ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia

#16/ MARZO 2020

Publicación trimestral. **5€**

RAFAEL ÁLVAREZ
De brujo a místico

CASTANHEIRA ◆ ANA MARISCAL ◆ TEATRO DOCUMENTO ◆ LA ABADIA

9 772605 041009 16

Academia de las **Artes Escénicas** de España

PLATEA

PROGRAMA ESTATAL
DE ARTES ESCÉNICAS

165 entidades locales
409 espectáculos en catálogo
864 representaciones

84	196	34	550
circo	danza	lírica	teatro

16
CCAA

2
ciudades
autónomas

Un programa de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA · FEMP FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE MUNICIPIOS Y PROVINCIAS

CONTENIDOS

5 EDITORIAL

6 LA ACADEMIA DANZA
Por Alicia Soto y Carmen Giménez-Morte

10 ENTREVISTA CON EL BRUJO
Por Liz Perales

16 CARA Y CRUZ
¿Es teatro todo lo que se hace en un escenario?
Por Andrés Lima y Jerónimo López Mozo

20 APUNTES DE ESCENOGRAFÍA
Pintor de ensayos
Por Jose Manuel Castanheira

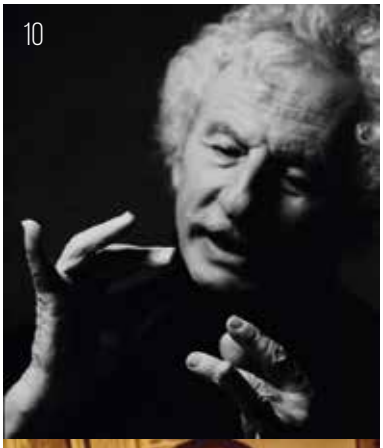
24 ANA MARISCAL
Por Antonio Castro

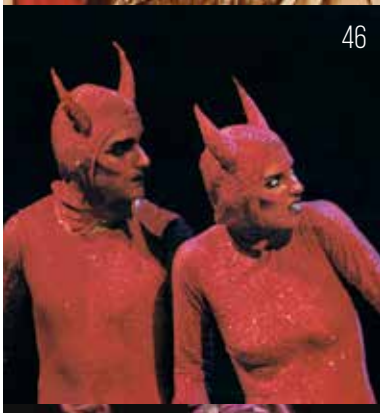
30 DIRECTOR ARTÍSTICO VERSUS DIRECTOR EJECUTIVO
Por Pau Llacuna

34 ELOY ARENAS Y LA INMORTALIDAD TEMPORAL DEL HUMOR
Por Ana Fernández Valbuena

36 RELATOS DE CÓMICOS
La actriz
Por Carmen Resino

42 ENTREVISTA A ROSÁNGELES VALLS
Por Carmen Giménez-Morte





52

46 DE LA ABADÍA AL SILLÓN Z
Por por César Oliva

52 DISCAPACIDAD Y ARTES ESCÉNICAS
Por Amalia Ortega

56 LOS VISITANTES
Entrevista a Robert Carsen
Por Benjamín G. Rosado

60 OTROS SONIDOS DE LA ESCENA
Por Ana Vega Toscano

65 LA PRÓXIMA TEMPORADA LÍRICA DE TENERIFE

66 EL EXTRAORDINARIO CASO DEL TEATRO DE FUENTEALBILLA
Por David Peralto

68 NOTICIAS DE LA ACADEMIA

71 GALLARDÍAS
Por Manuel Gallardo

72 LIBROS

74 BUTACA DE ESTRENO
Por José Luis Rodríguez Peralto

XXIII PREMIOS max

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

DEL 10 DE MARZO AL 20 DE MAYO

VOTA max

PREMIO MAX DEL PÚBLICO

DESCARGA LA APP #VotaMAX

ELIGE TU ESPECTÁCULO FAVORITO Y GANA UN VIAJE PARA ASISTIR A LA GRAN GALA DE LAS ARTES ESCÉNICAS EL 29 DE JUNIO EN MÁLAGA

Con la colaboración de sgae

Organiza

fundación sgae

Retransmite

rtve

Colaboran

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura

150 1870 2020

CARTUJA CENTER CITE
Espacio gestionado por GRUPO EULEN

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem

Editor
Academia de las Artes Escénicas
de España (AAEE)

Directora
Liz Perales

Subdirector
Antonio Castro

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

Consejo de especialidades
Joan Cerveró, Carmen Giménez Morte, Julia Oliva,
David R. Peralto, Pape Pérez, José L. Raymond, Julio
Salvatierra y 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
El Brujo fotografiado por Fernando Marcos.

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidente
Jesús Cimarro

Vicepresidente Económico
Francisco Sanguino

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
Marta San Juan

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:

Ilustración Victoria de Diego

Cultura y política

Con los cambios en los gobiernos municipal, autonómico y nacional como consecuencia de las últimas elecciones, parte de los equipos directivos de las instituciones culturales que dependen de las administraciones públicas cambiaron también. Asistimos entonces a cierto revuelo en los medios de comunicación y en las redes sociales donde se calificó de "injerencia cultural" algunas decisiones de los nuevos políticos, concretamente algunos despidos.

Esto ocurre no solo en el ámbito de la cultura, sino que todas las áreas de la vida política se ven afectadas por los ceses y nuevos nombramientos que imponen las reglas democráticas. Pero parece como si el mundo cultural exigiera un tratamiento especial. Y así estos cambios volvieron a poner sobre el tapete el ya antiguo debate de si los responsables de instituciones culturales deben ser nombrados "a dedo" por el político de turno o mediante un proceso público de selección, mal llamado concurso.

El sector público es uno de los grandes patrones de la cultura, de él dependen no solo grandes instituciones, también el sistema de ayudas y subvenciones a empresas, compañías, particulares y organizaciones como nuestra Academia que mantienen vivo el pálpito cultural de la sociedad. Y sí, qué duda cabe, que el cambio de interlocutores en las instituciones públicas son un engorro para los profesionales que habitualmente tratan con ellos, porque deben desandar el camino andado, volver a explicarles la naturaleza de sus actividades y despertar su empatía.

Hay quien defiende que las instituciones culturales dependan de profesionales "independientes" y "apolíticos". Suena muy bien, pero ¿acaso existió alguna vez esta especie? No hay que olvidar que son los ciudadanos los que pagan con sus impuestos las actividades culturales y, por tanto, son a los políticos a los que pedirán cuentas. ¿Cómo pretender entonces que los políticos no intervengan sobre el uso que se hace de ese dinero? La financiación pública de una actividad cultural no solo convierte dicha actividad en un servicio público, sino en una actividad inevitablemente politizada. Si hacemos descansar nuestra actividad en lo público, no podemos pretender estar al margen de los avatares de la política. ◊

Liz Perales

LA ACADEMIA DANZA

La Academia viene impulsando un buen número de actividades para apoyar la danza en España. El eje de actuación se centra en el desarrollo de debates entre creadores, *Diálogos de danza*, que se celebran por todo el país, y en la publicación de *Historia de la danza contemporánea en España*, un ambicioso trabajo de investigación que recorre la danza contemporánea desde los últimos años de la dictadura hasta hoy y del que acaba de publicarse el segundo volumen.

Por
Alicia Soto y Carmen
Giménez-Morte

La especialidad de danza, coordinada por Alicia Soto, es inquieta, versátil y con una gran capacidad de trabajo creativo. La actividad de mayor éxito que desarrolla es la difusión de la obra de los coreógrafos de la Academia, en sus vertientes de danza académica, española, o contemporánea, y los procesos creativos y diferentes metodologías que siguen. El programa *Diálogos de danza* fue concebido para propiciar un mayor acercamiento entre la danza y la sociedad, para generar notoriedad acerca de esta disciplina y para revalorizar el talento artístico e intelectual de sus profesionales. Se trata de un encuentro de hora y media entre dos creadores coreográficos moderados por un miembro de la Academia que les presenta al público, los entrevista y establece un contacto activo con los asistentes. Durante los encuentros, el público descubre los métodos de creación artística, el proceso investigador y las claves de los montajes escénicos de danza en sus diferentes estilos y técnicas.

DEBATES ENTRE COREÓGRAFOS

Estos *Diálogos* se iniciaron en 2017 y se han realizado en diversos marcos y espacios, como festivales, teatros y universidades de todo el país. En 2019 el encuentro regresó por segunda vez al Festival Dansa Valencia, organizado por el Institut Valencià de Cultura cuyo director adjunto de Artes Escénicas es el académico Roberto García, y con el que colabora también el académico Jesús Mascaró. La coreógrafos Enrique Cabrera y Marcos Flores participaron (12 de abril) en el primer *Diálogos de danza* celebrado en el hall del Teatro Principal de Valencia, encuentro que estuvo moderado por la académica y crítica de danza Mercedes L. Caballero. En julio viajó a Extremadura, dentro del 65 Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, y contó con la presentadora Rosa Merás, los coreógrafos Cesc Gelabert y Daniel Doña y la periodista Olga Baeza. El tercero se organizó en 2019 y volvió al seno del III Festival LDC (Un lugar donde compartir) de Valladolid y Madrid. En esta ocasión contó con Mónica Runde, Gonzalo Díaz y Ana Isabel Elvira.

DOCUMENTAR NUESTRA DANZA

El otro gran proyecto en el ámbito de la danza de la Academia es la publicación de la trilogía dedicada la *Historia de la danza contemporánea* en España, tres volúmenes dentro de la colección "Artes y oficios de la escena". Una publicación ambiciosa, ilustrada, a color, editada solo en formato impreso. Cuenta con el apoyo de la Dirección General de Danza y Música del INAEM, y ha sido posible gracias a la labor

Cubiertas de los dos primeros volúmenes de *Historia de la Danza Contemporánea en España*. Las editoras de la obra, Carmen Giménez Morte y Rosángeles Valls, con la crítica Mercedes L. Caballero y otros académicos colaboradores.

El coreógrafo Cesc Gelabert, participante de uno de los *Diálogos de danza.*

de Rosángeles Valls, Carmen Giménez-Morte y Alicia Soto y de los numerosos autores que han participado, entre los que hay un buen número de figuras de la danza. La *Historia de la danza…* se narra cronológicamente, en tres etapas condicionadas por el marco social y político. Cada volumen sigue la misma estructura: un primer apartado analiza temas generales y acontecimientos políticos, sociales e históricos que explican la evolución de la danza y un segundo apartado estructura la historia por comunidades autónomas.

El primer volumen se publicó en 2018 y se refiere al periodo que va desde el fin de la dictadura hasta 1992, año considerado como punto de inflexión, por la celebración de las Olimpíadas de Barcelona y la Expo en Sevilla. Es una etapa de inicio de políticas culturales que fueron decisivas para el desarrollo de las compañías de danza contemporánea en España. La Academia organizó presentaciones del libro en nueve ciudades españolas y en colaboración con distintos teatros: Teatros del Canal de Madrid, Teatro Principal de Valencia, Teatro Romea de Murcia, Teatro Principal de Burgos, Archivo General de Navarra en Pamplona, Teatro Principal de Santiago de Compostela, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Ciudad Patrimonio de Ibiza y en Bilbao en la sede de Dantzerti. En todas ellas, han estado presentes numerosos miembros de la Academia y los autores de los distintos capítulos de las comunidades autónomas, así como representantes institucionales de Cultura y responsables de las entidades locales del sector de las artes escénicas.

EL SEGUNDO VOLUMEN DE "HISTORIA DE LA DANZA" ABORDA EL PERIODO QUE VA DESDE 1992 A 2008, CUANDO CRECEN LAS COMPAÑÍAS AL AMPARO DE LOS PLANES DE APOYO

TOMO III EN MARCHA

El segundo volumen, "De las celebraciones de 1992 a la crisis de 2008", se caracteriza por el cambio generacional de las compañías que proliferan en distintas comunidades autónomas gracias a planes de apoyo a la danza y se produce la renovación de la primera generación de compañías independientes. La obra fue presentada el pasado 4 de marzo en Madrid y ahora se dará a conocer en distintas comunidades autónomas.

Durante 2020 está previsto la redacción y producción del volumen que cierra este trilogía. Se dedicará a la danza contemporánea en España desde 2008, periodo en el que la crisis económica ha condicionado al sector escénico, pero en el que se da una mayor internacionalización e interdisciplinariedad, que contribuye a acercar la danza a la sociedad. La librerías pueden solicitar los dos tomos disponibles hasta la fecha a la distribuidora Distriforma. ◆

TEMPORADA 2020 2021

ÓPERA DE TENERIFE

Momento Ópera

Il matrimonio segreto
Opera (e)Studio | Domenico Cimarosa

Un ballo in maschera
Giuseppe Verdi

Manon
Versión concierto | Jules Massenet

La bohème
Giacomo Puccini

Les Contes d'Hoffmann
Ópera en familia | Jacques Offenbach

Doña Francisquita
Zarzuela | Amadeo Vives

Taquilla **902 317 327**
auditoriodetenerife.com

ÓPERA DE TENERIFE
VOLCÁN DE EMOCIONES

AUDITORIO DE TENERIFE
SINFÓNICA DE TENERIFE
inaem
Gobierno de Canarias
SER Radio Club TENERIFE

EL BRUJO

"Trato de percibir la dimensión onírica de la existencia"

Cómico por encima de todo, pero también autor, director, productor... Rafael Álvarez El Brujo se basta y se sobra para tener el favor del público. Por eso se permite hablar en tono jocoso de un asunto tan serio como la tragedia en *Esquilo*, su último espectáculo. Quién diría que este juglar es también un místico que usa el teatro para explorar los misterios del alma humana.

Por **Liz Perales** Fotos: **Fernando Marcos**

C

Creo que eres un gran practicante de yoga, que haces meditación.
Sí, hago meditación desde hace cuarenta años, interés que hay ido a más. Cada vez le dedico más tiempo a la meditación, me salva de la tiranía del estrés, del mundo materialista que te intenta atrapar.

¿Cuánto tiempo le dedicas a meditar?
Te asombrarías. Hora y media por la mañana y hora y media por la tarde, todos los días, y hago otros cuarenta minutos de ejercicios de respiración, "pranayama". Y lo hago siempre, aunque esté de gira. Si llego a un hotel a las cuatro de la mañana y no he hecho mis ejercicios, no me acuesto hasta hacerlos porque me provee de una energía superior a la del sueño.

¿También estudias a los filósofos orientales?
Llevo mucho tiempo estudiando a Veda, Upanishad… No soy budista, sigo al maestro Yogananda, del que hice el espectáculo *Autobiografía de un yogui*, inspirado en un libro maravilloso de él.

Este interés tuyo por la espiritualidad se ha traducido en tus espectáculos, tienes algunos protagonizados por místicos o inspirados en ellos: *La luz oscura*, sobre *San Juan de la Cruz*; San Francisco de Asís, siguiendo el texto de Dario Fo; *El Evangelio de San Juan*. ¿Eres un cómico místico?
A medida que me he ido haciendo mayor he tratado de hacer algo más íntimo. Cuando tenía 30, 40 y hasta 50 años, el teatro era una vocación, pero también un medio de vida, y buscaba obras idóneas para poder venderlas y conformar una gira, tratando siempre de conjugar temas interesantes, clásicos como Cervantes, Lazarillo… con el éxito. Cuando me he ido ▶

"Mi público viene al teatro a disfrutar. Yo no hago la gilipollez de no darle lo que espera de mí. Dándole lo que quieren, he ido añadiendo cosas que no esperaban"

haciendo mayor ha predominado el impulso del corazón, ya he hecho un recorrido y ahora debo sacar lo más genuino de mí, mostrar mi descubrimiento personal. He descubierto que los clásicos eran grandes místicos y no solo los curas como Calderón, Lope, Tirso. Ya sabía que Valle Inclán lo era, pero ahora lo estudio.

Entonces, ¿el teatro es un camino de búsqueda espiritual?
El teatro es siempre místico. Los grandes del teatro, sobre todo Shakespeare, son grandes videntes. El teatro político, sociológico, realista… es una banalidad, lo decía Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. También decía que la gran fuerza de la tragedia está en Esquilo. Esquilo representa el teatro sacro-pagano, porque toda cultura tiene una dimensión sagrada, una búsqueda de trascendencia. Y de los tres grandes trágicos griegos, Esquilo es el sagrado, el teo-poeta, mientras Eurípides es el sociólogo, hace teatro de denuncia social. ¡Hasta Brecht! tiene una dimensión profunda.

¿Brecht? Explícamelo.
Él también comparte la idea de que las grandes preguntas que se hacen los seres humanos no encuentran respuesta en la dimensión social y política. Todo lo que no tiene explicación es el misterio. Los políticos e ideólogos lo quieren explicar todo, pero no explican nada. Marx se equivocó de parte a parte. Yo pasé por el marxismo en mi época juvenil, cuando vine a Madrid a la universidad, y ahora estoy viendo que todas esas ideologías que pretendían dar una visión científica de la vida se han equivocado totalmente. En cambio, los grandes como Shakespeare, sus verdades, siguen vigentes.

Tu religiosidad contrasta con el cómico de tus inicios, cuando destacabas por tus personajes marginales, pícaros, ¿qué queda de aquel personaje de *La taberna*

"El teatro es siempre místico. El teatro político, sociológico, realista... es una banalidad. Los grandes del teatro, sobre todo Shakespeare, son grandes videntes. Las grandes preguntas no tienen respuesta social o política"

***fantástica*, el de la serie de televisión *Juncal* o el de *La sombra del Tenorio*?**
José Luis Alonso de Santos, al que admiro y con el que empecé en el teatro, cuando hice el *Evangelio de san Juan*, vino a verme. La obra tenía mucho humor, en la onda de Darío Fo de *La vida de san Francisco*, y lo apliqué para desvelar los misterios esotéricos del *Evangelio de San Juan*, que es un texto muy especial. Cuando José Luis, que no va de este rollo en absoluto, (bueno… ahora está con Wittgenstein), quiero decir que es muy analítico e intelectual, vino al camerino, me dijo: "te metes en un jardín filosófico y sales airoso y la gente se ríe y se ríe, y haces muy bien en no renunciar a tu faceta de cómico de pueblo, que va a un pueblecito y también tiene que hacer reír a los parroquianos, porque de eso vives. Hubiera sido de muy mal gusto no poner ahí los chistes porque son los que te han dado de vivir, los que te han traído hasta aquí".

¿Por qué te llaman El Brujo?
Es un mote que me puso un amigo mío, José Luis Ortiz Nuevo, un poeta y flamencólogo que organizaba las Bienales de Flamenco en Sevilla y que cuando estudiaba conmigo en el colegio San Juan Evangelista me puso ese mote. Por nada especial, pero cuando yo le preguntaba, él me decía (*imitando acento andaluz*): Porque erehhh muuuu traviesssoooo…. (*se ríe*).

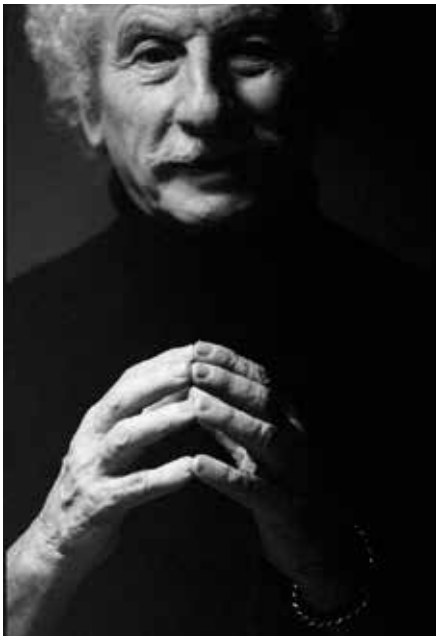
¿Cómo te hiciste cómico?
Fue muy divertido, precisamente fue con Alonso de Santos, cuando hicimos *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, él hizo la adaptación y yo el protagonista. Estaba en París tratando de llegar a Rotterdam para embarcarme y dar la vuelta al mundo, ese era mi proyecto de vida. Y entonces recuerdo que me llamó Alonso y me preguntó: "¿dónde tienes ahora las maletas?" En Roterdam. "¿Y dónde vives ahora?" En París, en casa de un profesor pintor que nos acoge a un

amigo de mi pueblo y a mí, y al que desvalijamos la nevera todas las noches. Entonces, me dijo, "tú eres el personaje que yo ando buscando, vente para Madrid que vas a hacer de protagonista".

¿Empezar con un papel protagonista?
Yo no sabía que iba a ser actor cómico. Creía que la gente no se reía con los protagonistas, sino que se embelesa, los admira, suelen ser galanes, y yo me veía en la onda de Sancho Gracia. Pero cuando salí al escenario haciendo de condenado a muerte y dije la primera frase, la carcajada del público fue tremenda. Y no decía ningún chiste, solo me quitaban la capucha que llevaba y decía: "¿Y essso qué ehhh?". No entendía por qué se reían, era mi cara, mi actitud, lo que les hacía gracia. Al terminar casi no quería ni abrir la boca, estaba enfadadísimo. Pero cuando terminó la función José Luis me dijo (*bajando la voz, como confesando un secreto*): "noooo…, no te preocupes…, tú puedes vivir de esto, eres un actor cómico, tienes vis cómica".

