos años más de madurez empiezan a ser realmente indignos.

La conciliación familiar, una distribución efectiva del trabajo, el límite de horas trabajadas al día, la buena alimentación, el buen descanso físico y mental. Estas son las prioridades durante nuestras giras y durante nuestras creaciones. Pero créanme, que en un abrir y cerrar de ojos, nos volvemos a pervertir para salvar un par de bolos mal pagados, pero que nos mantienen vivos y en activo. Esta es la realidad, no nos engañemos.

Aún falta un gran trabajo que reconozca las peculiaridades de nuestro trabajo y del enorme esfuerzo y dedicación que requiere. Y cuando esto sea realmente reconocido y el trabajo realmente se dignifique, seguramente tendremos la oportunidad de cuidar-nos más, como nos merecemos, como es justo que lo hagamos, como legalmente es exigido. De momento, la tozudez y pasión por nuestro trabajo, el por amor al arte, nos sigue pudiendo más. La cultura del cuidado, o cuidar de la cultura.

**Sergi Ots**

Idea original, escenografía y dirección de *Bajau*



# LA CULTURA DEL CUIDADO EN LA CREACIÓN

Cuando eres madre, tienes muy claro tu papel de cuidadora hacia tus hijos. Su crecimiento y aprendizaje dependen de ti. Son vulnerables, han llegado a este mundo hostil y necesitan unos brazos que los sostengan, que les ofrezcan cobijo, seguridad y amor para que puedan aprender. Si sus necesidades principales están cubiertas y no tienen que luchar por la supervivencia, podrán desarrollarse, crecer y amar.

Las personas que trabajamos en la creación artística entregamos nuestro cuerpo, piel, corazón y alma cuando creamos proyectos, hay algo desde lo más profundo de nuestro interior que sale, se entrega al proyecto... y eso nos expone a una vulnerabilidad y generosidad que requiere de unos brazos que la sostengan, que la recojan y la abracen. Estos brazos no deben por qué ser siempre los mismos, sino que es un sentimiento de tribu, de equipo donde las unas nos sostenemos a las otras.

Desde la compañía Engruna Teatre, un equipo formado principalmente por mujeres, no entendemos de la creación sin “el cuidado”. No podemos trabajar sin saber cómo estamos, qué necesitamos, qué queremos... No podemos prescindir de los abrazos, la escucha, los llantos... Los ensayos de los proyectos son viajes que transitan en paralelo a las vidas personales, y aunque sean caminos distintos, están cerca. Trabajar con personas, significa trabajar con sus historias y sus mochilas, y eso no lo podemos obviar ni olvidar. Pero también es muy importante para cuidarnos las unas a las otras, no olvidarnos de nosotras mismas, y esta tarea a veces es la más difícil: para cuidar hay que cuidarse.



**Mireia Fernández**

Idea original y dirección de *Univers*

# LA BELLEZA DE SER UNO MISMO

La grandeza del arte es que nos permite expresar en sus múltiples lenguajes lo que sentimos, lo que nos enamora o nos quita el sueño. Como cultura viva, aquello que no se expresa se somatiza y nos enferma. Por si alguien todavía lo duda o no se ha detenido para sentirlo (nuestra cultura veloz y consumista nos lo pone difícil): somos obras de arte desde los cero a los noventa y nueve años... Somos esculturas, danza, poemas e historias andantes. El arte es un frágil espejo de búsqueda, de identidad, de preguntas, de encuentros, de interpelación..., de grito silencio con ecos perdidos en el tiempo.

La cultura del cuidado nos habla de permitirnos ser, es una cultura de creación, de procesos y de resiliencia. Es la revolución de la ternura, de la belleza, de la diversidad... y especialmente de la grandeza en los pequeños detalles.

En mi trayectoria como artista siempre he tratado de abrazar contextos y realidades ajenas a mis propias creencias y seguridades. Trabajo a partir de la fragilidad, de lo simple y aparentemente inútil, de elementos u objetos que han sido desechados como inservibles para transformarlos en una obra de arte única e interpelante. Desde hace años tomé la decisión de pintar sobre material de desecho, conectando la historia del objeto que ha sido excluido como inservible con las personas que retrato y que han vivido en primera persona historias semejantes de repudio, abandono o rechazo.

Y sí, a pesar de todo, no puedo vivir sin la belleza. Es la que me permite respirar y levantarme cada día. En ningún caso estoy hablando de la “estética del centro comercial en campaña Primavera”. Me refiero a aquellos gestos, sentires y luces aparentemente insignificantes que me colman de significado: el encuentro con una madera desgastada por el mar, la presencia juguetona de los gorriones en mi jardín, las manchas de pintura en mi ropa, los abrazos frecuentes con las personas que me rodean, las lágrimas de impotencia y sonrisas compartidas como payaso de hospital, los paseos de la mano con mi pareja... Son estas pinceladas a la que me agarro fuertemente como paracaidista en los saltos al vacío que la sociedad, afanosa y veloz, nos impele. Son estos diminutos detalles cotidianos los que me inspiran y me cuidan. Quizás cueste entenderlo o parezca pura simpleza, pero me siento colmado, afortunado y agradecido. Todo ello hace que el niño, mujer y anciano que habitan en mí se expresen juguetonamente, en ocasiones con indignación, en otras con profunda paz.

**Siro López**

Taller familiar *Arquitectura Teatral* Ciclo Vividero

CUIDAR  
CUIDAR-SE  
CUIDAR-LOS  
CUIDAR-NOS

Desde que llegué al mundo, en la casa de mis padres se utilizaba la palabra “cuidado” como un mantra:

- ¡*Cuida* de tu hermana!
- ¡*Cuida* tus libros y tus cosas!
- ¡*Cuidado* no te vayas a caer!
- ¡*Ten cuidado* al cruzar la calle!
- ¡*Cuídate* de los desconocidos!
- ¡*Ten cuidado* con lo que comes!
- ¡*Ten cuidado* con lo que haces!
- ¡*Cuidado* con lo que dices!
- ¡*Cuidado* con la niña, qué terca es!
- ¡*Me tiene sin cuidado*!
- ¡*Cuidado* con ese grifo abierto!



Ellos nos enseñaron muchos significados y acepciones de la palabra *cuidar* y de su importancia. No siempre la palabra *cuidado* tenía el mismo significado y la misma intención, ni tampoco el tono o la energía con la que se lanzaban los “*cuidados*”.

En una casa repleta de niños y niñas, el *CUIDADO* era recurso obligado en las frases de nuestros progenitores, tratando de apaciguar la energía de tanta criatura corriendo por la casa.

Esos “*cuidados*” podían ser de *cuidar* para asistir, de conservar cosas, de solicitud y atención para hacer bien algo, o de preocupación, de temor, de amenaza, de peligro, de recelo, o de indiferencia. Y así fui creciendo..., teniendo *cuidado* de todo y de todos.

Comencé a *cuidarme* de hacer lo que no quería y, por eso, dejé a un lado las oposiciones y me lancé de cabeza en el mundo del teatro.

En la escuela de teatro tuve la suerte de tener maestros que me hablaron de la importancia del *cuidado* del cuerpo utilizando el entrenamiento físico del actor/actriz; de la necesidad de *cuidar* nuestra voz como herramienta sagrada, de *cuidar* la sala donde ensayábamos cada día y todo lo que allí había; de *cuidar* nuestro aspecto y nuestra presencia en escena.

El *cuidado* en la escucha hacia nuestros compañeros, como equipo de creación que éramos. Y, sobre todo, el *cuidado* a la maestra, al maestro, que transmitían su sabiduría con un *cuidado* exquisito.

Desde que comencé a crear espectáculos, he sentido la necesidad de *cuidar*, con el máximo detalle todo lo que rodea el proceso de creación.

*Cuidar* es también mimar la criatura que estás creando, ese material vulnerable y frágil que no se asienta hasta el final del proceso.

Para crear, hay que *cuidar*:

El guion, que debe tener, ante todo, mucha verdad. Cada palabra que escribes, varía y se transforma.

Los objetos han de ser también *cuidados* como piezas de arte, porque forman parte de la historia, de la dramaturgia.

Cuando trabajas para infancia y juventud hay que tener aún más *cuidado*, si cabe, que en un espectáculo para adultos.

*Cuidar* lo que se cuenta y cómo se cuenta.

*Cuidar* la manera de hacerles entrar en la sala.

*Cuidar* cómo se sientan en las butacas, si hay buena o mala visibilidad, si están cómodos, si necesitan más o menos luz para no asustarse.

*Cuidar* al público más pequeño es un añadido a los *cuidados* de la creación. Me gusta *cuidarlos* y que se sientan respetados.

*Cuidar* el máximo de detalles: la luz, los objetos, el vestuario, el texto...

Pero en esta profesión nuestra hay algo que descuidamos:

El *cuidado* de una misma.

El ritmo frenético, el estrés, las fechas, los compromisos, los tiempos pactados, el nivel de producción, no dejan tiempo para el *cuidado*, a veces tampoco podemos *cuidar* los proyectos como nos gustaría, se acaban los plazos, hay que terminar cuanto antes.

Los procesos de creación se transforman en mercado de producción. Producir, no crear, no disfrutar, no divertirse jugando.

Cuando llegamos ahí, a no *cuidar* de nosotras mismas, sabiendo que el material con el que nos movemos es muy vulnerable, tenemos que meternos un chute de "*cuidados intensivos*" para recuperar ese *cuidado* que no tuvimos durante el largo proceso de creación.

*Cuidarse* es, en realidad, una actitud de respeto hacia una misma.

No nos olvidemos que, *autocuidarse*, es el mejor camino para seguir en este mundo ya sea del Teatro o no.

*Cuidar* es casi una filosofía de vida, quizá demasiado olvidada a veces.



**Rosa Díaz-La Rous**

Idea, dramaturgia y dirección de *Vacío*







# DE LA MANO



# ENTREVISTA A CHEMA NOCI

Los momentos de más actividad y tensión en la peluquería de un teatro son los instantes previos a que comience la función. Todos los actores y actrices pasan por las manos de Chema Noci para maquillarse, peinarse o simplemente darse un retoque final antes de salir a escena. Minutos después, en ese mismo espacio, todo es silencio será roto por el sonido que proviene de las voces del escenario. He quedado con Chema y me llama para decir que no sabe si nos vamos a poder ver, tiene que estar en un ensayo de la siguiente producción del Teatro Español, *Uz: el pueblo*, dirigido por Natalia Menéndez. Le digo, ¿puedo ir? Aprovecho la ocasión para colarme en el ensayo y observar cómo trabaja. No para de moverse de una grada a otra para observar a los actores desde las diferentes disposiciones de las butacas, quiere ver todos sus perfiles y la luz de cada escena. A la par, habla con los actores, actrices y Antonio Belart que ha diseñado el vestuario. También la directora habla con él y le da una serie de indicaciones. Desde el patio de butacas le observo atender amablemente a todos con una sonrisa, gesticulando con sus manos y asintiendo con la cabeza. Se acerca a mí con una sonrisa y me susurra: “ahora van a hacer un descanso, podemos hablar un poco, pero antes tengo que anotar unos cambios que tenemos que hacer. Ahora vuelvo”. Y vuelve con una sonrisa mientras atusa su pelo grisáceo con la mano: “¡cuándo quieras!”. Y empezamos desde el principio...

