ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia

#13/ **JUNIO 2019**

Publicación periódica. **3€**

OLGA PERICET, flamenca en Nueva York

ISSN 2605-0412

Academia de las **Artes Escénicas** de España

ESCUELA DE VERANO DE LA ACADEMIA ◆ SHAKESPEARE LLEGA A ESPAÑA ◆ MÚSICA ESCÉNICA Y ESPACIO SONORO

ENHORABUENA A LOS GANADORES DE LOS

XXII PREMIOS max DE LAS ARTES ESCÉNICAS

sgae

Mejor espectáculo de teatro ***La Ternura*** de Teatro de la Ciudad y Teatro de la Abadía

Mejor espectáculo de danza ***Grito pelao*** de Compañía Rocío Molina - Danza Molina, S.L.

Mejor espectáculo musical o lírico ***The opera locos*** de Klemark Espectáculos Teatrales S.A, Rami Eldar y Producciones Yllana

Mejor espectáculo de calle ***Flotados*** de Cía. David Moreno & Cristina Calleja

Mejor espectáculo para público infantil, juvenil o familiar ***Dados*** de Ventrículo Veloz, S.L.U.

Mejor espectáculo revelación ***Iphigenia en Vallecas*** de Serena Producciones, S.L.

Mejor autoría teatral **Josep Mª Miró i Coromina** por *Temps Salvatge*

Mejor autoría revelación **Daniel J. Meyer** por *A.K.A. (Also Known As)*

Mejor adaptación o versión de obra teatral **Jordi Prat i Coll** por *Els jocs florals de Canprosa*

Mejor composición musical para espectáculo escénico **Sílvia Pérez Cruz** por *Grito pelao*

Mejor coreografía **Sharon Fridman** por *Erritu*

Mejor dirección de escena **Xavier Albertí** por *Temps Salvatge*

Mejor diseño de espacio escénico **Curt Allen Wilmer** por *Lehman Trilogy*

Mejor diseño de vestuario **Deborah Macías** por *Comedia Aquilana*

Mejor diseño de iluminación **Juanjo Llorens** por *El curioso incidente del perro a medianoche*

Mejor actriz protagonista **María Hervás** por *Iphigenia en Vallecas*

Mejor actor protagonista **Albert Salazar** por *A.K.A. (Also Known As)*

Mejor intérprete femenina de danza **Eva Yerbabuena** por *Cuentos de azúcar*

Mejor intérprete masculino de danza **Daniel Doña** por *Psique*

fundación sgae

CONTENIDOS

5 EDITORIAL
Moda y popularidad
Por Liz Perales

6 LA ACADEMIA EN LA UNIVERSIDAD
Por Julio Salvatierra

10 ENTREVISTA CON OLGA PERICET
Por Mercedes L. Caballero

16 CARMEN AMAYA, LA BAILAORA INEXPLICABLE
Por Julio Bravo

18 CARA Y CRUZ
¿Deben los políticos intervenir en la cultura?
por Ignacio García May y Robert Muro

22 MÚSICA ESCÉNICA Y ESPACIO SONORO
Por Tomás Marco

26 ACTORES DE RAZA
Por David R. Peralto

32 TEATRO DEL TEMPLE
Por Javier Ortíz

36 ADIÓS
Por Alfonso Plou

38 SHAKESPEARE LLEGA A ESPAÑA
Por Angel Luis Pujante

44 ANTONIA PASO
Por Antonio Castro

48 LA FUNDACIÓN GADES, GARANTE DEL LEGADO DEL ARTISTA
Por Eugenia Eiriz

52 APUNTES HISTÓRICOS
La cazuela de las mujeres
Por Antonio Castro

56 LOS VISITANTES
Juan José Campanella
Por Liz Perales

60 DIVERSOS E INTEGRADOS
Por Pilar Ortega

62 TEATRO EN VERSO: ACENTO Y SONORIDAD
Por Liz Perales

64 TEATROS:
El Arriaga de Bilbao
Por Antonio Castro

68 NOTICIAS DE LA ACADEMIA

72 LIBROS

74 BUTACA DE ESTRENO
Por Simon Manley

II ESCUELA DE VERANO DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA

Del 23 al 26 de julio de 2019

Teoría y práctica de la escena grecolatina

Mérida (Badajoz)

Dirección
Dra. Carmen Márquez Montes
(Universidad de Las Palmas)
Dr. Santiago López Moreda
(Universidad de Extremadura)

Asesor académico
Dr. César Oliva
(Universidad de Murcia)

Matrícula: 100 euros
Horas lectivas: 40
Reconocimiento 3 ECTS

Lugar de celebración:
Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

Reserva ya tu plaza en:
comunicacion@academiaae.es

Más información:
www.academiadelasartesescenicas.es

Plazas limitadas

Clases teóricas y de práctica escénica, mesas redondas y debates, a cargo de profesores y profesionales académicos, dirigidas a estudiantes universitarios, docentes, alumnos de escuelas de arte dramático, profesionales del sector, personas con interés o experiencia en las artes escénicas.

Academia de las **Artes Escénicas** de España

Colaboran

65 Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida 2019 · Universidad de Extremadura

Con el apoyo de

Fundación de la Academia de las Artes Escénicas de España · MAR Museo Nacional de Arte Romano · fundación sgae · inaem

Editor
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)

Directora
Liz Perales

Subdirector
Antonio Castro

Consejo editorial
Mercedes L. Caballero, César Oliva, Arantxa Vela Buendía

Consejo de especialidades
Joan Cerveró, Carmen Giménez Morte, Juan Luis Mira, Julia Oliva, Jose L. Raymond, David Rodríguez Peralto, Pilar Rubio, Julio Felipe Salvatierra, Ángel Solo

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Dirección de arte y maquetación
Victoria de Diego

Suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 4. 4ª planta
28015 Madrid
+34 915 946 984
comunicacion@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
Gamacolor

Depósito Legal: M-8168-2015

ISSN: 2605-0412 / Impresa
2605-0420 / Online

La Academia no suscribe las opiniones de los autores publicadas en *Artescénicas*.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de sus contenidos sin autorización expresa del editor por cualquier medio de reproducción mecánica o electrónica.

Portada
La bailarina Olga Pericet fotografiada por Paco Villalta en Manhattan (Nueva York).

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidente
Jesús Cimarro

Vicepresidenta de Estudios y Actividades
Rosángeles Valls

Vicepresidente de Régimen Interno
Juan Ruesga

Vicepresidenta de Premios y Distinciones
Marta Torres

Secretario general
Robert Muro

Tesorero
Luis Miguel González Cruz

Vocales
Miguel Ángel Camacho, Eduardo Galán, Cayetana Guillén Cuervo, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Magüi Mira, Antonio Najarro, Liz Perales, César Oliva, Julia Oliva, Carmen Portaceli, Antonio Resines, Fernando Rojas.

Gerente
Mariano de Paco

Academia de las Artes Escénicas de España

La Academia de las Artes Escénicas online
Visita la web de la Academia de las Artes Escénicas para recibir información actualizada y conocer sus actividades puntuales.
También podrás descargarte la edición de esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia.
www.academiadelasartesescenicas.es

Entidades colaboradoras:
inaem · fundación SGAE

Ilustración Victoria de Diego

Popularidad y moda

Es una pena que muchas de las obras más populares de una época ni siquiera son mecionadas en los estudios de crítica o investigación filológica o historiográfica de la época siguiente. El teatro más popular, el que nos daría una foto de los gustos e ideas mayoritarias de las gentes de un tiempo pasado pero reciente -y por lo tanto, más comprensible-, no suele ser objeto de estudio o se califica negativamente.

A este respecto, es revelador el artículo que publicamos en este número de *Artescénicas* del profesor Angel Luis Pujante, principal traductor de Shakespeare en nuestro país, sobre el rechazo que en el siglo XVIII suscitó el teatro de este autor, y cómo no fue hasta el XIX cuando, con el triunfo de la moda romántica, dejó de ser considerado escritor de "irregularidades bárbaras" y de "farsas monstruosas" y comenzó a ser traducido y representado. Pujante rastrea posibles causas a este rechazo y concluye que fueron los círculos literarios influyentes los que impusieron su "buen gusto" racionalista y enemigo del exceso para excluir a un autor que un siglo antes había sido inmensamente popular.

Quizá convendría distinguir entre popularidad y moda, ya que son cosas diferentes. La moda la determinan las élites, cualquiera que éstas sean, y a menudo se da de tortas con los gustos populares, aunque a veces hay modas que adquieren una popularidad extraordinaria, como los Beatles, por ejemplo. Las modas son veleidosas, mientras que los gustos populares son mucho más estables. La crítica culta -con excepciones, claro-, en su manía por fijar el canon literario, suele desatender los gustos populares y se deja llevar por los dictados de la moda. Esta pleitesía tiende a ofrecer un relato de la historia poco realista y, sobre todo, poco instructivo. ◊

Liz Perales

LA ACADEMIA EN LA UNIVERSIDAD

La Academia tiene entre sus prioridades establecer relaciones continuadas con las universidades e instituciones superiores nacionales y extranjeras. En esta política se inscribe el proyecto de colaboración *La Academia en la universidad* que ha suscrito, a partir de una propuesta de la especialidad de Autores, con instituciones superiores (públicas y privadas) de enseñanza en Artes Escénicas que impartan grados o títulos superiores completos (4 años).

El proyecto contribuye al conocimiento de nuestros profesionales en activo por parte de los alumnos de Artes Escénicas (futuros profesionales también), así como a aproximar la Academia al mundo universitario, a la vez que se pone en valor nuestra rica producción textual.

Por otro lado, la Academia ha organizado la segunda edición de la Escuela de Verano de las Artes Escénicas, que se celebrará del 23 al 26 de julio en Mérida y en colaboración con la Universidad de Extremadura y el Festival Internacional de Teatro Clásico de la ciudad anfitriona.

Por Julio Salvatierra

II ESCUELA DE VERANO DE LA ACADEMIA

El teatro romano de Mérida antes de su restauración.

La segunda edición de la Escuela de Verano de la Academia tendrá lugar entre el 23 y el 26 de julio en Mérida, y se realiza en colaboración con el Festival de Mérida y la Universidad de Extremadura, por la que participa como codirector el catedrático Santiago López Moreda. El tema central es la representación de los clásicos grecolatinos en el siglo XXI, un debate significativo habida cuenta la necesaria actualización y reescritura de las piezas clásicas.

La Escuela destina las mañanas a las clases teóricas y reserva las tardes a actividades y talleres de práctica escénica. Cada mañana se iniciará con una ponencia sobre los anfiteatros y sus tipologías, la tragedia griega en la ópera, la significación de las máscaras y sus usos y, por último, "La recepción en el teatro grecolatino", que será impartida por José Luis Alonso de Santos. El último día la directora de esta edición y profesora de la Universidad de Las Palmas, Carmen Giménez, hablará de la danza en Grecia y Roma. La última sesión de la mañana es la más extensa, se trata de un diálogo en el que cada día diversos miembros de las especialidades de Intérpretes, Dirección, Plástica escénica y Autoría.

En la tarde se desarrollarán un laboratorio y tres talleres. Un laboratorio en el que cada día intervendrá un académico de una disciplina diferente, y el último día se presentará una muestra de trabajo de los alumnos inscritos. En los talleres se trabajará sobre la significación del coro en la tragedia y los modos de trabajar con él; las herramientas para reescribir a los clásicos, y los recursos con los que cuenta el teatro para ser usado como herramienta por los docentes. Antes de irnos al teatro, presenciaremos cada día una lectura dramatizada de versiones de tragedias grecolatinas.

ESTRENO EN LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

Mediante el proyecto *La Academia en la universidad* han comenzado a organizarse una serie de encuentros de los alumnos con autores pertenecientes a la Academia, siempre en torno a la lectura dramatizada de un texto del autor, realizada por los propios alumnos. Para preparar estas lecturas, los alumnos están dirigidos, a lo largo de varias sesiones de trabajo, por un profesional acreditado (director), bien de la propia institución educativa o bien propuesto por el autor o por la Academia.

Una primera edición del proyecto se ha puesto en marcha, en el 2º cuatrimestre académico 2018-2019, en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC), pública, a través de su Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso (departamento de Teatro). También se ha empezado a trabajar en la Universidad de Nebrija, privada, en su Grado en Artes Escénicas. Sendos convenios ya han sido firmados.

El primer encuentro se realizó el pasado 4 de abril en el plató/escenario del campus de Fuenlabrada de la URJC, protagonizado por José Luis Alonso de Santos, que propuso su obra *Cuadros de amor y humor al fresco*. El trabajo de dirección fue realizado por Daniel Alonso, y la participación de los alumnos fue tan numerosa que hizo necesario realizar dos pases diferentes, con dos elencos distintos. Creo obligado señalar que, en este caso, la energía y las ganas, tanto del director (y del mismo autor) como de los alumnos participantes, llevaron el evento mucho más allá de una mera lectura dramatizada, para transformarla casi en un pequeño montaje teatral, con más de cincuenta personas en escena.

Estudiantes de la URJC durante la lectura dirigida por Daniel Alonso.

Los próximos encuentros previstos serán con Ana Graciani en la URJC (instituto Universitario de Danza Alicia Alonso), en torno a su obra *El crepúsculo de Drácula*, cuya lectura dramatizada dirigirá el académico Ángel Sólo; y, en la Nebrija, con Juan Mayorga (en torno a una selección de textos cortos, dirigidos por Pepa Pedroche) y con Alfredo Sanzol (en torno a *La ternura*, dirigido por Beatriz Jaén). Está previsto que tengan lugar al inicio del próximo año académico.Para el próximo año la Academia ampliará los encuentros a otras instituciones educativas de Madrid (RESAD, TAI-URJC), y se pretende llevarlo a otras comunidades autónomas, así como involucrar a más especialidades. ◆

LIUBA CID: "LA ACADEMIA PUEDE CONECTAR A LOS ALUMNOS CON LAS INDUSTRIAS CULTURALES"

Ha coordinado la primera experiencia del proyecto *La Academia en la universidad* en el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid).

¿Cuáles son las principales aportaciones del proyecto?
La oportunidad de trabajar con la obra dramática, confrontar con el autor, indagar en su singularidad, impulsa la búsqueda de nuevos horizontes creativos y la puesta en valor de nuestro patrimonio dramatúrgico, siempre unido a la praxis teatral en todas sus instancias.

Los encuentros se articulan en torno al trabajo práctico y el encuentro con profesionales en activo.
La clave del éxito de este proyecto ha sido, precisamente, su implantación teniendo en cuenta este binomio. Por un lado, está la práctica metodológica de los ensayos con el correspondiente trabajo de análisis técnico de los textos junto a la propuesta creativa e interpretativa, por otro, el contacto directo con la fuente: el dramaturgo. Es algo que completa la experiencia aportando rigor y excelencia al proyecto.

Ya se ha realizado el encuentro con José Luis Alonso de Santos, ¿cómo fue?
Ha sido emocionante trabajar con su obra y contar con su presencia en algunos ensayos, escuchar sus consejos, conocer de primera mano el pulso de su teatro. Los alumnos estudian su obra en cuarto año y para ellos es una experiencia única que, por supuesto, no desaprovecharon. *Cuadros de amor y humor al fresco* fue la obra elegida para nuestro proyecto, y Daniel Alonso fue el director. Desde el primer día de ensayos consiguió una energía de trabajo intensísima con los alumnos y llevó el proceso con precisión permitiéndoles aportar ideas para dar cuerpo a la pieza con total unidad y riqueza visual. En el proyecto se implicaron los cuatro cursos del grado y participaron casi medio centenar de estudiantes del Grado de Artes Visuales y Danza.

***La Academia en la universidad* ha arrancado con encuentros con dramaturgos, pero en un futuro se integrará a otros profesionales escénicos.**
Nuestros alumnos necesitan conectar con todas las áreas profesionales de las artes escénicas, solo un contacto permanente con creadores, artesanos, productores, investigadores, especialistas y profesionales del sector podrá garantizarles una formación interdisciplinar global, permitiéndoles, al término de sus carreras, entrar a formar parte de las industrias culturales.

Algunas voces señalan el peligro de que las instituciones superiores transformen estos estudios en algo demasiado alejado de la realidad de los escenarios.
Desde mi punto de vista se pueden conciliar ambas cosas. Es cierto que la universidad plantea una estructura más reglada y estructurada, pero los criterios de calidad académica y de promoción de la investigación, los estudios de Máster y de Tercer Ciclo, son la oportunidad para la inserción de las enseñanzas artísticas en el espacio europeo de educación superior y a esto no podemos dar la espalda. Nuestro Grado en Artes Visuales y Danza es un ejemplo de esta conciliación.

La bailaora en el célebre vestíbulo de Grand Central Station de Nueva York.

"CARMEN AMAYA SE VA A QUEDAR CONMIGO PARA SIEMPRE"

Un cuerpo infinito es el nombre del último espectáculo de la bailarina, bailaora y coreógrafa de flamenco Olga Pericet, estrenado recientemente en Madrid. Un viaje de autoconocimiento corpóreo y personal que ha experimentado acompañada del recuerdo de la gran figura de Carmen Amaya, con quien Pericet ha querido encontrarse en la Luna.

Por **Mercedes L. Caballero**

Foto **Paco Villalta**

Cuenta la intérprete y creadora de flamenco Olga Pericet (Córdoba, 1975), que las casualidades no existen y los hechos acaban por encontrarle a una. Y hasta esta idea se remonta para explicar los inicios del ambicioso proyecto que supone *Un cuerpo infinito*, trabajo en el que bucea en la figura de Carmen Amaya. "Siempre he curioseado a grandes como Antonio Ruiz, Pilar López, la Argentinita y por supuesto, Carmen Amaya, pero hace un par de años participé en un programa del Mercat de les Flors y allí me encontré de lleno con esta maravillosa mujer y bailaora a través de un pequeño encargo". Estrenado el pasado mes de mayo en los Teatros del Canal de Madrid, el espectáculo (financiado por la propia creadora) arroja varios ejemplos del flamenco que viene desarrollando Pericet en su dilatada trayectoria. El más destacado, la concepción de ése que bebe de la tradición para avanzar hacia emplazamientos contemporáneos en el que el cuerpo de la intérprete adquiere matices realmente señeros. "Es curioso, pero trabajar sobre la figura de Carmen Amaya me ha llevado a recuperar la Olga Pericet de hace mucho tiempo. Más contemporánea. Ha salido, y era lo que menos esperaba de este trabajo. Creo que ha sido por la libertad con la que ejercía Carmen Amaya que a mí me ha dirigido a la mía propia". En esa libertad, muy presente en la concepción escénica del espectáculo, se puede situar también la escenografía que ubica y marca incluso la dramaturgia de la obra y que aparece presidida por una gran luna. "La idea surgió trabajando con Roberto Fratini, que en este espectáculo es asesor de dramaturgia. En una conversación me preguntó: `¿y si la miramos en una lejanía absoluta en la que encontremos a una Carmen Amaya leve?´. Venus tiene, además, un cráter que lleva el nombre de Carmen Amaya. Y todo esto fue definitivo para decirme 'yo tengo que buscar a Carmen Amaya en la Luna'. Y allí nos fuimos". En el trabajo de investigación en el que la bailaora se ha adentrado en el mundo de Carmen Amaya aparece otro lugar de manera significativa: Nueva York. Ciudad habitada en muchas ocasiones por la gran artista y por la que Pericet, que también la visita con asiduidad, ha seguido sus pasos. "Mi investigación no ha partido de la intelectualidad, sino del detalle y de la interpretación de mi cuerpo. En Nueva York pude hablar con personas que la conocieron. Buceé en los archivos del Lincoln Center y en ellos pude escuchar grabaciones en las que hablaba Carmen y se oye su voz jaleando. Y me inspiró muchísimo".

"Trabajar sobre la figura de Carmen Amaya me ha llevado a recuperar la Olga Pericet de hace mucho tiempo. Más contemporánea"

¿Qué fue lo primero que le atrajo de la figura de Carmen Amaya?
Siempre la he admirado. Y creo que fue una artista diferente en aquella época. Bailaba por intuición, aunque luego se formó. Y además está la altura física… En mis inicios, mi altura, 1´53, era una cruz, ahora afortunadamente existe una diversidad en lo corporal. Y encontré también una similitud con Carmen Amaya, que era incluso más bajita que yo. Un vez pude probarme una chaquetilla suya y casi no me entraba. Información y visceralidad me unen a ella.

¿Y en estos dos años de trabajo alrededor de la figura de Amaya, con qué se queda?
Me quedo con muchas cosas, pero sobre todo, con el gran mundo interior que

tenía. La libertad la fuerza, la potencia… palabras que usamos mucho en el flamenco pero que con ella adquirían el verdadero significado. Y junto a todo eso, el contraste con una enorme fragilidad.

Ese contraste psicológico de su personalidad e incluso baile está muy presente en su espectáculo, ¿cómo ha sido trabajarlo?
Creo que a todos los genios les atraviesa por dentro un sentimiento tragicómico de la vida y el arte les salva. Carmen Amaya vino a este mundo para ofrecer la luz que la salvaba a ella, incluso físicamente. Y eso me ha tocado el corazón. En el escenario, cuando siento que ya no puedo más, me acuerdo de ella y me digo, "sigue adelante, te duele todo, pero sigue".

Sin embargo, no hay recreación de Carmen Amaya en la obra. ¿Se podría hablar de un encuentro entre las dos?
Ella es inimitable y no quería hacer lo que ya conocemos, creo que habría sido ridículo. Cuando empecé a entrevistar a gente que la conoció y supe cosas personales que me tocaron es cuando vi mi reflejo y la pude entender muchísimo. Y quise trabajar por ahí. Fue algo que casi ni me cuestioné. En este mundo en el que parece que tenemos que ser políticamente correctas, ella era salvaje en todos los sentidos. Tanto en la fuerza y en la furia, como en su dolor, su soledad y llevar esa enfermedad a cuestas. Me he puesto mucho en su pellejo emocional y quería que saliera. Luz, sombra, dolor, humanidad, valor…

Se intuye también cierta demanda de la figura de una mujer reivindicativa.
Exacto. Recordar que ni somos perfectas, ni tenemos por qué serlo. Que no tenemos hijos si no queremos. Me encontré con una composición impresionante de lo que hoy somos muchas mujeres.