¿Pero ya debías saber que eras un tipo gracioso?
Era ocurrente, travieso, pero no lo sabía.

¿Cómo trabaja un actor la vis cómica?
La vis cómica la he trabajado de manera permanente y de manera autodidacta. Empleo la comicidad para llegar a un lugar determinado. Hacer reír a la gente puede encandilarte y atraparte como un vicio. Recuerdo la lucha que Alonso de Santos tenía conmigo por eso. Me decía: "tú has descubierto que tienes una facultad para hacer reír y puedes joder hasta la obra, el personaje del compañero, la labor del director… te lo puedes cargar todo". Cuando era jovencito tenía una vis cómica muy potente y yo reventaba las obras, era un gamberro.



¿*La taberna fantástica*, un texto de Sastre, fue un punto de inflexión en tu carrera?
Aquella era una obra dramática, sabía que tenía un personaje que era una joya y, sobre todo, tenía un director *chapeau* como Gerardo (Malla). Sí que fue un punto de inflexión en mi carrera, pero también lo fue *Lazarillo de Tormes*, con texto de Fernán Gómez, y *El avaro* de Molière, que hice con José Carlos Plaza.

¿Por qué te has refugiado tanto en los clásicos?
Los clásicos son muy grandes, pero no se entienden y por eso los cambian. Es tan grande lo que hace Calderón en el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* que para entenderlo tienes que meditar. La meditación te abre una ventana no racionalista, sino intuitiva, para percibir la dimensión onírica de la existencia. Entender lo que dice un poeta cuando habla de que la vida es sueño exige tener tanta sensibilidad como él, o ser muy contemplativo… con la pedagogía o con la sociología no se entiende, porque eso viene de la sabiduría del corazón. No basta la explicación racional, no haces nada, tienes que armonizarla con la intuición.

Y además de los clásicos, ¿quiénes han sido tus maestros?
Yo vi a Dario Fo en la sala Olimpia en 1982 y pensé, "dame diez años que esto lo puedo yo hacer, dame entrenamiento". Luego lo vi en Roma en *San Francisco juglar de Dios*, y ya estaba preparado para hacerlo. Y el día que lo hice ya mandé al carajo a los directores, los críticos, los autores… Bueno los mandé antes, con *Alea iacta es*t, una conferencia sobre los romanos.

¿Por qué volar en solitario en un arte tan colectivo como el teatro?
Siempre quise trazar mi propio camino. Me di cuenta de que aquí hay mucho rollo, todo el mundo opina. Haces una obra, no va nadie, pero te dicen que está muy bien, ▸

que qué lástima que no haya venido nadie con lo buena que es la obra. Pero si ven el teatro lleno dicen: "¡está pasable, es muy facilón lo que hace!". Llevo cuarenta años aguantando cosas de estas. Por eso decidí que con mi vis cómica y el talento o el don que Dios me ha dado para el teatro, que para mí es mucho, decidí hacer algo por mí mismo, y no que me lo administraran.

¿El actor hecho a sí mismo?
Sí, el actor y el director y el autor y el productor. He hecho mucho caso a Alonso de Santos, porque siempre creyó en mí, me quería, porque siempre me admiró y vio mi talento. Y también a Gerardo Malla, me acuerdo de cuando estrenamos *La taberna*…, cosa generosa por parte de un director es lo que me dijo después del ensayo general: "estás genial, pero te voy a decir algo, no hagas caso a nadie que te diga nada. Si tienes alguna duda del personaje, de la obra… me lo consultas a mí, pero estás genial". Y me contó que Nuria Espert, que es muy grande, siempre que le venían a ver después de un trabajo, cuando le decían "muy bien, pero ¿le puedo decir algo?", ella contestaba: "No".

Entonces, ¿no lee las críticas?
Tooodas. Fernán Gómez me decía (*pone voz de barítono, imitándole*): "Léelas, pero cuando pase un año".

Otro de los dones que tienes es el de llenar teatros.
Sí, claro. Recuerdo que Rocío Jurado, poco antes de morirse, le hicieron un programa especial en la tele, y va y dice (*con tono agitanado*): "Tengo el privilegio de que ustedes me quieran". Pues eso me pasa a mí. Noto que me quieren, cualquier obra que hago, en todas, ante de empezar la función me dan una ovación. Siento un gran agradecimiento, porque es un vínculo afectivo parecido al que tiene un cantaor con su gente.

¿Y cómo es tu público?
Es un público que ha sido gratificado durante años con la risa, que sabe que cuando viene al teatro va a disfrutar, que me ha visto en *Juncal*, en *Lazarillo*, que espera de mí determinadas cosas y que yo no renuncio a dárselas. No hago la gilipollez de no darle lo que espera de mí porque este es mi negocio. Es como si vas a un chino y ese día el chino quiere ser más artista que nadie y dice: "hoy no hay comida china, lo que esperabais de mí no os lo voy a dar". Y dándole lo que quiere, consolándole y gratificándole, he ido añadiendo otras cosas.

¿Cómo qué?
La dimensión poética. Yo soy un juglar… pero del teatro, no pertenezco al club de la comedia.

"Siempre quise trazar mi propio camino, me di cuenta de que en este mundo todo el mundo opina... Decidí que con el don que Dios me ha dado para el teatro haría algo por mí mismo, y no dejé que me lo administraran"

¿Podría decirse que eres un francotirador del teatro?
Cuando empecé con lo de El Brujo, coincidí con María Asquerino. Ella era muy famosa, claro. Yo estaba *consagradín*, pero ella y los del teatro ya me respetaban, porque ya me había bendecido Fernán Gómez, y cuando te bendice uno de estos ya estás bendecido para toda la vida. En el mundo judeo-cristiano somos así y en el del arte también. Además, yo tenía también la bendición de Paco Umbral y de Haro Tecglen. Entonces María me dijo, "ya que estás bendito, ¿por qué no dejas de llamarte El Brujo?". Ya sabes, un actor de teatro necesita llamarse (*con voz grandilocuente*) José María Rodero… con apellidos que suenen. Y yo le dije: yo no soy del teatro, sino que entré en él para reventarlo. Y eso, en cierto modo, es verdad.

¿O sea que no has querido pertenecer a la familia del teatro?
Soy de la gran familia del teatro, pero en cierto sentido. He pagado mi precio por ello.

¿Cuál ha sido?
En muchos sitios no me han dejado actuar.

¿Por qué mantienes tantos espectáculos en repertorio?
Ahora hago seis espectáculos. Tengo dos hijos, de catorce y quince años, y todavía tienen que ir a la universidad. ◆

Centro Niemeyer

8,56

Inspirada en un salto de Yago Lamela

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
Julio Béjar

CON Federico Ortiz, Javier Lago, Tanea Peña, Silvia Morell y Joseph Ewonde

- Auditorio
- 8 de mayo

LAS COSAS QUE SÉ QUE SON VERDAD

DE Andrew Bovell

DIRECCIÓN Julián Fuentes Reta

ADAPTACIÓN Y TRADUCCIÓN
Jorge Muriel

CON Verónica Forqué, Julio Vélez, Pilar Gómez, Jorge Muriel, Borja Maestre, Candela Salguero

- Auditorio
- 29 de mayo

DOÑA ROSITA, ANOTADA

DE Pablo Remón, a partir de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca

DIRECCIÓN Pablo Remón

CON Francesco Carril, Fernanda Orazi y Manuela Paso

- Auditorio
- 26 de junio

OFF NIEMEYER

QUERELLA DE LOPE Y LAS MUJERES

DRAMATURGIA Yolanda Pallín

DIRECCIÓN Ernesto Arias

CON Carolina Calema

- Sala Club
- 18 de abril

LA MUJER MÁS FEA DEL MUNDO

TEXTO, DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
Bàrbara Mestanza

TEXTO E INTERPRETACIÓN Ana Rujas

- Sala Club
- 23 de mayo

SUEÑOS Y VISIONES DE RODRIGO RATO

DE Roberto Martín Maiztegui y Pablo Remón

DIRECCIÓN Raquel Alarcón

CON Juan Ceacero y Javier Lara

- Sala Club
- 19 de junio

Ayuntamiento Avilés · Gobierno del Principado de Asturias · Puerto de Avilés · escenAvilés

Centro Niemeyer es un destino recomendado por *The New York Times* para visitar en 2020.

¿ES TEATRO TODO LO QUE SE HACE EN UN ESCENARIO?

traemos a estas páginas un debate que hoy se suscita en nuestros escenarios: la pujanza del teatro documento y sus límites, ya que a veces fusiona fácilmente con la ficción, pero otras está más cerca del periodismo, el mitin, la conferencia... El dramaturgo Jerónimo López Mozo, autor de varias obras del género, y el director de escena Andrés Lima, que también ha montado otras cuantas recientemente con gran acogida como *Prostitución*, dilucidan sobre qué otorga a estas obras rango artístico y si el hecho de representarse en un escenario las convierte en teatro.

¿POR QUÉ NO DOCUMENTO Y FICCIÓN?

EN 1965 ESTRENÉ por primera vez *La obra*, escrita a la manera de Ionesco, era de ficción, como las anteriores que nunca vieron la luz. Y lo fueron las diez siguientes. También eran de ficción las que, por entonces, leía y veía, aunque algunas fueran de carácter histórico o estuvieran basadas en hechos reales. Para mí no existía el teatro documento. Algo sabía de sus primeras manifestaciones, como la del teatro periódico o diarios vivientes que surgieron en Rusia a principios del siglo XX de la mano del periodista y dramaturgo Yujanín o las más recientes llevadas a cabo por Augusto Boal al frente del Teatro Arena de Sao Paulo. Tampoco me era desconocido el nombre de Peter Weiss, el que, al cabo, sería su máximo representante. Pero poco sabía de su obra. Tan pronto como pude accedí a ella. Leí *Marat-Sade*, *La indagación*, *Canto del fantoche lusitano* y *Discurso sobre Vietnam* y añadí la de autores como Rolf Hochhuth y Armad Gatti. Del primero *El vicario* y, del segundo, *V comme Vietnam*. Confieso que me interesó ese teatro, interés que mudó en fascinación cuando vi representada, primero en cine y enseguida en teatro, *Marat-Sade*. Eso fue en 1968. A pesar de que las circunstancias políticas en España las condenaban a no ver la luz, al año siguiente escribí mis primeras obras de teatro documento y lo hice siguiendo el patrón de *Marat-Sade*, es decir, fundiendo documento y ficción, fórmula de la que nunca me he apartado. De ahí que no me considere capaz de mostrar mis preferencias por uno u otra siendo que me parecen compatibles.

"No puedo ocultar mi decepción por la deriva que está tomando el teatro documento. No todo lo que se hace sobre un escenario es teatro"

Dicho esto, no puedo ocultar mi

decepción por la deriva que está tomando el teatro documento. Buena parte de lo que vemos en los escenarios bajo dicha etiqueta empieza a tener más de documento que de teatro. En lo que va de siglo se han representado en nuestro país unas sesenta piezas que encajan en esa modalidad, pero buena parte de ellas están más cerca de la conferencia, del mitin o del testimonio personal que de lo que se entiende por una representación teatral. No todo lo que se hace sobre un escenario es teatro. No lo es, para mí, que los propios inmigrantes o las víctimas de violencia de género, por poner dos ejemplos, suban a él para contar su drama. Tampoco que la representación se convierta en una recopilación de sucesos ni en un farragoso listado de nombres propios y de cifras con valor estadístico. No niego la legitimidad de estas propuestas ni, siendo alérgico a cualquier forma de censura, pido que se las vete. Pero prefiero que los personajes sean representados por actores y que la información, amén de veraz y libre de manipulaciones, esté arropada por un trabajo dramatúrgico que otorgue al documento rango artístico.

Jerónimo López Mozo
Dramaturgo y académico

• • •

¿EL HUEVO O LA GALLINA?

IMAGINO QUE *ARTESCÉNICAS* me encarga este artículo por mi insistencia en utilizar lo que últimamente algunos llaman teatro documento. Creo que todo lo que planteemos alrededor de la palabra "teatro" será paradójico. La representación de lo real inspira igualmente a Calderón o a Peter Weiss. El modo en que lo lleva cada uno a escena es diferente, pero igualmente teatral, ficticio, falso incluso podríamos decir. En ese sentido todo lo que hacemos en un escenario tiene mucho de teatro. Una entrega de premios es siempre criticada por su falta de ritmo, se le exige espectacularidad, entretenimiento. Un discurso político en un teatro exige elocuencia, oratoria, convicción y emoción… todos ingredientes fundamentales de la actuación, algo que no se le pide en una reunión de partido. Por otro lado, el matiz está en que cualquier suceso sobre un escenario tiene "mucho" de teatro, pero efectivamente no "todo" de teatro, y el detalle marca la diferencia. Y a esa diferencia se le llama arte.

Hablar de arte y política es como hablar del huevo y la gallina, sucede lo mismo con las discusiones sobre teatro social versus teatro comercial o contraponer teatro documental y teatro de ficción, todo se resume en la intención de enfrentar ética y estética. Diré que para mí forman parte de lo mismo. Son indivisibles, aunque distinguibles (de esto último no estoy muy seguro).

Lo que me impulsa a montar un espectáculo suele ser una idea, una palabra, una pregunta o una reflexión. Cuando me dispongo a explorar la prostitución en un montaje ¿qué prima: la ética o la estética? La manera en que representaré a los personajes y su entorno viene marcada por el respeto a su verdad y a mi punto de vista sobre ellos. ¿Es esto una decisión ética o estética? Sinceramente, no me

"Cualquier suceso sobre un escenario tiene mucho de teatro, pero no todo es teatro. La diferencia se llama arte"

preocupa demasiado, pero sé con seguridad que cuando hago un montaje he de contemplar los dos conceptos o estará incompleto. Lo que realmente quiero decir es que si mis decisiones estéticas no hablan de la ética del montaje quizá no esté haciendo algo artísticamente satisfactorio, y además será poco conmovedor para el público. La efectividad (peligroso y delicioso término para hablar de teatro) de la obra también está en juego, la comunicación con el público.

Acusar al teatro documento de poco teatral me parece pobre. En cuanto se convierte en teatro adquiere todos sus derechos, como cualquier tipo de teatro. Otra cosa es que no respetes sus deberes, es decir que sea malo, pobre, cobarde, aburrido. Es difícil decir qué tiene que tener una obra de teatro para ser buena, pero no es difícil detectar cuando es mala, para mi gusto de nuevo lo que marca la diferencia es lo mismo: el arte o su ausencia.

Voy a citar a Pessoa (*Sobre literatura y arte*), por inteligente y pertinente:

"El arte no tiene para el artista fin social. Tiene, sí, un destino social, pero el artista nunca sabe cuál es porque la Naturaleza lo oculta en el laberinto de sus designios. Lo explico mejor. El artista debe escribir, pintar, esculpir sin mirar otra cosa que lo que escribe, pinta o esculpe. Debe esculpir sin mirar fuera de sí. Por eso el arte no debe ser

premeditadamente moral ni inmoral. Ambas [cosas] implican que el artista se rebajó hasta preocuparse de la gente. Tan inferior es en este punto un predicador católico como un tiste Wilde o D'Annunzio, siempre con la preocupación de irritar a la platea. Irritar es un modo de agradar. Todas las criaturas a las que les gustan las mujeres saben esto, y yo también lo sé.

El arte tiene, sin embargo, un resultado social, pero relacionado con la Naturaleza y no con el poeta o pintor. La Naturaleza produce un artista determinado para un fin que ese mismo artista desconoce, por la simple razón de que él no es la Naturaleza. Cuanto más quiera darle un fin a su arte, más se aparta del verdadero fin de dicho arte -que él no sabe cuál es, pero que la Naturaleza escondió dentro de él, en el misterio de su personalidad espontánea, de su inspiración instintiva. Todo artista que da a su arte un fin extrartístico es un infame. Es, además, un degenerado en el peor de los sentidos que la palabra no tiene. Es, además de esto y por esto, un antisocial. La manera de que el artista colabore útilmente en la vida de la sociedad a la que pertenece es que no colabore. Así le ordenó la Naturaleza que hiciese cuando lo creó artista, y no político o comerciante."

El fondo y la forma, la forma dentro del fondo, la forma ética y el fondo estético. Palabras. Representaciones. Ficciones. ¿El huevo o la gallina? "La manera de que el artista colabore es que no colabore", el arte sobrepasa al artista y en eso estoy de acuerdo. En el fondo ni siquiera sabemos lo que hacemos al escribir, pintar, actuar o dirigir, seguimos impulsos ancestrales, deseos no controlados de expresión, de confraternización, en el fondo apelamos a un sentimiento de solidaridad universal que habita en todos nosotros, como dice Joseph Conrad, y que sólo como artistas sabemos expresar. Pero intentar explicar esto es como intentar explicar la naturaleza de los sueños. Algo misterioso e imposible.

Andrés Lima
director, autor y académico

Por Ulises Kuroshima / García May

XXX

MOSTRA DE TEATRE

FIRA D'ARTS ESCÈNIQUES COMUNITAT VALENCIANA

DEL 25 AL 28 MAIG

ALCOI 2020

Ajuntament d'Alcoi

GENERALITAT VALENCIANA

www.mostrateatre.com

inaem

PINTOR DE ENSAYOS

El escenógrafo y arquitecto portugués José Manuel Castanheira, miembro de la Academia, escribe sobre el proceso de creación que sigue habitualmente y se sirve de su último trabajo a modo de ejemplo: el asombroso dispositivo escenográfico que diseñó para la tragedia *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, coproducción hispano-lusa estrenada a principios de año en Madrid.

Por **Jose Manuel Castanheira**

"... quiero hacer de mi escenario otro actor, un actor como un ser que respira...".
(Richard Peduzzi, a propósito de la escenografía para *Hamlet*, dirección de escena de Patrice Chéreau)

IMPLANTACIÓN

En el teatro la escenografía es también un acto de implantar. Mis primeros pasos en la creación escenográfica me llevan a imaginar el suelo que elegiré como pavimento sobre el que asentar la escenografía: es el primer elemento de articulación entre la idea y el lugar. Siempre que es posible, me gusta empezar de este modo, porque me permite una primera visión (una articulación) entre el actor (figura humana) y la atmósfera (nueva geografía). La escenografía, tal y como la entiendo, no existe fuera de ese contexto efímero, que comienza y termina en el espacio de la representación. No concibo la escenografía sin concretar un suelo, lugar inventado, donde surge la convención: un tablero, sobre el que se mueven los actores durante la representación.

Como el trabajo del escenógrafo impacta en la mirada del espectador, prefiero lugares escénicos ya sean pre-arquitecturas o, incluso, espacios no convencionales, en los que exista una visibilidad en perspectiva sobre la escena (tal y como sucedía en la antigüedad clásica), incluso en aquellos escenarios con una inclinación acentuada. En los teatros a la italiana tenemos que conjugar la inevitable confrontación entre la herencia de una arquitectura inventada por las leyes de la perspectiva y un nuevo orden que exige otras reglas espaciales para la recepción del espectáculo.

METÁFORA

En las primeras conversaciones el director de *Reinar después de morir*, Ignacio García, se expresó con palabras fragmentadas, ideas abstractas, que contenían un deseo de identidad con lo lusitano. Percibí en su discurso, siempre abierto a sugerencias, que deseaba una escenografía que reflejara un espacio metafórico. Su objetivo consistía en una propuesta de un espacio abierto, capaz de dotar de un sentido de universalidad a la obra de Vélez de Guevara.

Boceto en acuarela de Castanherira para *Reinar después de morir* e imagen de la escenografía final, fotografiada por Sergio Parra.

Otros bocetos en acuarela del autor en busca del dispositivo escenográfico de *Reinar después de morir.*

REFERENCIAS

Al comenzar a diseñar y dibujar (acuarelas) busco referencias. Recordé un cuadro de El Bosco, contemplado recientemente, *La ascensión al Empíreo*. La fascinación por ese túnel simbólico, túnel que puede ser tanto un pozo en espiral como un pasaje iniciático hacia otra dimensión espacial. Busqué en el universo de palacios e iglesias. Pasé bajo la tenue luz cenital del Panteón de Roma, así como bajo la fugaz perspectiva del interior de las cúpulas de San Pedro en Roma o de Santa Sofia en Estambul. Estas hipótesis, transportadas a una escala más acorde con la arquitectura del teatro, se transfiguró en la cúpula del Salón del Pasaje de la Iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia en Lisboa. En esta bóveda barroca y simbólica, forrada de azulejos, se encontraba uno de los iconos que deseaba Ignacio García. La fusión figurativa en una superficie convexa azul me ofreció grandes posibilidades para el espacio; y también un acercamiento al lugar inevitable de la leyenda de Pedro e Inés, la Fuente de la Quinta de las Lágrimas en Coimbra.

NATURALEZA Y CULTURA

Al invertir el orden morfológico del mundo no logro contemplar el universo, porque es él quien me contempla. La bóveda de la Iglesia de Nuestra Señora de la Misericordia fue invertida, ya no la miro desde abajo, ahora camino sobre ella y es el universo quién me observa. Así esta posible nueva visión del mundo me planteó una pregunta central (antropológica) en la leyenda de Inés de Castro, la confrontación entre la naturaleza y las imperfecciones procedentes de la cultura.