**¿Cuáles son sus orígenes?** Estudié, durante 5 años Formación Profesional de peluquería y estética, en concreto la rama peluquería, no pude estudiar estética por ser hombre. No es que no pudiera, es que no era fácil. Una señora en los 80 no se dejaba depilar por un hombre.

**Una vez terminada la formación.** De una forma muy mágica, como todo lo que ha pasado en mi vida, entré a trabajar como actor en la compañía de Juan Antonio Quintana en Valladolid. Donde además de actuar, maquillaba y peinaba a mis compañeros. A la vez me estaba formando como actor en el aula de teatro de la Universidad de Valladolid.

**En aquella época, ¿tuvo algún referente?** Aprendí muchísimo de Mery Maroto, mi gran maestra en lo estético, era una pintora y escultora maravillosa de Valladolid. Aprendí la calidad que hay que tener en el detalle. Siempre le he dado mucho valor a mis maestros, para mí han sido fundamentales en mi vida, porque son los que me han despertado cosas que yo ni siquiera sabía que tenía en mí.

**¿Y lo compaginaba con la actuación?** Ya había rodado un episodio en televisión, concretamente en Antena 3 en la serie del Fary, *Menudo es mi padre*, y mi primera película como actor, *Mamá es boba*, de Santiago Lorenzo. Entonces, claro, yo decía, ya hay que dar el salto y hay que irse a Madrid. ¡Madrid es otro nivel!

**¿Qué tal la llegada a Madrid?** Me inscribí en la Unión de Actores y, gracias a estar ahí, me enteré de unas pruebas para una serie, la primera Cyber serie que se hizo en España y fui uno de los protagonistas.

**¿Y abandona la peluquería?** No, en ese momento me llaman del Teatro Español para cubrir una sustitución de unos días.

**¿De repente? ¿Cómo fue?** Por otra cuestión muy mágica, Antoñita, la jefa de peluquería, necesitaba un sustituto ese fin de semana porque ella tenía un compromiso y llamó a una escuela de formación profesional, aquí en Madrid. Casualmente allí estaba la profesora que me dio clases y pensó en cómo encontrarme, porque no tenía mi teléfono, de modo que llamaron al Instituto de Valladolid donde estudié y les dieron el teléfono de casa de mis padres. Ellos me llamaron para que fuera a ver a Antoñita. Digamos que se alinearon los astros.

**¿Y llegó al Español?** Aquí entré para 3 días, para un fin de semana. Como soy muy responsable dije, me tengo que aprender esta función muy bien, de manera que me vine toda la semana. La obra que se representaba era el *Cyrano de Bergerac* que dirigía Pérez Puig.

**¿En qué año fue?** Entré en abril del 2000, hice ese fin de semana, luego otros 15 días y una peluquera que trabajaba me dijo: “mira, como yo en el cine gano mucho más dinero que aquí, quédate tú que te sabes esta función” y me quedé. Terminó la función y me contrataron en la siguiente y, así una tras otra hasta que me hicieron fijo.





**¿Cómo recuerdas tu entrada en el Español?** Lo viví con mucha ilusión porque era un trabajo que conocía. Yo venía de hacer muchas giras por muchos teatros de España. Además, entrar aquí me supuso tener la mejor suerte, que ha sido conocer a Antoñita Vda. de Ruiz. Va a ser mi referente siempre y, siempre le estaré agradecido. De la mano de Antoñita se me han abierto muchas puertas y como ella me decía: “yo te he llevado porque yo sé que tú respondes. Yo te abro la puerta, pero tú tienes que demostrar y has demostrado” y eso me llena de orgullo.

**¿Quién es Antoñita?** Antoñita Galiana, apodada por ella misma Antoñita, viuda de Ruiz. Es la mujer del mejor maquillador que ha tenido el cine español, Julián Ruiz. Que perteneció a una saga de peluqueros de teatro y de cine que había en el barrio del Rastro de Madrid, ahí construían las pelucas de cine, teatro y televisión. La elaboración de estas pelucas tiene una técnica muy concreta y este taller se dedicaba a hacer eso. Tiempo después tiene la gran suerte de que llegan las producciones de Samuel Bronston a España. Él entra a trabajar con los equipos americanos y la gran anécdota es que gracias a Julián, Omar Sharif, hizo *Doctor Zhivago*. Julián tenía una forma muy artesanal de trabajar, muy sencilla, era un hombre muy llano que se ganó el cariño de todo el mundo. Antoñita también viene de esa escuela porque ella y su marido fueron vecinos toda la vida. En los años 80 falla el peluquero que había en el Teatro Español y Antoñita, que siempre ha sido muy decidida, le dijo a su marido que se iba ella sola de peluquera. Poco a poco las producciones propias fueron más grandes y empezó a necesitar más personal y, ahí entro yo.

**En una producción propia, ustedes ¿qué trabajo realizan?** El primer paso siempre es leer el libreto y, a partir de ahí, reuniones con dirección y el/la figurinista donde empezamos a proponer ideas de cómo vestir, peinar y maquillar a los intérpretes. Finalmente, sobre los actores y actrices se hacen pruebas para ver qué funciona y qué hay que retocar. Yo no concibo la creación del personaje sin contar con los actores. Gloria Muñoz siempre me dice: “gracias Chema, porque hacemos el personaje juntos”.

**¿El vestuario condiciona su trabajo?** Yo creo mucho en el trabajo de equipo y que todo tiene que empastar. Lo primero que quiero ver es el/los vestidos que van a emplearse. Porque yo no me quiero lucir por separado, estamos haciendo un personaje.

**Los ensayos, ¿para qué os son útiles?** Durante el proceso de ensayos hay un día que se para todo para realizar pruebas de maquillaje y ver qué cosas funcionan y cuáles no. A partir de ahí ya empezamos a peinar y maquillar siempre para los ensayos. Te pongo un ejemplo práctico, si el figurinista y yo hemos decidido que la actriz lleve el pelo suelto y vemos que eso luego le molesta al actuar o los perfiles quedan feos, vamos haciendo pequeñas modificaciones sobre eso y así hasta que llegan a la primera función.

**¿Qué considera vital en su profesión?** La gama cromática; tiene que estar en nuestra cabeza como si fuera nuestro nombre porque jugamos con ella constantemente. Tenemos que tener en cuenta que luz y maquillaje van estrechamente unidos. Por ejemplo, si la actriz está maquillada de marrón, que no deja de ser un naranja oscurecido en la gama cromática, el

opuesto de naranja es el azul; si le proyectas una luz azul la desmaquillas automáticamente, pasa a verse en el patio de butacas como si estuviera con la cara lavada.

**La peluquería y el maquillaje es artesanía...** Para mí sí, lo único que no se considera porque, aunque se haga todo con las manos, no dura en el tiempo. Pero fíjate que seguimos trabajando con los mismos elementos que tenía Antoñita, unas tenacillas que metía en hornos de carbón, ahora son eléctricas, pero es lo mismo.

**¿Insinúa que la artesanía de los oficios se está perdiendo?** Sí, antes se valoraba todo más. En una ocasión la actriz doña Aurora Redondo me dio una lección de estilo. Antes de la función la vi de pie esperando y le dije, “síntese” y ella me respondió: “No, porque esta falda me la acaba de planchar una sastra para que yo salga perfecta y si me siento voy a salir arrugada”, ¡qué maravilla!

**¿La técnica es importante?** La técnica es lo que te salva, tienes que tener una gran base, y luego, este oficio es de años. Se aprende a manejar bien un pelo haciendo, haciendo y haciendo. Es un oficio muy duro, hay que conocerlo a fondo. Yo no estoy donde estoy ni sé lo que sé porque del Instituto pasé aquí, yo he trabajado en muchas peluquerías de calle que es lo que se desprecia, el concepto de peluquería de calle es lo que te da las herramientas para resolver.

**¿Cómo ha evolucionado el mundo de la peluquería con las nuevas tecnologías?** Muy poco, no hay nada nuevo bajo el sol. Ahora hay secadores que pesan menos con lo cual tu muñeca y tu codo lo agradece, pero seguimos trabajando con lo mismo. El ordenador no ha entrado en la peluquería, no hay ninguna máquina que te peine o maquille sola.

**Sin embargo, hay aplicaciones de pelo...** Es verdad que hay aplicaciones, muy absurdas desde mi punto de vista, porque te ves con otros pelos, con otros colores, pero no es real porque el pelo que te han puesto es el recorte de otra persona, no tiene tu textura, con lo cual el resultado es irreal.

**¿Cuál es el utensilio imprescindible en peluquería?** El peine, es la máquina de toda la vida y además no la puedo sustituir.

**Y el presupuesto, ¿qué importancia tiene en la creación?** Cuando no hay presupuesto tienes que comerte la cabeza, que también tiene su parte creativa, hay que hacer magia de verdad para que parezca lo que se quiere.

**¿Dónde destacaría la creatividad en su trabajo?** En la adaptación, es muy fácil dibujar en un papel, pero luego tenemos que pasarlo a las 3 dimensiones. Hay que adaptarlo a cada actor, tener en cuenta la calidad de la piel y pelo, no siempre tenemos un pelo maravilloso que podamos hacer cualquier tipo de peinado.

**¿De dónde surge su inspiración?** Soy muy curioso y me gusta mucho el trabajo de investigación, antes me iba al Museo del Prado cuando teníamos que hacer algo del siglo XVIII. Ahora está Internet que es una herramienta maravillosa para investigar.



**¿Qué trabajos recuerda con especial cariño?** El primer diseño que realicé en el Teatro Español fue *Ascenso y caída de la ciudad de Mabagonny* dirigido por Mario Gas. Los últimos donde el maquillaje ha sido importante fue para la fotografía de *Edipo (A través de las llamas)* dirigido por Luis Luque. A Alejo Sauras lo maquillamos entero de azul para evitar poner el azul con Photoshop, fue un trabajo muy artesanal y el resultado fue impecable. Lo mismo ocurrió con el sombrero que lucía Mona Martínez en *Queen Lear*, dirigido por Natalia Menéndez, fue un trabajo artesanal donde fui derritiendo velas poco a poco durante semanas para darle esa forma tan específica.

**El mejor momento de su trabajo es...** Uno de los momentos más gratificantes es cuando todo lo que has investigado y concretado en un personaje sale adelante y funciona, es decir, que está muy bien realizado y encaja perfectamente.

**¿Cómo será este oficio en el futuro, cómo lo imagina?** No lo sé. Quizá haya tijeras láser con las que cortemos el pelo. Los avances en este trabajo no son fáciles.

**¿Por qué?** El pelo y la piel es algo vivo y cada persona responde de una manera. El pelo en ocasiones tarda en rizarse o no suben las mechas, o lo hacen rápidamente. Es un mundo.