> "A la danza le faltan espacios en todos los sentidos y políticos con sensibilidad para apoyarla. Le sobra desconocimiento y miedo a no entender"

Otra mujer presente en este espectáculo es Carlota Ferrer, que ha firmado la dirección escénica, ¿cómo resulta el trabajo conjunto?
Con Carlota, con quien ya trabajé en mi espectáculo anterior, hay una confianza grande. Respiramos de la misma manera. Es muy generosa, confía mucho en mí y nunca va en contra de lo que es mi trabajo y de lo que soy yo a nivel artístico. Hay libertad y me abre otros mundos. A ella le gusta la danza y eso es importante. A veces dentro de las artes escénicas, los creadores no siempre nos entendemos. Hay mucho desconocimiento de "hermanos", todavía. Y ella comprende todo eso porque tiene una formación muy amplia. Eso hace que a nivel performático y visual nos complementemos.

Hablando de lo visual, ¿cómo ha sido el desarrollo de todo el simbolismo en *Un cuerpo infinito*?
Se han hecho muchas cosas sobre la figura de Carmen Amaya y no quería que fuese más de lo mismo. Hablé con Roberto Fratini, para la dramaturgia, y entre otras cosas, empezó a hacerme preguntas para sacarme de mi código, como por ejemplo: ¿cómo sería si desenfocara la imagen de Carmen Amaya? Hice un ejercicio que fue ver vídeos antiguos de ella en los que aparecía completamente borrosa y fue increíble comprobar la energía que seguía teniendo y cómo lo empapaba todo. En el espectáculo, cuando me pongo el casco de astronauta, acaba empañado y siento ese desenfoque y también que ella me cuenta cosas.

Otra colaboración en este espectáculo ha sido la de los coreógrafos Marco Flores, Rafael Estévez y Valeriano Paños, ¿cómo ha sido su trabajo?
Marco y yo nos entendemos a la perfección. Técnicamente me ha llevado a sitios diferentes y me ha puesto en momentos ▶

UN CUERPO INFINITO

Olga Pericet es una exploradora, pone toda su mochila de herramientas al servicio de una idea lanzada, como una niña con un juguete nuevo se dispone a descubrir todas sus posibilidades para erigirse en una escultora del movimiento y una precisa percusionista. En este viaje hacia la luna hablábamos mucho de las vanguardias artísticas que coexistían o no en el periodo de vida de Carmen Amaya, la Bauhaus, el dadaísmo, Man Ray o la fotógrafa Helena Almeida, hasta la psicodelia trabajando en conceptos como la percepción del tiempo, los modos de representación que reflexionan sobre la ficción y lo real, el surrealismo de las imágenes... Un día pedí a Silvia de Marta que hiciera unas cartulinas blancas por una cara y plateadas por la otra, y en uno de los ensayos tiré una cartulina al suelo y Olga rápidamente se puso a taconear encima y descubrió que al girar se desplazaba la cartulina con ella y como si zapateara en una tabla de surf comenzó a desplazarse sin perder el compás por todo el estudio, y en un dificilísimo juego de pies, de pronto comenzó a hacer papiroflexia hasta dejar la cartulina doblada por todas sus esquinas, y a jugar con el sonido y machacando el cartón hasta convertirlo en un meteorito. Cuando terminó la improvisación me preguntó: "¿y "esto" para qué es?".

Así es Olga, primero se arroja sin red y después me pregunta. Lo mismo hace con el vestuario y con todo lo que cae en sus manos, lo exprime como una naranja. Estudia el vasto e inabarcable legado flamenco dispuesta a trascender los límites, perfeccionando su técnica y sin miedo a romperla si eso le acerca a la síntesis, la esencia de lo que queremos transmitir. Convive con el dolor y abre sus heridas para perseguir la belleza y el concepto de verdad con el que también trabajo con mis actores en el escenario. Olga es una intérprete total, llena el escenario, sus silencios tienen el peso de un gigante en contradicción con la fragilidad de su estatura. Cuida absolutamente todo lo que pasa en el escenario y le da vueltas hasta encontrar el sentido, el camino de lo que de partida a veces es una intuición o un impulso, y se convierte en una realidad poética. Absorbe las coreografías como un texto que busca reescribirse una y otra vez para encontrar la verdad y la vida en el escenario. Muchas partes las dejamos con grietas abiertas a la improvisación para que no mueran. La danza y el teatro en la repetición tienen tendencias suicidas, hay que estar alerta para que todo se haga como por primera vez.

Carlota Ferrer.

Directora escénica de *Un cuerpo infinito* y directora del Festival de Otoño.

▶ extremos en los que ha primado la investigación de verdad. Y con Rafael y Valeriano, hacía tiempo que no nos juntábamos pero me conocen mucho. Para mí ahora mismo, con el perdón de los demás, ellos tres son los mejores coreógrafos de flamenco. Porque tienen una visión que va más allá de sí mismos. Cómo entran en ti desde ti. Y para mí eso es coreografía.

Después de dos años de convivencia con Carmen Amaya, ¿está habiendo un proceso de despedida después del estreno?
Carmen se va a quedar conmigo para siempre porque ha estado de muchas maneras y ha sido un trabajo de autoconocimiento para mí. Siento que estoy en el ecuador de mi carrera, tengo 43 años, y se quedará. Ella me ha enseñado a estar de una manera corpórea.

En ese sentido corporal, ¿qué le ha dado esta investigación en cuanto a su movimiento, como bailaora y bailarina?
La concentración de la potencia interna. El poder pasar de cero a cien teniendo en cuenta el control de estas dos cosas.

¿Qué sensación le ha dejado el estreno absoluto de *Un cuerpo infinito* en Teatros del Canal?
Que necesitaba más días. Han sido solo dos y no los he sentido suficientes para tanto trabajo del equipo y para la gente que se ha quedado sin verlo. También de agradecimiento, por supuesto. No lo he tenido fácil desde un principio y toda ayuda hay que reconocerla.

¿Qué diría que le falta y le sobra a la danza en este país?
Le falta espacios en todos los sentidos. Más teatros programando danza, espacios técnicos, salas de ensayo y políticos con sensibilidad para apoyarla. También falta una convivencia escénica, a veces no nos conocemos entre nosotros. Le sobra desconocimiento y miedo a no entender.

CARMEN AMAYA, LA BAILAORA INEXPLICABLE

Por **Julio Bravo**

«Carmen Amaya me rompió los esquemas. Hasta entonces, cuando yo veía a los grandes bailarines pensaba: "algún día bailaré igual, o incluso mejor, que esa persona". Pero de repente, por primera vez en mi vida, me di cuenta de que Carmen Amaya era imposible de imitar. Me había encontardo con algo que rompía todas las reglas y principios de la danza, con todo lo que uno había estudiado. Se te escapaba, era otra cosa: una fuerza, un sentimiento. Yo me daba cuenta de que ese fuego, ese halo, esa energía, eran algo imposible de aprender; imposible, incluso, de que te lo inyectaran. ¿De dónde nace el arte de Carmen Amaya? Nadie lo sabe. Es algo inexplicable, como el amor».

Orson Welles la definió como "la mejor bailarina del mundo", y Greta Garbo se refería a ella como "el arte"

Son palabras de Antonio Gades, que expresan el carácter inaprensible del arte de la que es, sin lugar a dudas, una de las mayores leyendas del baile flamenco y una de sus figuras más relevantes. A ella se debe la universalización de este arte. «La mejor bailarina del mundo», la definió Orson Welles, mientras que Greta Garbo se refería a ella como «el arte». Pocos artistas, en el mundo del baile, concitan tanta admiración, rayana en el culto. Basta leer a Jean Cocteau para darse cuenta del significado de la pequeña barcelonesa: «Carmen Amaya es el granizo sobre los cristales, un grito de golondrina, el cigarro que fuma una mujer soñadora, una tormenta de aplausos. Cuando su gente llega a una ciudad, suprime la fealdad, la monotonía, la tristeza; cual vuelo de insectos devora las hojas de los árboles. Desde el ballet ruso de Serge Diaghilev no habíamos vuelto a encontrarnos este tipo de citas de amor en una sala de teatro».

Carmen Amaya nació en una mísera barraca del Somorrostro, una de las más pobres barriadas barcelonesa, el 13 de noviembre de 1913, hace hoy cien años. Entre las chabolas de aquel lugar se forjó el carácter de Carmen Amaya, una mujer familiar, desprendida, arrogante y decidida, y con un notable sentido de la lealtad: por todo ello la conocían con el sobrenombre de «La Capitana». Su padre, José Amaya, «El Chino», era un esquilador mallorquín que se ganaba la vida tocando la guitarra por las noches en los «colmaos», acompañando a cantaores y bailaores. A Carmen, que en la escuela, en la que duró apenas dos semanas, había dado ya muestras de su nervio y personalidad, le gustaba bailar. «Aprendí a bailar con las olas del Somorrostro».

Era todavía niña cuando recorría la noche barcelonesa de la mano de su padre; primero sin atreverse a entrar en los locales, por miedo a la Policía. Finalmente, sus ganas de bailar la harían entrar, y pronto se corrió la voz sobre el talento de una gitanilla que tenía una manera especial de bailar. El crítico Sebastián Gasch, su descubridor, escribió sobre ella tras verla en «La Taurina»: «De pronto un brinco. Y la gitanilla bailaba. Lo indescriptible. Alma. Alma pura. El sentimiento hecho carne. El tablao vibraba con inaudita brutalidad e increíble precisión. La Capitana era

un producto bruto de la Naturaleza. Como todos los gitanos, ya debía haber nacido bailando. Era la antiescuela, la antiacademia. Todo cuanto sabía ya debía saberlo al nacer».

De la mano de Manuel Vallejo, primero; y de Juan Carceller, Luisita Esteso, Concha Piquer o Miguel de Molina empezó a despuntar en toda España. Llegó al cine; en 1935 José Luis Sáenz de Heredia la dirigió en *La hija de Juan Simón* y un año después Francisco Elías en *María de la O*.

El estallido de la guerra civil obligó a Carmen Amaya a viajar a Portugal y, desde allí, a América. Allí se convirtió en una estrella, aunque no olvidó sus orígenes ni sus costumbres. Durante una estancia en Nueva York –cuenta la leyenda de la bailaora–, se le ocurrió comprar unas sardinas y asarlas en su habitación para toda la compañía. Aparte de que el humo y el olor alarmaron a la selecta clientela del hotel, se quemaron dos mesas, valoradas cada una en más de 900 dólares. En la ciudad de los rascacielos actuó, junto a Sabicas -uno de los grandes guitarristas de la historia del flamenco- y Antonio de Triana.

En 1947 Carmen Amaya volvió a España y alternó sus actuaciones en nuestro país con sus giras internacionales: Londres, París, Roma, México, Buenos Aires, Nueva York. Pero su cuerpo empezó a dar muestras de fatiga, y una enfermedad renal, que impedía que eliminara toxinas, fue apagándola poco a poco. En los primeros meses de 1963 rodó junto a Rovira-Beleta la película *Los Tarantos*, en la que intervenían también Antonio Gades y Sara Lezana. «Carmen era una mujer menuda, enjuta, nerviosa, con una gran personalidad -dijo de ella-. Sus ojos negros te taladraban cuando te miraban. Era sencilla y muy profesional en el trabajo». Emprendió después una gira por España que no pudo concluir; el 8 de agosto, en Gandía, no pudo más e interrumpió su actuación mientras le decía a Andrés Batista, su guitarrista: «Andrés, terminamos».

Murió el 19 de noviembre de 1963 en Begur (Girona). «Murió -recordaba Antonio Gades- sin un céntimo. Jamás se había preocupado del dinero ni echó una cuenta en su vida. Solo se ocupó de bailar. Pero dentro de la tragedia de la enfermedad y muerte de Carmen Amaya hay algo que parece maravilloso: se ha dicho que murió por dejar de bailar. Tenía insuficiencia renal, riñones de niña. Cuando bailaba, la transpiración le ayudaba a eliminar toxinas. Con los años, al bailar menos, su problema se agravó fatalmente». ◆

¿DEBEN LOS POLÍTICOS INTERVENIR EN LA CULTURA?

Tras el periodo de elecciones que hemos vivido, traemos un viejo debate a estas páginas: la relación de la política con el mundo de la cultura. ¿Cuál es la función de los gobiernos en relación con las artes y las letras? ¿Deben intervenir y diseñar políticas excepcionales de forma directa o, por el contrario, es preferible que se limiten a regular el escenario para dejar en manos de los individuos y las empresas la actividad cultural?

LAS REGLAS DEL JUEGO

BOCHORNO: DÍCESE DE ESE MOMENTO del debate electoral de Atresmedia en el que los periodistas, a última hora, con prisas y sensación de desgana, preguntan a los candidatos sobre "cultura" y los cuatro responden, con idéntica indolencia, casi literalmente lo mismo; esto es, que "la cultura española es muy importante", dedicando ¡entre los cuatro! poco más de un minuto de reloj a la contestación. El espectador mínimamente sensible, a quien se le pide que seleccione entre estos cuatro portentos al próximo líder carismático que salvará el país, está a esas alturas buscando en Google un lugar donde pedir asilo político. Que no sea Inglaterra, por supuesto, porque allí ya sabemos cómo funciona eso.

Como es costumbre, al día siguiente, o al otro, total qué más da, aparece un manifiesto atribuido al "mundo de la cultura", es decir, escrito por un puñado de gente básicamente privilegiada que ha decidido por su cuenta que ellos son la cultura y a quienes los medios, en su ya habitual molicie, han decidido respetarles el término, que se titula, el manifiesto, digo, "Tú decides", pero que consiste en decirnos a los demás lo que debemos decidir, porque si no decidimos eso es que decidimos mal. Y como es obvio, este supergrupo, versión marxista y soporífera del ¡Vengadores, reuníos!, defiende que hay que votar a la izquierda porque "Los valores de la dignidad humana están ardiendo en la noche democrática y no hay patrimonio de la humanidad más importante que la propia humanidad." (Dicen que hay "escritores" en este manifiesto; por lo leído, supongo que se referirán a guionistas de telenovela). Pasan por alto, éstos y éstas, el hecho de que los candidatos "buenos", o sea, señor Sánchez y señor Iglesias, hacen el mismo ridículo que los "malos", o sea, los otros dos, cuando llega la hora de expresarse públicamente sobre el polémico asunto. Peor aún: cuando les ha tocado gobernar en algún sitio han demostrado contumazmente su desinterés, o su negligencia, en el negociado al que nos referimos. Pero ya lo dijo Roosevelt, en mítica referencia a Somoza: "Será un hijo de puta, pero es nuestro hijo de puta", y a eso se reduce todo casi siempre.

"La función del gobierno no es intervenir la cultura, eso es propaganda, sino regular dicho territorio de juego"

Personalmente creo que no debería preguntarse a los candidatos sobre cultura, sino sobre las industrias del arte. Lo sé: este término produce neuralgias, y hasta diarreas, a muchos colegas, pero de hecho es el correcto para hablar de lo que verdaderamente estamos hablando aquí. Porque el conflicto de la "cultura", cuando se

le despoja de toda su retórica vacua, de su insufrible pomposidad, consiste sencillamente en esto: los artistas españoles, es decir, literalmente todo el mundo, puesto que el arte se define hoy tautológicamente, exigen hacer lo que quieran, cuando quieran, y como quieran, pero, ¡faltaría más!, cobrando por ello, y cobrando bien. Dado que el mercado es incapaz de asumir semejante tontería, se procede entonces a exigirle al "Estado" (o sea: a nadie y a todos) que se encargue de pagar la factura. Pero no hay sistema económico, ni socialista ni ultraliberal, capaz de manejar un disparate así. Dicho de otro modo, y parafraseando aquella divertida comedia de Gómez Pereira: ¿por qué lo llaman cultura cuando quieren decir pasta? Amigos, no son talleres de perfeccionamiento actoral ni cursos acelerados de kathakali lo que necesitamos, sino volver a hacer la EGB y aprobar las matemáticas. Aprobar a la antigua, digo; o sea, sabiendo.

No hace mucho, durante unos debates celebrados dentro de la propia Academia, se me presentó "la fe" en el teatro como motor suficiente para continuar en esto. El teatro y su poder salvífico; el teatro, sin el cual el mundo civilizado, no existiría; el teatro y los (¡Oh!, ¡Ah!) sacrosantos Principios de la Ilustración. Se olvida con insólita frecuencia que muchos de los periodos más brillantes del teatro van unidos a sociedades atroces; se olvida, también, que hay culturas que no han tenido teatro y no lo han echado de menos porque tampoco es obligatorio. Se olvida, en fin, que la gran aportación de los ilustrados al teatro es el melodrama.

Yo no quiero tener fe en el teatro. Ya que estamos, tampoco me da la gana tener fe en esa paparrucha que llaman la cultura. No dejé de ir a misa cuando tenía catorce años para cambiar ahora de sermón y de parroquia. Tampoco tengo vocación mesiánica, ni de ONG, ni quiero ser una especie protegida, un Urogallo Cantábrico que va por ahí presumiendo de libertad cuando lo cierto es que lleva la pata molestamente anillada. Lo que exijo, porque de eso se trata, es una profesión con unas reglas del juego claras, justas, e iguales para todos, y no este certamen de trileros en el que ha degenerado nuestro oficio. La función de un gobierno, del color que sea, no es intervenir en la cultura, porque a eso se le llama hacer propaganda, sino garantizar y regular dicho territorio de juego para mantener a los jugadores honrados dentro y a los tramposos fuera.

Y después, hacerse a un lado y dejar que el juego tenga lugar con gozosa e insustituible libertad.

Ignacio García May

Académico, dramaturgo y profesor de la RESAD

CLARO QUE LAS INSTITUCIONES PÚBLICAS TIENEN OBLIGACIONES CON LA CULTURA Y EL ARTE

LA BUENA NOTICIA ES QUE, como ocurre en Europa desde la Revolución Francesa, los estados democráticos asumen en sus constituciones, dentro de sus responsabilidades ante los ciudadanos, la gestión de algunos derechos como la salud y la educación preferentemente. Otros también aparecen en la redacción, pero casi a modo de broma, como el derecho a la vivienda o al trabajo. En periodos de crisis económica el cumplimiento de esos derechos se vuelve desganado y renqueante, como si fuera más fácil -que lo es- defender los privilegios de unos pocos que los derechos de todos.

La Constitución obliga a los poderes públicos a promover la cultura, eso es regular y financiar su acceso

Nuestra Constitución no aborda la cultura como un derecho, lo cual desde mi punto de vista está bien. Siempre he dicho que la educación es un derecho, y la cultura un esfuerzo que cada uno debe hacer si quiere acceder a niveles superiores de humanidad y conocimiento; y que lo que debe garantizarse desde las instituciones públicas es el libre e igualitario acceso a la cultura: ni más ni menos.

Lo que sí garantiza la Constitución, y así lo reclama y obliga a los poderes públicos, es a promoverla. Promover implica impulsar, animar, difundir, organizar, regular a los agentes, también financiar, ocuparse de las expresiones minoritarias o débiles, garantizar el acceso de las gentes al arte si así lo desean, acercar la cultura y el arte allí donde el mercado no llega, o allí donde las diferencias políticas establecen diferencias entre ciudadanos.

Pues bien, en España los poderes públicos no asumen con consistencia esa enorme tarea de promover la cultura y garantizar el libre acceso de los ciudadanos a las prácticas culturales. En algunos lugares, la política, interesada en hacer de la cultura un instrumento de identidad y de diferenciación frente a otras culturas, la manipula a su antojo y compra lealtades en base a los presupuestos; en otros lugares, la gestión pública de la cultura -museos, subvenciones, televisiones y medios públicos, teatros y auditorios, centros de producción,

festivales…- se transforma en una herramienta al servicio de minúsculos y chatos intereses de partido, y su gestión se basa a menudo en el reparto de cuotas de poder a leales acríticos. Las convocatorias públicas de ayudas o de nombramientos para cargos culturales públicos, o la desarticulación del "mercado" cultural español, expresan resumidamente los males que aquejan a la gestión pública de la cultura: amiguismo frente a competencia, sombras frente a luz, migajas frente a dignidad presupuestaria, igualdad frente a privilegios…

Promover la cultura es, como dice mi compañero de debate, fijar unas reglas claras con las que quienes crean y producen tengan todas las posibilidades de hacerlo libremente y con dignidad, sin autoexplotación y con sus derechos laborales garantizados. Fijar unas reglas que no cambie quien acaba de llegar y que privilegien la democracia, la transparencia y la participación. Promover la cultura es impulsar y garantizar el protagonismo de la ciudadanía en su devenir, teniendo a los intereses de los públicos y los "consumidores" culturales en el centro de planes y actividades de cuantos ocupan responsabilidades políticas.

La mala noticia es que ninguno de los partidos políticos que gobiernan o aspiran a hacerlo, muestra un mínimo interés en que la cultura y el arte tengan cada vez más peso en la vida de las personas, y en que cumpla un papel global y relevante en la historia de este gran y diverso país. La cultura cohesiona a la sociedad, integra las diferencias, reduce las barreras, hace patria, o estado o ciudadanía, pero eso no parece ser suficientemente importante.

La mala noticia es que los presupuestos públicos -tan necesarios para un acceso igualitario a la cultura- han ido menguando durante la crisis y no se espera que esa tendencia se revierta en el horizonte inmediato.

La mala noticia es que la cultura no está en la agenda estratégica de los partidos y apenas tiñe superficialmente su agenda táctica. Y tampoco se la espera.

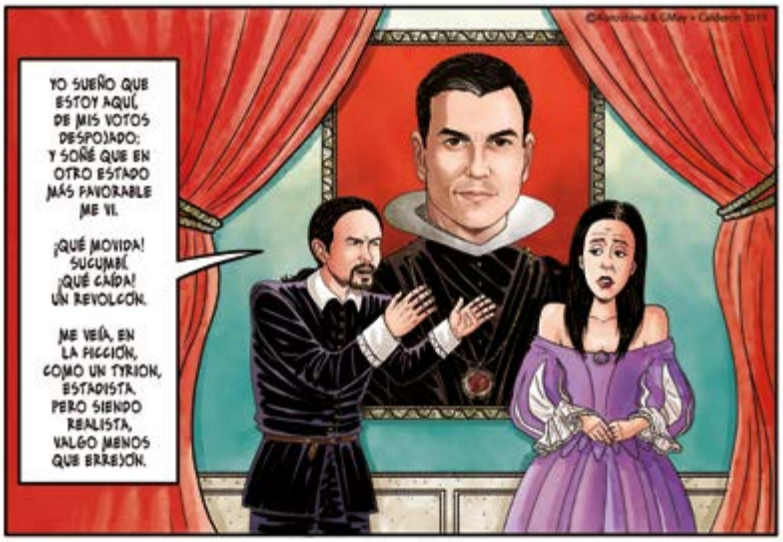
El futuro de la cultura y el arte de este país no depende solamente de la política, aunque ella tenga una gran responsabilidad: está en nuestras manos, en las de los ciudadanos y ciudadanas conscientes y en las de creadores y gentes que disfrutan con ella y con lo que aporta a sus vidas.