Al invertir la bóveda y caminar sobre ella se produce un claro desgaste en el azul de los azulejos de esta estructura esférica (erosión) y existe una posible simbiosis entre liturgia y jardín. Tras la bóveda invertida, un bosque invertido (las copas de los árboles debajo

de los troncos), próximo al foro, que nos engaña como un firmamento refulgente, al tiempo que insinúa un camino blanco para la muerte anunciada.

DISEÑO HABITADO

Estos dibujos estaban habitados. En este barco (sí, el teatro es siempre un barco que surca el mar), Ignacio García concibió para este lugar-metáfora el sentido de un viaje circular: un verdadero laboratorio para proponer un teatro total con una coreografía exhaustiva de todos los elementos. La luz irrumpió respetando la atmósfera esencial del sueño y acentuando el ritual incesante de los actores. Y este lugar simbólico de Pedro e Inés es, en el esplendor de la naturaleza, refugio, fuente y río de aguas purificadoras; pero también, prisión y vaivén infinito, del que no hay escapatoria posible.

EL VALOR DEL DIBUJO

Me gusta mucho la pintura. Sobre todo, la pintura que me permite entrar y perderme dentro de un cuadro. Por esta razón, me gusta, por ejemplo, Ronald Kitaj. Tampoco él creía en la pintura sin comenzar por el dibujo. Creo que esta cuestión se plantea de igual forma en la creación escénica. Me inquieta la pérdida de valor del dibujo como instrumento de lectura de lo cotidiano y de la transmisión de imágenes previas. El olvido de la imaginación -facultad que los niños practican ejemplarmente y que pierden con la educación- debe recuperarse y desarrollarse. El poder de un dibujo hecho a mano es imbatible e insuperable. Sé por mi experiencia del poder que muchos y simples bocetos o dibujos tienen en la comunicación de ideas.

A menudo, en el transcurso de un proceso creativo, un dibujo posee la capacidad de transmitir y sirve de motor para un largo y extenso diálogo, que expresa muchas más cosas que la enunciación de una simple idea para proponer un espacio. Sí, porque el dibujo, la acuarela, el boceto, hechos a mano transmiten también la mirada. Los dibujos son fragmentos de vida, que hablan de hechos y contextos, y por esta razón son insustituibles.

> “El poder de un dibujo hecho a mano es imbatible e insuperable... sirve de motor para un largo y extenso diálogo, que expresa muchas más cosas que la enunciación de una simple idea”.

> “Como escenógrafo preciso estar en los ensayos. Es preciso estar allí para escuchar (¿ver?) las palabras desnudas,... donde las primeras imágenes con sentido irrumpen y estallan”.

LOS ENSAYOS

Como escenógrafo preciso estar en los ensayos para captar las sensaciones que se propagan en el vacío y traducir las visiones del director de escena, conceptos etéreos, compuestos de gestos imprecisos o frases inconexas. Escuchar y ver a los actores que comienzan a invadir un espacio de apariencias, vacío, con palabras y gestos inconexos. Preciso participar de este caos que se produce. Me gusta hacer fotografías furtivas y esbozos de esas palabras ocasionales en un espacio desnudo, porque es un material anárquico, pero de extraordinaria utilidad en mi estudio. Gusto de los directores de escena que invaden el espacio escénico mediante un juego aparentemente invisible y ensayan nuevos universos con la sutileza de la poesía, respetando y dialogando con la visión caleidoscópica que habita dentro del escenógrafo.

Más que el estudio, el lugar de felicidad o de los descubrimientos son los ensayos. No creo en una escenografía seria y rigurosa que no bebe en la fuente de los ensayos. Es preciso estar allí para escuchar (¿ver?) las palabras desnudas, desprotegidas en las paredes neutras de la sala de ensayos, donde las primeras imágenes con sentido irrumpen y estallan. Es preciso observar al actor, saborear la palabra, ver cómo el actor sobre el suelo de madera desnuda juega con la palabra. Ver como el actor, en un segundo, transforma una vulgar silla en un barco o transforma un trozo de madera blanco en la muralla de un castillo.

La verdadera dramaturgia del espacio nace aquí, como una pugna con un texto por pulir, en la caja negra del escenario, con los actores y las sillas dispersas, con los primeros bocetos que sueño al leer la obra dentro de una carpeta que llevo bajo el brazo, pero que se transforman en las primeras conversaciones con el director de escena. ◆

Ana Mariscal

pionera de la dirección escénica

Solo han pasado 25 años desde la muerte de la actriz, directora y escritora Ana Mariscal pero su obra ha caído totalmente en el olvido, a pesar de que fue la primera mujer que firmó una dirección escénica.

Por **Antonio Castro Jiménez**

Ana María Rodríguez- Arroyo (Madrid, 1921-1995) era la menor de los cinco hijos de una familia madrileña. Uno de sus hermanos, Luis R. Arroyo, se dedicó a la interpretación, sobre todo en cine, y fue decisivo para que la pequeña acabara en el mundo del cine. Porque a Ana le interesaban, sobre todo, las matemáticas y llegó a cursar la carrera de Ciencias Exactas, que no terminó. ¿Por qué hoy no se recuerdan sus aventuras pioneras en cine y teatro?

Ana vestida como don Juan en el Tenorio de 1945. Archivo de David García Rodríguez

Según explica su hijo, David García Rodríguez, "Siempre pesó sobre ella haber hecho *Raza*... Al comenzar la Transición tenía 54 años y había abandonado el cine, dedicándose solo al teatro. En esa época muchos profesionales tuvieron que reinventarse. Mi madre decidió no hacerlo y, seguir poniendo en escena, sobre todo, teatro de los Quintero, Mihura o Arniches, cuando estaba emergiendo otro tipo de teatro. Además, como habitualmente se contrataba a sí misma ▸

La Mariscal escandalizó al ponerse las calzas del seductor. En la función de tarde era doña Inés y don Juan en la de noche

Retrato de una juvenil Ana Mariscal. ©CDAEM-INAEM

La compañía al completo de *Los muertos*. Archivo de David García Rodríguez

para su compañía, eso provocaría que otros productores no se animaran a contar con ella.”.

CONOCE A LORCA. La adolescente Ana, a los quince años, pudo haber encarnado al maniquí de *Así que pasen cinco años*. Su hermano Luis iba a hacer el protagonista y la llevaba a los ensayos de la obra en los altos del edificio Capitol, sede del Club Teatral Anfistora. Lorca la oyó recitar uno de sus poemas y seducido por su voz le repartió ese personaje. Se echó encima el verano de 1936 y aquello no pudo ser. Pero no tardaría muchos años la joven actriz en hacer teatro profesional gracias a Luis Escobar, que la contrató para la compañía de los Teatros Nacionales. Con ella inició gira sustituyendo a Blanca de Silos y Josefina de la Torre. La primera vez que salió a escena fue en el Teatro Principal de San Sebastián con la obra *Llegada de noche*. De vuelta a Madrid triunfó en el María Guerrero protagonizando *Dulcinea* (1941) de Gastón Baty. Una joven primeriza figurando como primera actriz. Ya no rebajó esa categoría a pesar de que el cine fue siempre su prioridad. El cine se cruzó en su camino a los 18 años. Un día, acompañando a su hermano a una prueba, el director Luis Marquina se fijó en ella y le propuso participar en su película *El último húsar* (1940). A partir de ese momento, la universidad quedó descartada. Fue también su hermano Luis quien la bautizó artísticamente como Ana Mariscal. En sus primeras películas, los directores se empeñaron en darle los papeles de vampiresas aunque su intervención en *Raza* (1941), la película con guion sobre una historia de Franco, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, fue la que la consagró como figura de la gran pantalla.

Dirigiendo la película *Misa en Compostela*. 1954. Archivo de David García Rodríguez

SEGUNDO LÓPEZ. Después de rodar como actriz más de veinticinco películas, y con solo treinta y dos años, se lanzó a la dirección con *Segundo López aventurero urbano* (1953). La suya fue una decisión arriesgada en la España franquista, que ampliaría creando la productora Bosco Films, junto a su esposo, el fotógrafo Valentín Javier García. Llegó a dirigir once películas y los estudiosos de la época la incluyeron entre las mejores directoras de Europa. Algunas veces se la presenta como la primera directora en España, pero no debemos olvidar los modestos intentos de Elena Jordi, Elena Cortesina y, sobre todo, Rosario Pi. Su última aparición como actriz de cine fue en la desafortunada película de Javier Aguirre *El polizón de Ulises* (1987), que no llegó a estrenarse comercialmente.

TENORIO FEMENINO. Otro ejemplo de su inquietud artística e intelectual fue el montaje de *Don Juan Tenorio* en el madrileño Teatro Rialto en 1945. La Mariscal escandalizó a un sector de la crítica y del público al ponerse las calzas del seductor. En la función de tarde interpretaba a doña Inés y en la de noche, a don Juan. Ese atrevimiento, en un país profundamente machista en la inmediata posguerra, le costó pasar por un proceso literario, con simulacro de juicio incluido, que se celebró en Valladolid promovido por Vicente Gómez Ayllón, crítico del diario *El Liberal*. Otro crítico, Adolfo Marquerie, fue su defensor y salió absuelta. En 1944, todavía con poca experiencia, Ana escribió un artículo en la revista *Barcelona Teatral* sobre el trabajo en cine o teatro. En él decía:

> ¿Vale la pena ser actriz teatral? ¿Para qué sirve estar noches y noches sin dormir modelando un personaje? ¿Para qué ese esfuerzo torturante del actor al asimilarse su papel mediante un metabolismo lento y costoso, hasta estar saturado de la psico- ▸

logía del personaje que quiere encarnar? El artista está trabajando con todo entusiasmo, dejando su alma y hasta la salud, en su obra para que cualquier somnoliento crítico teatral responda con una línea de indiferencia despectiva por toda crítica, ante su inmensa y noble labor. Y se quedan tan satisfechos, pensando que el que lo lea se creerá que él, el crítico -de oficio- ha cumplido bien su labor.

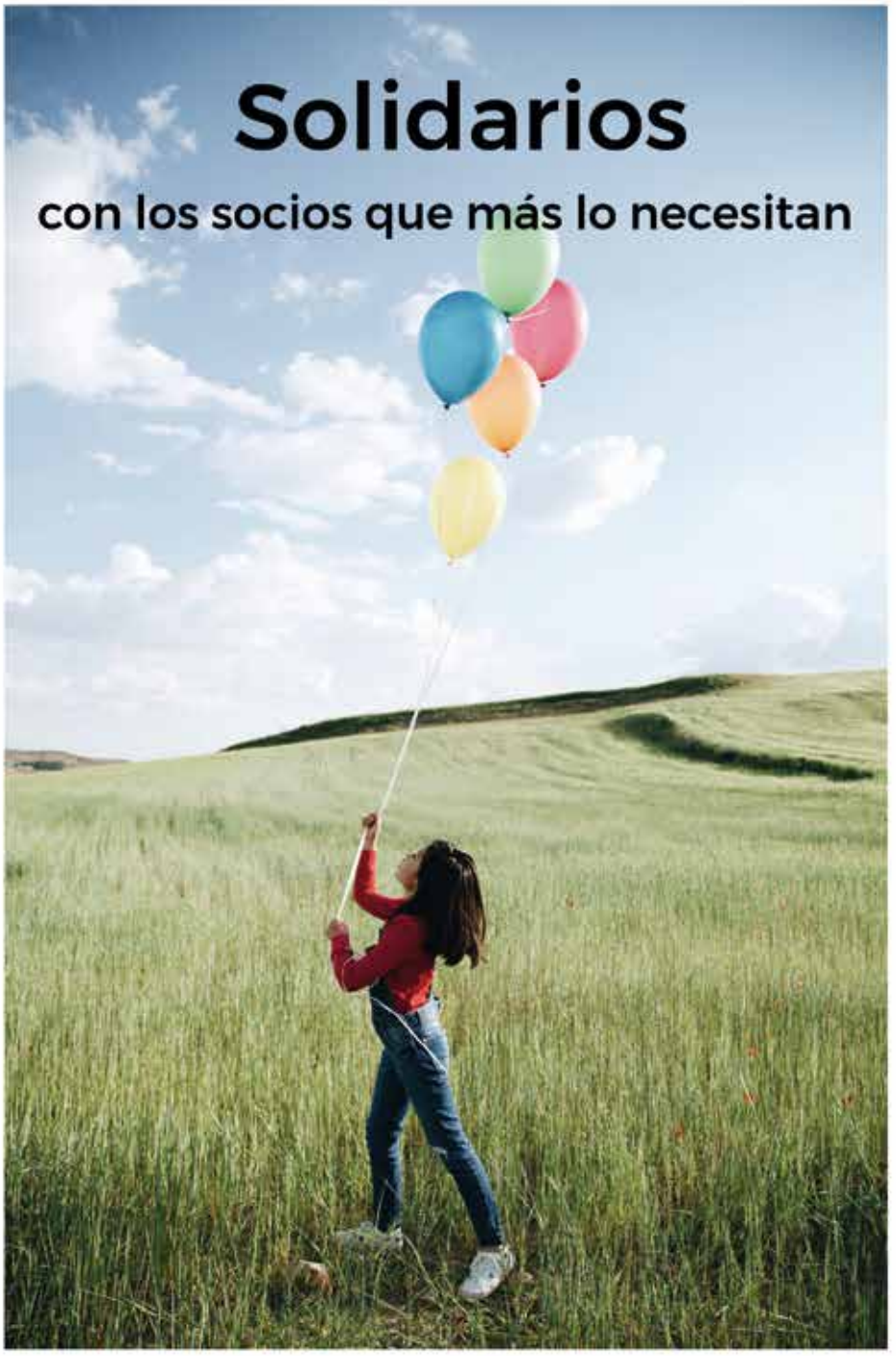
TEATRO EN ARGENTINA. El año 1954, el mismo en el que se casó con Valentín Javier, viajó a Buenos Aires para interpretar *Delito en la isla de las cabras*, de Ugo Betti, que sería su gran éxito allí. Permaneció en Argentina durante dos años en los que pudo interpretar textos prohibidos en España: *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *Yerma* o *Doña Rosita la soltera*. Los había adaptado Rafael Alberti para la incipiente televisión y los había dirigido Esteban Serrador, tío del popular Chicho Ibáñez Serrador.

Con Miguel Mihura, Julia Caba Alba y Enrique Cahen-Salaberry durante el rodaje de *Carlota*. 1958. Archivo de David García Rodríguez

DIRECTORA TEATRAL. Todas las etapas de su carrera las quemó muy pronto. Cabe recordar que falleció a los setenta y tres años. Con veintitrés años fundó y dirigió su compañía teatral, debutando en el Teatro Cómico de Madrid. Tras dirigir cine pasó a hacer lo mismo en teatro, al frente de su propia compañía. Ser la empresaria y primera actriz le permitía tomar esa decisión cuando ninguna mujer había firmado la dirección escénica. La primera noticia que tengo de ese papel fue en el año 1957 con un montaje del Pequeño Teatro Dido -aquel teatro de cámara- que solo se vio en Casa Americana de Madrid. La obra: *Réquiem por una monja*, de Faulkner. Fue también la época en la que entró en contacto con Modesto Higueras al que, años más tarde, llamaría para que dirigiera en su compañía. En esa época también mujeres como Pura Ucelay, Carmen Troitiño y Josefina Sánchez Pedreño dirigieron en el teatro de cámara, pero no en el comercial. Parece indiscutible que mujeres como Margarita Xirgu o Irene López Heredia dirigían montajes en sus compañías, pero no he encontrado anuncios en los que figuren como directoras.

Ya en 1967 Ana firmó con Julio Diamante un montaje de *El enfermo de aprensión*, de Molière y otro de *La locandiera*. Después Ana se aventuró a llevar al teatro autores y temas no muy populares en los años setenta. El año 1971 dirigió en el Alfil *El tótem en la arena*, de Juan Gil Albors, y *Oscuro y lejano paraíso*, de William Inge. Después montó *Deja dormir al perro dormido* (Dangerous corner,1973), una desconocida obra de Priestley a la que siguieron *Matrimonio inglés aceptaría amante español* (1975) de Fernández Antuña y *El caraqueño* (1977), de Martín Recuerda. En 1981 dirigió *Los muertos*, de Max Aub, un autor hasta entonces maldito por su militancia republicana. Sus últimos montajes fueron *El chalet de madame Renard* (1984), *El caso de la señora estupenda* (1985), ambas de Mihura, y *Los días vacíos*, para la compañía de José Caride, que se estrenó en Murcia. Poco después se retiraría definitivamente de la vida artística aunque había aceptado participar en *Picospardo's* en el Teatro Español. La enfermedad y la muerte truncaron su reaparición.

1. MARISCAL, A. *¿Actriz de teatro o de cine?* Barcelona Teatral (6-7-1944 :1)



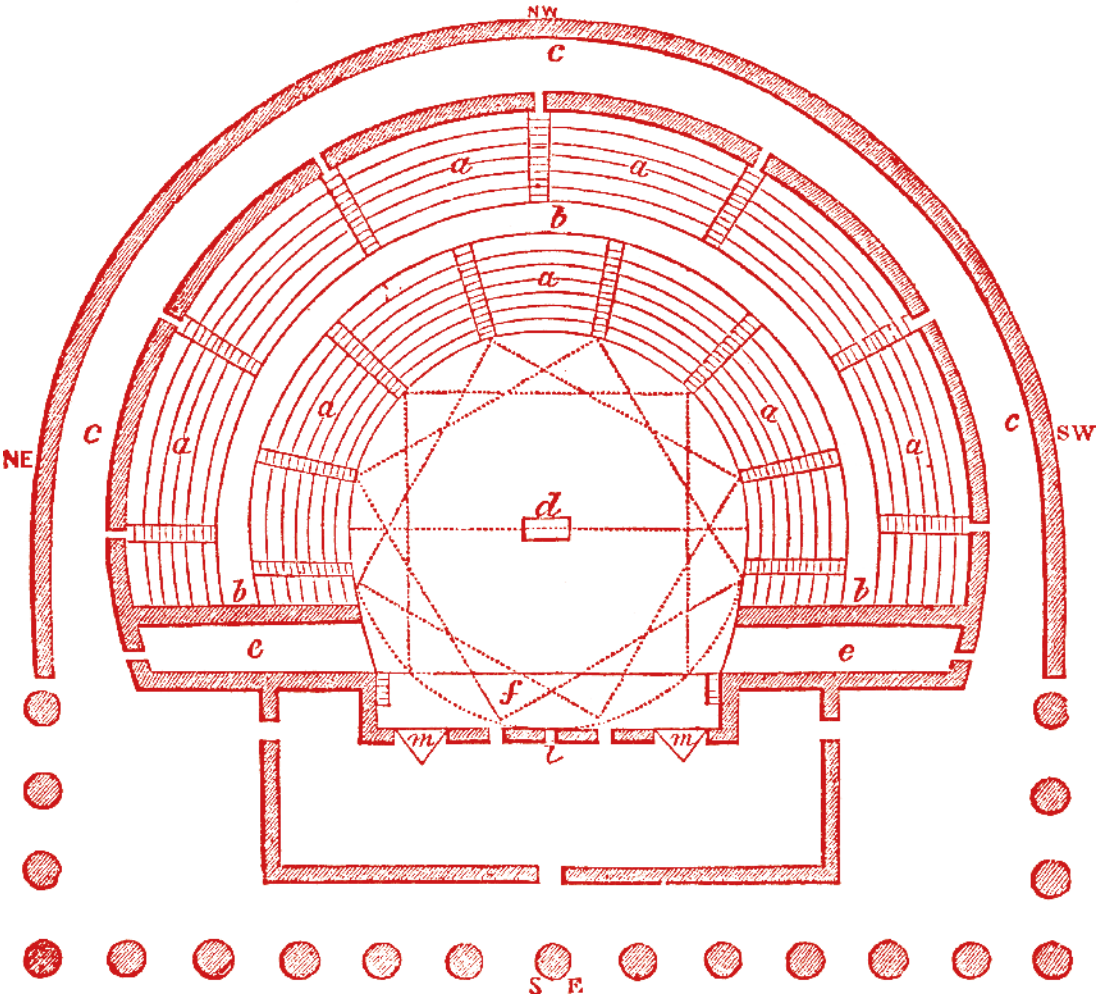
www.aisge.es

Somos aisge @aisge @somos_aisge

DIRECTOR ARTÍSTICO versus DIRECTOR EJECUTIVO

La coexistencia de dos figuras aparentemente antagónicas como son el director artístico y el director ejecutivo al frente de organizaciones culturales y eventos es casi siempre un asunto polémico. El académico Pau Llacuna i Ortínez, con más de cuarenta años como director ejecutivo de eventos de artes escénicas, analiza los ámbitos y límites de su responsabilidad.

Por **Pau Llacuna i Ortínez**



Este texto intenta contraponer la gestión con la creación o la creación con la gestión en la organización de un evento/ festival/ programación. Para examinar cómo conviven, coexisten o se limitan los directores artísticos frente a los directores ejecutivos formulo cuatro cuestiones.

1ª ¿LA TITULARIDAD DEL EVENTO HA DE MARCAR LA PROGRAMACIÓN?