**Ha maquillado a mucha gente, ¿recuerda alguien especial?** Todos lo son, a nivel internacional destacaría a Rebeca Hall, que cuando le maquillé le pedí disculpas por mi inglés y ella me dijo: “es mejor que mi español”. También corté el pelo a Mijaíl Barýshnikov, la anécdota aquí fue que mis compañeras se querían llevar el pelo del suelo. Fue muy gracioso. Jeremy Irons, Viggo Mortensen, Ethan Hawke, Ralph Fiennes..., y de todos ellos he aprendido algo.

**Su trabajo es visible, pero ustedes no.** Nos llaman invisibles a todos los técnicos, yo digo imprescindibles.

**Chema Noci**

Técnico de peluquería y maquillaje  
del Teatro Español y Naves del Español en Matadero

Entrevistado por

**Josema Díez-Pérez**

Resp. Departamento Pedagógico  
del Teatro Español y Naves del Español en Matadero





# HUERTO CREATIVO

## El teatro italiano contemporáneo





# EL CEREBRO, EN EL ESCENARIO Y EN LA BUTACA

El escritor Ernesto Sábato, como tantos otros pensadores a lo largo de toda la historia de la humanidad, reflexionó también sobre las máscaras y nos recordaba que “siempre, (...), llevamos una máscara, que nunca es la misma, sino que cambia para cada uno de los lugares que tenemos asignados en la vida: la del profesor, la del amante, la del intelectual, la del héroe, la del hermano cariñoso. Pero, ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie, nadie, nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intima, nos ataca?”. Hoy la neurociencia se hace la pregunta inversa, ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos sobre un escenario, cuando actuamos sabiendo que alguien o muchos nos observan, cuando representamos un personaje que no es el propio?

¿Cómo se comporta el cerebro de una actriz o de un actor?, ¿y el del espectador? La neurociencia, y en concreto la cognitiva, es la rama científica que estudia los mecanismos neuronales que acompañan al comportamiento humano. Apoyada en las técnicas de neuroimagen busca cuales de los 86 mil millones de neuronas que componen el cerebro son responsables de éste o aquel comportamiento e intenta además descifrar cómo lo hacen. Es decir, persigue localizar en el cerebro la región neuronal más involucrada en la conducta que estemos estudiando y entender qué mecanismos activa o desactiva dicha región durante tal comportamiento. Gran parte de la literatura científica se centra en lo clínico, en las patologías de la cognición o emoción, pero de vez en cuando sorprenden estudios que, lejos de tener un interés minoritario, muestran aspectos generales de la psicología humana. Es el caso de la Neurociencia de la actuación, rama que nace principalmente en Estados Unidos en la década de los noventa arrastrada por el éxito del método de actuación de Stanislavski. Estos estudios pretenden comprender los mecanismos neuronales que permiten a una persona realizar una transición completa desde su propia personalidad a otra que puede ser bien distinta. Los experimentos de neurociencia que han evaluado el cerebro de los actores y actrices muestran un mayor desarrollo en áreas neuronales propias de las habilidades lingüísticas, de memoria o de concentración. Pero esto se observa en cualquier orador. Lo que distingue al cerebro del actor o actriz es su capacidad para suprimir el “yo”. Los actores y actrices asumen lo que en jerga científica se conoce como una “perspectiva ficticia en primera persona”. El “yo” empleado en su discurso no se refiere a ellos mismos sino al personaje que están representando en ese momento. Para el cerebro esto supone una auténtica proeza, pues desplazar al entronizado “yo” no es tarea fácil. Experimentos realizados en personas actuando observan que, durante la actuación, se reduce la actividad de las áreas



precúneo e ínsula, regiones involucradas en la memoria autobiográfica y en la propia identidad. De ahí que la actuación suponga una supresión biológica del "yo". Un actor novato tendrá poca reducción de la actividad de dichas áreas, seguirá siendo él mismo mientras actúa. Sin embargo, cuando un actor consagrado sube al escenario millones de neuronas que componen su precúneo e ínsula silencian su actividad eléctrica para esconder la propia personalidad bajo la nueva máscara. Si el actor ha trabajado sobre la corporalidad del personaje, sus gestos, su postura, su caminar, la reducción de la actividad neuronal será mayor y mejor será la transición desde la persona al personaje.

En el año 2019 el departamento de Psicología, Neurociencia y Comportamiento de la Universidad McMaster en Canadá midió el grado de implicación de los actores. Para ello reclutaron a un grupo de actores y actrices que en ese momento estaban representando la obra teatral de *Romeo y Julieta*. Inmersos en una máquina de resonancia magnética funcional, los actores debían responder a una serie de preguntas relacionadas con el amor, la amistad, la lealtad o la religión. Temas centrales de dicha obra de Shakespeare. Primero debían responder como la persona que son, y después como su personaje en la obra. Romeo ellos, Julieta ellas. La actividad cerebral ante las mismas preguntas fue significativamente diferente. Sus cerebros habían adoptado la visión de Romeo o Julieta. Sus opiniones cambiaron, y sus cerebros también.

Pero, ¿qué sucede en el espectador? Todos hemos sentido en nuestro cuerpo el suspense, el dolor y la ternura de una escena teatral o cinematográfica, nos hemos levantado de la butaca con el cuerpo encogido o el pecho palpitante. Algo similar a lo que sucede en los actores

ocurre en las neuronas de los espectadores. Cuando nos disponemos a ver una película aceptamos que estamos dispuestos a sacrificar nuestra realidad para asumir otra, la que nos ofrecen los artistas. En ese momento el cerebro comienza a inhibir las áreas más involucradas en la percepción de nuestra realidad, por ejemplo, los sentidos que dan cuenta de nuestro entorno. Después el cerebro comienza a activar las zonas implicadas en la comprensión de una narración, la corteza prefrontal media, la corteza cingulada y las zonas temporales, algo más en el hemisferio derecho que en el izquierdo. Sin embargo, ver una película no supone sólo escuchar una historia. Mucho más allá, nos sentimos parte de la historia. Esto es lo que estudió el Instituto de Investigación Médica de Francia en el año 2010. Midieron la actividad hemodinámica cerebral de un grupo de personas que estaban viendo una representación, en este caso la grabación de una obra de teatro. Sus resultados mostraron que se activaban áreas asociadas a la empatía y a la capacidad de ponerse en el lugar del otro, así como regiones relacionadas con la comprensión de metáforas. Estas imágenes cerebrales revelaban que los espectadores se imaginan en el lugar de los personajes, como un espejo. A este fenómeno se le llama “resonancia física entre el espectador y el actor”. El director Peter Brook, que conocía estos estudios, escribió: «¡Con el descubrimiento de las neuronas espejo, los neurocientíficos empiezan a comprender lo que el teatro sabe desde siempre!».

La resonancia que se produce entre el actor y el espectador ocurre con mayor intensidad en una obra de teatro donde los actores están presentes, actuando frente a nosotros, que a través de la pantalla. Uno de los temas de investigación más vanguardistas de la neurociencia es precisamente esa relación entre los cuerpos. Se sabe que cuando prestamos atención a alguien se produce una sincronización o semejanza entre los cerebros y los corazones. Dicha “resonancia fisiológica”, que así se llama, se postula como el mecanismo central de comunicación y comprensión del otro. Para comprender al otro, nuestro cerebro debe simular lo que hace aquel a quien presto atención, e igual sucede con la dinámica del corazón. Comprender es incorporar. Esto sucede cuando observamos a un actor, pero también cuando prestamos nuestra atención a cualquier tertuliano de la televisión. Ver una obra de teatro, una película o un programa televisivo deja su impronta biológica en nosotros, una impronta que no cesa cuando se baja el telón o se apaga la pantalla. Se sabe que el cerebro procesa la información hasta más de dos horas después de haberla percibido. Por tanto, sigue influyendo en nosotros. Ante tanta oferta de canales, cines o espectáculos y dada la huella biológica que supone entregar nuestra atención quizás uno de los personajes que más debiéramos ensayar día a día es aquel que nos permite discernir. ¿Con qué personaje me gustaría sincronizar mi corazón hoy?

**Nazareth Castellanos**  
Científica



# EL DESCONCIERTO COMO PUNTO DE PARTIDA

Cuando me enfrento a un texto por primera vez, me gusta hacerlo sin ninguna predisposición. Ver qué siento al leerlo sin saber nada de él. Y esa sensación me encanta. Al fin y al cabo, nunca hay una segunda oportunidad para una primera impresión. Después viene la investigación, los referentes del autor, los motivos... Pero quiero quizá detenerme en ese momento de descubrimiento, en poder compartir ese primer encuentro con los textos de este ciclo de lecturas dramatizadas italianas propuesto por el Teatro Español.

La herencia que el teatro italiano nos ha dejado es innegable y apabullante. Desde la popular comedia del arte hasta los planteamientos existencialistas de Pirandello o el humor incisivo y político de Dario Fo. Todo esto se destila en la dramaturgia italiana actual que recoge este testigo para emerger con una voz única que exige su propia y nueva identidad. En estos textos he disfrutado de aromas brechtianos en sus protagonistas, de situaciones alucinadas que rozan la ciencia ficción o del enigma cotidiano que se esconde en cada pequeña acción de sus personajes.

Pero lo que más me ha seducido ha sido el constante salto hacia lo inesperado que he encontrado en esta dramaturgia actual italiana. Ese constante vaivén entre la realidad y lo onírico, que sumerge a los personajes en situaciones quizá improbables, y que les permite verbalizar sus miedos o sus dudas.

Estos textos nos zambullen en un universo donde todo es posible, donde el giro de tuerca hacia lo insospechado da sentido a la obra completa, o si no es así, nos plantea las preguntas adecuadas para poder descubrir lo que subyace bajo la superficie: los motivos o los absurdos de los problemas que nos atraviesan como sociedad. Me he encontrado con un teatro sin complejos que aborda las preocupaciones que nos atraviesan como ciudadanos de este viejo continente cada vez más contradictorio: la problemática de la migración, las fake news, la incomunicación, o la imposibilidad de entendimiento incluso entre los seres más cercanos.

Y en este supuesto desconcierto veo claro lo que no tiene nombre, lo que no sé nombrar pero que reconozco, que intuyo y que me ayuda a disipar la niebla existencial que me rodea, jugando con el tiempo, con el espacio y con la lógica.

Al fin y al cabo, esa es la misión del arte: hacer visible lo invisible, que nos reconozcamos en un acto catártico para poder entendernos o consolarnos.

Y con el descubrimiento de esta nueva dramaturgia deseo y espero poder lanzar ese desconcierto al patio de butacas, ese lugar de sueño compartido, para que a cada espectador se le mueva, aunque solo sea un poco, el suelo que pisa.