Tan solo hace falta organizarse un poco y fijar objetivos que nos pongan en el camino y en la buena dirección. Las cosas ocurren porque alguien las hace. Pero esa es otra.

¡Academias, entre otros, a la tarea!

Robert Muro
Secretario general de la junta directiva de la Academia y productor

Por Ulises / García May



XXXVI

SAGUNT A ESCENA

JULIOL
AGOST
SETEMBRE
2019

ORGANITZA

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport
TOTS A UNA VEU

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

fer cultura

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

AJUNTAMENT DE SAGUNT

Música escénica y espacio sonoro

Es ya habitual ver en los programas de los espectáculos la incorporación de una nueva categoría profesional denominada “espacio sonoro” separada de la música escénica. ¿Tiene razón de ser o debe contemplarse el espacio sonoro como parte de la música escénica?

Por **Tomás Marco**

La ligazón de la música a la representación teatral es tan antigua como el propio teatro porque, si de las antiguas piezas dramáticas griegas conservamos hoy solamente los textos, tenemos datos más que suficientes para saber que estos no solo llevaban una parte musical, sino que, en cierta manera, se trataba de un teatro cantado o, como mínimo, recitado con una entonación diferente a la del lenguaje ordinario. De hecho, el proceso que en el paso manierista entre Renacimiento y Barroco acaba produciendo como fenómeno nuevo lo que hoy llamamos ópera, se inicia con el deseo de los humanistas de reproducir las maneras del teatro griego.

Independientement de las formas de teatro lírico, la representación dramática normal siempre ha ido acompañada de elementos musicales que cumplían una función de acompañamiento y, al menos desde el Barroco, los textos teatrales llevan alguna acotación de necesidades sonoras y ello es tan frecuente en nuestros clásicos como en Shakespeare o Molière. Modernamente, el uso o no de música de escena para integrase en la dramaturgia de una obra que no es de teatro lírico, es una decisión del director como lo es el uso de una determinada escenografía o vestuario independientemente de que sus autores, como el músico, sean otros, pero siempre encaminados al pensamiento directorial que debe presidir el conjunto del montaje.

Mi experiencia me dice que el grado de comprensión de la necesidad de música en una obra varía mucho de unos directores a otros. Seguramente hay obras que no la necesitan y otras en las que puede estar desaprovechada o no ser la adecuada. Pero es cierto que, desde el principio del siglo XX, los grandes directores saben muy bien si necesitan música, cuál, y cómo emplearla. Reinhardt, Piscator, Brecht, así como los grandes directores franceses y británicos, lo tenían muy claro y en España es algo que se desarrolla sin parar desde los años veinte. Se podrían dar ejemplos de magnífico empleo de la música teatral y también de otros desafortunados, aunque no siempre se dé cumplida cuenta de ello.

Otra cosa totalmente cierta es que, aparte de la música, muchos textos teatrales, quizá no todos, pero sí bastantes, necesitan de sonidos determinados que no son propiamente música. En general solían ser resueltos por el propio director o por algún ayudante si se consideraban elementos de atrezo. En otros casos, el propio músico los incorporaba a la parte musical. Un espacio sonoro independiente del musical se conocía ya ampliamente en el cine y en la radio, pero solía encomendarse a los técnicos llamados de efectos especiales. En el teatro más reciente se ha acentuado la tendencia a crear un espacio sonoro separado de la música y no es infrecuente que en los programas se distinga entre música y espacio sonoro. Incluso que hayan surgido

En la segunda mitad del siglo XX la música ya no distingue entre sonidos musicales (notas) y no musicales o ruidos

Escena de *Corazón de arpía*. (1989) ©Chicho. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música

personas que se denominan como especialistas de espacio sonoro o con neologismos más o menos adecuados como "sonidistas", "sonoristas" y otros términos en esa dirección.

Si la cuestión se hubiese planteado hace un siglo, la distinción sería muy pertinente, pero resulta que, desde hace al menos setenta años, con la aparición de la música concreta y el desarrollo de la música electroacústica, ha dejado de existir cualquier ámbito sonoro exterior a la música, sólo los sonidos de producción natural y ello mientras no sean grabados. La distinción entre música y ruido ya no es posible si hay

Muchos dicen que un "sonidista" o "sonorista" no tiene por qué saber música y que por eso su labor debe ser independiente de la del músico

por medio una voluntad humana que los utilice puesto que la música ya no distingue entre sonidos musicales (las "notas") y no musicales o "ruidos" y una afirmación de ello se puede rastrear en la obra de todos los grandes maestros de la segunda mitad del siglo XX, muchos de ellos incluso ya desaparecidos.

Desde luego no seré yo quien se oponga a que

surjan nuevas profesiones teatrales y si se impone un trabajo separado de los "sonidistas" o "sonoristas", bienvenido sea ya que sólo suscitará un replanteamiento presupuestario de las producciones. El único problema es que si, como yo opino, no todos los directores de escena han entendido muy bien para qué sirve la música teatral y qué hacer con ella, más difícil va a ser que se familiaricen con la realidad de un espacio sonoro que se supone que debe ser distinto de la música.

Muchos dicen que un "sonidista" o "sonorista" no tiene por qué saber música y que por eso su labor debe ser independiente de la del músico. Probablemente eso sea verdad, al menos en un estado primitivo de la cuestión. Sería así poco probable que ese tipo de técnicos o artistas pudieran hacerse cargo tanto del espacio sonoro de la escena como de su música. Nada grave si se puede contar con dos artistas diferentes para ello. Pero lo que no me parece admisible es suponer que un músico no pueda hacerse cargo también del espacio sonoro de una producción. Puedo

concebir que en este momento pueda haber algún tipo de músicos que no sean capaces de hacerlo, pero eso tendría que ser provisional puesto que en no mucho tiempo los músicos deberían estar preparados para ello y los que en este momento no lo estén no creo que se encuentren entre los de una mayor categoría.

Hace unos párrafos decía que corresponde al director de escena determinar qué música necesita, cuál quiere y, muy especialmente, en que momento de la dramaturgia la quiere. Pues no otra cosa le tiene que ocurrir con el espacio sonoro y, si opta por usar personas distintas para una y otra cosa, habrá de procurar, por la cuenta que le tiene, que esas dos facetas no se estorben mutuamente, algo que ya he comprobado incipientemente en algún montaje reciente.

No creo que tuviera ningún inconveniente personal en participar como compositor en una producción teatral que además llevara un espacio sonoro encomendado a otro, aunque sí me gustaría que el director de escena tuviera claro lo que quería y lo que hacía y evitara las colisiones. Pero tampoco tendría inconveniente en hacerme cargo de todo ya que, a lo

Me encontré con directores, que evidentemente no voy a mencionar, que no sabían muy bien no ya la música que querían sino simplemente para qué la querían

mejor simplemente por edad, es lo que he hecho siempre que he trabajado para el teatro fuera de la ópera u otra forma de teatro lírico. Mi recuerdo del trabajo con un autor-director como Paco Nieva es de haber estado trabajando conjuntamente en todas las fases sonoras de su proyecto que además solían ser cambiantes porque su concepción del montaje era siempre la de una especie de *work in progress* incluso más allá del propio estreno. Lo recuerdo muy vivamente de proyectos con músicos en vivo y abundante utilización sonora y musical como lo fueron *Los baños de Argel* o *Corazón de arpía*. Igualmente me ocurrió las varias veces que trabajé con Miguel Narros, especialmente en *Macbeth* o en el amplio espectáculo de *La fiesta barroca* o la simbiosis escenografía- sonido musical (o no) que me llevó a hacer Adolfo Marsillach en *El médico de su honra*. Cierto que también me encontré con directores, que evidentemente no voy a mencionar, que no sabían muy bien no ya la música que querían sino simplemente para qué la querían, pero creo que la profesionalización progresiva de la especialidad ha ido reduciendo esos casos. Con el fenómeno del llamado espacio sonoro, que resulta mucho más reciente, no me extrañaría nada que la cosa se recrudeciera. Pero seguramente es una cuestión de tiempo el que todo se estabilice y se normalice. En todo caso, el que se puedan ir planteando estas cuestiones y seguramente otras que acabarán por surgir en el futuro, no es sino una demostración de la vitalidad del hecho teatral y de su relación con la música. Una vitalidad que, a algunos, entre ellos responsables administrativos y políticos, les gustaría no existiera. Pero si el teatro está en crisis desde Esquilo y no han conseguido erradicarlo, podemos sobrevivir un par de milenios más. ◆

Pág. anterior: ilustraciones de Francisco Nieva para el programa de *Corazón de arpía*

ACTORES *de raza*

La escasa diversidad étnica sobre los escenarios españoles invita a la comunidad teatral a una reflexión urgente y serena. Las calles de las ciudades españolas son, especialmente desde los años 90, un mosaico multicolor que nos acerca a nuestros vecinos europeos, y nos aleja de un pasado monocromático.

Por David R. Peralto
Académico y presidente de la Fundación Teatro Joven

El teatro no puede ser ajeno a esta realidad en su calidad de espacio de reflexión en valores universales como la igualdad, la justicia o la libertad, que constituyen los cimientos de nuestras democracias parlamentarias y de la misma Unión Europea.
El grado de diversidad étnica de la escena de nuestros vecinos europeos es irregular. El *blind casting*, por el que actores y actrices son considerados para cualquier papel sin que su origen étnico o cultural tenga relevancia alguna, es una tendencia muy en boga en el Reino Unido, Estados Unidos o, incluso, en Alemania. El color de piel se neutraliza ante los ojos del espectador, y permite que actores o actrices de diversas etnias representen personajes incluso de madres o hijos de otros representados por actores blancos sin que esto cause extrañeza alguna a un público educado en esta convención.

PREMIER ACTE. En Francia, las Fundaciones Edmond de Rothschild se han convertido en un referente europeo por sus programas de fomento de la diversidad étnica en los escenarios. En 2014, junto a la Fundación SCNF y bajo la dirección de Stanislas Nordey, crearon el programa *Premier Acte*, una serie de talleres teatrales para jóvenes actores y actrices franceses

El actor madrileño Jimmy Castro en *Pedro de Urdemalas* 2016 ©Antonio Castro

Elenco de *La Joven* para *Gazoline*, 2019. ©Antonio Castro

El barcelonés Alberto Jo Lee en *El hijoputa del sombrero*, con Juan Díaz. 2013. ©Antonio Castro

Emilio Buale y Harlys Becerra en *Windermere club*, 2015. ©Antonio Castro

afrodescendientes y de origen árabe principalmente. Gracias a *Premier Acte*, cientos de estos jóvenes franceses han tenido la oportunidad de trabajar con los directores más prestigiosos de la escena gala, como Wajdi Mouawad, llevando dramaturgias propias, textos de Molière o Chejov a espacios tan emblemáticos como el Teatro Nacional de La Colline o el Teatro Odeón de París con el objetivo final de conseguir una integración paulatina de estos jóvenes en el circuito teatral profesional.

En España se han producido en los últimos años iniciativas inteligentes y muy loables, pero demasiado aisladas para conseguir erradicar clichés o estereotipos desgraciadamente habituales a la hora de asignar personajes a los intérpretes de diversidad étnica. No obstante, es de justicia mencionar algunos de ellos por su gran aportación en pro de la visibilización del trabajo de estos artistas.

Delia Seriche y María Elaidi en *Gazoline*. 2019.©Antonio Castro

El actor madrileño Jimmy Castro en *Pedro de Urdemalas*, con Daniel Alonso. 2016 ©Antonio Castro

PRECEDENTES. Sin duda, el 26 de enero de 2011 marca un antes y un después por su mirada a la España real. Los Teatros del Canal estrenaban *Los negros* de Jean Genet dirigido por Miguel Narros. Trece actrices y actores negros subían al escenario y decían alto y claro que la diversidad étnica había llegado a los escenarios españoles para quedarse. El público tenía la oportunidad de descubrir un elenco de artistas españoles y valorarlos por su talento y no por su color de piel. El propio Jean Genet ya invitaba al espectador a expandir su mirada cuando decía sobre su obra: "Una noche un actor me pidió que escribiera una obra teatral para ser interpretada por negros. Pero ¿qué es un negro en realidad? Y además… ¿de qué color es?"

En 2017, Pilar Pardo y Armando Buika fundan *The Black View* con el único objetivo de dar visibilidad a los actores, actrices y artistas negros de España. Su labor dialogante y reivindicativa desde la pedagogía les convierte en un agente de futuro fundamental en nuestro país. En una línea similar, el pasado mes de marzo se produjo en Matadero el primer encuentro de la Red de Diáspora China en España, un primer gran paso para la comunidad de artistas asiáticos. Por otro lado, especial mención merece la inclusión en la programación de la próxima temporada del Teatro de la Zarzuela de *Cecilia Valdé*s, la más conocida de las zarzuelas cubanas. Compuesta por Gonzalo Roig a partir de la novela del mismo nombre, esta zarzuela

ÓPERA DE TENERIFE

VOLCÁN DE EMOCIONES

Temporada 2019 - 2020

2019 ***L'elisir d'amore*** Donizetti

Opera (e)Studio. J24, V25, S26 y D27 de octubre

Rigoletto Verdi

M19, J21 y S23 de noviembre

Der Diktator Krenek
Der Kaiser von Atlantis Ullmann

Ópera en versión concierto. S14 de diciembre

2020 ***Lucrezia Borgia*** Donizetti

M17, J19 y S21 de marzo

Rinaldo Handel

Ópera en Familia. S25 y D26 de abril

La traviata Verdi

Ópera Pocket. mayo

La tabernera del puerto Sorozábal

Zarzuela. S20 de junio

VII Concurso Internacional de Canto 'Ópera de Tenerife'

Concierto de Galardonados. J25 de junio

operadetenerife.com - Taquilla 902 317 327 - auditoriodetenerife.com

ÓPERA DE TENERIFE | AUDITORIO DE TENERIFE | SINFÓNICA DE TENERIFE | inaem | Gobierno de Canarias | EL DIA | SER

VIVIR EN CONFLICTO

El arte no entiende de nacionalidades, ni de color de piel, ni de acentos. El arte expresa un sentir muy profundo. Podría poner los ejemplos de otros países, de grandes directores que utilizaron con gran éxito la diversidad étnica en sus producciones, pero creo que lo mejor es que os hable de las imágenes con que crecimos los de mi generación. Pertenezco a la generación de los Conguitos, el Cola Cao, canciones de Georgie Dann (*El negro no puede, El negro está furioso...*) crecí con negros en la televisión haciendo de criados, drogadictos... delincuentes. Denostando profundamente su imagen y causando un daño difícilmente reparable. Probablemente ese fue el motivo por el que de infante pensaba que ser negro era malo. En mi adolescencia pensaban que mi color de piel era una prisión de la que no podría huir jamás. Viví mucho tiempo en conflicto. Probablemente fuera eso lo que me llevo a estudiar primero Psicología y después Interpretación. Quería comprender qué me diferenciaba del resto de la gente, vivir otras vidas a través de la interpretación. Las artes escénicas tienen que dar un paso y mostrar más diversidad étnica sobre el escenario. Mostrar cual es la realidad del país en el que vivimos.

Por Armando Buika
Actor y cofundador de *The Black View*

es todo un símbolo de la *cubanía* y se convertirá en otro gran referente del trabajo realizado en España por intérpretes multiétnicos.

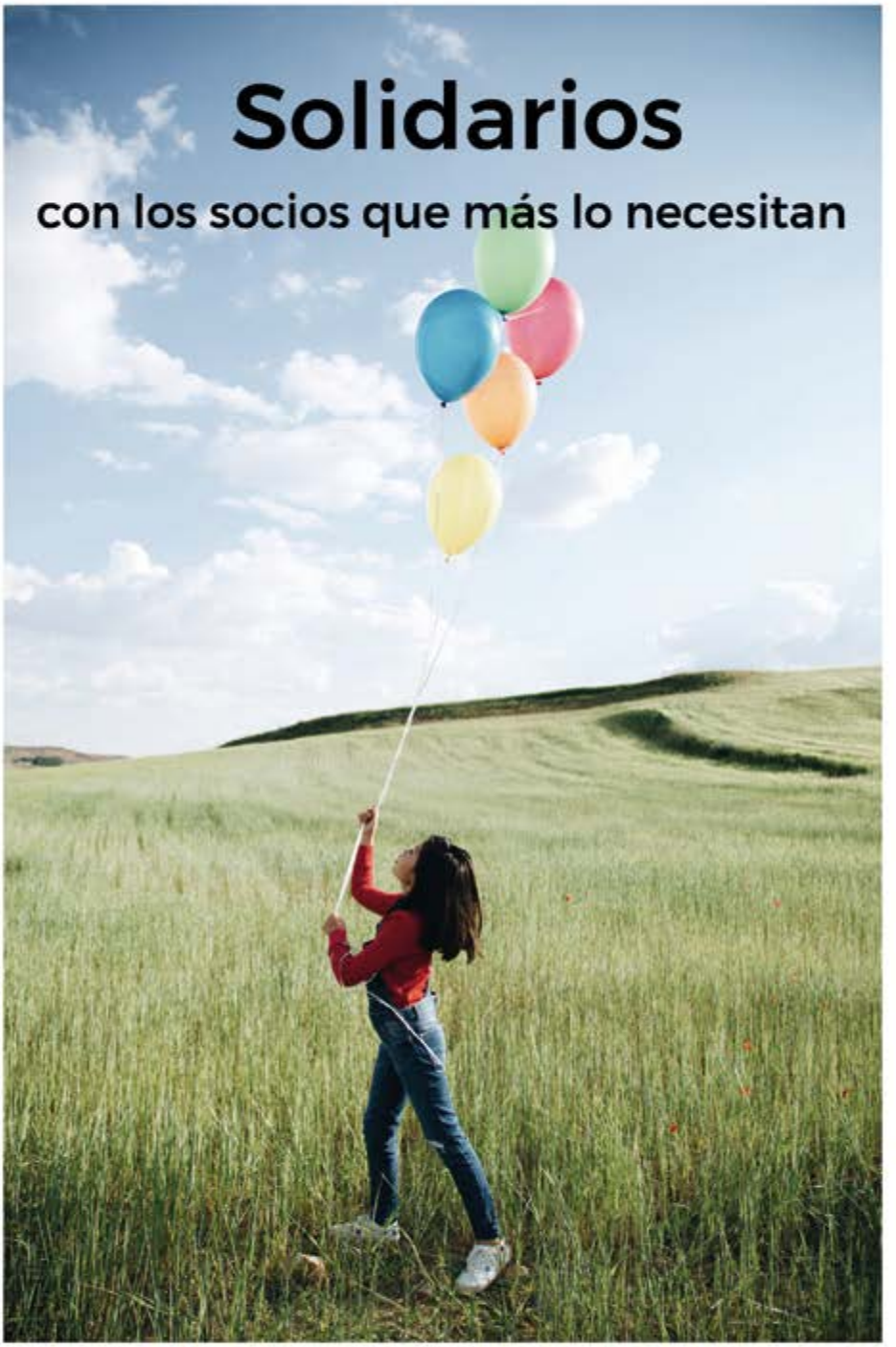
PROYECTO RAZAS.
Merecen una especial consideración las generaciones de españoles más jóvenes por ser las que presentan una mayor diversidad. No hay más que observar un patio de butacas de funciones matinales para centros educativos. La riqueza étnica es inmensa. Es en este contexto donde nuestra escena blanca, incapaz de servir referentes para este público diverso, se muestra especialmente inapropiada.

La Fundación Teatro Joven, uno de los referentes para el público joven en España, y las Fundaciones Edmond de Rothschild unieron esfuerzos en 2018 en el programa *Primer Acto*, inspirado en su homónimo francés anteriormente mencionado. Se inició con el lanzamiento del Proyecto Razas, una serie de talleres teatrales para jóvenes españoles de orígenes étnicos diversos que apoyaron activamente *The Black View*, Casa Árabe y el Centro Cultural de China en Madrid. Sesenta jóvenes de distintas etnias y de toda la geografía española participaron en el proyecto que culminó con la presentación de su trabajo en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares bajo la dirección de Josep María Mestres.

En su segunda edición, los talleres contra el racismo de la Fundación Teatro Joven, que ya ha incluido actores racializados en todos sus elencos, han formado parte del programa *Arts for change* de la obra social La Caixa. Asimismo, las Fundaciones Edmond de Rothschild han producido, junto a la Fundación Teatro Joven, la obra *Gazoline* de Jordi Casanovas. *Gazoline*, estrenada por LaJoven (hasta 2019 La Joven Compañía) y representada por un elenco formado exclusivamente por chicas y chicos españoles negros dirigidos por José Luis Arellano, cuenta los altercados de las *banlieues* de París en 2005 en los que ardieron cientos de coches como protesta por la muerte de dos adolescentes franceses de ascendencia árabe.