Un director artístico no puede hacer lo que él quiera, está condicionado por la titularidad.

La titularidad es programática y expresa qué tiene que ser el evento/ festival/ programación. Por encargo de la titularidad, el director ejecutivo recordará (si es necesario) al director artístico las coordenadas que ha establecido la titularidad. ¿Esto quiere decir que la titularidad decide la programación? En cierto modo sí, pero también está claro que hoy por hoy, cuando un director artístico se presenta a un concurso con un proyecto y este es aceptado por la titularidad y lo contrata, se fusionan ambos proyectos. Así podemos decir que quizás nadie condiciona a nadie, o que todos se condicionan (comprometen) a todo.

La titularidad no debe influir más de lo preciso, pero el director artístico no es libre de hacer un producto que no conecte con el entorno o que no responda al ¿para quién? y al ¿por qué? Recordemos las palabras de Guillermo Heras (2014): "Hoy hay muchas prácticas culturales cercanas al onanismo que solo sirven para el regodeo de unos cuantos que se consideran privilegiados por el simple hecho de dedicarse a la práctica artística".

2ª ¿EL DIRECTOR EJECUTIVO TIENE ALGO QUE DECIR EN LA PROGRAMACIÓN?

Si marcamos bien nuestros límites desde el principio (un organigrama claro), si clarificamos nuestro ¿por qué?, ¿para quién? y ¿cómo? así como otros valores, con toda seguridad el director ejecutivo no tendrá nada que objetar a las decisiones del director artístico; si no es así, seguramente se generará conflicto en los ejes generales del evento/ festival/ programación.

La representatividad de la titularidad que ejerce el director ejecutivo le obliga a una intervención si cree que no se cumple el plan general marcado. Vela para que se cumplan las directrices, para que se consigan los objetivos, para que los contenidos sean coherentes con los valores, etc. Esto no quiere decir que intervenga en la programación. ¿Qué autores o qué compañías se programarán? Este es el trabajo del director artístico, ensamblar, en su programación y presupuestos a compañías y creadores que coincidan con los objetivos y los valores marcados por la titularidad.

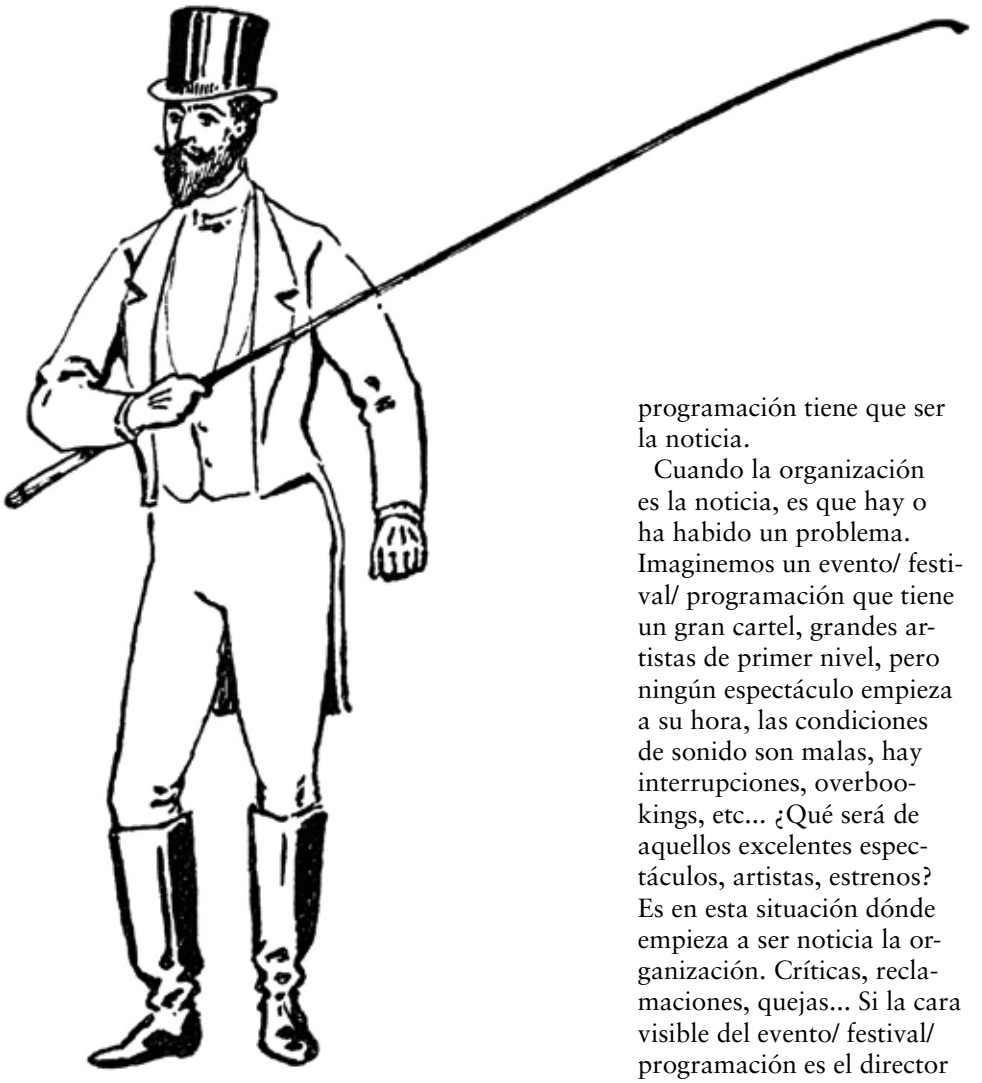
Hay que huir de los directores ejecutivos que sólo están para ver indicadores y resultados económicos, analizados fríamente. El director ejecutivo cultural tiene que ser sensible y permeable a las demandas del director artístico, es la "rótula articulador desde lo estratégico entre el nivel político y el nivel operativo" (Bonet 2016).

> El director ejecutivo representa a la titularidad del evento o festival, por lo que está obligado a intervenir si cree que no se cumple el plan previsto

3ª ¿QUÉ ES MÁS IMPORTANTE: UNA BUENA PROGRAMACIÓN O UNA BUENA ORGANIZACIÓN?

Es evidente que un evento/ festival/ programación que no presente un buen cartel, que no responda a lo que pide su público, está condenado al fracaso. El proyecto artístico expresa y sintetiza el ideario y es la cara del evento/ festival/ programación. Es la carta de presentación del director artístico.

Cuando tenemos cerrada la programación lanzamos el evento/ festival/ programación. Es el punto de arranque para la comunicación de la actividad del año en curso. No podemos explicar la edición del año sin saber qué vamos a exhibir. No podremos cerrar la parrilla ▸



ni los espacios que vamos a utilizar si no tenemos la programación. No podremos planificar la logística hasta que no sepamos el número total de componentes de las compañías. La programación es el eje de gran parte de la gestión, y se supone que un evento/ festiva/ programación debe tener una buena programación. La programación tiene que ser la noticia.

Cuando la organización es la noticia, es que hay o ha habido un problema. Imaginemos un evento/ festival/ programación que tiene un gran cartel, grandes artistas de primer nivel, pero ningún espectáculo empieza a su hora, las condiciones de sonido son malas, hay interrupciones, overbookings, etc... ¿Qué será de aquellos excelentes espectáculos, artistas, estrenos? Es en esta situación dónde empieza a ser noticia la organización. Críticas, reclamaciones, quejas... Si la cara visible del evento/ festival/ programación es el director artístico, en el momento que algo no funciona o que todo funciona irregularmente, quien tendrá que dar las explicaciones será el director ejecutivo y, evidentemente, esto no es bueno. Si falla la organización de manera continuada, no hay marcha atrás, el evento/ festival/ programación se va al traste.

Cuando la organización es la noticia de un festival hay un problema. Y si la cara visible cuando algo no funciona es el director artístico, algo va mal

¿Podemos pensar que una buena programación lo salva todo? ¡No! Si la organización falla, la noticia será el fallo técnico. ¿Sólo estamos hablando de la organización que se ve desde el exterior, que percibe el público? ¡No! No podemos permitirnos desajustes internos que parece que no afloran, pero que, si se detectan, acaban desgastando el equipo, de forma que el estrés se apoderará del conjunto.

Podemos decir que ¿una buena organización lo salva todo? ¡Tampoco! Ayuda, pero no lo es todo. Una buena organización con una mala programación comporta que el público salga de los espectáculos conversando de temas conceptuales, pero no agotado por esperas, enojado por interrupciones técnicas.

Hay que decir de todas formas que si no hay una perfecta simbiosis de trabajo en el equipo, el evento/ festival/ programación se resiente. He utilizado conscientemente la palabra “simbiosis”, tiene que haber una perfecta retroalimentación en la comunicación de saberes, la información ha de fluir de forma transversal, tiene que ser permeable en todos los sentidos. ▶

¿DIRECTOR ARTÍSTICO VERSUS DIRECTOR EJECUTIVO?

El director ejecutivo y el director artístico son las figuras claves para poder llevar a cabo los programas con continuidad. Es evidente que el director ejecutivo, por ser el representante de la titularidad, coordinará o liderará toda la organización y su visibilidad será más constante durante todo el año; su trabajo es más lineal.

El director artístico tendrá un trabajo a ritmos distintos. Se le exigirá la misma constancia, pero tendrá más presencia a medida que se acerquen las fechas del evento/ festival/ programación. En ese momento es la estrella, los focos le señalan y tiene que demostrar su trabajo y cómo este encaja en el del resto del equipo.

¿Realmente podemos hablar de "versus" o tememos que hablar de "no versus"? ¿Son los dos directores figuras contrapuestas y antagónicas? Mi respuesta es no. Los dos directores ejercen unas funciones claves en la vida del evento/ festival/ programación. Cada uno desde su posicionamiento tiene que dar al máximo para que todo salga bien.

Sus funciones en el organigrama, y su posicionamiento en el mismo, les hacen asumir responsabilidades a nivel muy distinto.

No es lo mismo tener la responsabilidad de todo el evento, a ser responsable de la programación; jurídicamente no comporta el mismo compromiso. Es aquí donde me paro y hago la siguiente pregunta. ¿Quién va a ser, globalmente, el responsable del evento/ festival/ programación?

Imaginemos que en una programación se propone hacer un espectáculo multitudinario en una gran plaza a la que se accede por calles estrechas, y esto presenta una controversia entre ambos directores ¿Quién ha de ceder? ¿Si pasa cualquier problema, de quién será la responsabilidad civil o penal? Es aquí donde tenemos un enfrentamiento, y es aquí donde se ha de demostrar la capacidad de liderazgo de director ejecutivo. Es aquí donde se demuestra el trabajo en equipo. Es aquí donde se ve si funciona el organigrama. Es aquí donde se ve si la confianza y la delegación de poderes de la titularidad son ciertas.

Si estamos en la situación de director ejecutivo "versus" director artístico el resultado no será bueno. Tenemos que ir hacia la "Suma no nula" o el "win-win". Con la suma de esfuerzos y de entendimientos de todos siempre se gana, siempre obtendremos mejores resultados, pero el director ejecutivo, como representante de la titularidad, siempre tiene la última palabra, pero… sin el trabajo del director artístico no tenemos evento/ festival/ programación. ◆

La programación descansa en el director artístico, pero la última palabra siempre corresponde al director ejecutivo

ELOY ARENAS
y la inmortalidad temporal del humor

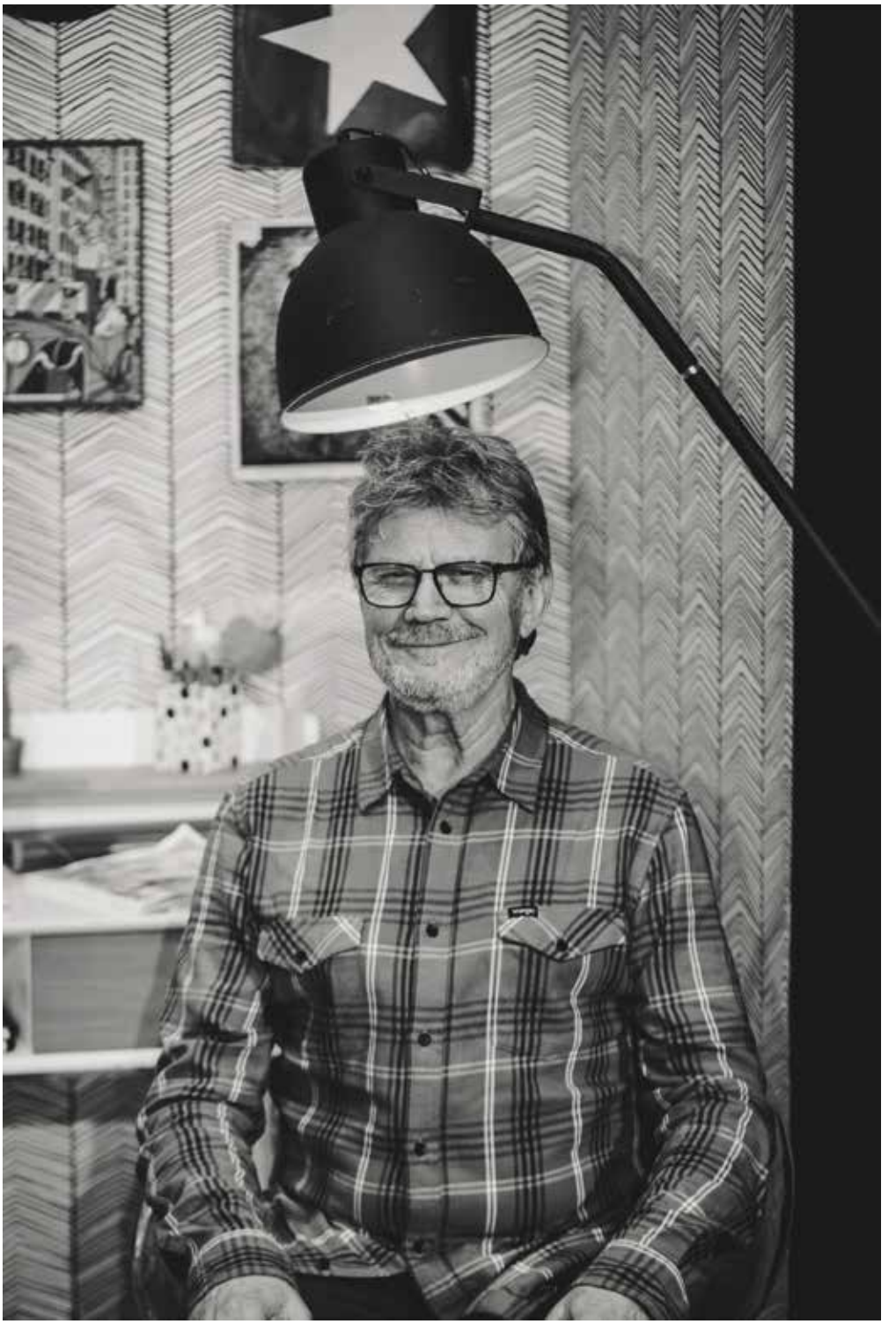
Capricornio, alicantino y humorista, Eloy ha traído a la especialidad de Autores de la Academia la frescura de quien ha atravesado la reciente historia teatral española dedicado al humor. "Yo solo escribo palabras que vivo", decía uno de sus poetas preferidos, y él aterriza en la escritura desde su experiencia como intérprete, por lo que ese arte que, como su apellido, se escribe "sobre la arena", es para él una playa sobre la que camina seguro.

Por Ana Fernández Valbuena

Antonio Pérez Bayod, Luis Coreminas, Mari Carmen Duque, Eloy Arenas y Mabel Escaño

De Aristófanes a Bergson, de Gómez de la Serna a Roberto Benigni, la enseñanza mayor del humor es que hay que tomárselo muy en serio, porque, según Arenas, da a la vida una "inmortalidad temporal". La raíz contemporánea de lo cómico, que nació en España con la "Otra Generación del 27" (Tono, Ugarte, Mihura...), ha tenido una continuidad que Eloy calificaría de "discontinua" (le encantan los oxímoron y hace de ellos uno de sus más eficaces recursos). Fueron los humoristas gráficos de mediados del XX y las compañías de teatro universitario de los setenta los que tomaron el testigo del humor comprometido tras ese largo silencio de la dictadura. Eloy formó parte de una de esas compañías que, junto al café teatro de aquella época, fueron su escuela como futuro autor.

En ese Madrid al que habían regresado muchos *culturetas* que traían el teatro absurdo, el teatro político y el destape, Eloy recuerda haber escuchado a mucha gente decir: "De mí no se ríe nadie". En su Levante natal, en cambio, reinaba una socarronería -las Fallas, las hogueras- que incluso durante la dictadura se expresaba con gran libertad. Algo imprescindible, porque el humor disuelve lo trágico, lleva lo profundo -dice Eloy- a la superficie para que todos lo vean. Y, ▸



El actor y escritor Eloy Arenas. ©Eva Gascón
En la otra página, caricatura aparecida en el diario *ABC* en 1972, en la que aparece Arenas con otros artistas.

Eloy Arenas en *Burundanga*, de Jordi Galcerán. 2011, ©Antonio Castro

como debe comenzar por uno mismo, su manual de instrucciones incluye acciones como "ironizarse encima"; "reírse en defensa propia"; "profundizar en lo frívolo y frivolizar lo profundo". Instrucciones aplicadas con éxito en piezas suyas como *Sálvese quien pueda* (2006), *Mujer busca hombre que aún no existe* (2009), o *Bobalización* (2011).

Cuánto de ese humor setentero impregnó su forma de entender lo cómico: en el 72, junto a un puñado de jóvenes, parodiaba a Franco en *Charly*, no te vayas a Sodoma, ambientada en la Roma Imperial, y en un formato de cabaret hispano. Cada dos por tres, la policía se personaba en el teatro donde la representaban con éxito imparable, y los cómicos acababan en el calabozo de la siniestra Dirección General de Seguridad (DGS) vestidos de romanos. Su actitud, incluso en esa tesitura, era "Vamos a reírnos de todo esto". Pero ¿cómo se ríe uno de "todo eso"? Con empatía, proclama Eloy, huyendo de lo docto, y recorriendo el camino más recto entre dos puntos: la línea curva. Solo así conseguimos que "el otro" se convierta en nuestro cómplice, algo que defendía su pieza *Entiéndemetúamí* (2001), un juego hilarante sobre los daños colaterales que produce la no empatía, desplegado en cinco historias para ponerse en el lugar del otro.

La escritura de Eloy bucea en el absurdo y rompe la lógica a través de lo inesperado, en una constelación temática pegada a los dilemas de hoy: el individualismo feroz, la necesidad de nuevos patrones masculinos, la difícil conversión digital. Autor de geniales aforismos como "Te deseo lo mejor para mí", o "Pienso en mí, cuando sufres", se hermana al mejor Jardiel que, al igual que él, tomaba los temas de la clase media para elevarla haciéndonos reír. Cuando un colega suyo comentó que su siguiente proyecto iba a ser "una obra comercial", Eloy, curtido en el esfuerzo de muchas producciones, le preguntó: "Y eso ¿cómo se hace?". Si hubiera una receta para el éxito comercial ¿qué autor no la aplicaría? Su inteligencia como autor deriva de muchos años de oficio, de los que ha aprendido que lo "comercial" no es un objetivo, sino un punto al que se llega cuando tu obra lleva años en cartel. "La comedia -dice- es la tragedia más el tiempo", lo que Pirandello llamaba la distancia humorística, y él ha forjado su dramaturgia cómica primero en los guiones para televisión y radio, en los que trabajó muchas temporadas; su paso natural a los monólogos de autoría teatral se llevaban forjando desde los setenta: "Gila ya hacía monólogos, aunque no los llamáramos así."

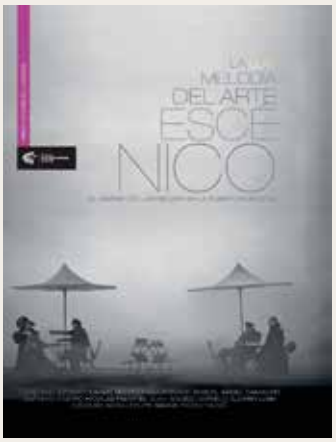
La escritura de Eloy bucea en el absurdo y rompe la lógica a través de lo inesperado, en una constelación temática pegada a los dilemas de hoy

Tras nuestra charla, Eloy me invita a la función en la que interviene como actor; el patio de butacas sigue entusiasmado por su ritmo cómico inigualable, su magisterio en complicidad y amor al espectador. Salgo emocionada, recordando las palabras que Fellini dedicara a los hermanos De Filippo cuando los vio en Roma por vez primera en pleno fascismo, haciendo reír al público de sus propias miserias: un viaje a la napolitaneidad. Con Eloy viajamos a esa otra utopía: la inmortalidad humana a través del humor. ◆

Publicaciones de la Academia de las Artes Escénicas

Academia de las Artes Escénicas de España

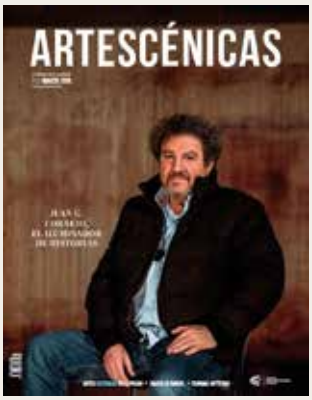
Colección Artes y Oficios de la Escena

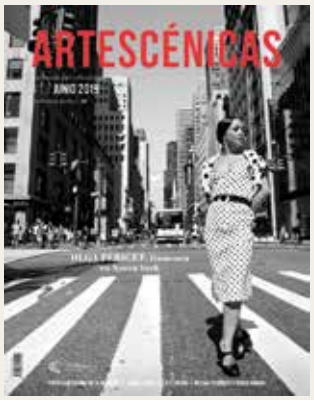


Colección Estudios

Colección Libros de la Academia

Revista Artescénicas





Disponibles como ebook en
www.academiadelasartesescenicas.es

Distribución en formato impreso en Distriforma: www.distriforma.es

distriforma@distriforma.es

Tel : 916 845 628 / 916 845 66

Nuestras publicaciones tienen el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y de la Comunidad de Madrid.