**Cynthia Miranda**

Directora en *El horizonte de los sucesos* Lecturas italianas

## ¿Y SI JUGAMOS JUNTAS?

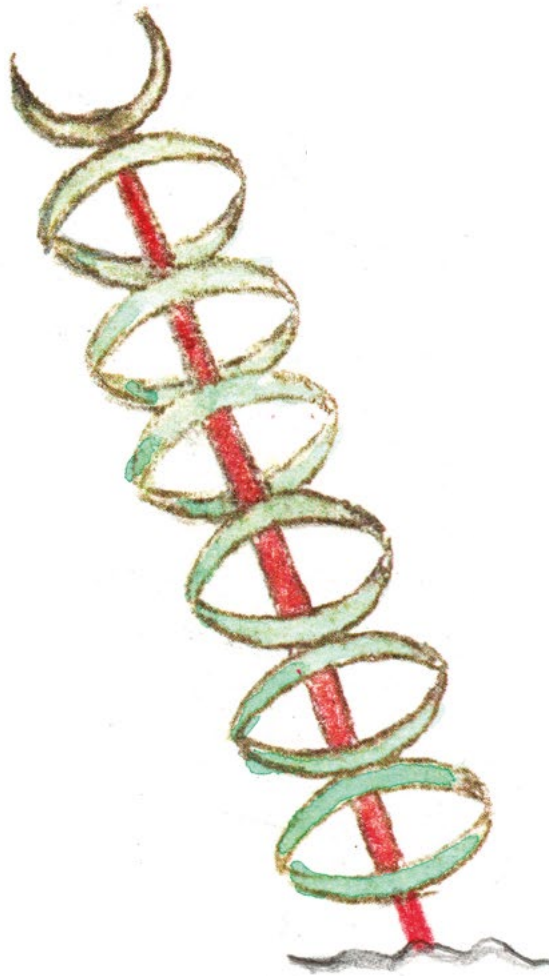
Al acabar la obra sentí que lo que había ocurrido allí se iba a quedar conmigo para siempre. Me ha pasado algunas veces en el teatro, pero no demasiadas. Un instante que se te impregna, la sensación de estar compartiendo un espacio y tiempo irreplicable. Eso sentí con *Alexis, una tragedia griega* de la compañía italiana Motus. Era una obra que enlazaba el Polinices de *Antígona* con el asesinato de Alexis, un joven de quince años a manos de un policía. Mezclaban el mundo poético de Antígona y el teatro documental, hablándonos de las revueltas de jóvenes en Grecia en 2010. En un momento de la obra, la actriz que entraba y salía del papel de Antígona (luego supe que se llamaba Silvia Calderoni) empezó a hablar sobre la sensación de impotencia que tenía al estar ella sola, pero «¿y si fuéramos dos? Dos, dos...» Comenzó a caminar hacia adelante y hacia atrás llamando a que alguien más se uniera, repitiendo el número «dos». Todo el elenco fue yendo con ella poco a poco, y luego continuó «y si fuéramos cinco...» mirando a cada uno de los espectadores. No dejaba de apelarlos, de intentar arrastrarnos con su voz y su movimiento. Fuimos bajando, con mucho pudor al principio, y luego cada vez más excitados, al escenario. Y seguían los números, «y si fuéramos 24, 25, 26...». No bajó todo el patio de butacas, pero sí más de la mitad. Con un sentimiento de lugar y de impulso compartido. Con un gesto tan sencillo sentimos que podíamos hacer algo en común. Juntos.

En 2019, acudí a un encuentro de dramaturgia italiana y española en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid al que fui invitada por la AAT. Se pudo ver en nuestras presentaciones que casi todos las y los creadores de ambos países decíamos tener al menos dos profesiones teatrales. La precariedad laboral, y eso que este encuentro ocurrió antes de la pandemia, fue tema de conversación principal. ¿Cómo vivir con/en/de las artes escénicas? De ahí las múltiples disciplinas en las que todo el mundo se iba especializando. Por otro lado, esto parecía abrir una mirada plural de lo que implica estar y ser en el teatro desde distintos lugares.

El dramaturgo y traductor italiano Davide Carnevali habla en su libro *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo* sobre la relación entre lo que queremos contar y cómo lo contamos, y su vinculación con nuestra manera de vivir el mundo. Cierro los ojos y pienso sobre el teatro italiano actual y llegan a mi mente palabras como juego, ironía, laboratorio, comunidad... Los dos recuerdos que he escrito aquí son una visión, si bien parcial, sobre cuestiones que considero posibles inquietudes compartidas. La emoción por lo colectivo frente al abismo de la imposibilidad. Y la rebelión contra la precariedad sabiendo que jugamos en equilibrios precarios.

**María Prado**

Directora en *El curandero* Lecturas Italianas







## LA HERENCIA DE LOS PEREGRINOS DE LA MATERIA

No puedo siquiera concebir el teatro italiano contemporáneo sin una imagen, precisa e imborrable.

Se trata de una figura vestida de rojo, con un sombrero de copa y un largo abrigo de terciopelo, acompañada de una imponente cabra. El cuadro me atormenta tras un vidrio opaco, un vidrio que transpira. De entre todos los espectadores, me mira a mí, solo a mí, fijamente. Pienso que no es posible. Pienso que debe ser efecto de la recepción. Pero me observo buscando estrategias, posibles escapatorias. ¿Y si el terrible sonido que acompaña a la figura hiciese añicos el fino cristal que nos separa? ¿Y si, en realidad, soy yo la que está detrás, atrapada y sin voluntad? ¿Y si no hay salida?

A esta imagen le siguen otras que forman un caleidoscopio delirante; un piano de cola, que grita bajo las llamaradas de un fuego atroz. Ya no pienso, solo siento que me ahogo en pena; que quiero subirme al escenario y apagarlo con mis lágrimas. Quiero arrojarme sobre él y sofocar esas llamas con mi cuerpo. Tal vez unirme a sus clamores en un concierto de dolor como último acto heroico sobre las tablas. Pero no lo hago.

Y un hombre, que se deja atacar por tres perros lobo. Quiero que acabe la provocación. Quiero dejar de mirar. Quiero aullar. Pero no lo hago.

Mientras, niños y niñas juegan dentro de un cubo, como detrás de un escaparate y ajenos al horror del mundo que les rodea, indiferentes al hombre de rojo, al fuego y a los lobos. Quiero protegerlos de las miradas del público. Que nadie los mire. Que nadie les imagine. Quiero sacarlos de ahí. Quiero sacarlos de ahí. Quiero sacarlos de ahí. Pero no lo hago.

Afirma Claudia Castellucci que no hay arte sin culpa; culpa de estar como fenómeno, y después, como ruina de lo que existe. El artista tiene dos manos, una iconográfica, la mano de Abel, y otra iconoclasta, que actúa siempre en último lugar, la mano destructora de Caín. El teatro –continúa la hermana del visionario Romeo– es efímero en su naturaleza iconoclasta, se crea y se destruye ante los ojos del testigo inmóvil.

Pero este duelo nuestro tiene forma de árbol; desde sus ramas, detalles de la existencia y de su ciclo vital, baja hasta la raíz del problema del ser. Esa es la inspiración que nos deja el peregrinaje de la Societàta Raffaello Sanzio, desde su fundación en 1981, hasta el presente al que acompañan estas líneas. Las ramas cambian, mueren sus hojas, nos dejan frutos, tal vez; pero las raíces son un camino que ya recorrieron los monjes errantes, pintores de iconos religiosos de la Baja Edad Media, en pleno auge de la Inquisición.

La herencia es el Camino. Camino preciso e imborrable, a pesar de las inclemencias del tiempo, como aquella imagen del pasado que aún hoy atormenta mi presente. Camino inextinguible a pesar de lo efímero de la existencia.

Acto catártico para poder entendernos o consolarnos.

Y con el descubrimiento de esta nueva dramaturgia deseo y espero poder lanzar ese desconcierto al patio de butacas, ese lugar de sueño compartido, para que a cada espectador se le mueva, aunque solo sea un poco, el suelo que pisa.

**María Caudevilla**

Directora en *Se sienta la tierra. Fenomenología de la chismosa* Lecturas italianas





# LA CIUDAD SOY YO

“Cuando uno llega a un lugar desconocido, se convierte en una persona diferente y comienza una nueva vida. Por ejemplo, sois dos turistas. En casa no sois dos turistas. Sois dos personas. Incluso ahora eres dos personas. Pero otros te ven como un turista. Tú y el turista. Sois dos personas diferentes y os pasan cosas diferentes. Por ejemplo, reaccionas de manera diferente a como lo harías en casa. Por eso cuando yo estoy en casa, soy la ciudad. Pero cuando estoy fuera, en una ciudad que no conozco, la ciudad está fuera de mí. Es una fuerza que trata de invadirme y tengo que defenderme o dejar que me invada”. Quien habla es el HUÉSPED de Notte Bianca, tras recibir a sus dos invitados. En su ciudad, que está al otro lado del mundo, las diferencias son lo que cada cual ha ido eligiendo: están los unos y los otros; los que viven en la ciudad, los que llegan a ella por una curiosidad efímera; los que se dejan arrastrar por lo desconocido y los que prefieren quedarse donde están; los que se pierden y los que nunca dejan de saber dónde se encuentran; los que miran, los que se sienten observados; los turistas en serie y los que emprenden un viaje por primera (acaso última) vez.

La ciudad es también un teatro. Una urbe de personajes en continuo callejeo, en continua metamorfosis, que se topan con quienes son en la mirada de los otros. Por ejemplo, de los espectadores que están siempre en la periferia, irremediamente lejos, avezados en advertir y señalar identidades, y que tal vez se parezcan a quienes son o dicen ser, tal vez no.

Estamos en peligro de ser siempre idénticos a nosotros mismos.

Correríamos peligro si dejáramos de viajar a ciudades desconocidas.

Ya no nos sentimos “otros” en el centro de Roma, ni en Londres ni Nueva York. Las ciudades se nos antojan conocidas y ante lo conocido no se puede ser otra cosa que uno mismo. ¿Y si las ciudades nos están privando de la oportunidad de ser diferentes? ¿Y si quienes nos observan solo quieren que nos parezcamos a ellos?

La ciudad soy yo.

Pero ¿y mi ciudad desconocida?

¿Dónde ir?

¿Quiénes son los otros?, ¿quiénes son esos que me miran?

Tengo miedo de que el teatro deje de ser ese lugar *desobrado, inoperante*, inacabado, más acá o más allá de la obra. Tengo miedo de que los personajes, así como el público, se parezcan mucho a mí; de que las palabras que oigo se parezcan mucho a otras que ya he escuchado alguna vez. Me inquieta la idea de vestir las mismas camisetas y llevar siempre los mismos zapatos. Desconfío de una obra acabada como de una ciudad conocida.

**Laura Ortega**

Directora en *Noche en blanco* Lecturas Italianas







# LA FRAGILIDAD



BORRADORES  
PARA FRÁXIL HANDLE  
WITH CARE

3ª parte de la Trilogía  
de la fragilidad

(Preferiría aquí callarme y mostrarla,  
como si del escenario se tratara)

*¿Cómo encarnar la fragilidad? Yo sola no soy fuerte, ni vulnerable, ni alta, ni baja, ni deseable, ni deseante, ni joven, ni vieja. Claudia dice que uno nunca piensa solo, está pensando con otros. Siempre la mutua referencia, siempre la interdependencia, el alimento. <sup>(1)</sup>*

La fragilidad es uno de los temas que siempre he reflejado en mis espectáculos y que ha ido impregnando poco a poco todos los demás. La transformación constante, la impermanencia, las ideas y conceptos, la belleza, todo lo que vive, todo lo que huye. Pero, sobre todo, la consciencia de la fragilidad del ser humano.