El teatro debe ser reflejo de las vidas de todos. Dotar de referentes étnicos a nuestros públicos, especialmente a niños y jóvenes por vivir etapas definitivas de su crecimiento como ciudadanos, es una labor de urgente necesidad. No hacerlo es sembrar discordia. Es marginar y por tanto herir. No hace daño solo a los excluidos. Nos hace daño a todos. Aunque es mucho lo que queda por hacer, las iniciativas de los últimos años presagian un futuro mejor en el que conseguiremos entre todos llevar la España real a escena. Corresponde a toda la comunidad teatral tomar conciencia de la importancia de introducir la diversidad étnica en nuestros escenarios porque la causa de la igualdad nunca atañe únicamente a las minorías afectadas, sino a todos los demócratas. ◆

El Proyecto Razas organizó talleres teatrales en los que participaron sesenta jóvenes españoles de distintas etnias y de diferentes partes del país



www.aisge.es

Somos aisge @aisge @somos_aisge

TEATRO DEL TEMPLE: un cuarto de siglo reinventándose

Por Javier Ortiz Arraiza

Veinticinco años y 42 montajes más tarde Teatro del Temple sigue buscando nuevas formas de explorar el arte escénico con el mismo ímpetu que cuando en 1994 estrenaron *Rey Sancho,* su primer montaje, en el monasterio de San Juan de la Peña, monumento emblemático de la geografía aragonesa. Cuando pedimos a dos de sus fundadores, Alfonso Plou y Carlos Martín, que nos definan la compañía en una frase, las palabras que les surgen son: "Equipo, trabajo, osadía, aventura, bizarría o intrepidez". Y es que, lejos de conformarse, todavía investigan en la creación para acercarse a una línea de trabajo marcada por una nueva plástica, una poética de la actualidad y una reflexión sobre lo que nos rodea en un montaje que hoy se llama *Europa Cabaret* y que se estrenará dentro de no menos de dos años. Entre un estreno y otro se puede decir, parafraseando al clásico, que nada de lo teatral les es ajeno.

José Luis Esteban y Ricardo Joven en *Luces de bohemia*. Archivo teatro del Temple

Teatro del Temple produce, coproduce, gira con montajes de repertorio, algunos de los cuales tienen más de diez años de vida sobre las tablas, gestiona el Teatro de las Esquinas junto a Che y Moche, otra compañía emblemática aragonesa, y es parte de una escuela de teatro, música y danza que tiene más de 600 alumnos y está revitalizando una parte de Zaragoza a través de su proyecto cultural. Y es que El Temple, como muchas compañías que han sobrevivido a lo largo del tiempo, está siempre mutando, siempre diversificando para poder seguir siendo fiel a sí misma. "Creen en lo que hacen y hacen aquello en lo que creen", dice de ellos Julio Salvatierra, amigo y miembro de Teatro Meridional, otra compañía histórica que se juntó con el Temple para el espectáculo *Transición*

UN BUEN EQUIPO. Carlos Martín, director artístico de la compañía, cree que el secreto reside en tener un buen equipo y definir claramente las tareas de cada uno. "Y en que somos Tauros ascendente maños". Hoy el corazón de ese equipo son Alfonso Plou en la dramaturgia, María López Insausti en la producción y Carlos Martín en la dirección, y siguen teniendo esa mezcla de arrojo, tesón e inconsciencia que les unió al principio, cuando Pepe Tricas, su primer productor, convenció a Plou y a Carlos Martín de que unieran

El público, de Federico García Lorca. (2009) Archivo de teatro del Temple.

sus productoras Directa Producciones y Calígula para formar el Temple en 1994. Y desde entonces *¿Qué quiere quien te quiere?, Goya, Yo no soy un Andy Warhol, Yo mono libre, Ventajas de viajar en tren, Picasso adora la Maar, Buñuel Lorca y Dalí, Nathalie X* o *Las guerras correctas*, montajes contemporáneos que alternan con versiones rompedoras de clásicos como *La vida es sueño, El Buscón, Luces de Bohemia, Don Juan Tenorio* o *El criticón*. Montajes en los que siempre han tenido la mano tendida y la inteligencia de abrirse a otros equipos y mantener un espíritu de colaboración tanto dentro de la compañía como fuera de ella.

En 25 años las anécdotas son infinitas. Lucía Beviá, distribuidora internacional, cuenta con una mezcla de nostalgia e incredulidad la gira latinoamericana de *Goya* con un elenco de 24 personas, 1700 kilos de escenografía y 36 grabados originales de Goya que les había prestado el ayuntamiento de Fuendetodos y que hicieron pasar por estampas de calendario cuando en alguna aduana se interesaban demasiado por su procedencia. "Y todo esto sin teléfonos móviles ni WhatsApp". Y comprando sobre la marcha los billetes de avión para continuar la gira. Y en cada país más historias, como cuando llegaron a un aeropuerto y se dieron cuenta de que el equipaje no entraba por la puerta de carga o en algún país se extrañaban de que no fueran armados.

La compañía de Alfonso Plou, Carlos Martín y María L. Insausti lleva 25 años luchando en un mercado que hoy, sobre todo, se interesa por grandes producciones con cabezas de cartel

25 AÑOS. Y aun así, con 25 años de trayectoria, comparten casi las mismas dificultades que muchas compañías nuevas en un mercado que se ha retraído y que contrata primero las grandes producciones con cabezas de cartel. Carlos Martín considera con razón que compañías como la suya empiezan a ser una *rara avis* y reivindica entre bromas y veras una consideración especial para estos equipos por su especificidad y su aportación al mundo de la cultura. Y recuerda con cariño ese público de los 90 lleno de curiosidad y capaz de acudir al teatro sin conocer el título o el reparto. "Hoy el público es más miedoso". Por eso se han juntado en una plataforma con otras compañías de toda la vida como Tanttaka, Albena Teatre o Atalaya con las que comparten problemas y la necesidad de hacer convivir una personalidad artística propia con la supervivencia económica. Es lo que Martín define como la "Teoría del quesito", reclamando esa cuña, ese espacio en las programaciones y más apertura a todo tipo de disciplinas para que su trabajo pueda ser visto. Y disfrutado. Un cuarto de siglo de historia les avala.

¿Y el futuro? Pues sin saber decir a ciencia cierta qué les deparará, parece seguro que les encontrará explorando nuevas formas, nuevas maneras de entender el arte teatral, ofreciendo montajes con equipos grandes, ricos, que quieran compartir su búsqueda y su necesidad de reinventarse para seguir siendo los mismos artistas inquietos que se juntaron en 1994.

CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL

UNA MIRADA DIFERENTE

Reto 2019

13 - 23 junio 2019
Teatro Valle-Inclán

ISMO
Fritsch Company
13 - 14 junio 2019
Sala Valle-Inclán

EL MÁS FRÍO DE LOS MONSTRUOS FRÍOS
La Leñera Producciones
15 - 16 junio 2019
Sala Francisco Nieva

SIT DOWN COMEDY
20 - 21 junio 2019
Sala Francisco Nieva

LA GRAN BODA 2.0
La Quintana Teatro
22 junio 2019
Plazuela de Ana Diosdado

DESEOS
Paladio Arte
22 - 23 junio 2019
Sala Valle-Inclán

Imagen del cartel: Patricia Cid

inaem · FUNDACIÓN uno-ersia · ONCE · TEATRO ACCESIBLE

TRES SOMBREROS DE COPA

De Miguel Mihura
Dirección Natalia Menéndez

17 mayo—7 julio 2019
Teatro María Guerrero

Producción
CDN

inaem

cdn.mcu.es
@centrodramatico

entradasinaem.es
902 22 49 49

Dirección CDN
Ernesto Caballero

Adiós

Por Alfonso Plou

El viejo dramaturgo contempla la página en blanco. Medita qué escribir. Piensa si escribir o no.

El viejo dramaturgo recuerda cuando era una joven promesa. Recuerda que lo fue durante muchos años. Es lo que tiene ser una joven promesa: una etiqueta que muchas veces se prolonga hasta que te conviertes en un viejo dramaturgo.

El viejo dramaturgo piensa que en realidad no es un viejo dramaturgo, que no se merece esa pompa, que no va a empezar más las frases con el viejo dramaturgo.

Pero sigue teniendo la tentación de escribir o no, y sobre qué o cómo escribirlo.

Supone que debe escribir una gran metáfora, algo esencial sobre su oficio: de dónde surgen sus historias, cómo se articulan, a dónde quieren llegar.

Pero se siente vacío o perdido o vacío.

Entonces el dramaturgo a secas mira atrás, al principio, al origen, a la primera vez que lo hizo.

Desorientado piensa que no sabe cómo lo hizo, que nunca ha acabado de saber cómo se hace ni si será capaz de volverlo a hacer. Que sigue perdido en un laberinto de cristal, título de su primera obra.

Recuerda, eso sí, que muchas de sus piezas comienzan con una persona, situada en un estado de excepción cercano a la muerte, a la que viene a visitarle toda su vida como si fuera un sueño, como en un delirio, como en un gran guiñol, como en una obra de teatro. Y eso le pasa a Dalí o a Dora Maar o a Adolfo Suárez... La metáfora es sencilla, básica: ante la muerte próxima qué nos contaremos, qué relato nos haremos de nuestra propia y contradictoria existencia.

Porque, a veces, somos más el relato que nos contamos que lo que en realidad hemos sido o hemos hecho. Y porque, sobre todo, cuando muramos, solo quedaremos en el relato que los demás hagan de nosotros, seremos lo que cuenten de nosotros.

¿Y si lo que cuentan es un chiste? Nos reiremos juntos.

¿Y si no cuentan nada? Seremos inefables.

Menudo viaje. Quizás, piensa el dramaturgo, me sobran las alforjas.

Volvamos al principio. Descubramos con el propio Edipo qué pasará si al investigar el crimen resultamos ser los asesinos. Preguntémonos con Antígona dónde podemos enterrar finalmente a nuestros muertos. ¿Una obra de teatro es una pregunta no respondida?

Cuando dudemos de nuestra propia capacidad recurramos a nuestros amigos: los poetas muertos.

Decía Brossa: "El silencio es el original, las palabras son la copia".

"The rest is silence", (lo demás es silencio), dice Hamlet como último parlamento.

El viejo dramaturgo recuerda cuando era una joven promesa. Recuerda que lo fue durante muchos años

Max Estrella se despide con un "Buenas noches" antes de pasar al otro mundo, a otro mundo, el de la inmortalidad literaria y teatral, tan esperpéntico y valleinclanesco como el mundo que abandona.

A Lorca, piensa el dramaturgo a secas, le hice morir en el teatro confundiendo en un sueño a sus compañeros de saca, un par de banderilleros anarquistas, con sus amigos Buñuel y Dalí. Federico pretende entonces la reconciliación imposible de una amistad rota. Pero solo oye a los atónitos banderilleros mientras ve a sus amigos que le rechazaron.

En los sueños se habla. "En los sueños también se toca. En los sueños todo es como de verdad", escribe Galcerán en su *Dakota*, pero sus efectos son iguales a los del silencio, no parecen producir efectos en la realidad. O tal vez sí.

Segismundo vive encerrado en una pesadilla real, una

torre. Después lo duermen y despierta convertido en príncipe. Demuestra ser un bruto, un asesino, casi un violador… y de nuevo lo duermen y lo encierran, y al volver a despertar reflexiona: pues que la vida es tan corta,/ soñemos, alma, soñemos/ otra vez; pero ha de ser/ con atención y consejo/ de que hemos de despertar.

Despertemos pues de este mal sueño, y volvamos a la fascinación por el acto telúrico de hablar… o de

Cuando estoy escribiendo esto Juan Mayorga hace su entrada en la Real Academia con un discurso sobre el silencio

no hacerlo, de escribir o de dejar la página en blanco.

En la mayoría de sus obras, Beckett, otro amigo poeta muerto, circula desde el silencio hacia el silencio, de la espera a la espera, se vislumbra en su contención un esfuerzo inmenso por expresarse.

Cuando estoy escribiendo esto Juan Mayorga hace su entrada en la Academia Española con un discurso sobre el silencio. “El silencio, frontera, sombra y ceniza de la palabra, también es su soporte”. Lo dice Mayorga, y queda poco que añadir salvo reconocerse en ese silencio expresivo. Guardar el silencio o hablar con el silencio.

Hablar por no callar. Hablar para decir entre silencios que no se está muerto.

La autoficción supone una forma de afirmarse y negarse al mismo tiempo, de comunicarse ficcionando. “No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran”, escribe el dramaturgo uruguayo Sergio Blanco. “La autoficción es el lado oscuro de la autobiografía”.

Quizás por eso mismo este texto no es una obra de teatro. La joven promesa convertido en un viejo dramaturgo, o algo así, se contenta con una larga didascalia, una acotación narrativa donde él está y no está. Se reconoce en sus dudas, pero es incapaz de articular una respuesta, un monólogo, un diálogo al menos donde los personajes no nos den la vara con sus dudas metafísicas. “Dos actores, una manta y una pasión”, dicen que escribió otro poeta muerto, Lope de Vega, a la hora de definir el teatro. Escuchémosle en silencio.

Una obra breve de este dramaturgo a secas se titula *El diálogo del adiós*. En ella una pareja se cita en un parque. Él habla y habla, tratando de salvar su relación, de justificarse. Ella calla y calla. Y solo al final dice una única réplica:

Ella. - “Adiós”. ◆

Album

Alfonso Plou, Carlos Martín y María López Insausti

Transición, coproducción con varios centros dramáticos. (2012)

La vida es sueño, en programación. (2016)

Yo no soy un Andy Warhol. (2006)

Shakespeare llega a España

Por Ángel-Luis Pujante

El profesor Ángel-Luis Pujante acaba de publicar *Shakespeare llega a España. Ilustración y Romanticismo* (Editorial Antonio Machado, Madrid, 2019). Se trata del último de los trabajos sobre el autor isabelino salido de la ya larga investigación del profesor Pujante. Catedrático Emérito de la Universidad de Murcia, ha desarrollado una fecunda labor acerca de Shakespeare, cifrada tanto en ediciones y estudios críticos, como en proyectos de investigación desde el año 2000. En la actualidad es el principal traductor de Shakespeare al castellano (colección Austral, Teatro Selecto y Teatro Completo en Espasa Clásicos).
En su último libro da cuenta de cómo, desde finales del siglo XVIII, el poeta inglés tuvo difícil recepción en España, y sólo la llegada del Romanticismo le abrió las puertas como el autor más importante de la dramaturgia universal. Artescénicas agradece al profesor Pujante su generosidad al ofrecernos esta verdadera introducción a su reciente libro. (César Oliva)

EN 1782, Y DESDE SU DESTIERRO EN ITALIA, dos jesuitas españoles escribían sobre Shakespeare. Uno, Javier Lampillas afirmaba: "Un poeta que no conoció el arte, la decencia, ni la economía del teatro; un poeta… que mezcla lo trágico con lo cómico, las acciones más horribles con las bufonadas más vulgares". El otro, Juan Andrés, citando a Shakespeare en inglés, atribuía las expresiones indecentes con que empieza *La tempestad* a los usos del teatro isabelino, cuya escena la ocupan "rufianes, meretrices, esbirros, ladrones, bandidos y disolutos de todas clases... que... con sobrado descaro e indecencia representan a lo natural su vergonzoso carácter". Y remataba: "Pero digan lo que quieran sus adoradores, yo no puedo descubrir en las obras de Shakespeare aquellas bellezas que tanto se decantan y, aun cuando realmente las hubiese, no tengo por oportuno, ni juzgo bien empleado el trabajo de buscarlas en medio de tantas inmundicias". Y en 1798, Leandro Fernández de Moratín prologaba su traducción de *Hamlet* con críticas a Shakespeare que no invitaban precisamente a su lectura: "Las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones forman un todo extraordinario y monstruoso", ya que las "pasiones terribles dignas del coturno de Sófocles" cesan y dan lugar "a los diálogos más groseros, capaces sólo de excitar la risa de un populacho vinoso y soez … Todo es culpa, todo se confunde en igual destrozo".

¿Sorprenden tales opiniones? En nuestros días, sí, pero entonces no eran infrecuentes. Cada uno a su modo, Lampillas, Juan Andrés y Moratín

se hacían eco, incluso a la letra, de los juicios que el neoclásico Voltaire estuvo difundiendo desde 1734, en los que presentaba a Shakespeare como un salvaje, un autor de "irregularidades bárbaras" y de "farsas monstruosas" que no observaba las unidades de acción, tiempo o lugar y violaba las reglas de orden, decoro y verosimilitud. Y en 1776, al enterarse de que se estaba traduciendo al francés el teatro completo de Shakespeare, lamentaba exasperado haber sido "el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero". En realidad las mostró a toda Europa, y así fue como Shakespeare llegó a España en el siglo XVIII: no directamente desde Inglaterra, sino desde Francia, y como un debate sobre sus vicios y virtudes que invitaba a tomar partido.

La controversia, que duró décadas, se integró en la polémica entre los tradicionalistas, defensores del teatro del Siglo de Oro, y los clasicistas, seguidores del teatro neoclásico francés. De hecho, en la primera nota crítica española sobre Shakespeare, de 1764, el escritor y periodista Francisco Mariano Nifo escribía que en Francia sólo veían a Shakespeare "con disfraz o embarnizado", pero no lo decía porque lo conociese y admirase, sino para oponerse a las exigencias del drama francés y reivindicar el teatro áureo español. Dicho de otro modo: salvo excepciones, la obra de Shakespeare no interesó por sí misma a su llegada a España. No es que careciera de partidarios, pero la voz de éstos sonaba débil o ambigua frente a la de sus detractores. El contrapeso más vigoroso lo ofrecieron más bien algunos artículos de *Espíritu de los mejores diarios* y las *Lecciones* de Hugh Blair, ambos traducidos de originales europeos, especialmente ingleses, claramente favorables a Shakespeare.

Los años de la invasión napoleónica y el absolutismo fernandino no estimularon una mejor apreciación crítica de su obra. En cambio, en los teatros podía advertirse una mayor presencia

Moratín, que traduce *Hamlet*, dice que Shakespeare escribe "los diálogos más groseros, capaces solo de excitar la risa de un populacho vinoso y soez... todo se confunde en igual destrozo"

Grabado del actor José Ribelles interpretando a Otelo.

Hamlet y Ofelia, realizado en 1871 por Eduardo Rosales. Biblioteca Nacional de España

de dramas de contenido shakespeariano, es decir, de adaptaciones neoclásicas, generalmente francesas, en las que el texto original se sometía al corsé de las principios neoclásicos. Como en Francia y en otros países europeos, éste era entonces el único Shakespeare posible en la escena de aquellos años. Ocurrió con el *Hamleto* en 1772 y sucedería desde 1802 con *Otelo*, *Romeo y Julieta* y el primer *Macbeth*. Vale la pena destacar que, por instinto dramático o por lo que fuese, los traductores españoles aportaban a veces soluciones más afines a Shakespeare: oponiéndose a las adaptaciones franceses en las que se basaban, en el *Hamleto* permitían que el espectro del padre se mostrara en escena, y en *Otelo* dejaban que Pésaro (Yago) revelara explícitamente su maldad desde el principio.

Ese *Otelo*, traducido, según Larra, "a no se sabe qué lengua", tuvo sin embargo un éxito extraordinario desde que se estrenó en 1802 con Isidoro Máiquez en el papel titular hasta nada menos que 1844. Además, en torno a él se creó una otelomanía teatral y social, en la que obras relacionadas, como el *Otello* de Rossini, el *Caliche o la parodia de Otelo* y la comedia *Shakespeare enamorado* —en la que éste aparece escribiendo *Otelo*—, se beneficiaron de la popularidad de la tragedia y contribuyeron a reforzarla. Es más, al final se hablaba de *Otelo* como "de Shakespeare", cualquiera que fuese el texto del que se hablase. En cambio, no gustó el *Macbeth* de 1838, primer intento de llevar a la escena española un Shakespeare "auténtico", traducido directamente del inglés, que además fue objeto de un continuo rifirrafe entre los críticos teatrales románticos y los clasicistas más irreductibles. Ahora bien, no olvidemos que en todas partes, incluida Inglaterra, el *Macbeth* de Shakespeare, por muy admirado que fuese, podía ser un incordio para cualquier compañía. Por eso rehuían su "autenticidad" y aun en pleno Romanticismo solían ofrecerla adaptada y revisada para no arriesgarse al fracaso.

También fue en 1838 cuando José Somoza, un oscuro escritor que tradujo una escena de Enrique IV, imaginó a Shakespeare y Cervantes

en una conversación "del otro mundo" en la que daba por hecho que ambos estaban entronizados en la eternidad. Su visión mostraba hasta qué punto había cambiado en España la imagen de Shakespeare a pesar de los recalcitrantes. Como en el resto de Europa, el cambio llegó con el Romanticismo, que lo convirtió en el santo de su máxima devoción. August Wilhelm Schlegel, que lo tradujo al alemán, explicó la obra de Shakespeare conforme a un marco de conceptos que rompía el círculo vicioso de sus defectos y virtudes planteado por Voltaire. Según Schlegel, los distintos teatros habría que entenderlos y valorarlos como fruto de las necesidades culturales de sus épocas y países, y no por su acomodo a un modelo supuestamente universal y atemporal como el que propugnaba el Neoclasicismo. Sus ideas las difundió en España, aunque sólo parcial y sesgadamente, el alemán afincado en Cádiz Nicolás Böhl de Faber, quien se sirvió de ellas para defender a Calderón más que a Shakespeare y desde una óptica tradicionalista y ultraconservadora. Además, Böhl no tradujo bien ni supo aclarar la diferencia estética, esencial en Schlegel y el Romanticismo, entre forma mecánica y forma orgánica, por la cual se explicaban, respectivamente, los métodos creativos del neoclasicismo francés y los del teatro griego, isabelino y español del Siglo de Oro.

Reconociéndolo o no, los críticos literarios españoles fueron apreciando cada vez más la obra de Shakespeare conforme aceptaban la teorías de Schlegel, aunque no tanto las relativas a la forma orgánica. Algunos de los emigrados en Inglaterra durante el absolutismo de Fernando VII (José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano) descubrieron allí a Shakespeare y conocieron la influencia ejercida por Schlegel: José Blanco White, que se había expatriado en Londres antes que ellos, citaba su obra dramática una y otra vez para explicar su conversión del Clasicismo al Romanticismo. Al regreso de su exilio, y cuando aún se representaba en España el *Otelo* neoclásico, Alcalá Galiano defendió el de Shakespeare en el Ateneo de Madrid diciendo: "He visto representar en Inglaterra la tragedia de *Otelo* de Shakespeare. El protagonista, durante la acción, hace un viaje desde Venecia a Chipre, y puedo asegurar que yo he hecho con él ese viaje en el teatro sin marearme. La razón es que Shakespeare arrastra al espectador, le conduce adonde quiere sin violencia, sin que advierta la inverosimilitud, bien al contrario de Ducis [su adaptador neoclásico francés], a pesar de haber procurado éste sujetar su *Otelo* a la rigidez de las reglas." Y años después proclamó a Shakespeare como "quizá el primer dramático del mundo". Entre los no emigrados, Alberto Lista, reacio a Shakespeare al principio, afirmó después que era seguramente el dramaturgo más profundo que hubiera existido.