LA

No, no firmaría aquel contrato. Él se enfadaría, se pondría furioso, pero no lo firmaría.

Estaba harta de guiones insulsos, de papeles intrascendentes, de poco seso y mucho sexo. También estaba harta de él, de su representante, de ese chico de medio pelo que se estaba forrando a costa de ella, de sus gestos, de sus guiños, de su forma de hablar tan impositiva. Él era el culpable de que sólo le dieran papeles como el que tenía en sus manos, el culpable de que nunca la nominaran, ni la premiaran, ni la entrevistaran en los más prestigiosos medios, ni la elogiaran los críticos…Pero, ¿quiénes son los críticos?, le decía él, ¡unos señores viejos, cansados, aburridos! ¡Tienes miles de fans que te adoran, que te hacen ganar dinero! Esos son tus críticos. Pero ella estaba harta de esos miles de fans que la deseaban y nada más. ¿Cómo que nada más? ¿Te parece poco? Insistía él.

Ella, de momento callaba, parecía convencida, pero luego, cuando se quedaba a solas en la soledad de su ostentoso y un poco cursi apartamento, se sentía engañada, manipulada, con la total certeza de que había errado el camino, y la indiferencia con la que acogían su trabajo le roía la autoestima como si se tratara de un ratoncito travieso y demoledor; tan demoledor o que ya ni siquiera se encontraba guapa. ¿Qué pasará, se decía, cuando el tiempo pase, cuando ya ni la más puntera cirugía estética logre disimular las arrugas? No soportaré los primeros planos, esos implacables detectives del deterioro. Surgirán otras chicas, tan bellas y espléndidas como yo y entonces… Sí, estaba decidida a no aceptar aquel horrible guion y así se lo dijo a su manager.

Este, alarmado, se presentó lo más rápido que le permitían los veinte kilómetros de autopista que los separaban. ¿Qué demonios te pasa?, le dijo nada más entrar.

Ella le habló entonces de todo lo que pensaba, de lo que llevaba guardando hacía tiempo, de su deseo por un papel que la reivindicase, que le hiciera sentirse como auténtica actriz y no como un pedazo de carne. Estoy harta de historias simplonas, de chicos guapos sin substancia. Esto, dijo agitando el guion, es una mierda. Necesito un buen papel, un papel transcendente, ¿me oyes? Él la miraba burlón como si lo de trascendente no lo entendiera del todo. ¿Y para qué quiere un papel trascendente una chica tan estupenda como tú?, le respondió. Si no te gusta ese papel, ¿qué demonios quieres?

¿CÓMO NO VAS A FIRMAR EL MEJOR CONTRATO QUE HE CONSEGUIDO PARA TI?, BRAMÓ ÉL. ¿ESTÁS LOCA? ¡UNA PELÍCULA CON LOS ACTORES FAMOSOS, CON UN HOLGADO PRESUPUESTO...!

Se hizo un silencio pero cuando ella le dijo que su máxima ilusión era interpretar a Juana de Arco o a Santa Teresa de Jesús, él se echó a reír: ¿de dónde había sacado semejante idea? ¿Ella interpretando a dos santas? ¿Cómo iba a ser creíble para sus fans? ¡Tú, semidesnuda en la hoguera! No, no, por favor… ¡Y de Santa Teresa, mejor no hablar! ¡Absurdo! ¡Totalmente absurdo! Bueno, tal vez no haría de santa, admitió ella, pero tampoco el papel de aquel espantoso guion que había empezado a leer y que, por supuesto, no pensaba terminar ni firmar.

¿Cómo que no vas a firmar el mejor contrato que he conseguido para ti?, bramó él. ¿Estás loca? ¡Una

AC

película con los actores famosos, con un holgado presupuesto, con una distribución fantástica! ¿Cómo vas a desaprovechar la mejor ocasión de tu vida? Pero ella que no, que no.

Él, entonces, intentó conmoverla: no podía hacerle esto, él se había dejado la piel por ella, le había enseñado a hablar, a moverse, le había sacado del atolladero más de una vez y creado una imagen que le había hecho ganar mucho dinero. ¿Es que todo eso no contaba?... Pero como viera que esta táctica tampoco daba resultado, decidió introducir la estocada hasta la bola, ir hasta donde más dolía: por mí, puedes firmar o no ese contrato, ¡allá tú! pero deberías ser consciente de tus posibilidades. No hay nada peor que aspirar a lo que no se puede aspirar, y tú vales para lo que vales y nada más.

- ¿Quieres decir que no estoy preparada? —Le preguntó con un hilo de voz y un nudo en la garganta.

-Pues no. No lo estás— afirmó categórico. Pero para no resultar tan contundente ya que el contrato tenía que firmarse, añadió—: Quizás, algún día…

-¿Algún día? — Repitió ella.

Entonces se acordó de aquel novio cabrón, allá en su pueblo, que también le había respondido "algún día", cuando le preguntó si se casaban, y también, cuando el representante, para rubricar su ascendiente, se inclinó hacia ella y la besó de forma tan sensual y engañosa como él.

Pero era tal su abandono después de lo escuchado, que no le rechazó y respondió a su beso. Y al abrazo. Y al cuerpo a cuerpo. ¿Qué podía hacer?

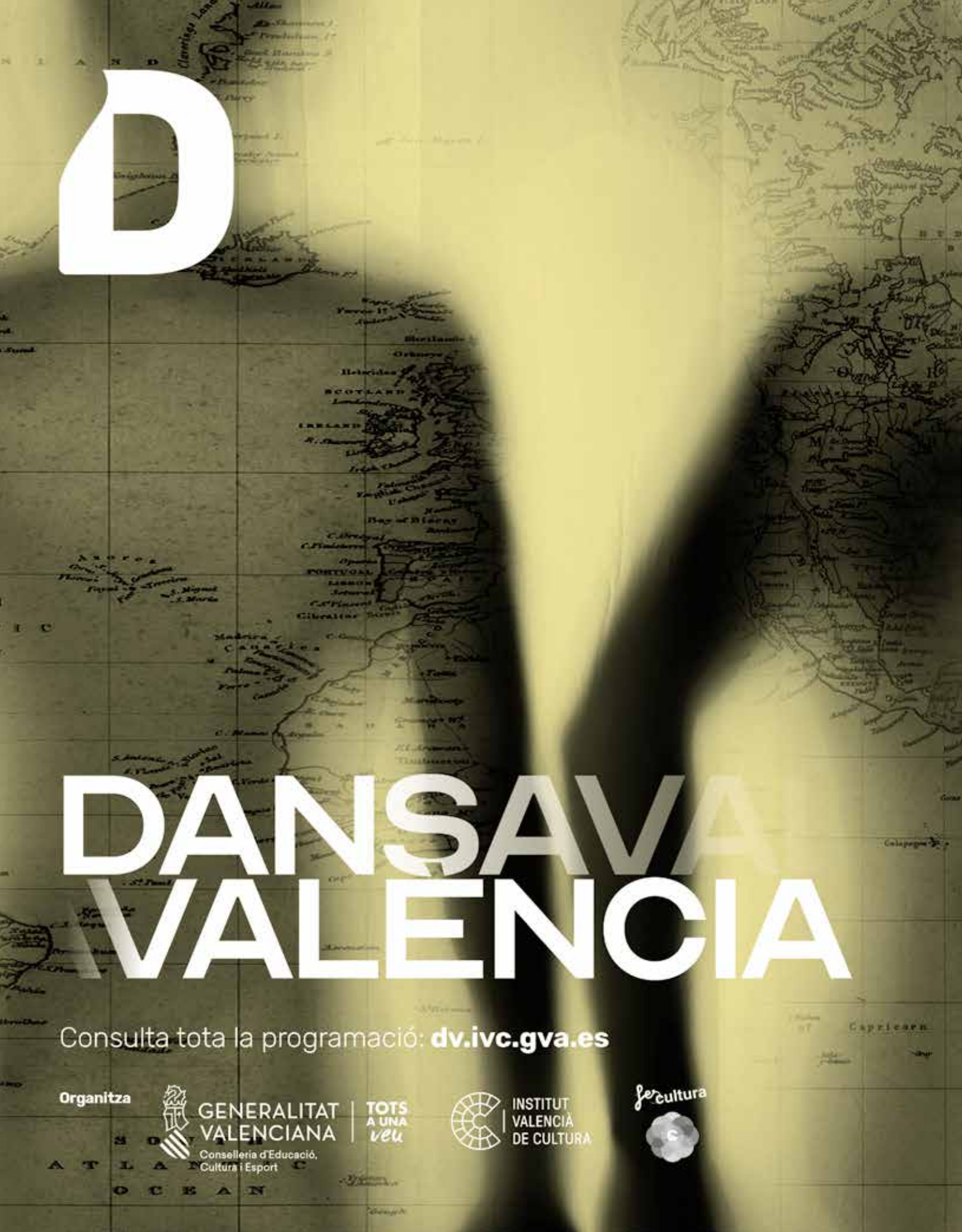
Cuando él se fue, rayando ya la madrugada y con el contrato firmado, ella volvió a sentir ese vacío en el estómago, esa especie de agujero negro, y a pensar que había perdido una y casi definitiva oportunidad. Para ahuyentar aquella desagradable sensación, intentó autoconvencerse diciéndose que él tenía razón, que todo se lo debía a él y que ella, tan lineal y tan simple ¡tan simple sí!, no conseguiría ningún papel importante y menos por sí misma. Él, pese a todo, era un buen manager, un buen chico, "su chico" y como amante tampoco estaba mal.

Se puso ante el espejo y empezó a extenderse la crema, esa crema nocturna que la convertía en un blanca e inocente máscara. ◆

Ilustración C. Resino

POR **CARMEN RESINO**

TRIZ


D
DANSAVA
VALÈNCIA
Consulta tota la programació: dv.ivc.gva.es
Organitza
GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport
TOTS A UNA veu
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA
Ser cultura

TERRITORIS SINGULARS

del 28 de març al 5 d'abril de 2020

Roser López Espinosa | Janet Novás + Mercedes Peón | Fabian Thomé | Olga Pericet | Titoyaya Dansa | Inka Romaní | Daniel Doña+Cesc Gelabert+Jon Maya | LAVA Compañía de Danza | María M. Cabeza de Vaca | La Veronal | Mariantònia Oliver | Fil d'Arena dansa-teatre | La Phármaco | OtraDanza | Cia. Maduixa | Ángela Verdugo | València Dancing Forward | Arnau Pérez | Cristina Gómez | Colectivo LaMajara | Christine Cloux+Jorge Picó | Dunatacà Dansa-Teatre | Ertza | Paula Serrano | Ana Borrosa | Vicente Arlandis | Mey-Ling Bisogno | Columpiant la Dansa | Sharon Fridman |

Col·labora

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Centre del Carme Cultura Contemporània

Coorganitza

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
REGIDORIA DIRECCIÓ CULTURAL

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres

ROSÁNGELES VALLS

"EL ESPECTÁCULO DE MI DESPEDIDA ES EL MÁS ARRIESGADO DE LOS QUE HE HECHO"

Comiat es una palabra valenciana que significa "licencia o permiso para marcharse" y es lo que la coreógrafa Rosángeles Valls cuenta en el último acto artístico de su compañía. Por eso en el espectáculo *Atman, el comiat* ha reunido a muchos de los bailarines que han formado parte de la gran familia de Ananda Dansa en sus 38 años de vida ininterrumpida.

Por **Carmen Giménez Morte**

Fotos: **Vicente Jiménez**

He trabajado desde las vísceras, desde la sinceridad, desde el "alma", precisamente ese es el significado de *Âtman* en sánscrito", explica Valls sobre su nuevo espectáculo. Estrenado el paso mes de enero en Valencia, es una producción del Palau de les Arts, el Instituto Valenciano de Cultura y el Gran Teatre Antonio Ferrandis de Paterna.

Ananda Dansa tal vez es la compañía de danza contemporánea más longeva del estado español ¿Cómo nace la compañía en 1982?

La compañía fue creada en Valencia por el director de escena Edison Valls y por mí, que entonces no era solo coreógrafa sino también bailarina. Por aquel entonces si querías bailar contemporáneo en España, tenías que crear tu propia estructura. Y eso hicimos. Nos gustaba investigar, crear códigos nuevos de movimientos a partir de lo establecido, buscando movimientos personales sin seguir los códigos de la danza moderna (Graham, Limón, Cunningham…), queríamos crear nuestro propio lenguaje coreográfico, un lenguaje que partiera o que tuviera en cuenta la dramaturgia. Implantar la compañía ha sido un largo proceso tanto a nivel de creación como de confrontación con el público: pasar de Valencia a Madrid y de allí a viajar a otros países donde la danza contemporánea ya tenia un circuito establecido. Hasta tomar la decisión de dedicarme única y ▶

Atman, el Comiat, dirección y coreografía de Rosángeles Valls.

exclusivamente a la compañía y abandonar la docencia… crear una empresa que mantuviera esas giras, siempre con más de trece personas

¿En qué año tomaste esa decisión?
Sería 1988. Al final tienes que elegir, y decidí dejar la seguridad económica de las escuelas de danza y lanzarme a la creación. Me arriesgué. Hoy la compañía tiene treinta y ocho años de continua presencia en los escenarios, no hemos parado nunca. Siempre hemos realizado espectáculos plurales, con música compuesta especialmente para ella, cuidado vestuario y escenografía, con ocho o nueve bailarines en escena, y hemos sorteado todos los avatares políticos, sociales, económicos y artísticos, manteniendo un nivel de creación de calidad que se ha convertido en nuestro sello, en nuestra marca.

Has mantenido en varias producciones al mismo equipo artístico encargado de la música, el vestuario, la escenografía, y repites con algunos bailarines, ¿cómo favorece la creación artística colaborar con un equipo más o menos?

"Ya no tendré que preocuparme por adelantar el IVA, ni pedir pólizas de crédito porque se retrasan las ayudas… lo que nos hace abandonar es la batalla de todos los días"

Una compañía es una suma de talentos, tanto de los creativos como de los bailarines y la gestión. Esto, no solo te ahorra mucho tiempo, sino que ayuda a identificar ese producto artístico con una marca personal, una manera de hacer que es muy fructífera, y provoca que cada vez se trabaje más a gusto. Por ejemplo, con Pep Llopis en el caso de la composición musical, o con Pascual Peris o Joanmi Reig en el vestuario, con los que tengo una confianza extrema, y por supuesto, coreográficamente, con Toni Aparisi y con muchos de los bailarines que hemos recuperado para este montaje.

¿Has visto una evolución respecto al movimiento y

la relación que tienes con ellos en las diferentes generaciones de bailarines que han formado parte del la compañía?
Sí, claro. No se le puede pedir lo mismo a un bailarín o bailarina de una cierta edad que a otro más joven; pero eso no significa que unos sean mas interesantes que otros. Amo mezclar distintas energías en los espectáculos. Un bailarín muy técnico tiene amplios recursos y puedo pedirle que me proponga movimientos, trabajando juntos e investigando cosas nuevas, es decir, colaborando. Les pido una ortografía precisa, un lenguaje amplio y "que escriban" muy bien con su cuerpo. En los primeros espectáculos, al buscar un lenguaje propio, investigábamos mucho el movimiento y huíamos de lo preestablecido. Ahora el material que proponen los bailarines y bailarinas lo codificamos según mis ideas sobre la puesta en escena. El vocabulario coreográfico lo comparto con mi equipo.

¿Cómo definirías el estilo de Ananda Dansa?
Yo soy la peor persona para definir el estilo de la compañía. Tal vez se ha apoyado, por influencia de mi hermano Edison, en la dramaturgia. Siempre hemos cuidado todos los elementos de la puesta en escena. La coreografía entendida como movimiento corporal es lo último que aparece en los montajes, pues para nosotros es algo plural. Solemos comenzar por la dramaturgia de lo que queremos contar, por la música y los tempos de cada una de las partes, el número de bailarines de cada una de las coreografías que componen una escena, la escenografía; en fin, un diseño de producción muy exhaustivo. Lo último es entrar en la sala de ensayos con todo ya hecho y ponernos a generar los movimientos con la libertad necesaria para que salgan de los bailarines, y que puedan generar o no una coreografía. Una sala de ensayos es un espacio de creación conjunta y, por tanto, de libertad.

> "Trabajar con un equipo más o menos estable te ahorra mucho tiempo y ayuda a identificar tu producto artístico con una marca personal,"

Fuisteis pioneros en proponer al público un espectáculo infantil, pero siempre has defendido que la calidad es la misma y que su poética es igual a los llamados espectáculos para adultos.
Fuimos los primeros en diversificar los caminos de presencia ante el público. Fue una propuesta desde el Teatro Escalante, un espectáculo infantil que tuvo mucho éxito y nos abrió nuevos horizontes. Decidimos, para no sufrir restricciones creativas, no hacer "espectáculos infantiles" sino "para todos los públicos", lo que significa que pueda ser visto por personas de todas las edades y que cumpla con las mismas premisas de rigor, calidad, trabajo… que los espectáculos considerados de adultos.

¿Qué vas a hacer a partir de ahora? ¿Te ves como asesora de alguna institución? ¿Creando desde algún lugar plataformas de apoyo a la creación joven? ¿Qué te gustaría?
De momento no he pensado nada. Sólo en hacer la última actuación en Teatros del Canal en Madrid el día 22 de febrero, y en cerrar la estructura empresarial, con gran dolor y emoción. Tras haber resistido todos los embates artísticos y económicos que se han sucedido durante estos 38 años, y convencida también de haber cubierto un ciclo, hemos decidido dar fin a nuestra presencia en los escenarios. Ya no tendré que preocuparme por adelantar el IVA, ni pedir pólizas de crédito porque se retrasan las ayudas, y los cachés de las actuaciones se cobran, en la mayoría de las plazas, meses después... Quiero destacar que lo que nos hace abandonar no es la falta de trabajo ante el público, sino la batalla del día a día de una compañía pequeña como la nuestra. Voy a echar de menos a mi gente, a los bailarines que están ahora conmigo participando de este último acto artístico, con ellos soy feliz. Con ellos he creado este espectáculo final, el más difícil, el más arriesgado. Porque para cerrar no tenía necesidad de exponerme a las críticas, a no acertar con el tono, a pinchar, a gastar inútilmente los últimos recursos. A exponernos al fracaso. Pero para un creador, este momento, el que cierra toda una trayectoria, el de la despedida, es quizá el momento más importante. El más emotivo, el más sincero, el último. ◆

DE LA ABADÍA al sillón Z

Con motivo de los 25 años del Teatro de La Abadía de Madrid celebramos los orígenes de este espacio, fundado y dirigido por José Luis Gómez, y repasamos su repertorio. Un teatro que ha tenido una influencia decisiva en el panorama teatral español.

Por César Oliva
Fotos: Ros Ribas (Teatro de La Abadía)

Cuando José Luis Gómez se inventó el Teatro de la Abadía, en 1995, se inventó algo más que un proyecto cultural. Los profesionales de la escena, y los aficionados, miramos con curiosidad, y con interés, la puesta en marcha de un espacio para la creación teatral que encerraba no pocas novedades. Se trataba de una gestión mixta, pública y privada, nueva entre nosotros. Y un sistema de producción que, a partir de la personalidad de su fundador, planteaba una programación de repertorio. El punto de partida fue Valle-Inclán. Una temporada después, Cervantes se unió a la cartelera. Valle y Cervantes. Nada casual, por supuesto.

Gómez pensaba, quiero entender, que don Ramón debía ser una intención. La intención de un teatro que quería indagar en aspectos dramatúrgicos tan españoles como los géneros menores. Menores en longitud, no en calidad. El director organizó, antes de empezar con el montaje, una escuela en donde enseñar interpretación, sí, pero también comportamiento humano y cultural. Gómez modelaba a sus intérpretes antes de darles textos. Era importante entender que las piezas de Valle y las de Cervantes necesitaban una actuación poco o nada parecida a la que se veía en los escenarios convencionales. Y esos dos espectáculos encerraban una notable originalidad. Sólo el teatro universitario, y el independiente, se había atrevido a ello. Recordemos que García Lorca, incorporó a La Barraca, en 1933, los entremeses de Cervantes. Y tanto Federico como José Luis sabían bien que los espectáculos de piezas breves están en las antípodas de la comercialidad.