Esta confesión de fragilidad implica también la reivindicación de una manera de estar: contra lo que se sabe, se cree o se asume. Contra mis prejuicios y la fuerza de la costumbre, siendo consciente de que hablo desde una posición concreta, anclada en la cultura occidental, la herencia europea, la realidad de vivir en España, mi edad y mi cuerpo.

*Mi fragilidad es mi fuerza. Mis dudas también. Mi silencio, por supuesto.* <sup>(2)</sup>

Ante la fragilidad de las ruinas fantaseo con una Europa lavada o arrasada por la lluvia, en la que haya sido barrido el eurocentrismo. Una Europa porosa, capaz de ser observada, construida o habitada desde otras perspectivas, también con sus propios ojos, nuestros ojos.

Alguien se pregunta si el agua es frágil. A continuación, dice, bajito: es indestructible.

¿Cuál es mi lámpara? ¿Cuál es mi luz? ¿Qué enciendo hoy para que me ilumine? -Hágase la luz-. Como el agua, la luz se filtra por cualquier rendija. Imposible retenerla. Siempre está la posibilidad de encontrar claros de luz en cualquier oscuridad. Y el vislumbrar no acaba. Porque no se dominan las sombras, la voluntad no puede detener las tinieblas. La voluntad solo es potencia.

Es todavía una época de apariencias doradas, en todo caso brillantes. Resulta más fácil ser europeo en algunas partes que en otras. Dice Joseph Roth que “las calles de la vida estaban bien empedradas. Los techos asentados sobre los muros de las casas”. <sup>(3)</sup>

La casa es situación. La casa Europa. Hay goteras, la madera exterior empieza a pudrirse por falta de cuidado, los canalones vierten agua por donde no deben. Solo los gatos asisten impasibles a este deterioro, al agua que entra, al viento que se cuele. Ante esto surge la pregunta: ¿a qué casa mudarme?, ¿con qué bolsillos? Los que habitan ahora la mía me seguirán, sin duda, pero debo encontrar la hora exacta, la ventana apropiada.

(1) y (2) Textos de INLOCA, 2ª parte de la *Trilogía de la Fragilidad*

(3) Joseph Roth, *La marcha Radetzky*

# MOMENTO

Se había hecho  
En el patio de su casa  
Un ritual de invierno  
En el que en los días fríos  
Se sentaba en una silla de metal helada  
Y mientras fumaba un cigarro oscuro  
Respiraba y pensaba en su vida  
La luz debía ser siempre la de Virginia Woolf  
La fría blanca violeta de la estación helada  
A veces con café a veces sin café  
Se estaba allí  
Respirando la helada y el humo  
Y lo que duraba el cigarro tremolaba el mundo  
Podía pensar en la lista de compras  
O en abandonarlo todo  
En iniciar una revolución  
En volver a estudiar  
En dejar de fumar  
En irse a una buena fiesta que no corresponda a su edad  
Era casi un copo de nieve de mercurio  
Peligroso  
Inestable  
Frágil  
Hermoso  
Viviendo allí  
Eventualmente en ese patio gracias a lo azaroso del clima  
Pensando en todo y nada gracias a la fragilidad del tiempo  
Estuvo así unos inviernos  
Hasta que desapareció  
Y solo quedó el eco



**1. Ensayo**

Es allí donde se esboza la materia  
Pero no se logra  
Donde se intenta ser sin ser  
Donde se dibujan en el espacio dormitorios y castillos  
Incorporan sus manierismos reyes y empleadas  
La voz  
La palabra  
El cuerpo  
El gesto  
La mirada  
Todo es tenue  
Y cuando deja de ser tenue deja de ser ensayo  
Se fija  
Se guarda  
Se registra  
Se vuelve carne  
Lábil hora la del ensayo  
Donde se sospecha  
Se intuye  
Se desea  
Pero no se consigue  
Y la única vez que se consigue  
Muere  
Como una flor de un día  
La mejor de las funciones no se asemeja en nada a la fragilidad del peor de los ensayos  
Donde se duda de todo  
De haber dejado crecer un error  
De ser un farsante  
De temer a los que nos odian por estar dándoles la razón con nuestro fracaso

El ensayo  
Ese lugar oculto  
Olvidado  
Esencial  
Donde todo es posible

**2. Risa**

Cuántas cosas mata la risa  
La duda  
La ironía  
El sacáramos  
La crueldad  
Se fosilizan en risa en carcajada sonora que debe ser celebrada  
Cuántas cosas mata la risa  
El dolor  
La tristeza  
La pena  
La insatisfacción  
Son devorados por la risa, que los calma al límite de lo soportable  
Cuántas cosas mata la risa  
A la propia risa  
La frágil sonrisa que puede ser amor, venganza, confirmación  
La risa aplasta la risa  
Y nada queda después de ella  
Solo el jadeo de la concreción

**Gabriel Calderón**  
Dramaturgia en *Uz: el pueblo*

**“Estoy harto de matar a mis seres queridos” Así rezaba hace unos años el titular de una entrevista a un prestigioso actor ruso en un diario español. Cuando la leí me llamó la atención su método de trabajo pese a no entender por qué tanto dolor para llegar al resultado.**

Tiempo después, me acordé de aquel actor ruso al interpretar un *Woyzeck* dirigido por mi querido Gerardo Vera y versionado por Juan Mayorga en el teatro María Guerrero. Nunca hasta ese momento me había sentido tan frágil en un proceso creativo. La nube gris que acompaña al personaje del soldado Woyzeck me perseguía en los ensayos primero y en las funciones después. Al ir y al volver del teatro, cuando me levantaba y cuando me acostaba.

Fueron más de cuatro meses de angustia, tristeza y zozobra que me hicieron crecer como actor, y a la vez entender que la fragilidad que me devoraba era el motor necesario para salir y defender a ese personaje en escena.

Esto viene a colación sobre la importancia que tiene la fragilidad y el lugar que ocupa en el proceso creativo. Creo que, sin ese punto de cocción en mi estado anímico, nunca habría entendido tan bien al personaje o, por lo menos, me costaría mucho más encarnarlo.

Salir al escenario todas las noches o colocarse delante de la cámara intentando llegar al último recoveco del personaje tiene algo heroico y suicida a la vez. Si uno quiere ser honesto y tirarse al barro tendrá que implicarse hasta el tuétano y pagar el precio que ello conlleva.

Descubrir la fragilidad o las grietas que humanicen o que hagan que el espectador empatice con el personaje es una tarea necesaria, aunque a veces sea dolorosa. Aunque a veces uno acabe harto de matar a sus seres queridos.

La fragilidad, tan mal vista por otros lares, nosotros la recibimos con los brazos abiertos.

**Javier Gutiérrez**

Actor en *Los santos inocentes*

# LO QUE HA VENIDO A CAER

He oído decir, a menudo, eso de que en las artes escénicas no se nos permite fracasar. Con suerte, quizá puedas errar estrepitosamente una vez, y eso será todo. Sin embargo, he visto desastres que no supusieron ningún punto y aparte para los involucrados, así como fallos bellísimos – más de lo que podría serlo una obra maestra – que sí han sumergido a sus artífices en la invisibilidad. De lo que deduzco que no es tanto el fracaso lo que no se olvida ni se perdona fácilmente, sino la fragilidad, sobre todo si esa fragilidad es deliberada, es decir, si vive en la médula de la propuesta artística.

Ejemplo: una compañía elige encarnar códigos y pautas que no controlan, que incluso desconocen, se entregan a bailar sin técnica alguna, o salen a escena con el texto medio aprendido, como en una de esas pesadillas recurrentes que todo teatrero tiene, el de llegar tarde a tu propio espectáculo o el de quedarte en blanco a mitad de función. Ejemplo: otra compañía, en lugar de ofrecer un contenido previamente manufacturado, lo acuerda con el público, se esfuerza en llegar a un consenso con él, usa la duración del show para devolver algo de ‘servicio público’ al oficio que se obstina en ejercer, y cuando parece que los ‘profesionales’ y los no-profesionales han alumbrado conjuntamente una historia que no sea ni segura para los primeros ni irrelevante para los segundos, la ponen a prueba, la ensayan, la afinan, y cada cual se lleva después la posible función resultante a sus casas, en parte porque ya llevan medio día o un día entero metidos en una sala de teatro y, francamente, nadie quiere estar tanto tiempo seguido en un lugar así. Ejemplo: alguien muere en escena, o es herido en escena, o se le comunica una enfermedad grave en escena, o es abandonado por su pareja en escena – las variaciones a partir de la tortura ritual son infinitas, siendo como es el género teatral que más abraza la fragilidad del otro, hasta el punto de ponerla en el centro mismo del relato -.

En el fondo, odiamos la resolución perfecta y nos enamora la fragilidad, aquello que se debate, que aún no es, o que no quiere ser del todo. También la naturaleza detesta lo supremo y lo desarregla en cuanto puede. Entonces, ¿por qué censuramos la visibilidad de lo frágil? Quizá porque nos recuerda el hecho de que lo visible, todo lo manifiesto, es vulnerable por definición, vive siempre a un soplo de derrumbarse, y si en algún momento da la apariencia de ser sólido y virtuoso, es solo para venirse abajo con mayor contundencia después.

En fin, yo querría haber escrito otra cosa, salirme del tema ya desde la segunda línea, traicionarlo, irme por los cerros de Úbeda, solo por llevar la contraria, pero es que desobedecer me deja siempre tan frágil...

**Sergio Martínez Vila**  
Ayudante de dirección en *Europa*



# LUXO

Un adolescente camina solo, observa las baldosas en blanco y negro del patio vacío del colegio. Con la yema de los dedos se frota el moretón de la frente en silencio, está confundido. La profesora de castellano estrelló su cabeza contra el escritorio y lo echó de la clase. Un parlanchín, un charlatán, un hablador que no se puede callar. La clase de lengua, una extraña paradoja. 1985. La dictadura sobrevive como un fantasma.

14 años, lo apodan “el frágil”. Representa la tentación de quien rompe lo que se puede quebrar. Como la famosa tradición del hueso de los deseos, en la que dos personas tiran simultáneamente de los extremos de un ala de pollo hasta romperla cumpliéndose el deseo de quien se queda con el trozo mayor. El capricho de sentirse poderoso frente a lo pequeño, lo incómodamente distinto, lo excitantemente indefenso. Como gigante que aplasta con su pie una aldea de hormigas.

21 años. Descubre que es adulto cuando empieza a lamer sus heridas, a pegar sus huesos. Brota un enojo crónico que le repite, una y otra vez, que podría haber sido distinto.

38 años. Una tarde sale del trabajo frustrado, siente que todo el mundo continúa pisoteándole. Recuerda una frase que escuchó: lo que se posa se expande o exagera. En un vaivén de pensamientos patea una caja que se cruza en su camino, se agacha y la abre para ver el interior. ¿Una máscara llena de brillantes? Debajo una nota: ¿conoces tus reinos internos? No sabe qué hacer con la caja, con la máscara, con la pregunta. Confundido, como en el patio del colegio, posa la máscara sobre su rostro y mira a los transeúntes asumiéndose como un doble. Los ojos se humedecen detrás de su nueva piel de resina. El entusiasmo le dice que tiene un dios adentro. Corre entre la gente. Desaparece en la ciudad.