"*Otelo*, traducido según Larra 'a no se sabe qué lengua', tuvo un éxito extraordinario desde su estreno en 1802 y creó una otelomanía"

Grabado sobre Hamlet de 1798.

Evidentemente, Shakespeare había llegado a España para quedarse y ser aceptado, entendido y admirado como un fenómeno cultural y literario de primer orden; y ello a despecho de una recepción entre tibia y hostil en el siglo XVIII y de la ciega idolatría de quienes, como anticipaba Juan Andrés, nunca lo habían leído ni estaban en condiciones de entenderlo. Como diría Robert Graves dos siglos después, lo extraordinario de Shakespeare es que es muy bueno a pesar de quienes dicen que es muy bueno. ◆

Academia de las **Artes Escénicas** de España

unir LA UNIVERSIDAD EN INTERNET

ACCÉSITS DEL V PREMIO DE INVESTIGACIÓN "JOSÉ MONLEÓN" 2019 PARA JÓVENES INVESTIGADORES

de la **Academia de las Artes Escénicas de España** y la **Universidad Internacional de La Rioja**

"Es un placer para UNIR volver a participar de nuevo en el **V Premio de Investigación José Monleón 2019.** Para nosotros, el principal propósito de esta colaboración es difundir la investigación en artes escénicas y en estudios teatrales fomentando la iniciativa y el talento de los jóvenes desde el contacto con los profesionales y con la Academia de las Artes Escénicas de España.

Por ello, UNIR quiere colaborar activamente premiando con becas para nuestro Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro a los 3 Accésits, con el fin de que puedan especializarse mediante una titulación oficial y darles la posibilidad de que sigan avanzando en su carrera de artes escénicas".

Margarita del Hoyo Ventura

ANTONIA PASO

"El actor debe tener un plan B"

El apellido Paso apareció en el teatro español durante la última década del siglo XIX gracias a los hermanos Manuel y Antonio Paso Cano. El primero falleció a los treinta y siete años. Del segundo nace una extensa saga cuyos últimos miembros siguen en la escena como actores y escritores. Antonia Paso, actriz, es hija de Alfonso Paso y nieta del fundador de la saga. Su madre es la actriz Manuela Rodríguez.

Por Antonio Castro Jiménez

Qué supuso debutar en 1998 a las órdenes de José Tamayo?
Mi madre había trabajado en alguna de las zarzuelas que montó. Tamayo era como una leyenda y para mí fue impactante que me eligiera para *Doña Rosita la soltera*. Yo me había presentado a una audición para *Divinas palabras*, pero no me cogió. Luego les falló una actriz para la gira de Doña Rosita y me llamó. Ahí empecé profesionalmente.

Manuela, su hermana, y usted estudiaron en la RESAD ¿Tuvieron siempre claro que querían dedicarse a la interpretación?
No. Hacíamos teatro en el colegio en el grupo que había organizado y dirigía mi madre. Hasta los quince años no tuve claro que quería ser actriz. Fue haciendo *Caballito del diablo*, de Fermín Cabal, cuando me decidí. Se lo comenté a mi madre y me respondió con una frase que no he olvidado: "Vas a ser muy desgraciada; muy feliz cuando trabajes, pero muy desgraciada cuando estés en paro. ¡Tú verás!"

La actriz Antonia Paso.2019. ©Antonio Castro

"Hasta los quince años no tuve claro que quería ser actriz. Fue haciendo *Caballito del diablo*, de Cabal, cuando me decidí"

Y en estos veinte años que lleva como profesional de la interpretación ¿ha tenido momentos de desgracia?
He de reconocer que he tenido bastante suerte,

Antonia Paso y Esperanza Lemos, dos apellidos con prestigio en el teatro español.2010. ©Antonio Castro

comparándome con otros compañeros. Pero, sí. Tuve un bache que duró dos o tres años, cuando lo pasé realmente mal. No se me caen los anillos por trabajar en otras cosas ¡hay que comer y pagar las facturas!

"Yo he tenido profesores en la RESAD que han hablado mal de mi padre, lo que me parece una equivocación en un pedagogo"

Su padre falleció cuando usted tenía ocho años ¿Qué recuerdos tiene de él?
Lo que recuerdo es que le gustaba mucho el fútbol. Llegaba a casa y quitaba lo que estuviéramos viendo en televisión si había fútbol. Recuerdo el olor a puro y que hacía reír mucho a mi madre. Era muy cariñoso, le gustaba mucho que le hiciéramos cosas de teatro Manuela y yo. Cayetana y Alfonso, mis hermanos, eran muy pequeños. Y como no le hiciéramos algún regalo en el día del padre o en fechas señaladas, se enfadaba mucho. Ya de mayor mi madre y mi hermana Paloma me han contado cosas que he ido incorporando a la imagen de mi padre.

¿Entiende el silencio que ha caído sobre su obra dramática?
Me parece muy injusto. Yo he tenido profesores en la RESAD que han hablado mal de mi padre, lo que me parece una equivocación en un pedagogo. Creo que hay muchas envidias. Triunfó durante el régimen franquista, se le tachó de falangista y no le han querido perdonar. Pero mi padre ni llevaba pistola, como he oído comentar alguna vez, ni son verdad muchas de las cosas que se han dicho de él. Vamos a ver… yo leo muchas obras de mi padre y pienso ¡esto no hay quien se lo trague! Pero hay otras que son maravillosas. No se puede negar la carpintería teatral que tenía. ¡Qué importan las ideas políticas de este señor que, vuelvo a decir, no mató a nadie, si escribía muy bien! Si se ha puesto en un centro dramático nacional a Mihura o Jardiel Poncela, a los que se tachó de lo mismo, no entiendo por qué mi padre no aparece ya en una programación de un teatro nacional. Sigue olvidado y por qué se escapa de mi razón.

En la familia Paso han abundado la mujeres dedicadas a la interpretación: Juana Gil Andrés, Encarna Paso, Rocío y Almudena Paso, Paloma Paso Jardiel y ahora las hermanas Manuela y Antonia. Los hombres de esta familia se han dedicado a escribir, ahora Ramón Paso. Solo Juan Calot y Darío Paso, sobrinos de Antonia, son actores.
Es verdad. Mi hermano Alfonso también escribe. Estudió en la RESAD interpretación pero le gusta más escribir. Escribe de una manera distinta a Ramón, es un teatro más poético. Ramón se parece en algunas cosas al estilo de mi padre.

Los nuevos sistemas de exhibición, con la desaparición de largas giras y las programaciones con fechas cerradas de teatros públicos y privados ¿es más difícil que nunca vivir de la interpretación?
Es muy, muy difícil. Hay que tener un golpe de suerte, como que te llamen para una serie de televisión, sea un acontecimiento y tu personaje se haga popular. Pero hay que tener un plan B, alquilar tu casa, abrir un negocio, trabajar en otras cosas o tener muchos ahorros. Ahora he trabajado, entre ensayos y representaciones, dos meses en el Pavón. Pero luego ¿qué?

Antonia ha estrenado recientemente *El viaje,* de José Padilla, y prepara el monólogo *Chicas y chicos* (Girls and boys) del británico Dennis Kelly, que dirigirá Lucía Miranda y se estrenará a final de año en el Pavón. ◆

escenAvilés

EL INSÓLITO CASO DE MARTIN PICHE

DE Jacques Mougenout
DIRECCIÓN Juan Carlos Rubio
- Centro Niemeyer
- 6 de julio

LA DISCRETA ENAMORADA

DE Lope de Vega
DIRECCIÓN Santiago Doria
- Centro Niemeyer
- 12 de julio

JUNTOS

DE Fabio Marra
VERSIÓN Y DIRECCIÓN
Juan Carlos Rubio
- Centro Niemeyer
- 25 de julio

LA FUERZA DEL CARIÑO

DE J. L. Brooks y Dan Gordon
ADAPTACIÓN Emilio Hernández
VERSIÓN Y DIRECCIÓN Magüi Mira
- Teatro Palacio Valdés
- 9 de agosto

ESTRENO ABSOLUTO

LA SONATA A KREUTZER

DE León Tolstoi
VERSIÓN LIBRE DE José Luis Collado
DRAMATURGIA Y
DIRECCIÓN Gerardo Vera
- Teatro Palacio Valdés
- 23 de agosto

ESTRENO ABSOLUTO

¿QUÉ HACEMOS CON WALTER?

AUTORÍA Y DIRECCIÓN
Juan José Campanella
- Teatro Palacio Valdés
- 6 de septiembre

ESTRENO ABSOLUTO

Centro Niemeyer

Teatro Palacio Valdés Avilés

NO

Los clásicos de las artes son referentes que nos ayudan a conocer el alma humana y a poner en valor nuestra evolución como especie. No hay persona culta que se precie de no conocerlos, ni artista que se proponga evolucionar con enjundia sin tenerlos en cuenta. Son bienes a proteger y a difundir y las instituciones se vuelcan para que así sea. Las grandes aportaciones a la danza son también referenciales y el mundo estima sus reposiciones y su estudio. Algunas de ellas han sido los ballets de Antonio Gades y la pervivencia de esas obras quince años después de su muerte parece atestiguarlo. Todos ellos importantes, algunos de estos ballets son hoy nucleares en el patrimonio escénico español: *Bodas de Sangre* por ejemplo marca la gran evolución en nuestra danza al dotar al flamenco de una capacidad expresiva tal que cuenta la tragedia lorquiana sin una sola palabra. *Fuenteovejuna*, homenaje escénico a la solidaridad de las gentes creada a partir del baile popular en connivencia con las formas cultas de la música y el baile que, con adaptación de Caballero Bonald, hoy muchos consideran culmen de la danza española. Y, cómo no, esa *Carmen* firmada por Gades y Saura, donde por primera vez se alterna en escena la música culta con la música del pueblo, con el flamenco más auténtico y menos efectista.

NACE LA FUNDACIÓN. Gades vivía con sufrimiento el olvido en el que caían las obras y el estilo de los grandes maestros de la danza española. Como si no hubieran existido y sus obras fuentes en las que beber, referencias que tomar, como si no fuera importante conservarlas. La constitución de una entidad privada que velara por sus ballets y por su estilo dancístico era una necesidad. Así nació la Fundación Antonio Gades de la cual él mismo asentó sus objetivos actuando de forma que quedase establecida legal y estructuralmente. No para asegurar su paso a la eternidad. Gades creía en el ser humano y en la responsabilidad de contribuir a un futuro mejor sobre los fundamentos del conocimiento. Alicia Alonso lo definía certeramente cuando decía aquello de: "Gades que no era un hombre perfecto, sin embargo, era un hombre ejemplar, porque amaba al ser humano, defendía al ser humano".

> "Gades vivió con sufrimiento el olvido en el que caían las grandes obras de los maestros de la danza española. Ese fue el gérmen de la Fundación"

Las indicaciones que Antonio dio en vida fueron precisas y todos estábamos convencidos de la necesidad de sacar adelante su proyecto. Pese a que no existían precedentes en nuestro país de la conservación de un legado dancístico, y a que muchos nos miraron con desconfianza y escepticismo, nuestra intención de secundar los deseos de Gades era fuerte y nuestra actitud hacia lo desconocido enérgica. Éramos muchos los que sabíamos de la importancia del Gades intérprete, pero también del Gades coreógrafo, estilista, intelectual y social. Pronto muchos de los que se nutrieron artísticamente de él en vida se mostraron dispuestos a pasar a las nuevas generaciones lo aprendido.

900 FUNCIONES. Se creó un equipo de *gadesianos* y noveles que en el año 2005 devolvió la Compañía Antonio Gades a los escenarios, estrenándose en un gran homenaje auspiciado por SGAE en el Teatro de la Zarzuela. Han pasado ya 15 años y 900 representaciones: España, Japón, Brasil, China, el Reino Unido, Emiratos, Turquía, Rusia, Siria, Líbano y, cómo no, también Cuba. Muchas representaciones teniendo en cuenta que se trata de una compañía privada que mueve 29 personas.

Con mayor o menor éxito, y enfrentados a grandes dificultades, la Fundación procura seguir llevando el mensaje de Gades más allá de los escenarios: las proyecciones y emisiones de la

DIGAS *que fue un sueño*

Por Eugenia Eiriz
Directora de la Fundación Gades

LA FUNDACIÓN GADES, GARANTE DEL LEGADO DEL ARTISTA

Trilogía Gades, registrada en coproducción con el proyecto audiovisual del Teatro Real, son hoy algunas de las filmaciones más demandadas del coliseo madrileño. En 2009 se identificó la necesidad de hacer crecer el cariño por la danza española. No se quiere lo que no se conoce, y el programa pedagógico de la Fundación marcha desde entonces habiendo alcanzado ya cerca de 20.000 espectadores,

Fuenteovejuna, uno de los grandes ballets de Antonio Gades. Archivo Fundación Gades

Esmeralda Manzana y José Huertas en Carmen. Archivo de la Fundación Antonio Gades

con espectáculos didácticos creados con este fin. Se han editado guías didácticas de descarga gratuita en nuestra web que ayudan a profundizar en cada una de las obras, clases magistrales en conservatorios y escuelas de danza, los talleres del programa Flamenco en el Aula para centros de enseñanza primaria y media, acciones en las calles que han evidenciado la pasión existente en el mundo entero por esta forma de expresión tan genuina y universal que es la danza española. En noviembre pasado reunimos 400 personas para bailar sevillanas a los pies del Gran Teatro de la ciudad de la Habana.

Llevamos con orgullo el título de Compañía residente de Getafe (Programa de Compañías Residentes de la Comunidad de Madrid en el que están también Los Dedae, Aida Gómez, Ibérica de Danza, Malucos Danza, Larumbe Danza, Antonio Márquez y Nuevo Ballet Español). A cambio, los ciudadanos son partícipes de todos nuestros pasos creativos, y hemos creado un aula municipal que da cabida a 300 personas que se benefician de lo bueno que a la vida aporta la práctica del baile.

Desde 2017, el Ministerio de Cultura apoya nuestra actividad mediante una subvención de 50.000 euros anuales que han supuesto una ayuda importante. Además, se ha firmado un convenio de colaboración con el Centro de Documentación de Música y Danza por el que la documentación reunida y conservada por la Fundación relativa a la vida artística de Gades pasa a ser custodiada y tratadas por este organismo. Se trata de una de las mayores aportaciones privadas en cuanto a fondos al estudio de la danza de nuestro país y que ha sido entregado en condiciones óptimas de conservación y orden. Nuestros últimos pasos nos traen de una gira de tres semanas por Brasil, y el futuro nos llevará a las Termas de Caracalla junto a Plácido Domingo en una gran gala de zarzuela y danza española y después, nuevamente a Omán para hacernos cargo de la coreografía de la ópera *Carmen*.

FUTURO INCIERTO. Tanto María Esteve, hija mayor de Antonio Gades, y Pepa Flores, hoy presidenta del patronato de la Fundación, como el también patrono fundador Josep Torrent, amigo y consejero de Gades, como yo misma, queremos subrayar la extraordinaria labor pedagógica y estilística de la directora artística de la compañía, Stella Arauzo, y también del que durante muchos años fuera mano derecha de Gades, el iluminador Dominique You. Ambos supieron conjurar el espíritu de Gades sobre la escena cada vez que sus obras revivían en los escenarios y hay que agradecérselo. También a todos los bailarines, técnicos, músicos, producción, los que han creído en esta historia, que ha exigido de todos nosotros altas dosis de generosidad y entrega. Sin su participación esto no hubiera sido posible. Pese a la perspectiva de un futuro incierto seguimos luchando y seguimos soñando. Soñar es el paso primero de cualquier idea. Quizá el más importante. ◆

La Fundación ha puesto en marcha muchas actividades, como un programa pedagógico de danza española por el que han pasado 20.000 espectadores

SOS

Spain On Stage

dramaturgias visuales en españa 2017/2018

primera visión panorámica de las artes plásticas escénicas en nuestro país

www.aapee.es

ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS ESCÉNICOS DE ESPAÑA

adquiérelo en: www.aapee.com/publicaciones

Patrocinadores AAPEE:

Cornejo

sfumato PINTURA ESCÉNICA

MAMBO DECORADOS

Colaboradores publicación SOS:

Faisge FUNDACIÓN

Academia de las Artes Escénicas de España

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE ALUD

Las mujeres a la cazuela

Este título no se refiere a ninguna receta antropofágica con las espectadoras como ingrediente principal, ni es una metáfora sobre algún supuesto castigo para las féminas. Versa sobre la obligación que tuvieron las mujeres hasta el siglo XIX de encerrarse en la parte superior de los teatros, aisladas de los hombres.

Por Antonio Castro Jiménez
Ilustración José Miguel Ligero

Desde final del siglo XVI las autoridades civiles y eclesiásticas tuvieron auténtica fijación por la separación de sexos en los corrales y coliseos teatrales. Estos tenían una estructura similar en cualquier ciudad. La escena y los cuartos de actores al fondo del patio. El público masculino de pie o sentado en las lunetas (bancos) en dicho patio. Los aposentos -equivalente a palcos- eran las ventanas y balcones de las casas que circundaban el corral. Enfrente de la escena estaba la *cazuela de las mujeres,* con entrada independiente. Solamente ellas podían permanecer en este recinto y, con demasiada frecuencia, ambos sectores del público entablaban comunicaciones no siempre placenteras y, desde luego, reprimidas por los agentes de la autoridad. Josep Lluís Sirera nos habla de los *aposentos de les dones* o *porxe de les dones,* en los corrales valencianos. Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales* escribió sobre el madrileño Teatro de la Cruz y relata el conflicto que provocaba la exclusiva cazuela:

> La separación avivaba en hembras y varones el natural anhelo de entablar conversación, y lo que la proximidad hubiera permitido en voz baja, la pérfida distancia lo autorizaba en destempladas voces. Así es que entre uno y otro hemisferio se cruzaban palabras cariñosas, o burlonas o soeces, observaciones que hacían desternillar de risa a todo el ilustre concurso, preguntas que se contestaban con juramentos, y agudezas cuya malicia consistía en ser dichas a gritos. [1]

La separación avivaba en hembras y varones el natural anhelo de entablar conversación

Mientras las representaciones se desarrollaron a cielo abierto en los corrales las espectadoras aun podían tener ventilación en su espacio. Pero no es difícil imaginar el suplicio que fue quedar recluidas en las alturas al cerrarse los teatros, donde subían todos los olores y humos de los sistemas primitivos de alumbrado. Al problema de aireación se unía el de espacio físico. Como llegara alguna dama con guardainfante, la apretura podía ser agobiante.

El ambiente de esta parte de los corrales fue humorísticamente descrito en 1659 por Juan de

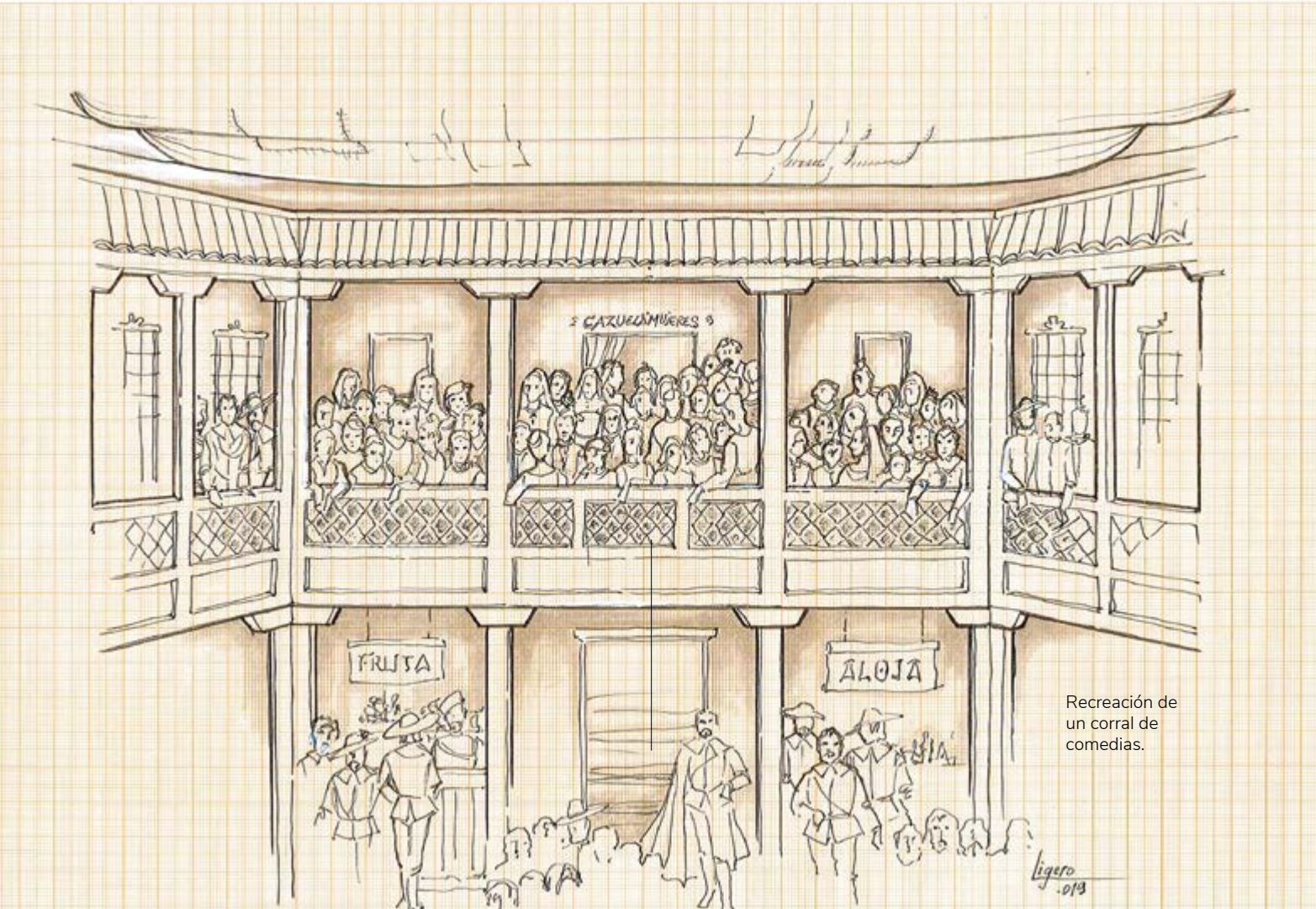
Zabaleta en un libro titulado *El día de fiesta por la tarde*. Así narra cómo encuentra la cazuela una nueva espectadora antes de la función:

> Entran y hallánla salpicada como de viruelas locas, de otras mujeres tan locas como ellas. No toman la delantera porque ese es el lugar de las que van a ver y ser vistas. Toman en la medianía lugar desahogado y modesto. Quieren entretener en algo los ojos y no hallan en que entretenerlos; pero el descansar de la prisa con que han venido toda aquella mañana les sirve por entonces de recreo. Van entrando más mujeres, y algunas de las de buen desahogo se tientan sobre el pretil de la cazuela, con que quedan como en una cueva las que están en medio sentadas. Ya empieza la holgura a hacer de las suyas.[2]

ESPACIO CERRADO. Repasando los distintos textos que han tratado este espacio teatral, podemos hacernos una idea de cómo eran. Algunos cronistas los describen como cuevas frente al escenario. La delantera, con barandilla cerrada para evitar miradas indiscretas, era ocupada por las mujeres más pudientes y las filas posteriores, en pendiente, por las clases populares:

> Las de atrás llaman a las de delante usías y señoronas; las delanteras llaman a las de atrás groseras y canallas; aquellas se quejan de que éstas apestan a almizcle; éstas se lamentan de que aquellas apestan a vino.[3]

En los accesos a la cazuela había un portero para evitar el paso de los varones y una acomodadora para ubicar a las espectadoras. Algunos teatros llegaron a tener la humillante figura del *apretador,* una persona encargada de empujar a las mujeres para que cupieran más en el asfixiante espacio. Casi todas las fuentes coinciden en afirmar que esta era la sección más ruidosa y alegre del teatro. No



Recreación de un corral de comedias.