> "Antes de ensayar el primer montaje, el director organizó una escuela para enseñar un tipo de actuación nada parecido a lo que se veía"

Pero el proyecto no podía empezar apostando por otra cosa. Su espíritu tenía que distinguirse. Ser distinto. Pese a lo cual consiguió una enorme aceptación de público. Un público que supo apreciar lo que significaban estos nuevos perfiles de Valle y Cervantes. Que esperaba con ansiedad que hubiera una alternativa como La Abadía.

VALLE RITUAL

El *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* presentaba un Valle ritual. El espectáculo comenzaba con un botafumeiro que exhalaba humo y ceremonia. La textura solanesca del grupo enmascarado que sacaba a los personajes a escena hacía el resto. Iniciaba una especie de danza de la muerte, cuya temática era precisamente los pecados capitales a los que alude el título. Había búsqueda de estética valleinclanesca, belleza en la composición, equilibrio, sentido. La decoración se reducía a un foro de maderas imperfectamente unidas,

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, de Valle-Inclán (arriba) y *Entremeses* (derecha), de Cervantes, los dos montajes fundacionales de La Abadia.

y un poste instalado a un tercio del lateral. Poste que jugará diversos cometidos. Eliminada, como suele ser, *El embrujado*, las cuatro piezas restantes se disponían en su orden de edición. Curioso tan académico orden, alejado del dramatúrgico, que exige colocar al final la mejor pieza, en vez de la de menor teatralidad, como es *Sacrilegio*. Lo que indica la pureza del trabajo.

En *Entremeses* la elección de las piezas era más complicada, pues había que elegir entre ocho. Las tres fueron, en mi opinión, no sólo las mejores, sino las más teatrales: *La cueva de Salamanca, El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*. El espacio, un árbol, debajo del cual se pueden contar historias como estas. Los nueve intérpretes y los dos músicos llegaban para contárnoslas. El contexto estaba creado. Gómez eligió el tono *commedia dell'arte* frente al realismo castellano. Se retrotrajo a los cómicos italianos que llegaron a la península, en el siglo XVI, y que fueron modelo para Lope de Rueda y quizás para el propio Cervantes, espectador en Sevilla de aquel. La elección de estilo pudo ser discutible, pero era rigurosa. Y en la que unos actores perfectamente entrenados hacían las delicias del espectador.

Valle y Cervantes fueron punto de partida de La Abadía. José Luis Gómez adoptó una postura tan académica, a la vez que tan original, que, veinte años después, ocupaba el sillón Z de la Academia de la Lengua. Letra que, aunque sea la última de nuestro abecedario, es mayúscula, cosa que dignifica no sólo a su inquilino sino a la profesión de la que procede. ▶

1.

3.

2.

Israel Elejalde (actor): "Cuando está ensayando para José Luis solo existe la obra. Recuerdo que al comienzo no me dejaba pasar de la primera palabra porque ya me estaba dando una indicación. Hubo un momento de tensión y le dije: No puedo más, o me das continuidad o yo no puedo seguir así. Respondió: Perdóname. No pasa nada. Tiempo después él empezó a subir al escenario y recuerdo que a partir de ahí todo fue una maravilla. José Luis es muy obsesivo y eso a veces te hace crecer. A mí me ha hecho crecer muchísimo como actor, pero a veces también me ponía en un precipicio".

1. *Final de partida*, de Samuel Beckett (2010).

2. *El Público*, de García Lorca (2015) © A. Castro.

3. *En la luna*, de Alfredo Sanzol (2011).

4. *Tiempo de silencio*, de Luis Martín- Santos (2018). ©Sergio Parra

5.- *Tres hermanas*, de Chejov (2014). ©AntonioCastro.

5.

4.

1. *Sobre Horacios y Curiacios*, de Bertolt Brecht (2004).

2. *Azaña, una pasión española*, de Manuel Azaña (2000).

3. *Nekrassov, de Sartre* (2019). © A. Castro.

4. *Veraneantes*, de Maxim Gorki (2011).

5. *Fausto*, de Goethe (1997).

6. *Baraja del rey don Pedro*, de García Calvo (1997).

1.

2.

Ernesto Arias (actor): "Su pretensión no fue crear una escuela para instruir a actores y actrices. La ambición de José Luis era renovar y revitalizar la escena de este país; no desde la dirección, sino a través de elevar la elocuencia de los actores y de mejorar sus cualidades y calidades artísticas. Algo esencial, ya que los actores y actrices, son los únicos que pueden cargar "de vida" el teatro".

5.

4.

3.

6.

1.

2.

3.

4.

1. *Los enfermos*, de Antonio Álamo (1999).

2. *El señor Puntila y su criado Matti*, de B. Brecht (1998).

3. *Auto de los Reyes Magos*, anónimo (2008).

4. *Argelino, servidor de dos amos*, de A. San Juan (2008).

5. *El arte de la comedia*, de Eduardo de Filippo (2010).

Carmen Machi (actriz): "Llevaba trabajando desde los 17 años, hacía muchísimas funciones de teatro y me dije: Ahora que ya llevo un tiempo currando voy a ver qué es esto de estudiar. Entonces me presenté en La Abadia y en el proceso de selección una persona que estaba en el jurado me pregunta:

-¿Por qué quieres entrar aquí?
- Porque admiro muchísimo a José Luis Gómez.
- ¿Sabes quién soy yo?
- No
- Soy José Luis Gómez.
-¡Ah! Es que como nunca te había visto así de cerca.

Me aceptaron y mi vida cambió".

5.

CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL

LOS DÍAS FELICES

De Samuel Beckett
Traducción Antonia Rodríguez Gago
Versión y dirección Pablo Messiez

26 feb — 5 abr 2020
Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva

Coproducción Centro Dramático Nacional y Buxman Producciones

inaem

Buxman

NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ

De José Sanchis Sinisterra
Versión y dirección Magüi Mira

12 feb – 29 mar 2020
Teatro María Guerrero

Producción CDN

inaem

cdn.mcu.es
@centrodramatico

entradasinaem.es
902 22 49 49

DISCAPACIDAD Y ARTES ESCÉNICAS

Sevilla acoge durante los próximos meses de abril y mayo el Festival Escena Mobile de Arte y Diversidad. Una cita con algunas de las mejores compañías que favorecen la integración social y laboral de las personas discapacitadas.

Por **Amalia Ortega**

La diversidad llega de nuevo a los escenarios y las calles de Sevilla dando la bienvenida al Festival Internacional Escena Mobile de Arte y Diversidad (abril-mayo 2020), un encuentro de las artes escénicas y plásticas inclusivas en un año en el que se organiza la edición número catorce teniendo como imagen a una mujer contemporánea, diseñada por el ilustrador Raúl Guridi.

Esta edición coincide con la celebración del 25 aniversario de Danza Mobile, un punto de encuentro del arte inclusivo que ha permitido a las personas con diversidad intelectual, por un lado, su desarrollo personal a través de la creación, quizás el *leitmotiv* principal, y por otro, su profesionalización en el ámbito de las artes escénicas y plásticas, gracias a la formación recibida en el centro de creación.

El Festival Escena Mobile abandera en el panorama nacional la diversidad en las artes escénicas, siendo un exponente de la danza inclusiva el Certamen ▶

Agua pasada, espectáculo de la compañía Danza Mobile, dirigido por la coreógrafa alemana Corina Mindt. En la foto, los actores Antonio Quiles y Jaime García.

Espectáculo promovido por la compañía Danza Down, dirigida por el coreógrafo Elías Lafuente.

Coreográfico (Teatro Alameda 8, 9 y 10 de mayo 2020) que se viene organizando desde hace cuatro en este mismo marco, con compañías venidas en esta edición de Escocia, Venezuela y distintas comunidades autónomas (Valencia, Cataluña, Madrid, Murcia y Andalucía) que ofrecerán cuatro estrenos absolutos. Una cita para visibilizar lo diverso del arte y provocar la sinergia entre compañías e intérpretes de todo el mundo. Igualmente, el Certamen crea nexos con el público y colaboradores heterogéneos que buscan implicar a otros sectores sociales. En este sentido se han programado coproducciones de danza con compañías nacionales y también internacionales, de países como Alemania y Suiza, festivales como Circada, la Feria del Libro de Sevilla, organizaciones como ONCE Andalucía, centros escolares, distintos barrios sevillanos, las personas mayores, etc.). Y también diversificando los escenarios y puntos de encuentro (Teatro Alameda, la calle, el Centro de Documentación, Librería Rayuela, Sala El Cachorro, Espacio Santa Clara, entre otros). Una programación polifacética que incluye no solo artes escénicas, sino también propuestas formativas y plásticas. Escena Mobile se consolida y mantiene en el tiempo con el convencimiento de que el arte derriba barreras y se presta a ser el punto de encuentro para la diversidad.

VALOR TERAPEÚTICO

Crece en nuestro país el número de colectivos que trabajan con el valor terapeútico de las artes escénicas

Crecen los colectivos que trabajan con el valor terapeútico de las artes escénicas para favorecer la integración social y laboral de las personas con algún tipo de discapacidad

Bailarines de Danza Down en un entreacto. Izquierda, *Medea*, de la Compañía Sergio Jaraiz.

para favorecer la integración social y laboral de las personas con algún tipo de discapacidad. Por ejemplo, Danza Down, la compañía que lidera el coreógrafo y académico Elías Lafuente, integrada en su totalidad por bailarines con discapacidad intelectual, la mayoría con síndrome de Down. Su fundador, después de muchos años enseñando danza, ha comprobado sus altas capacidades y ha visto la necesidad de que la sociedad disfrute de sus espectáculos. "Nuestra trayectoria profesional ya tiene su recorrido y el éxito de nuestras producciones ha sido muy reconocido tanto por la crítica como por el público", asegura.

Son muchos los premios que ha recibido Danza Down, entre ellos, el Ospite d'Onore en el Concurso Internacional Danza Livorno 2018 (Italia) y la compañía ha actuado en importantes espacios como el Palau de la Música, la Zarzuela de Madrid, Teatre Benoit XI de Aviñón o el Auditorio Massimo de Roma. Su repertorio abarca desde adaptaciones de los grandes ballets clásicos, hasta piezas musicales de danza española, zarzuelas e incluso comedias musicales.

Por su parte, A nuestro Ritmo, de Isabel Olavide, trabaja con el flamenco y contribuye a que la danza y la discapacidad convivan de forma armoniosa en el entorno de las artes. Y tampoco hay que olvidar el Festival Visibles, Una mirada diferente. ◆

ROBERT CARSEN

"LA VIGENCIA DE MI *ANILLO* WAGNERIANO TIENE QUE VER CON SU TRANSFONDO ECOLÓGICO"

Escena de *Idomeneo.*

Tiene un talento especial para actualizar los libretos de ópera con montajes rompedores y materiales resistentes. Debutó en el Teatro Real con una soberbia lectura de *Diálogos de carmelitas* de Poulenc y volvió recientemente para dirigir el *Anillo wagneriano*, que lleva dos décadas cosechando aplausos en Europa.

Por **Benjamín G. Rosado**
Fotos: **Javier del Real**

d

Si la temporada pasada Robert Carsen (Toronto, 1954) hizo desembarcar pateras de refugiados en las costas de la Creta homérica de *Idomeneo*, con *La valquiria de Wagner* (segunda etapa de la *Tetralogía* que dirigirá Pablo Heras-Casado en el Teatro Real hasta 2022) apela de nuevo a la actualidad informativa con una lectura en clave ecológica de la devastación moral de los dioses y las ansias de poder de sus mortales vástagos. «El universo wagneriano tiene el efecto de una droga tremendamente adictiva», confiesa el director de escena canadiense. «Una vez que te atrapa es imposible escapar».

Iba para actor, pero un profesor advirtió en usted un gran talento como director. ¿Qué cree que vio?
De joven me obsesioné con el teatro hasta tal punto que participaba en todos los proyectos que caían en mis manos. Me matriculé en la Universidad de York en Toronto y más tarde estudié en el Bristol Old Vic Theatre de Londres, donde coincidí con este profesor, que percibió en mí una forma inusual de trabajar. A diferencia del resto de actores, yo iba a todos los ensayos, no sólo a los de mi personaje. Me interesaba por la obra en su conjunto, desde el vestuario hasta la iluminación, y me pasaba el día haciendo sugerencias…

¿Recuerda su primera experiencia operística?
Debía de tener cinco años y era verano: una versión para niños de *Hansel y Gretel* de Humperdinck. Poco después, me llevaron a una función para mayores, un montaje de *Turandot* de Puccini. De vuelta a casa, mi padre me puso las arias más famosas para que las siguiéramos juntos con el libreto. Y así, sin darme cuenta, germinó una vocación.

¿A qué obedecieron sus posteriores reservas a las óperas de Puccini?
Siempre me ha fascinado su música, pero antes de dirigir el ciclo de sus óperas en Amberes sus libretos no me despertaban demasiado interés desde un punto de vista dramatúrgico. Sin embargo, después de dirigirlas me di cuenta de que había mucho más trasfondo del que yo imaginaba, sobre todo en lo que se refiere a los personajes femeninos, que me parecieron muy avanzados para la época.

La ópera busca ahora nuevas fórmulas de financiación. ¿Está en peligro el llamado «modelo europeo» basado en subvenciones públicas?
Es cierto que en los últimos años se han incentivado mucho las aportaciones privadas, lo cual ha permitido a la sociedad civil participar en las actividades culturales a través de diferentes fórmulas de mecenazgo. Pero no creo que eso ponga en peligro el modelo europeo, que ha conseguido optimizar sus recursos propios a través de coproducciones internacionales con teatros de todo el mundo. La ópera es un producto caro, pero no más en todo caso que un viaje o una buena cena. Es cuestión de prioridades. Y yo soy muy optimista al respecto: esas mismas generaciones que hoy creen que el mundo cabe en una pantalla acabarán rindiéndose a la catarsis colectiva de una función de teatro en directo.

« La ópera es un producto caro, pero no más en todo caso que un viaje o una buena cena. Es cuestión de prioridades»

El director canadiense *Robert Carsen.*

Maestros, divas, directores de escena, intendentes... ¿Quién manda en la ópera?
Prefiero no desenredar esa madeja, quizá porque considero que la ópera es el resultado de una larga suma de esfuerzos y voluntades. Hay cantantes o directores que pueden colgar el cartel de no hay entradas con su sola presencia, y esta elección dependerá del director artístico, que a su vez tiene que rendir cuentas al intendente en una cadena de responsabilidad. Pero el engranaje no acaba ahí. La propia palabra «ópera» deriva del neutro *opus*, que quiere decir «trabajo». En el resultado final intervienen muchísimas personas: desde los cantantes y los músicos hasta los técnicos, sastres, maquilladores… Quizá por eso trato de evitar los egos desmedidos y las situaciones desagradables en las que alguien puede llegar a creer que su tiempo vale más que el tuyo.

«El público no es un concepto estático, sino un elemento en constante evolución que da sentido a nuestro trabajo»

Se habla mucho de la calidad de las orquestas, de la habilidad de los directores y de la idoneidad de los *registas*. Pero ¿está el público a la altura de lo que se le ofrece?
Me gusta pensar que sí, pues es lo que da sentido a nuestro trabajo. Ahora bien, el público no es un concepto estático, sino que evoluciona y cambia constantemente. De ahí el esfuerzo de los directores de escena por actualizar los libretos y tender un puente que conecte las preocupaciones de hace 300 años con la mentalidad actual. Si te fijas en las tragedias griegas, te darás cuenta de que no hemos cambiado tanto. Siempre que me planteo un nuevo proyecto pienso que cada ópera tiene cabeza y corazón, palabras y notas, ideas y emociones que han de ir de la mano. Si lo entiendes, pero no te emociona, no sirve de nada. Y al revés.

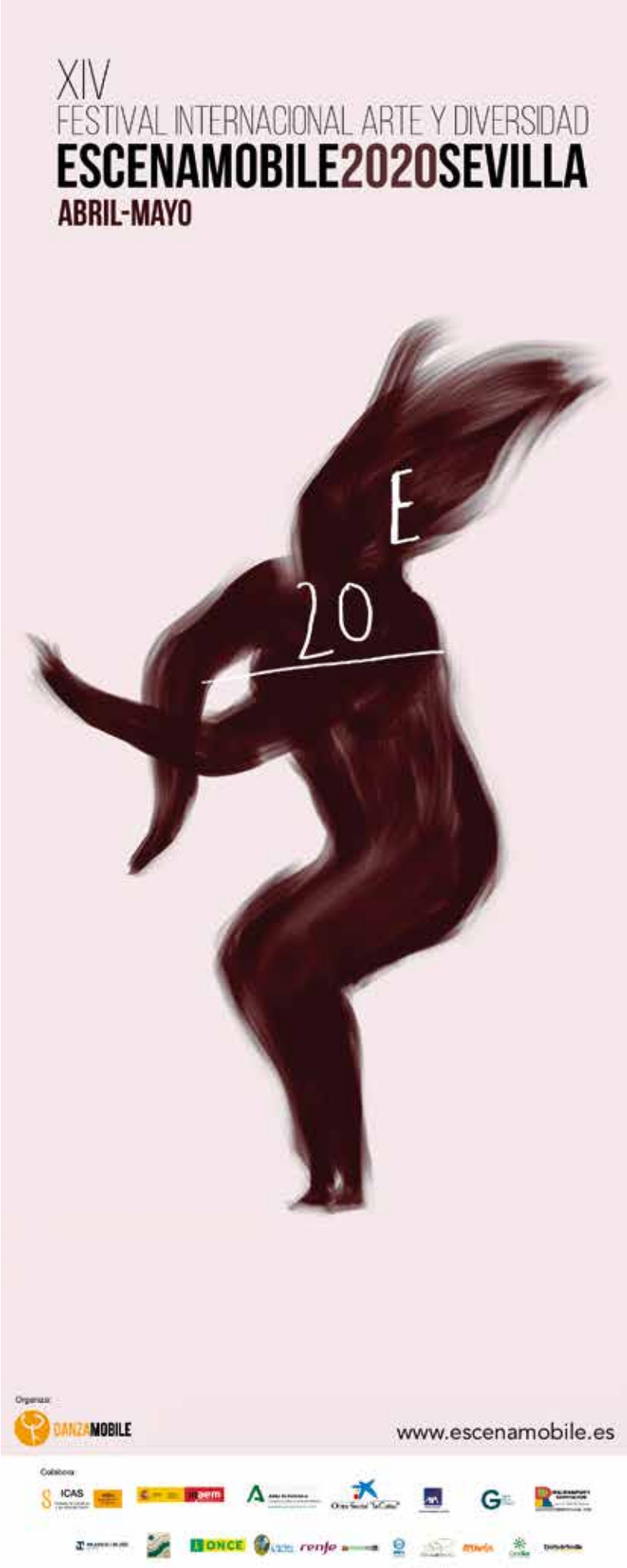
Un director de escena ¿debe saber leer una partitura?
No necesariamente, aunque facilita mucho el trabajo. Personalmente, no creo que sea tan importante la formación musical como la capacidad para sentir la música y saber integrarla en un determinado concepto escénico. El problema es que el repertorio no es tan amplio y el público conoce muy bien los libretos, lo que me lleva a interpretarlos desde un enfoque actual que aporte nuevos matices. Es como cuando un niño te pide que le leas el mismo cuento: si no percibe nada nuevo, se duerme.

Con su montaje de *Salomé* demostró que no es necesario cambiar una coma para alterar el contenido de los libretos. En la escena final de su *Salomé*, Herodes grita «¡matad a esa mujer!», pero es a su esposa a quien señala, mientras su hija escapa con la cabeza de Juan Bautista...
Tanto en *Salomé* como en *Electra* el argumento orbita en torno a familias disfuncionales. La primera decisión fue trasladar la acción a un casino de Las Vegas con evidentes alusiones al desierto bíblico que me permitía retratar a una sociedad

arruinada espiritualmente y que sólo busca los placeres materiales. A medida que avanzaba la ópera me di cuenta de que quizá Salomé no fuera tan monstruosa, que aunque tuviera las manos manchadas de sangre también ella era víctima de una determinada educación. Por eso Herodes termina señalando a su mujer.

¿Le sorprende que su montaje del *Anillo* siga levantando telones 20 años después?
Más que sorprenderme, me reconforta. La *Tetralogía* es un reto inmensurable, pero también una oportunidad de lucimiento, pues pone a tu disposición una gran cantidad de recursos e ingredientes. En ese sentido, el universo wagneriano tiene el efecto de una droga tremendamente adictiva. Una vez que te atrapa es imposible escapar. Pienso que una de las razones que explican la vigencia de mi montaje tiene que ver con el trasfondo ecológico. La ambición de los personajes está concebida como una máquina de deshumanización que lo destruye todo a su paso, desde la familia hasta la naturaleza.