**Matías Umpierrez**

Dramaturgia y dirección de *Eclipse*

# LA MÁQUINA FRÁGIL

Situar la fragilidad en medio de un espacio público, del espacio de exhibición, es ofrecer al espectador una superposición de situaciones, tiempos y posibilidades, todas ellas funcionando a la vez. Lo frágil contiene su condición y a la vez está explicando la contraria, el desastre, el todo puede ir a peor, presente y futuro o presentes paralelos superpuestos. Es por esto que la fragilidad en el escenario implica activamente al espectador, lo captura ocupando el sitio donde normalmente está el intérprete virtuoso. Y convierte, al espectador, en partícipe activo de la composición.

Esta contradicción siempre nos atrajo, y la fuimos a buscar en otro sitio donde no se espera encontrarla: en la máquina. Encontramos una fuerza hipnótica en la máquina frágil, porque de la máquina no se espera un comportamiento imperfecto, errático, débil, inseguro, o *que se pueda romper*- tal como su etimología nos indica-. Y situada allí, en el centro del espacio escénico mostrándonos su flaqueza y sus defectos, su funcionamiento nos vuelve a parecer un prodigio que habíamos dado por supuesto, y nos hace pensar en la dificultad de explicar algo aquí y ahora, en el escenario.



**Compañía Cabosanroque**  
Espectáculo *Flores y viajes*

# ESTAMOS JUNTOS EN ESTO

En el capítulo *El camino a la Logia Negra* de Twin Peaks el malvado Windom Earle, ex compañero y némesis del agente Cooper, le pregunta al Comandante Briggs: “¿Qué es lo que más temes en el Mundo?”

Su respuesta todavía resuena en los espectadores de la serie: “La posibilidad de que el amor no sea suficiente”.

Negar que el daño que hace una mala crítica no lo compensan cinco buenas, ni que un puñetazo no equivale a diez besos y un achuchón es negar nuestra naturaleza. Los traumas quedan enquistados en nuestra memoria como la habitación 237 del Hotel Overlook, mientras que los buenos momentos se mezclan, se disuelven y cada vez son más difíciles de revivir.

Cuando escribí el texto de *(J)AULAS* leí las notas de suicidio de preadolescentes y adolescentes que decidieron matarse víctimas del acoso y la indiferencia. Sus notas son aterradoras porque en ninguna hay rencor contra sus verdugos. No son maldiciones casi desde la tumba, sus inconscientes asesinos son más bien sombras. Sus cartas están llenas de amor, hablan del amor que han recibido de sus padres, abuelos, tíos, les dan las gracias y piden perdón por lo que van a hacer, pero el dolor es tan insoportable que ya no ven otra salida.

Un amor infinito que perciben, agradecen, pero que no puede salvarlos. Están sin palabras. Perdidos. Desconectados. Únicos en su sufrimiento. Pero no es así.

Todos somos frágiles y vamos perdiendo parte de nosotros con el tiempo. Estamos algunos descascarillados, otros con restos de pegamento, otros mutilados y cortantes, pero todos rotos y fragmentados intentando ocultar esas fisuras con palabras o con emojis.

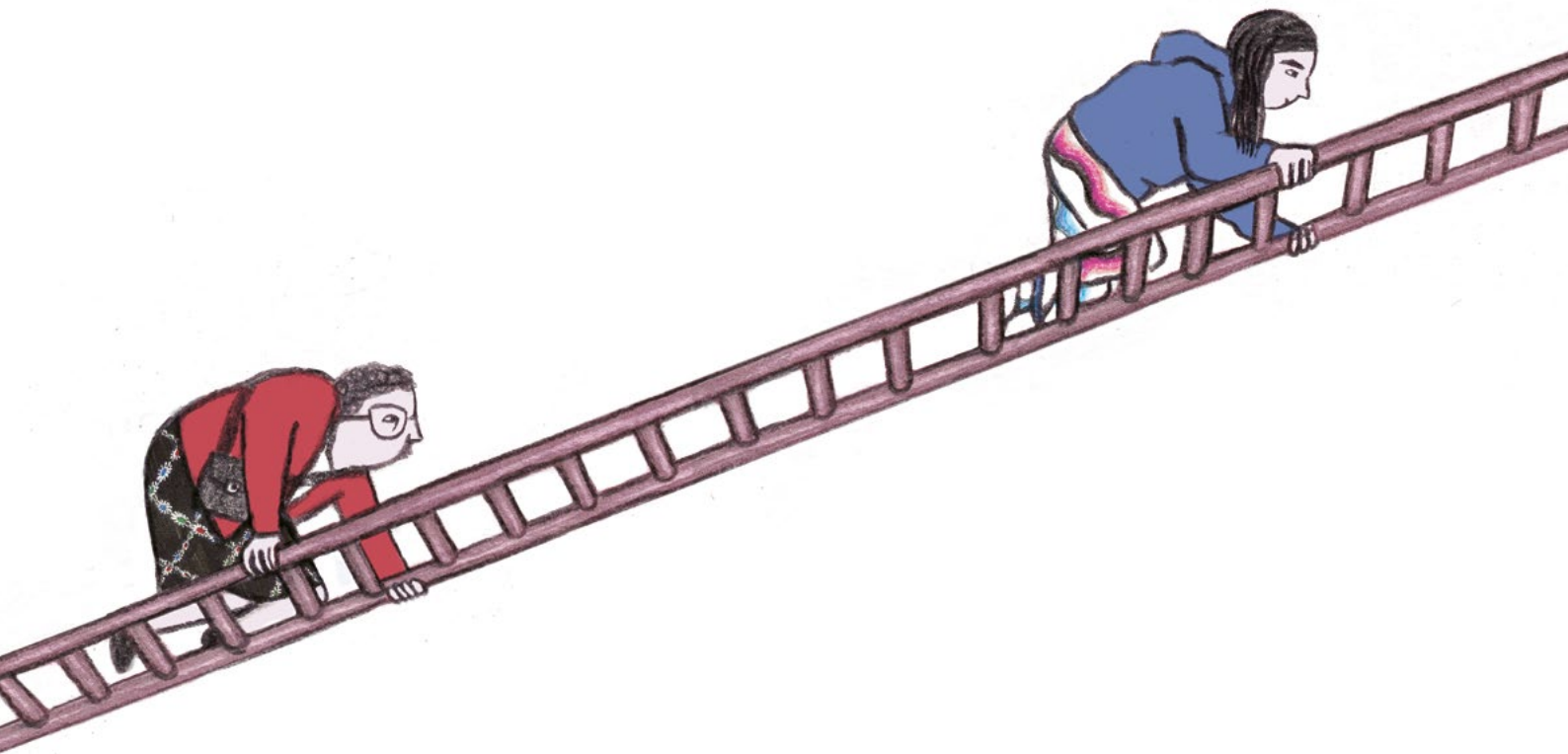
En estos tiempos de ensimismamiento donde las pantallas de los móviles se han hecho irrompibles a costa de rompernos a nosotros, es fundamental descubrir a los que acaban de llegar que hay una red primaria anterior al Wifi, una conexión tan invisible como el 5G, pero más profunda.

Cuando ante una acción en el escenario intentas contener la emoción y evitar que caiga una lágrima delatora y percibes que alguien junto a ti está haciendo lo mismo, o cuando la carcajada es un grito conjunto, en ese momento tal vez no desaparece el dolor, pero sí la angustia de la soledad.

Hay que llevar a los colegios ese lugar en penumbra junto al fuego en el que las palabras pasaron de ser sumisas con los dioses a rebelarse contra ellos, ese lugar que es una ventana a nuestro interior, una ventana y no una mirilla, porque es una visión compartida, una experiencia común que nos hace reconocernos en lo que vemos y con los que estamos. Y si tal vez no es un salvavidas en mitad de la tormenta, si es un faro que revela que no estamos solos en el naufragio y que la única forma de salvamento es acercarse a los otros náufragos.

**Carlos Molinero**  
Dramaturgo de *Aulas*





# TERRITORIO FRÁGIL

Empiezo a escribir estas líneas en un autobús, de camino al hotel, en una libreta que me acompaña siempre. Me encanta leer en los aviones y acostumbro a dejar para estos trayectos lecturas que he escogido con especial interés. En este vuelo he devorado la última obra de teatro de un buen amigo, una autoficción que, a través de la reciente muerte de su madre, nos hace dialogar con lo inevitable: nuestra propia muerte y la de nuestros seres queridos. Mostrar un texto por primera vez a alguien es un precioso acto de amor porque uno entrega su fragilidad al otro. Esto es, sin duda, un acto de amor y generosidad. Me han pedido un artículo sobre la fragilidad y en estas primeras notas siento que quiero hablar de ella como una virtud, cuando somos capaces de compartirla con quien queremos, y del acto de violencia (consciente o inconsciente) que supone que el otro, o los otros, no la tratan con la debida delicadeza.

Uno de los momentos en que me siento más frágil como autor es cuando finalizo un nuevo texto y lo entrego por primera vez para que sea leído. No lo mando a muchas personas. Son pocas, muy pocas, se pueden contar con los dedos de una mano y me sobran dedos. Entregar un texto es un acto íntimo en el que uno se siente muy expuesto. Desde que he dado por finalizada esta primera versión hasta que hago el envío pueden pasar horas, varios días e incluso alguna semana. Lo leo una y otra vez y siempre encuentro que hay una palabra, frase, acotación..., un matiz que se puede mejorar. Imagino que son excusas o una cierta resistencia ya que, aunque pueda estar satisfecho, pienso que es en un espacio de exposición que me hace sentir especialmente vulnerable. Este sentido de vulnerabilidad, que no siento más adelante cuando el texto es de dominio público o incluso cuando se estrena, es precisamente porque lo mando a unos pocos amigos, personas a quien quiero y tengo en alta confianza y admiración. Nuestro oficio, el teatro, es el territorio de la fragilidad, quizás porque ensayamos la vida y, con ello, nos preparamos para morir. Cuando es honesto y auténtico, es un espacio de máxima exposición ideológica y emocional, desde la escritura, la dirección o la interpretación. También coqueteamos constantemente con el fracaso. Pienso en las palabras de Samuel Beckett en *Rumbo a peor* (1984): “Lo intentaste. Fracasaste. No importa. Inténtalo de nuevo. Fracasa otra vez. Fracasa mejor”. Ser conscientes de la inevitabilidad del fracaso y de la muerte como único destino nos hace muy frágiles, pero también nos hace especular sobre el valor y el sentido de la vida y del arte como el lugar donde reflexionar y construirnos como individuos y como colectivo.