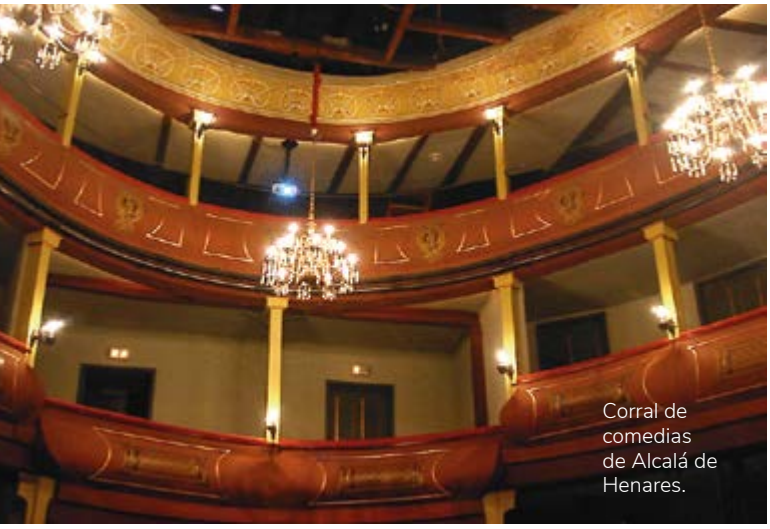
faltan comentarios sobre la suelta de ratones allí para provocar el pánico y el escándalo o citas de una antihigiénica acción de las mujeres que ocupaban las filas más altas, que no dudarían en hacer aguas menores en el mismo sitio y que se deslizaban hasta las primeras filas. La reacción de este público en los estrenos era tan temida como la de los *mosqueteros* en el patio.

Moratín describió las distintas secciones de los corrales tradicionales: "Patios, gradas, corredorcillos, aposentos, barandillas, degolladero, cazuela y alojeros. Lo que hoy es luneta, se llamó al principio bancos, y la parte alta que hoy es tertulia y palcos terceros, se llamó desvanes, porque en efecto lo eran"[4]

Cuando comenzaron a abrirse los primeros teatros privados en Madrid se mantenía la separación de sexos

El 4 de noviembre de 1822 el ayuntamiento constitucional de Madrid aprobó una resolución para permitir que las mujeres accedieran a otras zonas de sus teatros.

> El excelentísimo ayuntamiento constitucional de esta M. H. villa, habiendo tomado en consideración la propuesta de uno de sus procuradores síndicos sobre lo conforme que sería al miramiento y decoro con que deben ser tratadas en todas partes, y con especialidad en los países libres y civilizados las señoras mujeres, que se les permitiese concurrir a los asientos de lunetas principales para evitarles la dura alternativa de sufrir las incomodidades del sitio llamado cazuela o de haber de costear un palco, no siendo muchas veces suficiente el corto número de estas localidades para satisfacer la afición a los espectáculos dramáticos, ha acordado en conformidad con su presidente el excelentísimo señor jefe político de esta provincia, que a las señoras mujeres se les permita la concurrencia a las lunetas principales de los teatros.[5]



Corral de comedias de Alcalá de Henares.

El documento iba firmado por Francisco Fernández de Ibarra. Las reacciones fueron, generalmente favorables:

> Prescindiendo de que esta providencia lleva en sí beneficios en favor de la comodidad pública, creemos además que es utilísima a la moral y a las costumbres. ¿Puede haber cosa que sea más injuriosa a la civilización que la de llegar un padre de familia a las puertas de un teatro y, a menos de tener un palco, verse en la precisión de separarse de su mujer y de sus hijas, dislocar su sociedad, aguar al placer, debiendo, por añadidura dejarlas encerradas en una caverna como la cazuela?[6]

Recordamos que se vivía en España el conocido como Trienio Liberal durante el cual Fernando VII tuvo que acatar la constitución de 1812. Esa liberalidad terminaría bruscamente en abril de 1823 con el regreso del absolutismo. No hemos encontrado noticias de que la medida sobre las mujeres fuera revocada. Sí hemos constatado que en 1840, siendo arrendatario del coliseo del Príncipe (Español) el actor Julián Romea hizo algunas reformas en el teatro y entre ellas eliminó la cazuela de las mujeres transformándola en galería. Lo mismo se hizo en el Teatro de la Cruz en 1843. No quiere decir que se siguiera usando para el fin primitivo pero, obviamente, ese piso no desapareció de los teatros hasta que acometieron reformas. Cuando comenzaron a abrirse los primeros teatros privados en Madrid se mantenía la separación de sexos. El de la Sartén, inaugurado en 1830 y, seguramente, el

primero comercial de la capital, anunció que disponía de una galería de asientos solo para mujeres. No sabemos si por obligación o por costumbre. Ocho años más tarde abrió el Teatro de las Tres Musas en la plaza de la Cebada. En sus anuncios se especificaba que en el patio de butacas solo podían entrar los hombres, en el resto de las localidades sí podían compartir hombres y mujeres. En estos pequeños locales de barrio los altercados estaban a la orden del día. Tal vez por eso se quería proteger a las espectadoras en caso de producirse peleas.

SIGLO XX. El Teatro de la Princesa (María Guerrero) resucitó a modo de diversión la cazuela durante algunos miércoles del año 1912. El anfiteatro de la sala se dedicaba esos días exclusivamente al público femenino. Aunque la iniciativa no tuvo mucho recorrido llamó la atención de la prensa. Leemos en *Heraldo de Madrid:*

> ¿Qué efecto producirá en el siglo XX volver a una costumbre que en los siglos XVII y XVIII dio muchas veces que reír y, en algunas, que llorar ? ¿Será preciso que alguna vez, como en otros lejanos días, suba el corregidor acompañado de corchetes a desalojar la cazuela alborotosa?[7]

En el mismo artículo se citaba una frase, cuyo origen no se nombra: *para los omes, grandes e chicos, queda vedado el meter cuchara en las localidades cazueleras*.

Se justificaba esta separación porque el uso social de la época repudiaba que las señoras y señoritas pudieran presentarse solas en las salas de espectáculos. Se suponía que, separándolas de los hombres, su virtud no se resentiría. Los anuncios decían, además, que *la índole de la localidad permite asistir a la representación con el traje más sencillo*. Los gacetilleros de teatro aprovecharon la iniciativa para intentar dignificar la antigua prohibición, siempre desde el punto de vista masculino:

> La institución de la *cazuela* respondió a un sentido altamente casto y previsor; sentido que, a la verdad, no reina en nuestros cines, con no faltar en ellos ninguno de los cinco sentidos... La *cazuela* tiene también importancia artística. A los espectadores no les distraerán otras acciones ni argumentos que los de la escena. La *cazuela* reportaba, además, una gran ventaja económica. Las señoras podían ir allí de *trapillo:* llevábalas el amor al arte, y no el ansia de lujosa exhibición.[8]

Esta novedad introdujo uno de los problemas más repetidamente denunciados durante todo el siglo XIX y parte del XX: los sombreros. Las mujeres no salían a la calle sin sus tocados, y no se lo quitaban en el teatro a pesar de que en la orden anteriormente mencionada se citaba expresamente:

> Advertimos que las (mujeres) que se presentaren con sombreros, deberán quitárselos durante la representación a fin de que no estorben la vista a los espectadores que se hallen detrás.

En todas y cada una de las ordenanzas o reglamentos para el teatro el tema de los sombreros y la prohibición de fumar era recurrente.

Las cazuelas acabaron por convertirse en galerías con bancos corridos, incómodas e insalubres. Por eso se vendían a los precios más económicos y eran ocupadas por espectadores de cualquier sexo más dispuestos a la bulla y la gresca que al disfrute de las representaciones. ◆

---

1. PÉREZ GALDÓS. B. *Episodios Nacionales. La corte de Carlos IV*
2. DE ZABALETA. J. *El día de fiesta por la tarde*. Edición de 1885: 116
3. CAMBRONERO. C. *Crónicas del tiempo de Isabel II*. (La España Moderna:18)
4. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. *Orígenes del teatro español.* 1827
5. Diario de Madrid (5-11-1822: 1-2)
6. CARNERERO,J.M. *El bello sexo en las lunetas de los teatros*. (El Indicador, 6-11-1822:3)
7. *Torniamo alla'antico, la cazuela* (Heraldo de Madrid, 17-12-1912:2)
8. ZEDA. *La cazuela*. (La Época, 20-12-1912:1)

CAMPANELLA

"He sido más espectador de teatro que de cine"

Muy popular gracias a películas como *El hijo de la novia* o *El secreto de sus ojos,* Juan José Campanella es también un apasionado del teatro. Recientemente visitó Madrid para presentar *Parque Lezama,* una comedia teatral que ha dirigido y que llega en agosto al Fígaro de la capital tras tres años y medio de éxito continuado en Buenos Aires.

Por **Liz Perales**

El elenco español que representará la obra en Madrid estará capitaneado por los porteños Eduardo Blanco y Luis Brandoni, dos habituales de Campanella en sus espectáculos y películas. El directo suele repetir con los mismos actores porque, según dice, le ofrecen lo que busca: "Me gusta mucho ese tipo de humor realista, no farsesco, que tiene mucho que ver con el instinto del actor. Si el actor va hacia otro lado cuesta mucho dirigirlo y entonces olvídate, porque a los tres meses está haciendo lo que quiere. Y cuando encuentro gente que tiene la misma idea, es un casamiento feliz".

Parece que todo lo que toca lo convierte en éxito,
Gracias a Dios la gente recuerda los éxitos y se olvida de los fracasos. Aunque se aprende mucho de los fracasos, sobre todo de que uno no puede venirse abajo porque es una parte inevitable de la vida. Mi segunda película (*Victoria 392*), que creo que fue la que más peleé para hacer, fue la que peor anduvo. O la serie de televisión *Vientos de agua.* ¡La plata que perdimos!, aunque después se ha hecho mítica y la ha visto mucha gente. Es lo mejor que he hecho, y es de lo que más satisfecho estoy por el resultado y por lo que costó hacerlo en una época en la que las series eran para machos, -o mejor dicho y como los tiempos exigen-, para *corajudes*. Lo digo en el sentido de que cuando la hicimos no había la gimnasia que hay ahora en el público y en los profesionales en relación con las series.

"Lo mejor que he hecho es *Vientos de agua*, una serie de TV argentina-española que fracasó pero que hoy se ha hecho mítica"

¿Cómo entiende el éxito?
No hay un solo éxito. Mi primer éxito fue *El hijo de la novia*. Hasta ese momento había hecho tres películas y las tres habían sido un fracaso con distintos grados. *El mismo amor, la misma lluvia,* que acá se vio después, fue una película que no recuperó su inversión, pero nos cambió la vida y fue la que quebró la tendencia, me hizo más conocido y a Ricardo Darín lo sacó de los papeles de galán que venía haciendo en cine… Y ya teníamos más de cuarenta años. Y *Vientos de agua* fue para los estándares de la televisión argentina y española un fracaso en 2006, pero ojo, hoy sería la número uno y en ese sentido para mí fue un éxito personal. Entonces aprendí que el éxito comercial es muy importante porque me facilita hacer el próximo trabajo.

¿Qué diferencias encuentra entre el cine y el teatro como espectador?
Cuando el teatro funciona, a mí me funciona más que el cine. Y cuando no funciona, es mucho peor que el cine, porque el cine tiene recursos para que algo malo te entretenga mas o menos. El teatro cuando no funciona es una tortura.

¿Y para el humor, es mejor terreno el del teatro?
Sí. Un actor de experiencia mide a su audiencia y puede

reaccionar. Esta obra, por ejemplo, tiene mucho remate sobre remate. Viene un chiste, la gente se rie, y viene otro chiste y luego otro. Si el actor escucha al público y monta el siguiente chiste cuando la risa está bajando pero no se ha ido del todo, se empieza a formar un efecto de bola de nieve en la que a los cuarenta minutos se ríen de cualquier cosa y es un festín.

¿Cómo es su relación con el teatro?

El teatro me gustó siempre, he sido más espectador de teatro que de cine. Hace treinta años me enamoré del teatro cuando vi en Estados Unidos *I'm Not Rappaport,* pieza de Herb Gardner y que es mi obra favorita. Siempre quise hacerla, hasta que por fin lo he conseguido con el título de *Parque Lezama.* Venía de hacer *Futbolín,* película en la que estuve cuatro años rodeado de computadoras, y a Eduardo Blanco, que es un hermano de la vida, le dije "tengo ganas de hacer algo con actores, texto y si hay que mover algo que sea con una soga o una polea". Esta versión ha sido la segunda más exitosa después de la de Broadway. Han sido tres años y medio en cartel en Buenos Aires y lo bajamos porque los actores necesitaban un descanso.

"Cuando el teatro funciona, a mi me funciona más que el cine. Pero cuando no funciona, es una tortura"

¿Por qué no le daban los derechos?

El personaje judío-americano lo hemos reconvertido en judío-argentino y sin problemas, pero, hace treinta años, cuando intenté comprar los derechos, el autor no quería que se cambiara el personaje negro, que es el que hace Eduardo (Blanco). Esta obra no gira en torno a conflictos raciales, ese no es el tema. Tenemos el personaje del judío, que representa un personaje muy ideologizado, un izquierdista, frente a un personaje que quiere pasar por la vida desapercibido, un hombre invisible y conformista. Es un poco la misma dinámica de El Quijote y Sancho Panza.

Ha sido un director muy maltratado por la crítica, tengo entendido

Sí, no por todos, pero sí. A estas alturas para mí la crítica es importante en la medida que ayude a que venga el público. Pero solo he leído una crítica desfavorable de la que aprendí algo. En general, me parece que los críticos son gente normal, que les gusta o no una película, y que tratan de armar todo un andamiaje para justificar su opinión. Y, por otro lado, me parece una condena tener que escribir sobre algo que no te gustó. Por eso, a los críticos les digo que escriban solo de lo que les gusta.

¿Qué proyectos le aguardan?

Mi próxima película, *El cuento de las comadrejas,* es un *remake* de una película argentina de los años 70, *Los muchachos de antes no usaban arsénico,* y continúo con la construcción de un Teatro en Buenos Aires, el teatro Politeama, situado cerca de la calle Corrientes. ◆

Luis Brandoni y Eduardo Blanco en *Parque Lezama.*

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Antonio Najarro**

AVANCE GIRAS 2019

POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)
19, 20 de enero de 2019
Mira Teatro
Homenaje a Antonio Ruiz Soler
22 de enero de 2019
El sombrero de tres picos
(Función estudiantil)

SAN SEBASTIÁN
27 de enero de 2019
Kursaal de San Sebastián
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

MADRID
9 de febrero de 2019
Fundación Juan March
Coreografías musicales

VALLADOLID
15, 16 y 17 de febrero de 2019
Teatro Calderón
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

ALICANTE
23 y 24 de febrero de 2019
Teatro Principal de Alicante
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

CÓRDOBA
9 de marzo de 2019
Gran Teatro de Córdoba
Electra (con Orquesta)

SANT CUGAT (BARCELONA)
29 y 30 de marzo de 2019
Auditorio de Sant Cugat
Electra (con Orquesta)

SANTANDER
6 de abril de 2019
Palacio de Exposiciones y Congresos de Santander
Electra (con Orquesta)

OVIEDO
12 de abril de 2019
Teatro Campoamor de Oviedo
Electra (con Orquesta)

ALCOBENDAS (MADRID)
27 de abril de 2019
Teatro Auditorio Alcobendas
Electra (con Orquesta)

MURCIA
18 de mayo de 2019
Auditorio y Centro de Congresos Victor Villegas de Murcia
Eritaña, Zapateado, Eterna Iberia y *El sombrero de tres picos* (con Orquesta)

UBEDA
24 de mayo de 2019
Plaza de toros de Úbeda
Eritaña, Zapateado, Eterna Iberia y *El sombrero de tres picos*

BUENOS AIRES (ARGENTINA)
Del 11 al 16 de junio de 2019
Teatro Coliseo
Cantiñas de Córdoba, Ser, Bolero y *Suite Sevilla*

SANTIAGO DE CHILE (CHILE)
Del 20 al 23 de junio de 2019
Teatro Las Condes
Cantiñas de Córdoba, Ser, Bolero y *Suite Sevilla*

ALMERÍA
18 de julio de 2019
Plaza de Toros de Almería
Eritaña, Zapateado, Eterna Iberia y *El sombrero de tres picos* (con Orquesta)

BARCELONA
31 de julio, 1, 2 y 3 de agosto de 2019
Gran Teatre del Liceu
Zaguán y *Alento* (con Orquesta)

MURCIA
16 de noviembre de 2019
Teatro Circo de Murcia
Electra

MÁLAGA
22 y 23 de noviembre de 2019
Teatro Cervantes
Electra

MADRID
Del 28 al 30 de diciembre de 2019
Teatro Real
Electra (con Orquesta)

© Fotografía: James Rajotte. Bailarina: Inmaculada Salomón, primera bailarina del BNE.

España Global

inaem

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Síguenos en:

http://balletnacional.mcu.es

¡DIVERSOS *e integrados*

El arte, en todas sus modalidades, es un espacio sin barreras. O al menos en teoría. Por eso, y para hacer valer este principio, son cada vez más las compañías de teatro, danza o circo que favorecen con su labor la integración social y laboral de las personas que tienen algún tipo de diversidad funcional.

Por **Pilar Ortega**

Lo que importa en las artes escénicas es la emoción, la sensibilidad, la fuerza que se transmite, el talento… Desde luego, no la identidad de quienes las provocan sobre el escenario. Con esta filosofía, trabajan, y cada vez son más, las compañías de danza y teatro inclusivas, cuyo objetivo es también integrar social y laboralmente a personas con discapacidad. Las hay que sólo trabajan con ellas y también hay fórmulas de arte integrado, en las que se mezclan personas con diferentes habilidades. Así, Danza Mobile va a cumplir 25 años de existencia y organiza cada mes de mayo un festival de danza inclusiva; la Fundación de Maite León tiene ya cuatro compañías también de danza en las que bailan personas con alguna dificultad; y en el proyecto pedagógico Todos Creamos, que lidera Fernando Palacios, trabajan alumnos de educación especial que se encargan de hacer la música original, la escenografía y la interpretación de un espectáculo que se estrena en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. De hecho, acaban de presentar la séptima edición de este proyecto, que se ha materializado en el espectáculo *El manuscrito indescifrable*. Pero hay muchas más iniciativas inclusivas.

NO ES TERAPIA, SINO ARTE

Danza Mobile se propuso hace 25 años conectar a profesionales de las artes escénicas con asociaciones que trabajan por normalizar la discapacidad para aportar valor al proceso creativo y personal de las personas con habilidades distintas. Su objetivo no es terapéutico, sino artístico. Danza Mobile celebra cada año, en el mes de abril y mayo, un festival internacional, Escena Mobile, que se convierte en cada edición en el escaparate de las artes escénicas y plásticas inclusivas. Desde Sevilla y para el resto del mundo, este certamen permite que muchas compañías emergentes tengan un espacio profesional donde exponer sus producciones y y generar intercambios.

Por su parte, Maite León, bailarina, coreógrafa y madre de una hija con discapacidad

And old house, por la Light Sound Friend de Corea, ganadora del primer premio del III Certamen Coreográfico del Festival Danza Mobile.

intelectual, puso en marcha en 1996 la Fundación Psicoballet Maite León. Y, desde entonces, trabaja en la formación escénica de personas con diversidad física, psíquica, intelectual, del desarrollo y/o sensorial. Lo hace con clases de danza, teatro, música, percusión, canto, maquillaje facial y corporal para la formación completa del actor o bailarín. Y con estrategias didácticas que fomentan en los alumnos la percepción positiva de sí mismos, la automotivación, la creatividad, la iniciativa, la perseverancia, la responsabilidad, la autonomía, el trabajo en equipo y, desde luego, el respeto a la diferencia.