¿Y para cuándo una ópera sobre Donald Trump?
[Risas]. Todo llegará. Los teatros de ópera están más pendientes de la actualidad de lo que pensamos. Pero hace falta tiempo y perspectiva. Y también dinero. Hoy por hoy es mucho más fácil llenar un teatro con obras de Puccini o Verdi que con una ópera de un compositor vivo. ◆



OTROS SONIDOS DE LA ESCENA

Conceptos como instalaciones sonoras y plásticas, poesía fonética, arte sonoro y, desde luego, acción y performance, son algunas de las muchas técnicas narrativas que caracterizan el discurso artístico de nuestro tiempo.

Por **Ana Vega Toscano**

La pantera imperial, de Carlos Santos. 1997. Foto: Teatre LLiure.

Las fronteras entre disciplinas artísticas han perdido su firmeza a lo largo del siglo XX, alcanzando tal grado de flexibilidad que han permitido la aparición de numerosos territorios de intersección, campos abonados a las más innovadoras manifestaciones de amplia y demostrada trascendencia en el transcurso artístico. A esto se añade el surgimiento de nuevos medios de expresión, unidos sobre todo a la aparición de los medios audiovisuales en todas sus vertientes, que con gran velocidad han generado lenguajes propios y estrategias innovadoras, y que en la actualidad son esenciales para las artes escénicas y la dramaturgia del mestizaje estético.

La performance considerada como un medio más de expresión artística participa indudablemente de un elemento escénico esencial, aunque las discusiones en el intento de concretar una definición exacta que exprese su complejidad todavía no han alcanzado un consenso mínimo, al igual que ocurre con la difícil delimitación del concepto de arte sonoro.

Ambos campos son impulsores esenciales de los nuevos sonidos que pueden y deben ampliar en la actualidad la realidad escénica. Lo *performativo*, camino inicialmente abierto por futuristas y dadaístas, propone enunciar y realizar una acción transformadora que significa y representa en sí misma, y a su vez obtiene un resultado comunicativo y estético. En su esencia incorpora el momento vital, la experiencia vivida y el tiempo que transcurre en el propio discurso artístico como elemento de comunicación. La performance ha tenido un asentamiento fundamental en el espacio tradicional de las artes plásticas, contribuyendo a su evolución durante la segunda mitad del siglo XX, pero igualmente se ha reflejado en el mundo de la música y las artes escénicas en su conjunto. En cuanto al concepto de arte sonoro, que muchas veces mantiene estrecha relación con acciones performativas, participa del desarrollo de muy distintas especialidades, desde la música electroacústica o el paisaje sonoro al radio-arte, en su posibilidad de utilización de todos los sonidos de la realidad con funciones significante para el discurso artístico.

PRECURSORES

La música se ha visto liberada de sus ataduras en su comunión con estas experiencias, que vieron sus primeros y decisivos pasos gracias a las vanguardias históricas. Sin embargo, han sido los años de la segunda mitad del siglo XX los que han presenciado las consecuencias más rigurosas en esta tendencia de disolución de las categorías artísticas de corte clásico. Pronto se ha querido establecer una línea de filiación en este camino musical que pasaría desde las figuras precursoras de Erik Satie, Marcel Duchamps y los futuristas, seguiría por John Cage hasta llegar a los artistas integrantes de ese amplio conglomerado que es el grupo Fluxus.

La figura de John Cage es una de las más reconocidas en este nuevo concepto sonoro. Para él la separación que realizamos entre sonido y las acciones que lo producen es un mero engaño. Concibe la creación misma como una forma de acción teatral. La más famosa de sus propuestas, *4'33"* (1952), presenta la propuesta de una breve pieza realizada exactamente en cuatro minutos y treinta y tres segundos, dividida en tres movimientos durante los cuales el intérprete se sitúa ante el público pero sin llegar a realizar música física- ▶

La música se ha visto liberada de sus ataduras en su comunión con estas experiencias, que vieron sus primeros y decisivos pasos gracias a las vanguardias históricas.

mente en ningún momento; la obra se nos presenta así como una doble propuesta de focalización hacia los sonidos de la realidad circundante como verdaderos protagonistas de la escena, y hacia la actitud performativa y escénica del intérprete como significante en sí mismo. Desde esa primera plasmación en su estreno, las realidades escénicas que se han presentado de la obra han sido infinitas, y los intérpretes hemos tenido posibilidad de elaborar nuestra propia versión de una obra que hoy en día se considera ya un clásico del siglo XX. Muy intensa fue también la colaboración entre John Cage y Merce Cunningham, referente de la danza contemporánea, que en los años sesenta realizaron una verdadera revolución en el propio concepto de escena.

CREADORES ESPAÑOLES

En España muchos son los creadores interesados en estos planteamientos, y desde luego no podemos recordar ni mucho menos todos los nombres importantes en este camino. Así, la búsqueda escénica de una propuesta de reflexión trasgresora sobre la música y sus más sacrosantos creadores representó el punto central de gran parte del trabajo creativo de Carles Santos. Obras como *La Pantera Imperial* (1996) o *Tramuntana Tremens* (1989) se encontraban en la senda de vertebración del concierto como realidad dramática *per se*.

Un ejemplo del trabajo sobre la realidad escénica del concierto como realidad mediática, tanto en su acepción de acontecimiento de interpretación músico-escénica como en la de concertación de distintos elementos, se presenta en los denominados *conciertos intermedia* de José Iges y Concha Jerez como punto idóneo para interferir en la utilización de todos los medios ofrecidos por la evolución artística del siglo XX. *Préstame 88* (1996) o *Transparade* (2001) han sido algunas de las propuestas en este campo por parte de los autores. También el mundo de la acción, la performance y el arte sonoro tiene un importante grupo de trabajo desde la Universidad de Valencia con el Laboratorio de Creaciones Intermedia, impulsado por Miguel Molina, que entre otras muchas propuestas ha recuperado o plasmado acciones enunciadas en las vanguardias históricas. ◆

Merce Cunningham y John Cage.

La búsqueda escénica de una propuesta de reflexión trasgresora sobre la música y sus más sacrosantos creadores representó el punto central de gran parte del trabajo creativo de Carles Santos

LA CITA LÍRICA CANARIA

La Ópera de Tenerife combina para su próxima temporada un repertorio de producciones propias con actividades divulgativas de la ópera y de promoción de nuevos talentos.

La Ópera de Tenerife acaba de presentar su próxima temporada, la 2020-21, con una oferta de grandes producciones internacionales combinadas con actividades divulgativas para todos los públicos. Grandes títulos del repertorio operístico como *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa; *Un ballo in maschera*, de Verdi; *Manon*, de Massenet; *La bohème*, de Puccini; *Les contes d'Hoffmann*, de Offenbach; y la zarzuela *Doña Francisquita*, de Vives, componen una atractiva e irresistible temporada que se completa con la octava edición del Concurso Internacional de Canto Ópera de Tenerife.

La temporada arrancará con la VIII Edición de Ópera (e)Studio, la academia de alta especialización para jóvenes artistas, seleccionados en audiciones celebradas en Madrid, Parma, Palermo y Tenerife, que pondrá en escena del 22 al 25 de octubre *Il matrimonio segreto*. Se trata de una coproducción entre Ópera de Tenerife, Teatro Regio di Parma y el Teatro Massimo di Palermo. Esta producción, junto con el Concurso Internacional de Cantoc refleja el compromiso de Ópera de Tenerife con la búsqueda de jóvenes talentos, siendo una plataforma de lanzamiento internacional para los artistas.

Un ballo in maschera, en escena los días 21, 25 y 28 de noviembre, es una producción que realiza Ópera de Tenerife junto al Teatro Regio di Parma y contará en su elenco con los cantantes José Bros, Simone Alberghini y Yolanda Auyanet capitaneando el elenco. Una peculiaridad de esta temporada es que se podrá ver una ópera tal y como se hacía al inicio del siglo XX, resultado de un trabajo filológico realizado entre Ópera de Tenerife y Teatro Regio di Parma. El trabajo ha consistido en el rescate de los decorados de la ópera *Un ballo in maschera* con la que se homenajeó los cien años del nacimiento de Verdi en dicho teatro. El trabajo de restauración lo ha llevado a cabo la Escuela Escenográfica Italiana de Florencia dirigida por Giuseppe Carmignani y declarada patrimonio de las Bellas Artes.

Asimismo, *Manon*, ópera en versión concierto, será el título encargado de cerrar el año 2020 con una única función el 12 de diciembre y que contará con los artistas Olga Peretyatko, José Bros, Luis Cansino y Renato Dolcini.

La temporada continuará en 2021 con *La bohème* (tres funciones, del 16 al 20 de marzo), se hace conjuntamente con el Teatro Colón de Buenos Aires y se podrá disfrutar de las voces de Airam Hernández, Raquel Lojendio, Daniele Terenzi y Giuliana Gianfaldoni, entre otros.

VIVES, INELUDIBLE

En *Les contes d'Hoffmann*, dentro del programa "Ópera en Familia", constará de dos representaciones (24 y 25 de abril) con la presencia de los artistas Maria Rita Combattelli, Beatriz de Sousa, Romina Jofré y Jacobo Ochoa. La lírica española en gran formato será para el clásico de Amadeo Vives, *Doña Francisquita*, que el 26 de junio contará con la presencia de Leonor Bonilla, Airam Hernández y María Luisa Merino Ronda. La temporada de Ópera de Tenerife, como es tradición, se clausura con el Concurso Internacional de Canto Ópera de Tenerife.

Estas producciones se unen a otras actividades divulgativas como "Ópera en Ruta", "Aperitivo Lírico", "Ópera Fórum", "Primavera Violeta", jornadas de puertas abiertas y conferencias que muestran el compromiso del coliseo de Tenerife con la cultura de la isla y con todo tipo de públicos.

Toda la programación se desarrolla con la participación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, que estará conducida por varios maestros como Davide Levi, Alessandro d'Agostini, Sesto Quatrini, Alessandro Palumbo y Víctor Hugo Toro, entre otros.

EL EXTRAORDINARIO CASO DEL TEATRO DE FUENTEALBILLA

Situado en la comarca albaceteña de La Manchuela, un pueblecito de apenas 1800 habitantes, Fuentealbilla, cuenta con un teatro que cada fin de semana registra llenos completos para ver los espectaculos líricos y dramáticos que programa.

Por **David Peralto**

en la comarca de La Manchuela de Albacete rodeado de viñedos se encuentra el pueblo de Fuentealbilla. Sus 1.792 vecinos comparten el orgullo de ser cuna del futbolista Andrés Iniesta con un profundo amor por su teatro. De los 384 asientos de su patio de butacas, 375 corresponden a abonados. Un dato sorprendente en una pequeña localidad rural, que suscita el asombro del Ministerio de Cultura y el cariño de todas las compañías que en sus giras actúan para un público que, con su presencia, muestra su gran afición por las artes escénicas.

El artífice e impulsor de este fenómeno se llama Juan Ramón Pardo. Nacido en Fuentealbilla en 1968 en el seno de una familia de pequeños agricultores de la vid, la cebada y el azafrán, recuerda las noches que desde niño pasaba contemplando el mayor de los espectáculos que Fuentealbilla ofrecía: sus cielos nocturnos. La ausencia total de contaminación lumínica en un pueblo entonces sin farolas y sin grandes núcleos urbanos cercanos, convertían los cielos de Fuentealbilla en una gigantesca escenografía de planetas, estrellas y constelaciones. Fue este espectáculo el que llevó a Juan Ramón a desarrollar su pasión por la astronomía y la astrofísica. ▶

Alta seducción, con el desaparecido Arturo Fernández, es una de las obras que ha pasado por el Auditorio de Fuentealbillo.

Los conciertos sinfónicos y la lírica son otro de los fuertes de la programación de este teatro. Ainhoa Arteta también pasó por su escenario.

Estudió Físca Fundamental con especialidad en Astrofísica en la Universidad Complutense de Madrid. De ese entonces, recuerda el impacto que le produjo la primera vez que acompañó a un amigo al Teatro de la Zarzuela a ver *La dama de picas* de Tchaikovsky. Desde entonces, todas las ciudades donde ha trabajado como astrofísico están asociadas a recuerdos musicales y teatrales. De su primer trabajo en el observatorio de Yebes Guadalajara, los montajes de Teatro Corsario. De sus dos años trabajando en el observatorio de París, la Ópera de la Bastilla, Châtelet o Campos Elíseos. De sus casi tres años de postdoctorado en Nueva York en un centro de la Universidad de Columbia y la NASA, musicales, óperas del Metropolitan y el Museo del Metropolitan del que se hizo socio. De su trabajo en Pasadena, en el famoso California Institute of Technology (Caltech), los teatros de Los Ángeles y sus continuos viajes al único radiotelescopio submilimétrico del mundo en el volcán de Maunakea, Haway. Su asistencia a congresos le permitieron conocer la ópera de Sidney, la de San Petesburgo, el museo del Hermitage, etc hasta que en 2001 regresó a Madrid para trabajar en el Centro Superior de Investigaciones Científicas donde sigue hasta hoy.

El teatro se reformó para programar orquestas sinfónicas que, entre otras, han interpretado la *Novena* de Beethoven o *Titán* de Mahler

SEMBRAR AFICIÓN

Sus estancias en el extranjero no le impidieron mantener el contacto con su pueblo natal. Siempre que podía, volvía en septiembre a vendimiar con su padre. En 2006, su amigo el cartero le propuso que se presentara como su número dos en las elecciones municipales por la lista del Partido Popular. A pesar de no ser afiliado al partido, y movido por un afán de poder acercar a sus paisanos la afición que tanto había marcado su vida, aceptó y ganaron las elecciones de mayo de 2007, convirtiéndose así en concejal de cultura.

Persiguiendo el sueño de ofrecer representaciones en su pueblo, reformó el pequeño

El actor y académico Fernando Cayo, con el programador y concejal Juan Ramón Pardo.

La clave del éxito

En opinión de Juan Ramón Pardo, la clave del éxito ha sido: "el rigor y la diversicación de fuentes de ingresos en la gestión económica, la calidad y la variedad en la programación y la cercanía con el público". En concepto de patrocinios (45, entre los que destaca Fundación Globalcaja Albacete y Bodega Iniesta) y subvenciones (Red de Castilla La Mancha, Programa Platea, Ayuntamiento) obtienen unos 125.000 euros en total, mientras los ingresos por abonos y taquilla originan entre 70.000 y 75.000 euros, que para un pueblo tan pequeño es una "auténtica barbaridad". Con estos ingresos cubren gastos (200.000 euros anuales) y mantienen saneadas las cuentas. El precio del abono anual depende del número de espectáculos, pero cada abonado desembolsa entre 150 y 200 euros al año. Un tercio de los abonados procede de pueblos de alrededor, y hay lista de espera.

a los responsables políticos de que había que intentar un cambio de modelo que la hiciera sostenible. Estableció un techo de gasto, redactó un decreto regulador y una serie de medidas que evitaron su cierre, pero que no evitaron que se ganara la animadversión y la beligerancia de muchas compañías y ayuntamientos. A pesar de que fueron años muy duros, se siente orgulloso porque consiguió darle continuidad a la Red a través de un nuevo programa de artes escénicas todavía en vigor.

Es indudable que la cultura ha mejorado la vida

El teatro ha vendido tantos abonos como butacas, 375, que cuestan entre 150 a 200 euros al año, según el número de obras... y hay lista de espera para abonarse

auditorio que había para poder albergar compañías profesionales y grandes orquestas, amplió el patio de butacas y la dotación, añadió varas y comenzó a programar.

Habla con admiración de la impresión que le produjo el cuidado por todos los detalles de Arturo Fernández cuando llevó a Fuentealbilla *Alta seducción*, o el gran respeto que siente por el trabajo de Ron Lalá, compañía de la que ha programado todos sus espectáculos así como otras muchas. Amplió el proscenio del teatro para poder traer a Fuentealbilla orquestas sinfónicas que han interpretado la Novena de Beethoven, o la sinfonía *Titán* de Mahler, entre otras.

RED SOSTENIBLE

En el año 2011 le llamó el gobi rno de Castilla La Mancha para hacerse cargo de la Red de Teatros de la región. No le avergüenza admitir que estuvo un día entero llorando el día que en 2012 le dijeron que había una intención firme de cerrar la Red por ser insostenible. No cejó en su empeño hasta que convenció en Fuentealbilla. No hay más que asistir un sábado a su teatro, y ver a compañías y orquestas, como si de una gran ciudad se tratara, actuando para un público formado por jóvenes y mayores que llenan el patio de butacas y que ha desarrollado su propio criterio artístico. Ver a los fuentealbillanos saliendo de su teatro y perforando disciplinadamente la hoja de satisfacción antes de depositarla en una urna da buena medida de que la cultura en Fuentealbilla interesa. ◆

II CICLO DE ACCIÓN Y TELÓN

Las academias de las Artes Escénicas de España y la del Cine colaboran nuevamente en la segunda edición del ciclo *Acción y telón*, una iniciativa de la especialidad de Intérpretes de la Academia, coordinada por Ana Labordeta y Pablo Viña. Como en el año anterior, serán tres sesiones en las que se proyectarán otras tantas películas cuyo argumento está basado en las artes escénicas o tiene relación con las mismas. Los títulos programados son *Las furias*, de Miguel del Arco, *Danzantes* de Juan Vicente Chuliá y *El otro lado de la cama*, dirigida por Emilio Martínez Lázaro. Las proyecciones, los días 9, 23 y 30 de marzo, serán en la sala de la Academia del Cine, en la calle Zurbano, 3, a las siete de la tarde, con entrada libre hasta completar el aforo. Los miembros de la Academia podrán reservar previamente a cada una de ellas dos localidades.

Además de revisar estas producciones cinematográficas, el ciclo tiene el interés de contar con miembros de sus respectivos equipos artísticos para mantener un coloquio con los asistentes a las proyecciones.

En la primera sesión participan el director Miguel del Arco, la actriz Macarena Sanz y el presidente de la Academia, Jesús Cimarro. El coloquio estará conducido por el actor Joaquín Notario.

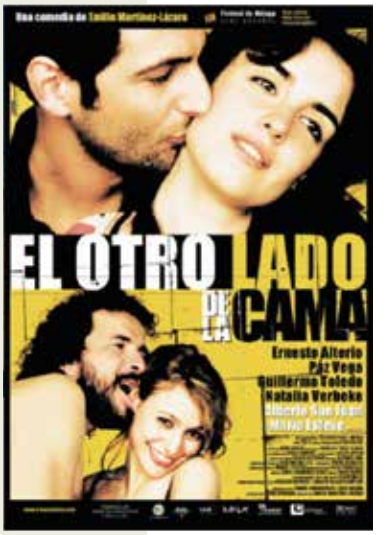
En el coloquio sobre *Danzantes* está previsto que intervengan su director, Juan Vicente Chuliá, la coreógrafa y bailarina Cristina Masson y Antonio Najarro, director del Ballet Nacional de España hasta el año 2019. Intervendrá como moderadora Laura Hormigón

La última de las sesiones contará con el guionista de *El otro lado de la cama*, David Serrano y con una de sus protagonistas, María Esteve. El coloquio estará moderado por el director de escena Mariano de Paco.

Las furias (2016) ha sido el primer largometraje como director del académico Miguel del Arco. La película, que narra la historia de una familia incapaz de llegar a un acuerdo, está influenciada por elementos dramatúrgicos.

Danzantes (2019) hace un exhaustivo recorrido por el mundo de la danza. Grabado en catorce ciudades, el documental alterna temáticas y estilos con el fin de abarcar los múltiples significados del propio acto de danzar. En el caso de *El otro lado de la cama* (2002) el argumento cinematográfico ha servido para realizar dos montajes de teatro musical, el primero en 2004 bajo la dirección de Josep María Mestres y el segundo en 2014 con José Manuel Pardo como director.

En la primera edición de este programa de colaboración entre instituciones se proyectaron las películas *Bajarse al moro*, *Las cosas del querer* y *El amor brujo*, registrándose un lleno total en las tres sesiones.



EL OBSERVATORIO VIAJA A CATALUÑA, LEVANTE Y ANDALUCÍA

LA PRIMERA publicación del Observatorio de la Academia, el *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y situación laboral* (2018), una investigación dirigida y redactada por Robert Muro, se ha presentado públicamente en Barcelona, Valencia y Sevilla. La finalidad del estudio es recabar datos cuantitativos y cualitativos sobre las artes escénicas de nuestro país durante 2018 para analizar y ofrecer una imagen de conjunto del sector lo más precisa posible.

El Informe está estructurado en dos partes: la primera parte presenta la situación de las artes escénicas en España en base al análisis de fuentes cuantitativas secundarias. La segunda parte la constituyen los resultados de la Encuesta promovida por el Observatorio. El *Informe* se completa con dos anexos documentales que analizan comparativamente algunos datos entre comunidades autónomas.

En las presentaciones celebradas el pasado mes de febrero en Barcelona, Valencia y Sevilla se analizó, además de los datos de conjunto del informe, los resultados sobre las artes escénicas desagregados por comunidades autónomas.

IGUALDAD EN LAS ARTES ESCÉNICAS

El pasado 21 de enero de 2020 se presentó en Madrid el documento *La Voz de la Academia: Igualdad en las Artes Escénicas*, elaborado por la Comisión de Grupo de Trabajo de Igualdad. Durante la presentación intervino el presidente de la Academia, Jesús Cimarro, la coordinadora de especialidades, Julia Oliva, y la vocal de la junta directiva de la entidad, Magüi Mira, quienes forman parte de la citada comisión, así como las responsables de la redacción del documento, Ana Fernández Valbuena y Pilar Jódar.