La nuestra es una profesión en el abismo, otra geografía de fragilidad. La experiencia, sin duda, es un valor, pero uno siente en cada proyecto que nada de lo anterior cuenta y se empieza de cero. Personalmente, me gusta coquetear con el fracaso, también con el vértigo. Pero ante esta fragilidad, entendida como virtud, como un terreno de acrobacias, también existe la contrapartida de una fragilidad como diana de violencias más o menos evidentes, más o menos conscientes. Nuestra profesión ha sido y sigue siendo un paisaje fértil para el abuso, a veces con la genialidad y el talento como coartada, y la víctima siempre es la fragilidad del otro. Afortunadamente, hemos empezado a ponerle nombre, señalarlo y activar instrumentos contra aspectos que ocurrían o habíamos normalizado. Pero también hay violencias sutiles, nada evidentes. Acostumbrada a los baches del oficio, es célebre el anuncio que publicó Bette Davis en Variety: “Se ofrece actriz con 30 años de experiencia en el cine y todavía animosa. Con dos Oscar”. La fragilidad de nuestro oficio también da impunidad a un cierto salvajismo profesional donde de poco sirven la experiencia, el reconocimiento o el éxito. Todos somos y hemos sido víctimas de mayúsculos menosprecios que se traducen en cancelaciones de proyectos sin explicación de la noche a la mañana; ofrecernos condiciones precarias sin ninguna alternativa; o, simplemente, no responder o no leerse nunca un texto que hemos enviado, lo que vendría a ser una variante de lo que ahora se denomina *ghosting* en las relaciones emocionales, pero aquí practicada por productores, gestores o directores artísticos. Y eso, deberían saber ellos, a parte de una falta de respeto profesional, es un ataque directo a nuestra fragilidad.



**Josep Maria Miró**  
Autor de *La habitación blanca*



Frágil es una copa colocada en la esquina de una mesa de una gran comida navideña.

Frágil es una anciana dando un discurso el día de su 100 cumpleaños.

Frágiles son las esperas inciertas.

Frágiles somos nosotros, los trabajadores del teatro, cuando hay sed de teatro y no hay teatro.

Frágil es un teatro vacío de público.

Podría decirse que la fragilidad siempre ha estado presente a nivel creativo, personal y humano. La fragilidad existe para que la firmeza, la estabilidad, y la fuerza aparezcan a modo de salvación. Sin embargo, sin fragilidad, éstas carecerían de sentido.

Por eso los teatros tienen que desafiar esa fragilidad, para reutilizarla y transformarla de la mejor forma que saben; a través de la creatividad, la escena, la luz, las palabras, la música, el movimiento, la risa y el llanto. Los pilares, sus pilares.

Los pilares que nos salvan en el momento de adentrarnos entre sus paredes y butacas y nos atrapan hasta olvidar esa fragilidad que la vida nos da. Por eso los teatros resisten a la fragilidad y luchan para transformarla, para que el público sueñe, se empodere, ría, llore y finalmente, disfrute de la función.



**Irene Quintana**

Co-dramaturga e interpretación de *Adiós, Paca*



# VER MORIR

Cuando se abre el telón quiero ver morir  
Quiero ver morir a gente  
Quiero muerte o su potencia  
Su promesa  
Su quizá  
Quiero carne humana viva colocada en un  
estado de no sé qué pasará  
De si saldrán vivos de esta  
Quiero que se tense todo y que se pongan  
las pasiones  
Al borde del ¿se caerán?  
Que se caiga todo el mundo  
Que se partan las cabezas  
Las caderas  
Corazones  
Que se caiga el techo entero sobre todos  
los actores  
Y que las actrices griten  
Y salgan los regidores ardiendo de entre  
las cajas  
Porque estallaron las luces y se prendieron  
las lámparas  
Quiero que se quiebre el mundo  
Que para eso me he sentado  
Y si acaso no se quiebra  
Que pudiera ser mejor  
Quiero que el mundo esté a punto de no ser  
ya lo que fue  
Y en ese instante, ese punto  
Del borde del precipicio  
En esa grieta que crece que quiero poder mirar  
En ese desquebrajar de la vida allí subida

Sobre las tablas calientes del escenario en cuestión  
Allí, en aquella explosión, que se viene  
Se presiente  
Yo me quiero detener  
Dilatando la tortura de quien se arranca los  
dientes  
Uno a uno y sin pudor  
En esa extrema miseria  
Esa descomposición  
Quisiera dejar los ojos lo que dure la función  
Que quiero mirar temblar  
Y temblarme yo por dentro  
Que para eso me he sentado  
Que para eso me he sentado  
Que cuando esté levantado y esté de pie ya  
en la vida  
De pie me habré de quedar  
Qué de pie me quedaré  
Tanto de pie que ojalá  
Pueda sentarme otro día  
Ante la muerte y temblar  
Celebrando que ahí se grita  
Se desvive y se termina de ser para no ser más  
O para ser otra cosa  
Frágil  
Nueva  
Lo que fuere  
Celebrando que ahí se muere  
Y que eso se puede mirar.

**Javier Ballesteros**  
Dirección y dramaturgia de  
*Cucaracha con paisaje de fondo*

De todos los puntos de vista desde el que se podría tratar (más aun en la compleja coyuntura socioeconómica que nos ocupa). F R A G I L I D A D. La abordo y celebro como ese terreno colindante con la caída, con el quiebro, con lo desconocido y por ello, como ese terreno fértil en aprendizaje, en creatividad, en potencia, en renacimiento. Y es que el abismo de saberme y sabernos seres poderosamente frágiles es lo que ha conducido mi quehacer en la escena desde que tengo uso de razón. La inquebrantable confianza en que en ese inframundo herido es donde sucede, al fin, el amor entre humanos. De ahí la escena, como una burbuja de espacio y tiempo donde esta suerte de catarsis vincular puede suceder. Al abordar la práctica artística incluyendo la danza y el arte del movimiento, dicha implicación y afectación se extiende, además, a todos los planos como individuo, vivenciándola a través del propio cuerpo, convirtiéndose una misma en sujeto creador y creado, proyectando una comunicación en 360° con el espectador, con múltiples planos de lenguajes y significados.

## LA FRAGILIDAD

En este tiempo, cualquier acontecimiento se parece más a una ruina: vamos asistiendo atónitas a la devastación del paisaje (paisaje social, económico, político...) mientras intentamos salvar a toda costa un pedazo de - nuestra - existencia.

La vivencia profunda de esta vulnerabilidad nos deja rendidos ante nuestra condición de finitud, exponiendo públicamente (al fin) nuestras heridas y cicatrices, nuestra ineludible *capacidad de quebrarnos*.

Ya sea por obligación, por deseo íntimo o por hartazgo, nos vemos conducidos a un proceso de reconocimiento, aceptación e integración de la propia *\_f r a g i l i d a d\_* que se convierte en recurso resiliente: en fuente de fiabilidad humana, de nuestro derecho a errar y a recomponernos, de nuestra inteligencia holística, de nuestra fortaleza evolutiva. La cicatriz de nuestra *\_f r a g i l i d a d\_* como expresión de nuestra completitud y nuestra coherencia vital y de nuestra experiencia humana irremplazable.

Es entonces cuando la vuelta al propio cuerpo aparece como un verdadero refugio, como la única plataforma fiable para la construcción, la autorrealización y la vinculación real con los demás y con el entorno, como territorio de aprendizaje, como campo de libertad infinita.

El cuerpo -todo lo que es, todo lo que contiene- es el lugar que perdura. El propio cuerpo -el conocimiento, el lenguaje, la emoción, la experiencia- es la estructura propia que perdura.

Un cuerpo siempre honesto, requisito indispensable para asegurar nuestro último bastión de identidad auténtica. Emociona el coraje de enfrentarse a la propia verdad, aunque esa verdad conlleve el pánico y la oportunidad de habitar la propia piel. El individuo deja de ser un observador externo de sí mismo y de un entorno que ya no le ampara, para adueñarse y aprender de su propia carne herida y cicatrizada, devolverle la dignidad y hacerla hogar y hacerla medio.

*Recuperamos nuestros cuerpos frágiles, resistentes y libres, para entregarnos al tiempo que nos queda por vivir, a este siglo XXI tan decadente como esperanzador, tan cargado de fantasía como falto de imaginación. Un quiebro que se ofrece poderoso para pasar de ser objeto a sujeto y recuperar la narración de nuestros propios días.*

*Los únicos días posibles para nosotras y nuestras carnes en ésta -nuestra- historia que levantaremos sobre sus propias ruinas.*

**Paula Quintana**  
Creación e interpretación de *La carne*

# SOBRE AQUELLO QUE LLAMAMOS FRAGILIDAD

*“Creo que hemos olvidado lo frágiles que somos. A medida que crecemos en tamaño nos perdemos el respeto porque físicamente somos grandes y olvidamos que lo que llevamos dentro es diminuto y, si además va protegido por huesos, nervios, carne, músculos y piel, será por algo”.* Cito textualmente estas palabras de Ángel Martín en su libro *Por si las voces vuelven*, y me apropio de ellas mientras suenan en mi reproductor las notas melancólicas y constantes de un violín escogido al azar, fruto de las playlist que invaden YouTube. Y es en este preciso momento de “intensa fragilidad” cuando reflexiono cuánto hay de frágil en mi vida, en mi trabajo, en mi día a día... Asocio también la fragilidad a una preciosa canción de Sting, y me doy cuenta de que, queramos o no, la fragilidad y la creación artística van muy unidas, yo diría que casi son las dos caras de una misma moneda. Porque sentirse frágil hace que uno mismo valore las cosas de otra manera, como si todo lo que nos rodea fuese de un material tan delicado como el cristal, tan etéreo como el diente de león, como la seda, que se rompe, que se deshace que se arruga con solo mirarlo.

Me siento frágil cuando creo formas en el escenario, cuando quiero transmitir todo aquello que llevo dentro, dando notas de dirección a un actor o actriz que se devana los sesos en hacer tuyas mis palabras; me siento frágil cuando cae el telón y el aplauso lo invade todo, y me siento orgulloso de mí mismo, pero a la vez un tanto triste -frágil- porque ese instante ya no se va a repetir. Puede que al día siguiente la función sea igual o mejor incluso que la que acabo de presenciar, pero ya no será lo mismo; las palabras sonarán de otra manera, el actor-actriz hará este u otro gesto en otro momento; la imaginación y la mirada de los espectadores captarán otro detalle del que yo no seré consciente; todo será tan frágil, tan etéreo... que me sentiré igual de triste cuando acabe la representación. Creo firmemente en el arte, en su máxima expresión, en su ir y venir de emociones, en su magia, pero me duele profundamente el hecho de que esté condenado a la fragilidad del momento presente. Si tuviéramos un Orgasmatrón como Woody Allen en *El Dormilón* puede que todo resultara más sencillo, puesto que generaríamos la emoción necesaria en el momento preciso, pero no es así... somos víctimas de todo aquello que nos rodea, de todo lo que nos emociona, de todo lo que nos molesta, de todo lo que nos empuja a estar vivos y a seguir buscando emociones que le den sentido a nuestro día a día.