VERDADEROS ARTISTAS

Pero hay muchas más iniciativas. Por ejemplo, la Compañía de Teatro Paladio, de Segovia, ha formado, desde 1996, un equipo de profesionales con discapacidad que, además de obras de teatro, han participado en series de televisión y anuncios publicitarios en España, Francia y Portugal. Su directora, Marta Cantero, dice que "son verdaderos artistas" y cada mes de mayo organizan el Festival Internacional Paladio Arte. La compañía El Grito también realiza obras de teatro con lenguaje de signos, dirigidas a personas sordas y la asociación CapacitArte recurre a las artes escénicas para proporcionar al alumno la posibilidad de comunicarse con el cuerpo. Recientemente, la Fundación Atresmedia y la Fundación Juan Codina han firmado un acuerdo de colaboración, para ofrecer un programa de becas para personas con discapacidad en cursos de interpretación. ◆

Desde hace 25 años se organiza en Sevilla el Festival Escena Mobile, un escaparate de las artes escénicas y plásticas inclusivas

TEATRO EN VERSO *acento y sonoridad*

Como cada verano el Centro Fuentes de la Voz abre sus puertas. Se trata de un lugar bastante excepcional, dedicado al estudio de la palabra, la voz y el verso. Fundado por el académico y profesor en interpretación en verso Vicente Fuentes, está situado en Sorihuela (Salamanca), un pequeño pueblo de la sierra de Béjar donde la belleza del paisaje y el entorno natural proporcionan la serenidad idónea para el estudio y la investigación.

Por **Liz Perales**

Aspecto de la finca del Centro, un lugar que proporciona ambiente de concentración y trabajo en un retiro común.

El Centro Fuentes de la Voz nace en 2013, "como colofón a una carrera profesional dedicada al estudio de la voz, la palabra y el verso, que son mi pasión y vocación", explica Vicente Fuentes, gran conocido de los intérpretes de teatro clásico, ya que hasta la fecha ha sido asesor de verso de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC).

La oferta formativa del Centro es intensa y se desarrolla a través de un programa de seis cursos relacionados con la voz, el verso y la palabra, que tiene lugar durante julio y agosto. En esta séptima edición se ofrecen cursos orientados al entrenamiento vocal, la improvisación teatral, la actuación inspirada, la técnica Chejov, la anatomía de la voz y la integridad vocal, y además un curso homenaje a la recién fallecida Cicely Berry, directora vocal de la Royal Shakespeare Company, donde se profundizará en su

Vicente Fuentes en una de sus clases de entrenamiento vocal.

Cerca de 500 alumnos han pasado por este Centro dedicado al estudio de la interpretación en verso, la palabra y la voz

metodología y técnica vocal, que es en la que ha sido entrenado Fuentes.

PANEL DE PROFESORES. En el equipo de profesores hay figuras de prestigio nacional e internacional y también actores y colaboradores de instituciones como la CNTC, las universidades Complutense de Madrid y de Salamanca o la compañía Nao d'amores. Este verano participan Sarah Kane, directora del Michael Chéjov Center (Reino Unido), Blandine Calais, experta en anatomía de la voz (Francia), y los actores y formadores Ernesto Arias, Lidia Otón, Francesco Carril, Chelo García, Alejandro Saá y Jamming Compañía Teatral, además de Vicente Fuentes.

Los cursos van dirigidos a profesionales, estudiantes y aficionados de cualquier disciplina de las artes escénicas. También a profesores de estas enseñanzas artísticas que buscan herramientas para enriquecer su labor didáctica, y a personas interesadas en hacer crecer sus recursos comunicativos y su voz. Por el Centro han pasado ya más de 500 alumnos.

Vicente Fuentes ha contribuido de manera decisiva en forjar el estilo actual de decir el verso de la CNTC. Cuando Eduardo Vasco le invitó a participar, cuenta que le propuso fundar La Joven Compañía "para crear un método de trabajo que pudiera resultar útil a actores y directores, y ofreciera pautas eficaces y pertinentes para la interpretación de nuestros textos en verso. Yo me formé con Cicely Berry en la Royal Shakespeare, y su método, su filosofía de trabajo, me parecía muy adecuada para llevarlo a cabo".

El académico señala que su método tiene tres ejes de estudio: "la gramática como instrumento del saber (es imprescindible para abordar el lenguaje); la oralidad del lenguaje (el actor tiene que relacionarse con el mundo del sonido propio de ese texto pues es el ambiente natural del lenguaje para transmitir sus significados); y la lengua hablada (la escritura nunca puede prescindir de la oralidad).

Y en relación a si tiene un estilo propio para decir e interpretar el verso en la actualidad, comenta: "todos se preguntan cómo decir el verso. Yo me pregunto cómo funciona el verso. Cómo renacer las obras inmortales del ayer en la luz de hoy para preservar lo que hay de vivo en las obras de nuestros poetas barrocos".

Por otro lado, el Centro imparte con el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense el Máster propio de Estudios Avanzados de Voz y Habla artística. ◆

TEATRO ARRIAGA

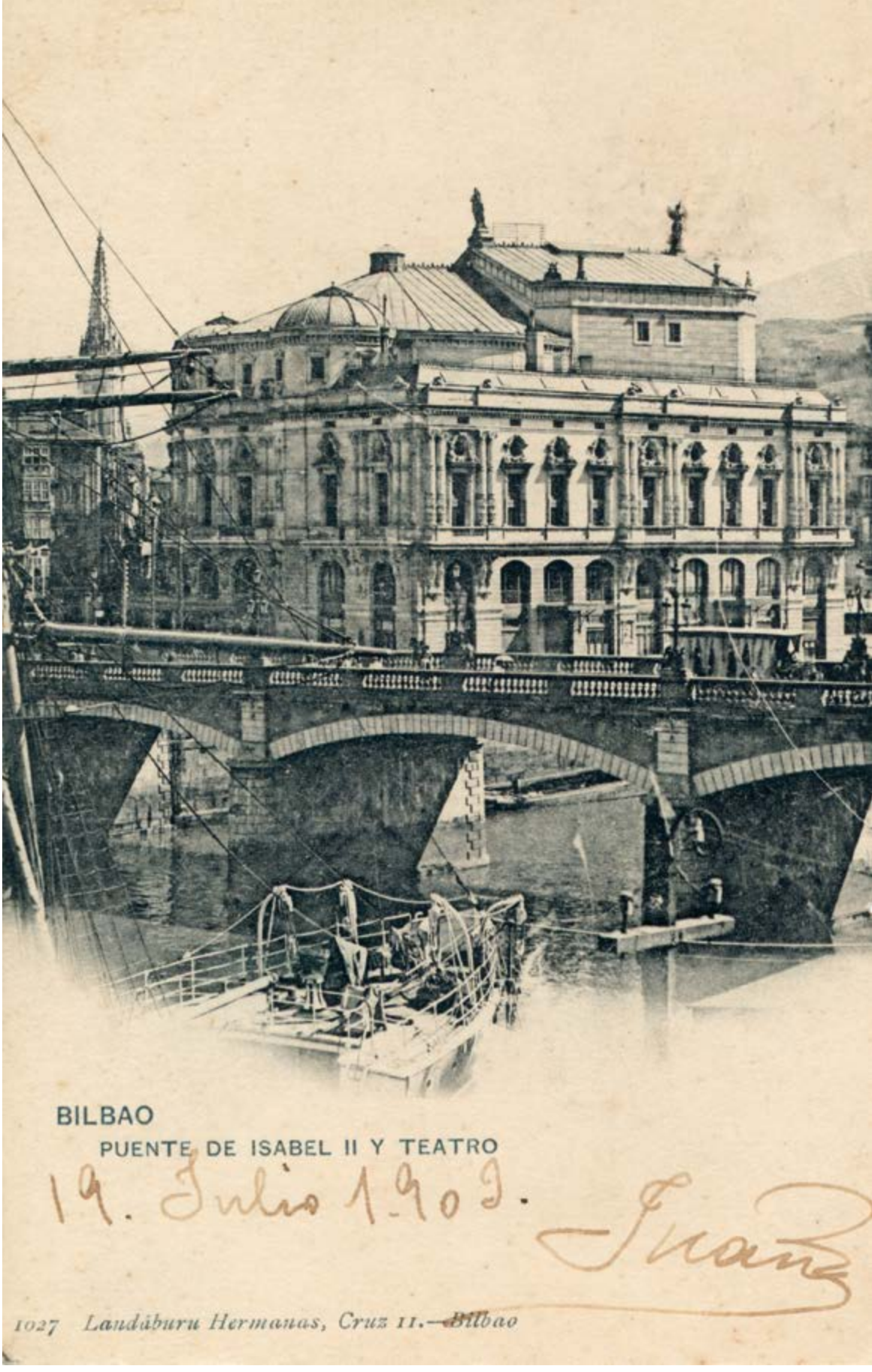
La bellísima imagen que ofrece hoy el Teatro Arriaga de Bilbao tiene poco que ver con el aspecto que tenía cuando se abrió en 1890. Entonces solo ocupaba los pisos altos del edificio.

Un teatro en las alturas

Por Antonio Castro Jiménez

El Arriaga fue el último gran teatro construido en Bilbao durante el siglo XIX. Desde 1799 funcionaba el teatro de la calle Ronda, en pie hasta 1816. Más tarde, en 1834, se inauguró el conocido como Teatro de la Villa, abierto hasta 1886. Un año antes se había constituido la Sociedad Nuevo Teatro de Bilbao para levantar un gran coliseo, cuya construcción se demoró casi cinco años. Fue su arquitecto Joaquín Rucoba y Octavio de Toledo. A pesar de la monumentalidad del edificio, el teatro solo era una parte del mismo. La planta baja estaba destinada a locales comerciales, como el Café Arriaga, mientras que en la primera tuvo su sede el Club Náutico. La platea y el escenario del teatro estaban en el segundo piso y el paraíso en el tercero. Como reflejo de la sociedad clasista de la época estaban las entradas. Mientras que los espectadores pudientes accedían por la fachada principal, los de paraíso lo hacían por accesos independientes sin que se mezclara con los primeros. En la función inaugural, el 31 de mayo de 1890, se interpretó la ópera *La Gioconda,* dirigida por Juan Goula. El nombre oficial entonces era Nuevo Teatro de Bilbao. Popularmente fue llamado siempre Arriaga -en memoria del compositor local Juan Crisóstomo de Arriaga- pero no se le dio oficialmente esa denominación hasta 1902.

EL INCENDIO. Durante la madrugada del 22 de diciembre de 1914 se declaró un virulento incendio en el edificio. Las llamas estuvieron vivas durante casi doce horas. Cuando se controló el fuego la destrucción era casi total. No hubo daños personales aunque se vivieron momentos dramáticos protagonizados por la familia del conserje, Antonio Bilbao. Él con una sirvienta y dos hijos pequeños se refugiaron en la azotea para intentar escapar. Hasta que llegaron las escalas con las que rescatarlos todo el mundo estuvo en vilo. La noche anterior había actuado la compañía dirigida por Salvador Videgain. Los artistas, entre ellos La Argentinita, perdieron casi todas sus pertenencias. Inicialmente se especuló con que el siniestro comenzó en la cabina del cinematógrafo. Con el suceso quedó en evidencia lo disparatado del teatro porque, afortunadamente, ya no había público. Pero si el fuego se hubiera declarado durante una representación, la evacuación de los espectadores desde los pisos segundo y tercero hubiera sido muy difícil, con una dimensión del siniestro imposible de cuantificar. En ese momento el teatro estaba arrendado a una sociedad de la que era cabeza visible José



El edificio del teatro en sus primeros años. ©Teatro Arriaga

El foyer del teatro.
©Teatro Arriaga

La sala tras el incendio de 1914.
©Teatro Arriaga

El año 2015 el Teatro Arriaga estuvo de celebración al cumplirse los ciento veinticinco años de su inauguració

María Vivancos. Su arriendo hubiera terminado en agosto del año siguiente. La valoración del edificio se tasó en 1.800.000 pesetas.

LA RECONSTRUCCIÓN. El proceso de reconstruir el emblemático teatro no fue fácil y se prolongó durante cinco años. Desde el Ayuntamiento se quiso forzar que con las obras se eliminara el Club Náutico para que el nuevo teatro no estuviera a tanta altura. Los propietarios se negaron en redondo. Llegó a ser causa de conflictos de orden público, como las violentas manifestaciones -con intento de quema del Club Náutico- producidas en septiembre de 1915 ante el fracaso de la comisión que había intentado en Madrid el apoyo a las tesis locales. En 1916 el Gobierno Central apoyó a la propiedad en contra del criterio municipal. El alcalde, Juan Benito Marco Gardoqui, dimitió. Se encargó al arquitecto Federico de Ugalde la reconstrucción. Se reinauguró el 5 de junio de 1919 con otra ópera: *Don Carlo*. La Sociedad Anónima Nuevo Teatro de Bilbao, la propietaria, lo arrendó entre 1924 y 1963 a la familia Diestro y después a la Empresa Trueba. En 1978 la Nueva Sociedad se disolvió y el teatro pasó a ser propiedad del Ayuntamiento. Casi inmediatamente se cerró ante su mal estado y solamente en 1980 se planteó la reconstrucción.

SINIESTRO DEL SIGLO XX. En el último tercio del siglo pasado el Arraiga fue víctima de otro elemento: el agua. El proceso de rehabilitación, en el que desaparecieron las actividades ajenas a la escena y se consiguió la disposición actual, se prolongó hasta 1986. Fue gracias al arquitecto Francisco Hurtado de Saracho, que se inspiró en la Ópera de París, incorporando la gran escalera imperial. Pero en agosto de 1983, con las obras en marcha, el Arriaga se inundó a consecuencia del desbordamiento de la ría, en cuya ribera se encuentra el edificio. El 26 de agosto el cielo se desplomó sobre la comarca, descargando más de 600 litros de agua por metro cuadrado. La inundación, catastrófica para toda la ciudad, retrasó la reconstrucción del teatro. Finalmente el 5 de diciembre de 1986, con Luis Iturri al frente, levantó una vez más el telón con un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Ese año se constituyó una sociedad anónima Centro de Actividades Culturales del Teatro Arriaga, participada enteramente por el municipio, que sigue siendo su propietaria.

EL TEATRO HOY. El año 2015 el Arriaga estuvo de celebración al cumplirse los ciento veinticinco años de su inauguración. En los últimos años han estado al frente de la dirección artística del teatro bilbaíno destacados profesionales de la escena nacional, como Lluís Pasqual y Emilio Sagi. Desde enero de 2016 este puesto lo ocupa Calixto Bieito. La propiedad sigue siendo del ayuntamiento bilbaíno, cuyo concejal de cultura -Nekane Alonso actualmente- preside el consejo de administración del teatro. El Arriaga se ha convertido en los últimos años en un activo centro de producción que exporta sus montajes a otras ciudades españolas y europeas.

Actualmente la ciudad de Bilbao tiene, además del Arriaga, los teatros Campos Elíseos, La Fundición, La Alhóndiga y el Palacio Euskalduna. ◆

Zarzuela en Danza

Una historia bailable
a través de la Zarzuela

del
25 de junio
al
7 de julio
de 2019

Dirección musical
Arturo Díez-Boscovich

Dirección de escena y coreografía
Nuria Castejón

Dramaturgia
Álvaro Tato

Mezzosoprano
Ana Cristina Marco
Barítono
Germán Olvera
Tenor
Néstor Losán

Orquesta
de la Comunidad
de Madrid

Producción
del Teatro
de la Zarzuela

entradas ya a la venta
de 5 a 44 euros

venta telefónica
902 22 49 49

venta por internet
entradasinaem.es

Teatro de la Zarzuela
Director: Daniel Bianco
teatrodelazarzuela.mcu.es

inaem

LA ACADEMIA INAUGURA EL CICLO "MEMORIA VIVA" EN COLABORACIÓN CON EL CDAEM

El 13 de mayo de 2019 la Academia celebró en la sala Margarita Xirgu del Centro Dramático Nacional el primero de los tres encuentros previstos en el ciclo *Memoria Viva*, que se ha puesto en marcha en colaboración con el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM. La finalidad del programa es dar a conocer la excelencia artística de nuestros profesionales veteranos y su maestría a través del relato en persona de su experiencia. *Memoria Viva* es una iniciativa para la salvaguarda de la memoria de las artes escénicas de España, a través de las confidencias de sus profesionales de reconocido prestigio. El ciclo propicia el encuentro de dos personalidades de la escena española sobre un escenario, o en las dependencias de un teatro, con el objetivo de que dialoguen en un ambiente distendido y amable. En esta primera edición, los protagonistas serán artistas entrevistados por sus descendientes, continuadores de su oficio. Las protagonistas de este primer encuentro de *Memoria Viva*, fueron Gemma Cuervo (miembro fundador de la Academia, y con una trayectoria profesional de más de cincuenta años desarrollada en teatro, cine y televisión.) y su hija Cayetana Guillén Cuervo, también actriz y presidenta de la Fundación de la Academia. Gemma Cuervo debutó profesionalmente con Adolfo Marsillach en *Harvey*, de Mary Chace, y desde entonces ha interpretado más de ciento cincuenta personajes ; el más reciente, su magistral Celestina, el personaje universal creado por Fernando de Rojas). Por su parte, Cayetana Guillén ha sido recientemente reconocida con el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid. El primer encuentro del ciclo *Memoria Viva* proporcionó al público que llenaba la sala la posibilidad de descubrir tanto la maestría y sabiduría de Gemma Cuervo, como su lado más humano y entrañable.

El presidente de la Academia, Jesús Cimarro, Gemma Cuervo y Cayetana Guillén-Cuervo

Magüi Mira gana el XIII Premio Valle Inclán

EL CODICIADO PREMIO, el mejor dotado económicamente del teatro español, 50.000 euros y una escultura diseñada por Víctor Ochoa, recayó en su décimo tercera edición en Magüi Mira. La actriz y directora se elevó sobre el resto de candidatos por su trabajo como directora de *Consentimiento*, una formidable obra de Nina Raine sobre los modelos de pareja y sobre la manipulación que hacemos de nuestro entorno más íntimo en beneficio propio. La directora agradeció a los miembros del jurado que hubiesen «querido dárselo a una mujer». «Este es un premio que no solo da valor al creador, sino que potencia la cohesión de la creación con la ciudadanía. Porque la creación va siempre de la mano del compromiso», señaló.

Festival Territorio Violeta

LA ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS colabora con el Festival Territorio Violeta, una plataforma que premia e impulsa durante todo el año la programación de obras que trabajan en favor de la igualdad de género. Esta iniciativa viaja por toda la geografía española galardonando obras en festivales y ferias de artes escénicas y firmando acuerdos con los espacios adheridos al proyecto para promocionar espectáculos de esta temática.

Los montajes galardonados se representarán en otoño, en una programación conjunta organizada por el Festival. El resto de menciones son incluidos en un catálogo de espectáculos "de igualdad" que se les facilita a los teatros para programar al menos una pieza durante su temporada. Actualmente hay cerca de 20 entidades de toda España que han acordado su participación en Territorio Violeta, entre ferias, festivales, ayuntamientos, teatros..., y figuran doce municipios y teatros en proceso de firma de convenio.

El Festival nació en 2017 impulsado por las productoras de teatro Rosa Merás, de Arteatro Producciones Teatrale, y Silvia Pereira, de Entrebastidores. Hoy cuenta con el patrocinio del Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidad, y con la colaboración del Ministerio de Cultura y Deportes, la Fundación SGAE, Factoria Cultural y la Academia, entre otros.

El pasado mes de marzo el Teatro Fernán Gómez de Madrid, y organizado por Territorio Violeta, acogió el *Encuentro de Igualdad de género en las Artes Escénicas*, en el que participaron la vocal de la junta directiva de la Academia Pilar Jurado, y su tesorero, el dramaturgo Luis Miguel González Cruz.

EN COMPAÑÍAS

Hace cerca de un año un grupo de compañías estables empezó a crear un espacio de encuentro en torno a problemáticas comunes, realidades artísticas y empresariales próximas, con el anhelo irrenunciable de reivindicar la importancia de las estructuras y espectáculos creados por estas compañías de teatro, herederas del teatro independiente de los años setenta. En varios encuentros casuales posteriores ha aflorado la necesidad de crear un espacio de trabajo y reflexión personal, prolongada, visible y presencial entre directores de escena, dramaturgos, actores y actrices, productores y distribuidores que conforman las estructuras de estas compañías estables. En dichos encuentros se cohesionó este grupo que ahora presenta este proyecto de festival y que agrupa a compañías de larga trayectoria de buena parte de las autonomías españolas.

COMPAÑÍAS PARTICIPANTES. Hasta la fecha las compañías que ya forman parte del proyecto son: Albena (Valencia), Alquibla (Murcia), Atalaya (Andalucía), Che y Moche (Aragón), Corsario (Castilla y León), Histrión (Andalucía), Meridional (Madrid), Tanttaka (País Vasco), Temple (Aragón), Unahoramenos (Canarias), Vaivén (País Vasco). En su manifiesto de presentación del proyecto, se lee: "Somos un grupo de gentes que, sin vocación representativa, se juntan y encuentran, por placer, para hacer de la creación escénica un hecho más colectivo y posibilitar reflexiones y acciones comunes que surgen de cierta sintonía ética, estética y narrativa que, por algún poro escénico, sentimos que destilan nuestras trayectorias".

FESTIVAL EN COMPAÑÍAS. Una de las primeras iniciativas de este colectivo es organizar un festival ubicado en Madrid, de dos meses de duración, que posibilite exhibir los trabajos de las ocho compañías seleccionadas durante una semana cada una. El festival, que se llamaría genéricamente En Compañías buscaría de la exhibición de las producciones, facilitando el intercambio y la circulación de espectáculos ya existentes de calidad entre las distintas comunidades del estado.

CAYETANA GUILLÉN E IRENE ESCOLAR PREMIADAS POR LA COMUNIDAD DE MADRID

Las actrices y académicas Irene Escolar y Cayetana Guillén Cuervo son dos de las personalidades artísticas que han recibido el Premio de Cultura que otorga la Comunidad de Madrid. En esta edición de 2019, la vigésima, se ha reconocido la obra y trayectoria de doce artistas y creadores de distintas disciplinas, desde el teatro, el cine y la danza a la gastronomía, la fotografía o la música popular. El Consejero de Cultura, Turismo y Deportes, Jaime de los Santos, hizo la entrega de los galardones en los Teatros del Canal.