La Voz de la Academia: Igualdad en las Artes Escénicas pretende recoger diferentes argumentos y reflexiones procedentes de las especialidades de la entidad en torno a la temática de igualdad en las artes escénicas (autores, danza, directores, estudios y divulgación, intérpretes, música escénica, plástica escénica y productores). Ofrece datos de la filiación de las profesionales del sector en el seno de la Academia y su finalidad es plasmar la situación del conjunto en relación a este asunto.

"En nuestra institución la presencia de académicas (alrededor de un 33%) es menor que la de académicos, esta cifra es también representativa del número de mujeres en las artes escénicas. Si bien es cierto que en algunas especialidades de nuestra Academia, como la de Estudios y Divulgación, o la de Danza, las cifras son más equilibradas, o incluso el número de mujeres supera al de hombres, en otras, como Intérpretes, la proporción es de dos mujeres por cada tres hombres; y en Música Escénica la proporción es de una mujer por cada cuatro hombres", dicen las autoras Valbuena y Jódar.

Y continúan: "Salta a los ojos el bajísimo porcentaje de dramaturgas asociadas a esta especialidad de la Academia, solo un 16% respecto a sus colegas varones". Y añaden: "La especialidad de Autoría es sensible a otra de las narrativas visibles de la lucha por la igualdad: la de las opciones lingüísticas que se despliegan desde los medios de comunicación y los discursos políticos. Por ejemplo, lo que atañe al lenguaje inclusivo, un asunto que autoras y autores sentimos que nos concierne especialmente".

Por su parte, los responsables de la especialidad de Interpretación aluden, según las autoras, a "un retroceso actual en la situación de las mujeres, ya que ellas siguen manteniendo el peso histórico de la familia y el hogar debido a la tradicional atribución a estas de los trabajos de cuidados, incompatibles con las características propias de la profesión. Una forma de atajar este problema sería romper con esta imposición patriarcal: teóricamente, las mujeres gozan hoy de más libertad para su desarrollo personal, pero la realidad es que continúan manteniendo un peso mucho más grande en tareas domésticas".

El documento incorpora conclusiones como "la necesidad de reclamar un *fomento activo de la equidad*".

Antonio Ramón Gázquez, V Premio de Investigación José Monleón

ANTONIO RAMÓN GÁZQUEZ Martínez (Quesada, 1990) ha ganado el V Premio de Investigación José Monleón Academia-Unir por El *modelo rítmico teatral*. Se trata, según cuenta, "de un ensayo sobre la relación entre teatro y sociedad a partir de la noción de ritmo. La pregunta de partida es: ¿La percepción rítmica de la existencia de la sociedad occidental puede traducirse en una partitura escénica?"

El autor plantea un recorrido por la historia del teatro, "entendido como combinación vectorial de sus elementos inherentes, desde la antigüedad clásica hasta la llamada posmodernidad". De este modo, el estudio se detiene en tres grandes momentos: la creación del modelo dramático donde se genera una partitura programática y teleológica; la crisis del modelo dramático y la reteatralización vectorial. Este periodo se encuentra a caballo entre la aparición del romanticismo y el fin de las vanguardias de 1900, cuando los ismos proponen diferentes categorías rítmicas que acabarán por generar diferentes rituales performativo; y el modelo rítmico de la posmodernidad. A partir del estudio de la Needcompany, la Socíetas Raffaello Sanzio y la Peeping Tom, que permite analizar la sociedad postcapitalista.

El Premio de Investigación "José Monleón" Academia-UNIR está dotado con 1.000 euros y la publicación del trabajo en la colección Libros de la Academia. El jurado de la convocatoria del V Premio ha estado compuesto por Mariano de Paco Serrano, Margarita del Hoyo, Antonio Castro y Clara Colinas. Ramos Gázquez es Doctor por la Universiteit Gent en Creación, Crítica y Reflexión Teatral. Actualmente trabaja como docente y profesor de dramaturgia en la ESAD de Málaga, y es director de la Cía Ramón Gázquez y Cristian Alcaraz.

Jornadas sobre financiación de la cultura

El Ministerio de Cultura acogió el pasado mes de diciembre la jornada *Financiación de las artes escénicas y situación laboral del sector*. Inaugurada por Jesús Cimarro y la directora general de Industrias Culturales y Cooperación, Adriana Moscoso, el programa ofreció tres mesas de debate y una introducción a cargo de Robert Muro, secretario general de la Academia y comisario de la Jornada.

Las tres mesas de debate abordaron la *Financiación privada de las artes escénicas*; *La responsabilidad pública en la financiación de las artes escénicas; y los retos que plantea la situación laboral del sector*. Entre los participantes figuraban María Ángeles Fayos (empresaria de Teatro Olympia Metropolitana de Valencia), Cristina Sáez (coordinadora de programas de la Fundación Daniel y Nina Carasso), María Camino Barcenilla Tirapu (del Gobierno de Navarra); Fernando Cerón (subdirector de Teatro del INAEM), Ruperto Merino (de la Comunidad de Madrid); Isabel Vidal (directora de Grup Focus), Iñaki Guevara (secretario general de la Unión de Actores y Actrices), Manuel Segovia (director de Ibérica de Danza), entre otros.

Académicos premiados por la ADE

La Asociación de Directores de Escena ha celebrado la trigésimo tercera edición de sus premios anuales para profesionales de distintas especialidades. En esta edición cinco miembros de nuestra Academia han recibido sendos galardones por sus trabajos en el año 2019. Son estos:

Premio 'Rogelio de Egusquiza' de iluminación para Juan Gómez Cornejo, por *Lehman Trilogy*

Premio 'Joseph Caudí' de escenografía para Curt Allen Wilmer y EstudiodeDos también por *Lehman Trilogy*.

Los también académicos Denis Rafter, José Gabriel López Antuñano y José Luis Raymond recibieron las medallas de honor de esta asociación por haber cumplido veinticinco años como miembros de la misma.

Esta ha sido la primera edición de los premios de los directores tras la muerte, el pasado mes de abril, de su Secretario General y fundador, Juan Antonio Hormigón, constantemente recordado en el transcurso de la gala. También se ha dado su nombre al Premio de Honor, que este año ha recaído en Ángel Fernández Montesinos.

Qué pública la Academia

La junta directiva aprobó el pasado mes de diciembre los criterios de edición de las publicaciones de la Academia, que pueden consultarse en la web. Estos criterios han sido elaborados por el consejo de publicaciones, que estudia, valora y decide las propuestas de publicaciones. Los criterios establecen dar "prioridad a los textos de temática del mundo escénico español" y que las publicaciones se ciñan a alguno de los géneros siguientes: Biografías de personalidades; ensayos y estudios históricos genéricos; estudios socioeconómicos sobre las artes escénicas; publicaciones de temática educativa sobre artes escénicas de carácter práctico.

En estos momentos hay tres colecciones: Libros de la Academia, Estudios (ambos en impreso y digital) y Artes y oficios de la escena y Estudios (solo impreso).

GALLARDÍAS

La directora de la revista dijo: "Soy quien folla en la cazuela sin vestuario" y tuvo tanto éxito que le dieron un aplauso

DIRECTOR-A.- El que sabe conjugar, aunar la idea del autor y el talento personal de los actores. El que se olvida de su protagonismo, para dárselo a la representación. ¿Por qué se empeñarán en ser el ombligo de los espectáculos? Desde aquí mi más enérgico repudio para estos ineptos de la escena. Ex malos actores. Y desde aquí mi mayor respeto a los que aportan su saber en beneficio de las artes escénicas y de actores.

REVISTA.- Divertido espectáculo teatral consistente en algunas escenas de comedia, rodeadas de música, canciones y bailes que acompañan y sirven a la primera "vedette" y a otras llamadas coristas, o chicas de conjunto, que generalmente van ligeras de ropa para que se solacen los espectadores de la fila de los "mancos".

FOLLA.- Espectáculo divertido, compuesto por varios pasos inconexos, mezclados con otros de música.

CAZUELA.- Las cazuelas del teatro estaban reservadas para las mujeres y eran unos espacios colocados frente al escenario de los corrales de comedias.

VESTUARIO.- Es el conjunto de prendas de vestir que usan los actores en un espectáculo.

ÉXITO.- Resultado feliz de cualquier cosa que se ha propuesto. En el teatro, lo propuesto es la función que se ha representado, con el deseo de que haya gustado lo suficiente como para estar en cartel toda la temporada.

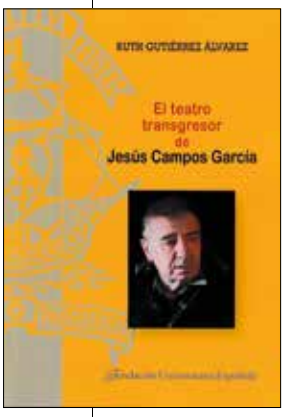
APLAUSO.- Cuando un actor recibe un aplauso en un mutis, por una frase o un gesto, le late el corazón con más fuerza y se siente flotar de emoción. Es el gran y mejor premio para el actor.

Por Manuel Gallardo

EL TEATRO TRANSGRESOR DE JESÚS CAMPOS

Ruth Gutiérrez Álvarez • Fundación Universitaria Española • Español/461 pp. Impreso • 29 euros

Se hacía imprescindible un estudio sobre Jesús Campos de la magnitud, claridad y hondura como el que se presenta aquí y que posee también la virtud de suscitar el deleite de cualquier lector porque habla de un hombre y un artista cuya vida parece una película de acción y aventuras personales y culturales; alguien que sigue siendo un joven transgresor en su concepción del mundo y del arte y que proyecta su mirada crítica sobre nuestro teatro sin temor a lo que le pueda sobrevenir, como analiza tan pertinentemente Ruth Gutiérrez en esta monografía.



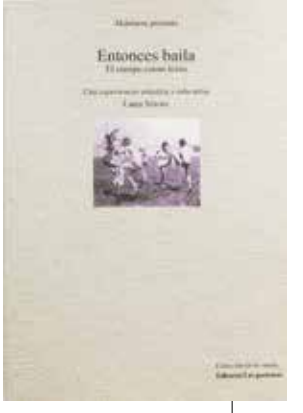
En ella la autora, tras dedicar los dos primeros capítulos a la vida, la obra y la aproximación al pensamiento del dramaturgo, se centra en el capítulo tercero en los temas de su teatro para pasar, en el cuarto, a los caracteres formales de su producción escénica. Después de este itinerario llega, en el capítulo quinto, a la conclusión de que Jesús Campos es un autor inclasificable en todas y cada una de sus facetas (dramaturgo, escenógrafo, actor, director de escena, teórico del teatro y de otras disciplinas, gestor), en lo que no puedo estar más de acuerdo. Una vez lo califiqué de "inconmensurable" porque considerarlo solo como "hombre de teatro" es minimizar el alcance de la personalidad de quien también he definido "incansable jinete del rock and roll", parafraseando parte del título de una de sus obras.

Ruth Gutiérrez ha visto y examinado todas sus facetas; ha ponderado sus valores y muestra ante el público lector la injusticia que se ha hecho con un autor como Jesús Campos, "una de las figuras más importantes del siglo XX y principios del siglo XXI".

VIRTUDES SERRANO

ENTONCES BAILA. EL CUERPO COMO TEXTO

Laura Szwarc • Madrid, 2017 • Ediciones Las Parientas • Español / 72 pp • 20 euros



La autora de este libro, Laura Szwarc, artista, pedagoga y activista cultural, articula su trabajo en dos líneas fundamentales: las artes escénicas y la escritura. Y estos dos ejes convergen de manera natural en este libro que arroja interesantes ideas alrededor del movimiento y su función social, de alguna manera, democratizadora. "Cada cuerpo y los cuerpos comunitarios nos muestran lo inevitable: somos seres sociales", escribe Szwarc, y a través de diversos capítulos, etiquetados como "Trayectos", se esfuerza por demostrarlo con intuitivas reflexiones e ilustrativas imágenes, que añaden información más que pertinente a lo expuesto. Acompañada de fragmentos de grandes escritores como Ray Bradbury o Clarice Lispector, a modo de apoyo bibliografíco y argumental, la escritora y pedagoga se cuestiona el cuerpo desde diversos frentes, casi todos ellos alrededor de la posibilidad infinita. ¿Es la escritura una danza? ¿Hay acaso algo que no sea danzante?, se pregunta y con ello plantea reflexiones abiertas que pretenden abrir debate más que buscar sentencias. El libro se completa con una entrevista a la autora y notas informativas sobre la Asociación Akántaros, paraguas de esta publicación integrada en la colección *El río suena*. Una experiencia artística y educativa alrededor del cuerpo, la danza y el pensamiento de lo corporal a través de la escritura. **MERCEDES L. CABALLERO**

EL TIEMPO HEREDADO

E. Gutiérrez Caba• Ediciones Aguilar • Español/ 416 pp • Impreso 20 euros

Emilio Gutiérrez Caba (Valladolid, 1942) publica un libro en el que habla de su familia, ligada desde hace mucho más de un siglo a la escena. El autor, bien conocido por su participación en montajes teatrales de gran nivel, en filmes que le han proporcionado importantes galardones, o en programas dramáticos de televisión, hace algo más que un repaso vital desde aquellos antepasados de los que ha conseguido tener noticia. Emilio iba siempre cargado con su libreta, en la que, entre ensayo y ensayo, entre clase y clase, anotaba algo que de pronto consideraba interesante. Y ya lo creo que lo era.

La vida de los actores está asociadas a textos escritos por otros que memorizan con rigor y la literatura ocupa destacado lugar, lo que les deja un poso culto. Por eso, los que escriben, escriben bien, distinto a la narración convencional, pues surge como una manera muy personal de expresión. Emilio Gutiérrez Caba escribe bien. Su verbo fluye con una naturalidad emparentada a su manera de actuar. Habla de sus seres queridos, y de otros que con ellos convivieron, desde el agudo observador de ese mundo que es el teatro. En 51 capítulos hace algo más que un repaso a su familia; cuenta la otra historia del teatro español, la que se produce dentro y fuera del escenario, con sus risas y sus lágrimas, sus éxitos y sus fracasos, su realidad y su ficción. Especialmente interesante es la parte dedicada a la guerra civil. Y emotiva. Aquella en la que las dificultades económicas y profesionales propiciaban y hasta acrecentaban los problemas personales. El autor hace aquí gala de un notable tacto y decoro. De la posguerra acá, la historia se cuenta en primera persona. Si en los capítulos anteriores echa mano de informaciones emanadas de documentos y testimonios de sus mayores, desde su aparición en escena, y gracias a la memoria de su hermana, reconstruye la última parte de una saga artística de raigambre. Respecto a esos familiares de los que se siente heredero, baste citar una de sus primeras frases: "Cuando se trata de hablar de alguien que sabes que es uno de los tuyos, de alguien cuya vida conoces a grandes rasgos, sientes una especie de vértigo, un desconsuelo ante el dato desconocido, ante la sonrisa desconocida, ante el sonido de una voz que siendo tuya no podrías distinguir".

CÉSAR OLIVA

ESA NOCHE

Miguel Murillo Fernández • Editora Regional de Extremadura • Español y portugués/ 176 pp. Impreso • 12€

Tiene 22 años y ya es autor de teatro. El pacense Miguel Murillo Fernández, sobrino del dramaturgo Miguel Murillo Gómez, tiene dos estrenos a sus espaldas (*Purísimo teatro y El Quijote en una Europa de duelos y quebrantos*), muchas obras en el cajón y el VII Premio Raúl Moreno por *Esa noche*, escrita con 17 años de edad y publicada por la Editora Regional de Extremadura. Aunque su profesión será la de biólogo, su pasión es el teatro. Y con todo el tiempo del mundo para consolidar una trayectoria que ha empezado con buen pie. *Esa noche* es la tragedia de la familia del coronel Aurelio Malariana, protagonizada por sus cuatro hijas, atrapadas en un ambiente violento por culpa de un padre opresor y déspota. Días de tinieblas y humillaciones. Son cuatro personajes apresados por un pasado, protagonistas inmaduras y cegadas por una sombra gris que les nubla la conciencia desde esa fatídica noche del título, que es –y es solo- dolorosa consecuencia de unos "sentimientos quebrantados por una infancia desdichada". Rencor y delirio, rabia desmedida. Este es un sugerente texto de claro aliento lorquiano.

CARLOS FERRER

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ PERALTO*

EL TEATRO Y LA MEDICINA

La literatura y el teatro son como una hoja en blanco en la que el médico ha tratado de plasmar en algún periodo de su vida sus sentimientos y su forma de entender la medicina. Aunque el médico tradicionalmente ha estado vinculado a la literatura, esta no lo ha tratado siempre con placidez. Mientras Ibsen o Aldoux Huxley veneraban al médico, Poncela, Rusiñol, Neville, Molière o Mihura lo denostaban y los consideraban auténticos charlatanes de los que se debían de cuidar y estar cuanto más alejados mejor. Uno se sorprende de la mala fama del médico español en épocas sombrías de nuestra patria cuando, por ejemplo, observa en los grabados de Goya su valoración de los médicos, inicialmente crítica y peyorativa y posteriormente más amable.

Cuando he sido capaz de reflexionar y salir de la habitual vorágine de la medicina en la que vivo, entiendo cada vez más mi vinculación con la literatura y con el teatro. Tener un hermano en el oficio teatral y asistir a los ensayos generales o a los estrenos de La Joven, me ha brindado la oportunidad de ver los entresijos de la farándula y ser consciente de que yo también soy escritor o actor teatral, unas como cómico y otras, las más, como dramaturgo. Advierto, que en mi vida profesional estoy constantemente interpretando, mejor que peor, un papel aprendido durante años de estudio, y ejecutado diariamente. Igual que un actor, interpreto el papel que represento cada vez que me enfrento a la enfermedad y al enfermo. ¡Siempre estamos interpretando!, tanto cuando, sentado ante el enfermo, oigo impertérrito detalladamente su sufrimiento, como cuando frente a una radiografía o una preparación histológica interpreto a través de formas, colores y tonalidades de las células, la enfermedad.

Todo lo anteriormente narrado es la causa de mi intuitivo acercamiento al teatro. Ahora entiendo por qué mi proximidad y atracción por este tan real y a la vez ficticio oficio, tan parecido a la medicina, que día a día trato de interpretar y comprender mejor. Con el paso del tiempo, me siento un cómico de aquellos que iban vagando por los pueblos, pero que ahora recalan en lujosos teatros con sórdidos camerinos. Cuando me enclaustro en mi despacho para tratar de entender y diagnosticar la enfermedad del paciente entre los aprendices de la medicina, me veo en un mini-teatro interpretando un papel del que hasta ahora no era consciente y del que nunca me podré zafar. No cabe duda que en el fondo, los médicos y los actores representamos en distintos teatros un mismo oficio, interpretado desde diferentes ángulos, pero con muchos vértices.

* Catedrático de Anatomía Patológica de la UCM, Madrid. En la imagen, acompañado de la mezzo Sonnia Rivas, la científica y escritora Belén Yuste, y Manolo Galiana

PENTACION
ESPECTÁCULOS
PRESENTA

GABINO DIEGO

CECILIA SOLAGUREN

LOS MOJIGATOS

DE ANTHONY NEILSON

PRODUCTOR
JESÚS CIMARRO

VERSIÓN y DIRECCIÓN
MAGÜI MIRA

Arte SERGIO PARRA

Música
Tomás Marco

Policías y Ladrones

del
26 de marzo
al
5 de abril
de 2020

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Federico Moreno Torroba

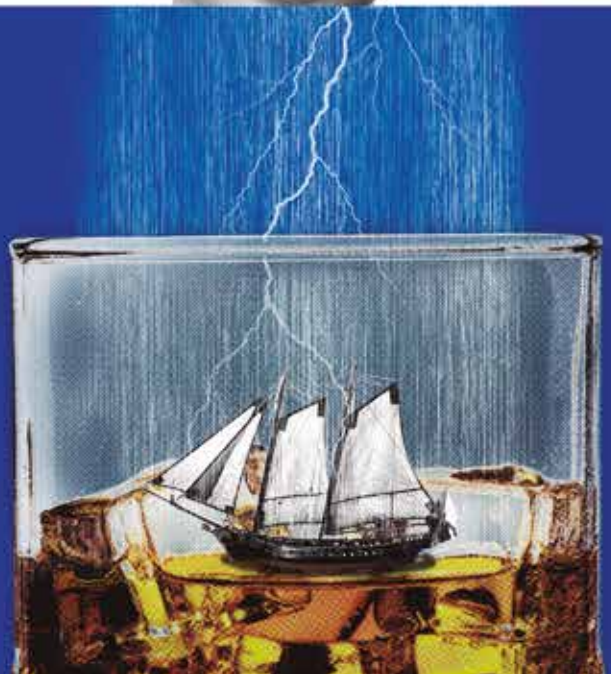
Luisa Fernanda

del
30 de abril
al
17 de mayo
de 2020

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Pablo Sorozábal

La Tabernera del Puerto

del
6 al 14 de junio
de 2020

Teatro de la Zarzuela
inaem