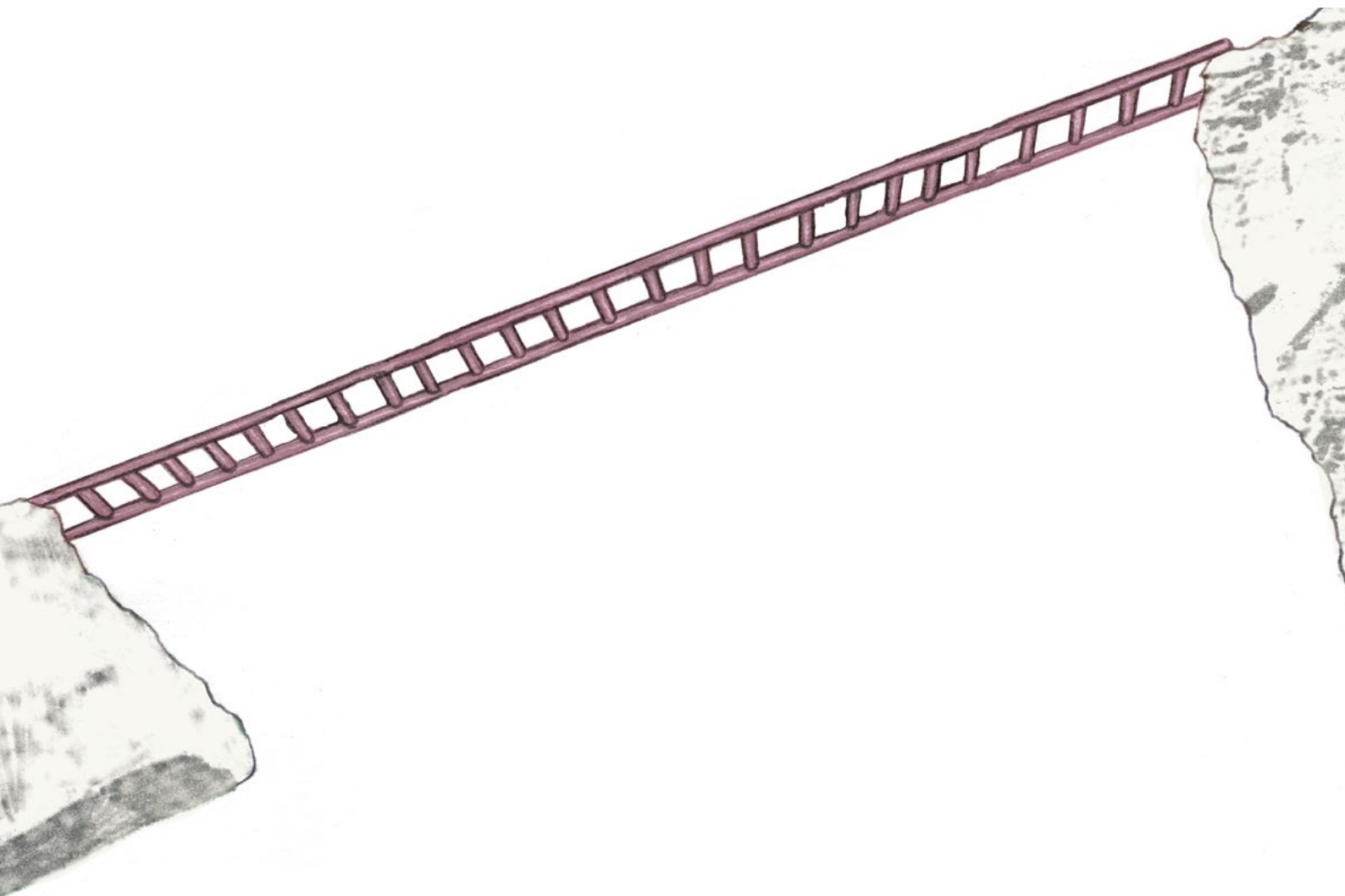
Cuando dirijo, también cuando escribo, huyo por un momento de sentirme frágil, y me siento dueño de mis emociones, de mis anhelos, de mis miedos y me empeño, a capa y espada, en transmitirlos uno a uno y en orden para conseguir que todo cobre sentido una vez más; pero



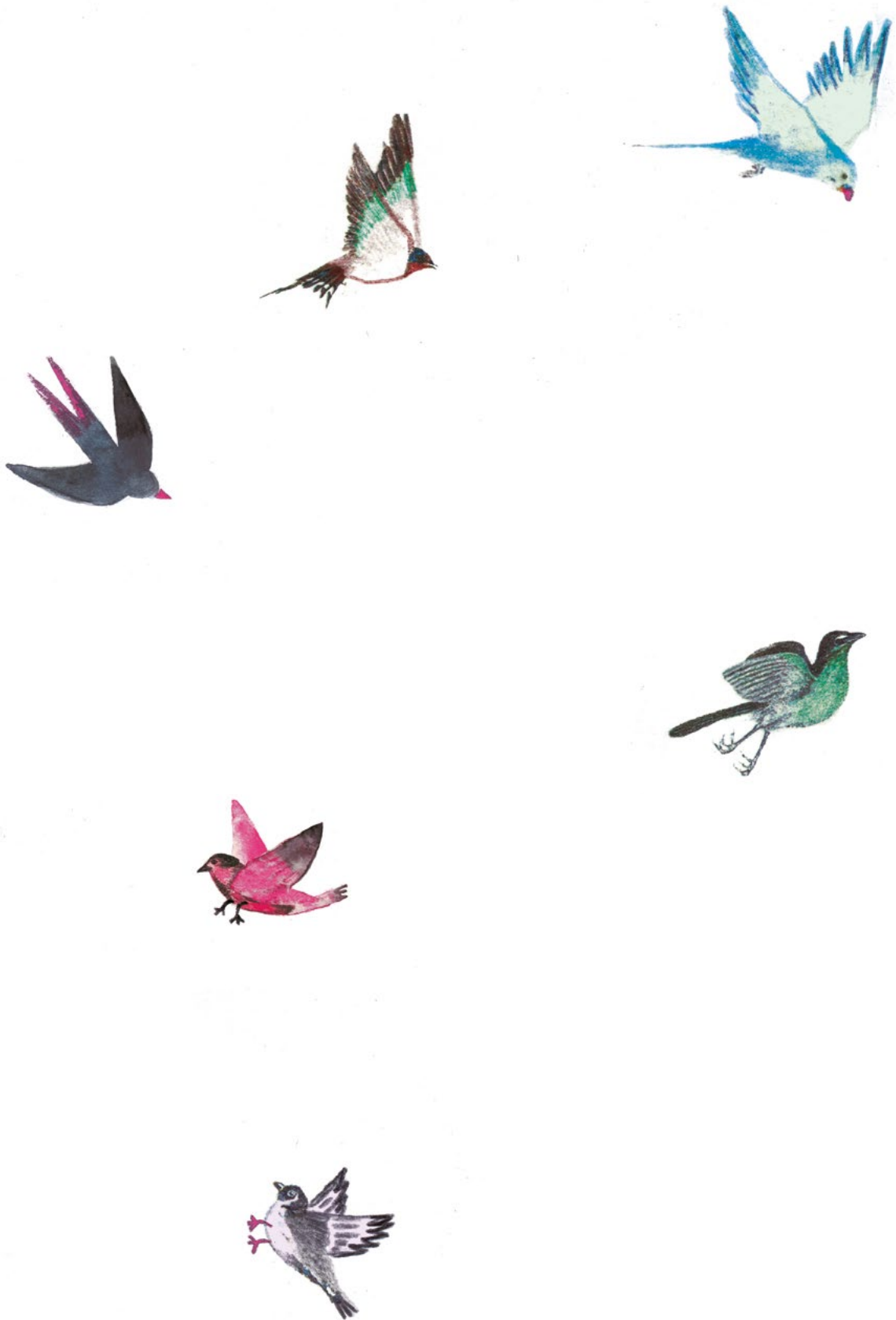
## ESPIAR A LOS ÁRBOLES

cuando acaba el ensayo, cuando apago el ordenador vuelvo a ser el niño que juega a saltar sobre su sombra en el asfalto, empeñado en dejar una pequeña huella, obcecado en no ser tan frágil como me siento día a día cuando despierto y abro la agenda... el *horror vacui* me debilita, me hace pequeño, me hace sentir frágil... pero el deseo de ser una vez más un transmisor de historias me lleva a sentirme un poco más fuerte, más entero... quizás un poco más inmortal.

Aun así, soy consciente de mi fragilidad, es por ello por lo que escribo mi nombre en minúsculas.



**Eduard Costa**  
Dirección de *Johnny Chico*



# APUNTES SOBRE LA FRAGILIDAD

Creo que la fragilidad que no tiene miedo de exponerse o que, a pesar de tenerlo, se comparte, es potencia, libertad, un estado de gracia. Pienso en Sarah Kane, en el 4.48, en la fragilidad sobreviviendo los siglos en forma de obra de arte, en Juana de Arco, en sus ojos llorosos y extasiados en los primeros planos de Dreyer, en el burrito Baltasar de Bresson, en los ojos cruzados de Josephine Baker frente a las miradas blancas, voraces, mientras sus pies se agitan veloces, tratando de escapar del tiempo.

Mis gestos son una prueba de la fragilidad del cuerpo, un alarde de muerte. Hasta el más vehemente de todos los gestos se inscribe en el aire para desaparecer, es un instante perdido.

Todo lo que importa es frágil. Dos personas que se miran por primera vez y sienten que tal vez podrían quererse para siempre, o la palabra nunca dicha, mordida entre los dientes en el último segundo antes de una despedida. El recuerdo del sabor de tantas comidas de mi abuela que ya nunca volveré a probar, o el ruido del televisor con la vuelta ciclista los domingos en la sobremesa.

Entro en una sala enorme, vacía. Cierro los ojos y siento mi respiración masajear el interior del cuerpo. Mi imaginación, músculo brillante, se pasea por sensaciones orgánicas, posibles, futuras, juega a dibujarse por dentro como un espacio concreto: las vísceras, sus esquinas, sus jugos, sus colores, jeroglífico de texturas que guarda mensajes. Entonces, ese momento brillante en el que el interior del cuerpo, su necesidad, se concreta en una forma mágica, milagrosa y frágil: el gesto único, pobre, vivo.

*¡Oh cristalina fuente  
si en esos tus semblantes plateados,  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados!*

Decir *Tengo necesidad de forma* es lo mismo que decir *tengo necesidad de milagro*. Como las palabras apresan sentido, los gestos conjuran realidad. Bailar es celebrar la muerte, sí. La rabia y la alegría de sentirnos vivos, el temor salvaje de desaparecer. El teatro es celebrar que pronto no estaremos juntas, compartiendo punto de fuga, pensamiento, o despistadas, en punto muerto, con hambre, sueño, mal humor.

Mi corazón late en la oscuridad del cuerpo.

Empieza la función.

Todo está oscuro.

**Luz Arcas**

Adaptación y dirección de *Psicosis 4.48*





¡Gracias a todas y todos  
los que han hecho posible  
el sexto número de  
*Espiar a los árboles!*

**Editada en Madrid  
por el Teatro Español en  
mayo de 2023  
Copia nº ...../.....**



**TEATRO ESPAÑOL**  
Desde 1583



**NAVES ESPAÑOL**  
En Matadero

[www.teatroespanol.es](http://www.teatroespanol.es)