GANADOR DEL IV PREMIO DE INVESTIGACIÓN DE LA ACADEMIA

SERGIO ADILLO: "LOS AUTORES DE HOY TIENEN PENDIENTE DIALOGAR CON LOS DEL SIGLO DE ORO"

EL PREMIO JOSÉ MONLEÓN 2018 recayó en Sergio Adillo, doctor en Filología por la Universidad Complutense; actor, dramaturgo, investigador y pedagogo. Como actor ha trabajado en el Teatro de La Abadía y en Nao d'Amores. Como autor teatral es el creador de la saga *Livianas Provincianas* y está especializado en la reescritura a partir de textos clásicos, *De Fuente Ovejuna a Ciudad de Juárez*, entre otras. Ha publicado la monografía *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015) (Fundación Universitaria Española)* y próximamente aparecerán De antiguo a clásico: Calderón y la génesis del campo teatral (1715-1926) *(Reichenberger) y La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, premio José Monleón 2018, que acaba de publicarse en la colección Libros de la Academia y sobre el que conversamos con el autor:

"Mi investigación sobre la presencia de Calderón en los últimos cuarenta años -afirma Adillo- me ha hecho llegar a la conclusión de que el arte institucionalizado siempre contribuye a contar el relato de la nación que le interesa a quienes detentan el poder, que seleccionan y modelan a los clásicos a su imagen y semejanza. En este sentido el teatro, en el caso de las producciones públicas y en el de los montajes privados que reciben subvenciones y/o entran dentro de un circuito de salas o festivales costeadas con dinero de todos, es un claro ejemplo de arte institucionalizado, y quienes trabajamos dentro de este sistema, consciente o inconscientemente, nos referimos a ese relato nacional tanto cuando optamos por cierta parcela del repertorio calderoniano en detrimento de otra, como cuando releemos sus obras con los ojos del espectador contemporáneo."

¿Se puede considerar que existe un antes y un después en la escenificación de Calderón en España, después de la celebración del tercer centenario de su muerte en 1981?

El Franquismo se apropió de la figura de Calderón y de su obra hasta convertirlo en un icono de régimen, hasta tal punto que sus piezas fueron desapareciendo de las carteleras durante la década de los sesenta y sobre todo en los setenta. El tricentenario del 81 sirvió para romper con algunos prejuicios heredados de la dictadura, para redescubrir un repertorio olvidado y para propiciar lecturas en otra clave ideológica de los textos más conocidos, pero sobre todo contribuyó a que la profesión teatral y el público volvieran a familiarizarse con el teatro del Siglo de Oro.

¿Cuáles son las cuestiones que hacen de Calderón un dramaturgo imperecedero?

En primer lugar, su sentido de la teatralidad; luego su hondura y al mismo tiempo su capacidad para tomarse a broma todo lo que él mismo plantea en

sus obras, y también lo complejo, lo poliédrico, lo contradictorio de su pensamiento, un rasgo que favorece que una obra como *La vida es sueño* pueda ser interpretada de tantas maneras distintas.

¿Se enseña con la necesaria profundidad en la universidad española los modos de afrontar la escenificación de Calderón?
Creo que los estudios de teatro en la universidad tienden a centrarse en el análisis de los textos y a lo sumo en las condiciones en las que esos textos fueron representados en su momento, pero sería muy enriquecedor poder ampliar la visión de la obra de Calderón estudiando distintas puestas en escena que se han generado a partir de un mismo libreto.

A tu juicio, ¿por qué Calderón no tiene una presencia continua en los escenarios europeos contemporáneos?
En el siglo XVII el teatro barroco español se traducía, se montaba y se imitaba en todos los países de nuestro entorno, pero cuando España pasó a ser una potencia de segunda, eso afectó a nuestra contribución al canon universal. A finales del siglo XVIII y principios del XIX los románticos alemanes reivindicaron a Shakespeare y Calderón como sus modelos, y de ahí que el dramaturgo madrileño siga estando presente en los repertorios de los teatros de habla germánica y el este de Europa, pero si Calderón no ocupa el lugar que se merece dentro del canon es porque la inversión en cultura de este país no puede compararse con la de Francia o Inglaterra.

¿Qué retos plantea la escenificación de Calderón en los escenarios españoles?
A veces me sorprende escuchar a compañeros de profesión referirse a sus obras como "infumables" o "carcas", y es que, a pesar de que muchos festivales han abierto las puertas a propuestas contemporáneas basadas en sus textos, creo que en general falta riesgo a la hora de abordar su lectura. Por otra parte, en mi opinión otra de las asignaturas pendientes es el diálogo de los dramaturgos españoles con la tradición del Siglo de Oro, que aún sigue siendo poco fluido comparado con el interés que despiertan los clásicos griegos o el teatro isabelino como punto de partida de reescrituras.

Por **José G. López Antuñano**

CONVOCADO EL V PREMIO DE INVESTIGACIÓN "JOSÉ MONLEÓN" 2019

La Academia de las Artes Escénicas de España y la Universidad Internacional de La Rioja han convocado el V Premio de Investigación "José Monleón", para fomentar el estudio y conocimiento de la teoría y la práctica de las distintas especialidades académicas. Se trata de incentivar, con la publicación (impresa y digital) y difusión posterior en la colección Libros de la Academia, y con un premio en metálico de 1.000 €, la investigación en artes escénicas. Los trabajos deben ser originales e inéditos, y versar sobre las artes escénicas.

Las bases de la convocatoria están publicadas en el web de la Academia. Los aspectos más relevantes a destacar son: la extensión del trabajo, que no debe exceder las 65.000 palabras; la lengua, el español o cualquiera de las lenguas oficiales del Estado Español; el plazo de presentación, que concluye el 30 de septiembre de 2019 ; el sistema de cita y referencias bibliográficas será APA o Chicago. Los trabajos presentados serán valorados por un jurado con un mínimo de siete académicos, nombrado por las dos entidades convocantes. El fallo del jurado se hará público el 15 de diciembre de 2019.

Los tres accésits se destinan a jóvenes investigadores, que hayan concluido los estudios de Grado en la convocatoria de junio de 2018-2019 en una universidad o escuela superior de Enseñanzas Artísticas. El trabajo consistirá en un breve ensayo 20 ó 25 folios y deberá estar relacionado con el tema del TFG. El plazo de entrega será el 30 de septiembre de 2019 y el fallo se realizará el 15 de octubre.

SOLO SON MUJERES/ NOMÉS SÓN DONES

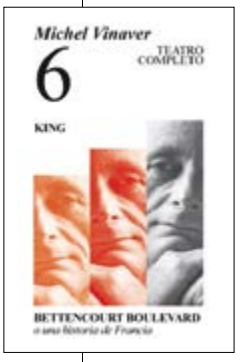
Carmen Domingo • Fundación SGAE • Español/catalán • 96 pag • 8 €

Solo son mujeres fue escenificado por Factoría Escénica Internacional con dirección de Carme Portaceli, lo que supone un preciado aval a un texto dramático, finalista de los Max. Carmen Domingo (Madrid, 1970) solo contaba en su haber con la pieza teatral, *Yo maté a mi hija*, basada en hechos reales. Cinco mujeres protagonizan estos incisivos monólogos de unas "presas fáciles", sometidas al insoportable abuso de los vencedores. En los dos primeros monólogos, las cartas escritas con letras de esperanza vehiculan ese diario dolor entre rejas, donde la justicia la imparte el opresor; en el tercero, leemos que unas a otras se apoyan para no sucumbir ante el horror que las rodea en el cuarto, los hijos de corazones desnudos y huesos desvaídos toman la palabra para recordar la incomprendida valentía de unas madres que dieron su vida para que estos no fueran trapos de carne humana sin futuro; en el último, los cadáveres en la cuenta rompen la cuarta pared y apelan más si cabe a la conciencia crítica del lector. Una obra que transmite emoción.

Carlos Ferrer

VINAVER, TEATRO COMPLETO 6: KING Y BETTENCOURT BOULEVARD O LA HISTORIA DE FRANCIA

Teatro del Astillero • Español • 183 pag • 12 €



El dramaturgo francés Michel Vinaver no es muy conocido en nuestro país y, aunque la Comédie Française ha visto sobre su escenario algunos de sus textos, apenas se ha representado en España. Vinaver, que en la actualidad pasa ya de los 90 años, es un hombre curioso. Estuvo llevando una doble vida durante décadas porque compatibilizaba su trabajo como director para Europa de la multinacional Gillette con la escritura. Teatro del Astillero decidió publicar su teatro completo en varios volúmenes. Ahora acaba de editar dos obras: *King* y *Bettencourt Boulevard*. Traducidas por Fernando Gómez Grande, estos textos entrelazan lo íntimo con lo económico, lo político y lo social.

King es una crónica del recorrido vital de King C. Gillette, inventor de las cuchillas de afeitar desechables, empresario y autor de *La corriente humana*, un manifiesto en el que se declaró en favor de la abolición de la competencia, de la propiedad privada y el dinero. King, tras el crack de 1929, terminó arruinado. Fragmentando su historia en tres momentos –veremos un King joven, un King maduro y un King anciano-, Vinaver nos hace reflexionar sobre el éxito y el fracaso, sobre la utopía y la realidad económica más cruda.

Bettencourt Boulevard o la historia de Francia es la última obra del autor. Se basa en el llamado "affaire" Bettencourt, el macrojuicio sobre la herencia de Liliane B., que sigue teniendo consecuencias hoy por sus implicaciones políticas y económicas. A Vinaver no le tiembla el pulso al hablar del presente y del pasado reciente de su país y encontraremos entre los personajes a políticos relevantes como Mitterrand o Sarkozy, o el creador de L'Oreal.

Arantxa Vela Buendía

AUGUST STRINDBERG, EL ABISMO Y EL ALBA. ISABEL Y FERNANDO, RIGOR Y PRUDENCIA

Manuel Muñoz Hidalgo • Ediciones Irreverentes • Español • 134 pag • 13 €

Los títulos de las dos piezas tienen una configuración pareja: los nombres de los protagonistas (August Strindberg, Isabel y Fernando) van seguidos de dos sustantivos que reflejan de modo complementario algo esencial de ellos, la tensión en la que se debaten los protagonistas (abismo y alba, rigor y prudencia). En el caso del dramaturgo sueco, rechazado por todos y en lucha consigo mismo, hay una alternancia de sentimientos y emociones, de convicciones y dudas, de realidad y ficción, de vida y de teatro. Muñoz Hidalgo sitúa en el Montparnasse parisino, entre 1894 y 1896, a un genio desequilibrado que él conoce bien y al que traza inmerso en una soledad que rasga con dolorosas alucinaciones, ante las que se enfrenta con continuos y sugerentes cambios de actitud. Strindberg es, a un tiempo, consciente de su grandeza creadora, que lo lleva a la torturadora búsqueda de la verdad, y de su lamentable comportamiento humano, atrapado por espíritus malignos que lo mortifican sin cesar. El autor maneja con destreza la complejidad del personaje que ha recreado, resuelta en un esperanzado final en el que, mientras se encuentra desnudo bajo la lluvia, suena la ilusionante melodía de un acordeón.

Isabel y Fernando, rigor y prudencia puede enmarcarse dentro de la línea de teatro histórico que analiza críticamente el pasado para iluminar el presente; la inició Buero Vallejo con brillantez y ha dado posteriormente títulos muy estimables para nuestra escena. Muñoz Hidalgo ha unido la objetividad de los hechos con una configuración personal de los distintos personajes. La acción dramática se desarrolla enmarcada por el primer y el último cuadro; en ambos, un fatigado y anciano Fernando escucha "el viento de la nada y la ceniza" que ha consumido la esplendorosa realidad de los años compartidos con Isabel, la poderosa y combativa mujer. Los dieciséis cuadros que manifiestan la gloria y los conflictos de su reinado despliegan lo ocurrido entre el matrimonio de los príncipes, la muerte de la reina y la soledad angustiosa que el rey confiesa al público. Todo ello con una conseguida construcción en la que se unen lo narrativo y lo lírico y en la que lo onírico y espectral sirve a veces para descubrir lo más íntimo de la conciencia.

Mariano de Paco de Moya

HOMENAJE A JOSÉ ROMERA CASTILLO

Edición de G. Laín Corona y S. Nogales • Tres volúmenes • Biblioteca Filológica Hispana/Visor libros • español • 25/30 €

El profesor José Romera Castillo ha recibido en los últimos meses numerosos homenajes con motivo de su jubilación el nombramiento de Catedrático Emérito de la UNED. Quizá el más brillante es la edición en tres volúmenes de decenas de textos que analizan distintos apartados del teatro español de los últimos tiempos. La ingente obra recopilatoria ha sido editada por Guillermo Laín Corona y Santiago Nogales. *Cartografía literaria, Cartografía teatral* y *Teatro (auto) biografía y autoficción* (el último publicado recientemente) son los títulos de los tres volúmenes homenaje al Romera Castillo. Magna obra que pone en valor la labor investigadora desarrollada a través del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN) y un gran esfuerzo editorial. Ciento ochenta y cinco autores aportan sus estudios. Son en total más de tres mil páginas de ensayos que constituyen un corpus consultivo imprescindible para los estudiosos e investigadores.

SIMON MANLEY*

Criarse entre focos y camerinos

Siento que el teatro corre por mis venas. Mis padres se conocieron en un teatro o, mejor dicho, en el bar del Questors Theatre, en Londres. Ambos trabajaban en el teatro, ella como directora de escena y mi padre como técnico de sonido e iluminación del teatro. Las fotos del teatro también las hacía mi abuelo. Aunque era un teatro amateur, muchas de las obras más relevantes de los sesenta y los setenta se estrenaron allí (por ejemplo, *Rozencrantz y Guildestern han muerto*, de Stoppard).

Así que yo crecí entre actores y escritores, como los dramaturgos británicos Peter Whelan y Alan Clarke. Y además tuve la gran suerte de que me llevaran al teatro desde muy pequeño, ya fuera acompañando a mi padre, y mientras él trabajaba yo jugaba entre los focos, o al National Theatre, ya que mi padre trabajaba en su construcción, y yo pude ver a los grandes actores británicos.

El mero olor del National Theatre hace que aún me transporte a esos recuerdos familiares. Y aunque mi propia carrera como actor se vio truncada cuando, en el último momento, Sam West se hizo con el papel de Demetrio en una producción de *El sueño de una noche de verano* en la universidad de Oxford, sigo siendo un gran admirador y aficionado. Sobre todo del Almedia Theatre, en Islington (Londres), y de la Royal Shakespeare Company en Stratford-Upon-Avon, donde hay dos butacas dedicadas a mis padres, que tanto disfrutaban de sus escapadas allí.

Siempre que vuelvo al Reino Unido no deja de sorprenderme la calidad y diversidad de su oferta teatral. Creo enormemente en el poder educativo del teatro, en cómo actuar puede aumentar la autoconfianza y la capacidad de comunicarse con los demás, tan importantes hoy en día. De ahí que para mí sea un auténtico placer ver las obras de compañías españolas, como la Joven Compañía, que ofrecen esa experiencia teatral a las nuevas generaciones.

Me alegra enormemente que mis hijas hayan heredado mi amor por el teatro: la más pequeña va a salir dentro de nada en *El sueño de una noche de verano*, obra en la que tanto mi madre como yo hemos actuado de jóvenes. Y estoy feliz de ver que uno de nuestros más grandes directores teatrales, Peter Brook, ha sido galardonado con el premio Princesa de Asturias de las Artes. En definitiva, es un placer haber disfrutado a lo largo de toda mi vida de la creatividad aportada por el teatro británico.

* Simon Manley es embajador del Reino Unido en España. Arriba, en compañía del elenco de La Joven Compañía.

65 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2019

DIRECTOR: JESÚS CIMARRO

DEL 27 DE JUNIO AL 25 DE AGOSTO
TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

Del 27 al 30 de junio

ÓPERA

Sansón y Dalila

de Camille Saint-Saëns

Orquesta de Extremadura y Coro de Cámara de Extremadura Reparto María José Montiel, Noah Stewart / Alejandro Roy, David Menéndez, Simón Orfila, Damián del Castillo Dirección musical Álvaro Albiach Directora del coro Amaya Añúa Concepto y dirección de escena Paco Azorín

Del 3 al 7 de julio

Viejo amigo Cicerón

de Ernesto Caballero

Reparto José María Pou, Bernat Quintana, Miranda Gas
Dirección Mario Gas

Del 10 al 14 de julio

Pericles, príncipe de Tiro

de William Shakespeare

Versión Joaquín Hinojosa
Reparto Ernesto Arias, Ana Fernández, Marta Larralde, María Isasi, Óscar de la Fuente, José Troncoso, Hernán Gené
Dirección Hernán Gené

Del 16 al 17 de julio

DANZA

Dionisio

Compañía de Rafael Amargo

Autor Rafael Moraira Compositor Jesús Durán Reparto Rafael Amargo y otros veinte artistas Voz en directo Gema Castaño, Mayte Maya, Javi Mota, David Coronel Piano Edith Salazar

Del 19 al 21 de julio

DANZA

Antígona

Víctor Ullate Ballet

Reparto Lucía Lacarra, Josué Ullate, Cristian Oliveri, Dorian Acosta, Martina Chávez, Mariano Cardano, Elena Dieguez, Martina Giuffrida, Keiko Oishi, Alejandro Bretones, Avery Reiners, Óscar Comesaña
Dirección Víctor Ullate y Eduardo Lao

Del 24 al 28 de julio

Prometeo

de Esquilo / Luis García Montero

Reparto Lluis Homar, Amaia Salamanca, Fran Perea, Alberto Iglesias, Fernando Sansegundo, Israel Frías, Javier Ruiz de Alegría, Jorge Torres, Montse Peidro, Marco Pernas, Rocío Marín
Dirección José Carlos Plaza

Del 31 de julio al 4 de agosto y del 7 al 11 de agosto

Metamorfosis

de Mary Zimmerman

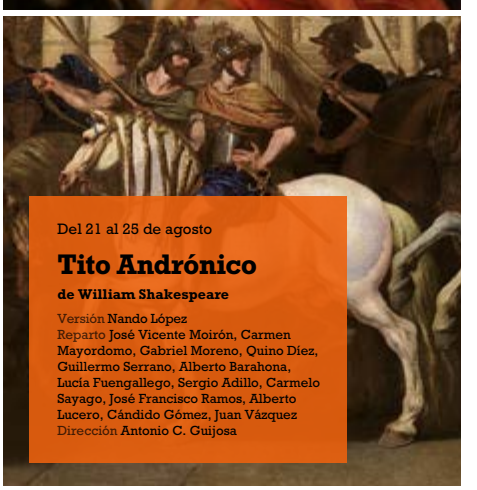
Reparto Concha Velasco, Pepe Viyuela, Edu Soto, Adrián Lastra, Pilar Castro, Belén Cuesta, Secun de la Rosa, María Hervás, Ángela Cremonte, Pepe Ocio
Adaptación y dirección David Serrano

Del 14 al 18 de agosto

La corte del faraón

de Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y Vicente Lleó

Adaptación Ricard Reguant y Juana Escabia
Reparto Itziar Castro, Celia Freijeiro, Paco Arrojo, Inés León, Joan Carles Bestard, Javier Enguix, Noelia Marló, Basem Nahnouh, Antonio Maña, Cristina Esteban, Guillermo Pareja, Marta Castell, Pascual Orti, Patricia Arizmendi, Tamia Denis, Rocio Martín Dirección Ricard Reguant



Del 21 al 25 de agosto

Tito Andrónico

de William Shakespeare

Versión Nando López
Reparto José Vicente Moirón, Carmen Mayordomo, Gabriel Moreno, Quino Díez, Guillermo Serrano, Alberto Barahona, Lucía Fuengallego, Sergio Adillo, Carmelo Sayago, José Francisco Ramos, Alberto Lucero, Cándido Gómez, Juan Vázquez
Dirección Antonio C. Guijosa

CONSORCIO PATRONATO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2019 · MIEMBRO DE · VENTA DE ENTRADAS · TRANSPORTE OFICIAL · ACCESIBILIDAD COMUNICATIVA · DIRECCIÓN Y GESTIÓN

PATROCINADORES · COLABORADORES · MEDIA PARTNERS

@Festival_Merida | www.festivaldemerida.es

TEMP. 19/20

SEPTIEMBRE 2019
JUNIO 2020

20 AÑOS

Teatro Cuyás

1999 - 2019

2RC TEATRO · 7 AÑOS · ADIÓS PETER PAN · ALFONSO LARA · ANDRÉS LIMA · ÁNGARO · ÀNGEL LLÀCER Y MANU GUIX · ANTONIO RUZ · ANTONIO TABARES · ARACALADANZA · ATALAYA TEATRO · BALLET NACIONAL DE ESPAÑA · BALLET VÍCTOR ULLATE · BENITO PÉREZ GALDÓS · CARMEN MACHI · CLARA SANCHIS · COMPANHIA DO CHAPITÔ · DANIEL GUZMÁN · DANIEL VERONESE · DELIRIUM TEATRO · EDUARDO VASCO · EL MAGO · ELECTRA · ELOY AZORÍN · F. ROJAS ZORRILLA · FELLINI · FERNANDO TEJERO · FESTUC TEATRE · GRAN CANARIA BIG BAND · JAMES RHODES · JAZZ OTOÑO 2019 · JOAQUÍN REYES · JOGLARS · JOSÉ SACRISTÁN · JOSÉ SÁMANO · JUAN JOSÉ CAMPANELLA · JUAN MAYORGA · LA FUERZA DEL CARIÑO · LA JAULA DE LAS LOCAS · LA LOCA, LOCA HISTORIA DE BEN-HUR · LA REPÚBLICA · LA STRADA · LA VERONAL · LEHMAN TRILOGY · LIZZ WRIGHT · LOLITA FLORES · LUCÍA LACARRA · MAGÜI MIRA · MANOLO VIEIRA · MARCOS MORAU · MARÍA GALIANA · MARIO GAS · MAX AUB · MIGUEL DELIBES · MIGUEL RELLÁN · MISERICORDIA · NANCHO NOVO · NATHALIE POZA · NEW YORK VOICES · NOVIEMBRE TEATRO · PIELES · PLAY · PROFETAS DE MUEBLE BAR · PROSTITUCIÓN · PROYECTO FAUSTO · ¿QUÉ HACEMOS CON WALTER? · REY LEAR · SAN JUAN · SEÑOR RUISEÑOR · SEÑORA DE ROJO SOBRE FONDO GRIS · SERGIO PERIS-MENCHETA · SIETE HOMBRES BUENOS · VERÓNICA FORQUÉ · VORONIA · YLLANA

Cabildo de Gran Canaria