ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia
#17#18 / SEPT 2020
Publicación trimestral. **5€**

De frente a la epidemia

LLUÍS PASQUAL ◆ TEATRO ONLINE ◆ TAMAYO ◆ SOUNDPAINTING

Academia de las **Artes Escénicas** de España

PENTACIÓN ESPECTÁCULOS
Y TEATRO ESPAÑOL

POR ORDEN DE INTERVENCIÓN

ANA TORRENT
ALICIA BORRACHERO
JORGE CALVO

LAS CRIADAS

DE
JEAN GENET

VERSIÓN Y TRADUCCIÓN
PACO BEZERRA

DIRECCIÓN
LUIS LUQUE

ESPACIO ESCÉNICO
MONICA BOROMELLO

VESTUARIO
ALMUDENA RODRÍGUEZ

ILUMINACIÓN
FELIPE RAMOS

MÚSICA ORIGINAL
LUIS MIGUEL COBO

VIDEOESCENA
BRUNO PRAENA

PRODUCTOR
JESÚS CIMARRO

PENTACION ESPECTÁCULOS

NAVES ESPAÑOL En Matadero

CONTENIDOS

5 EDITORIAL

6 TIEMPO DE RECONSTRUCCIÓN

7 Palabras de Jesús Cimarro

8 Panorama desde las artes escénicas
Por Robert Muro

12 La temporada más atípica,
Por Julio Salvatierra

16 CARA Y CRUZ:
¿Es teatro el teatro virtual?
Por Blanca Li y Daniel MIgueláñez

20 Confinamientos en el teatro español desde el siglo XX
Por Mariano de Paco y Virtudes Serrano

24 Ideas en medio de la epidemia
Por Francisco Jarauta, Darío Villanueva, César Oliva e Ignacio García May

32 ENTREVISTA CON LLUÍS PASQUAL
Por Arantxa Vela Buendía

38 5 TEATROS EN ANDALUCÍA
Por Juan Ruesga

42 SOUNDPAINTING
Por Ricardo Gassent

46 ENTREVISTA CON IRINA KOURBESKAIA
Por Javier Ortiz

50 JOSÉ TAMAYO (1920- 2020), UN CICLÓN TEATRAL
Por Antonio Castro

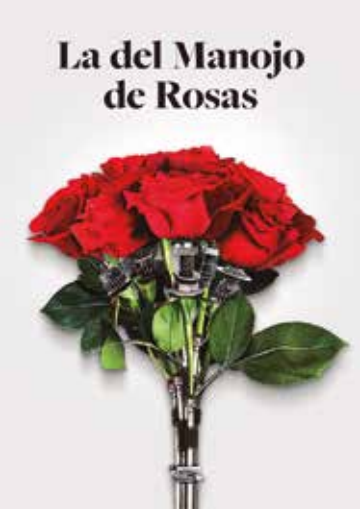
58 LOS BENEFICIOS SOCIALES DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES
Por Tamara Rojo

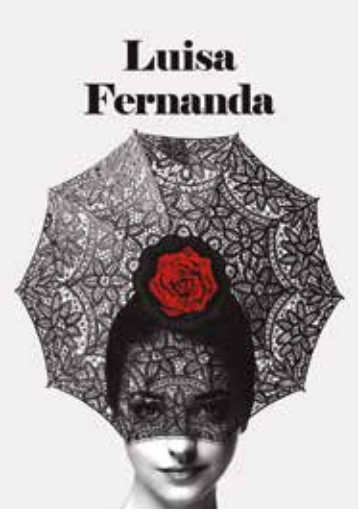
62 LA COMPAÑÍA MICALET CUMPLE 25 AÑOS
Por Rodolf Sirera

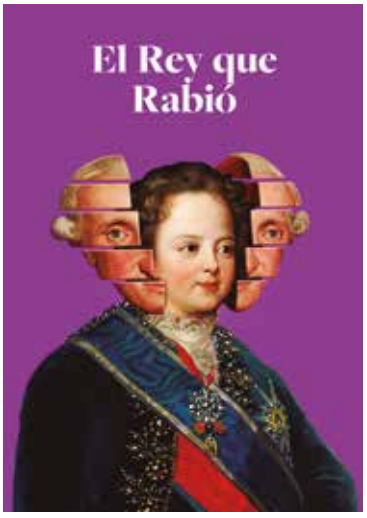
66 NOTICIAS DE LA ACADEMIA

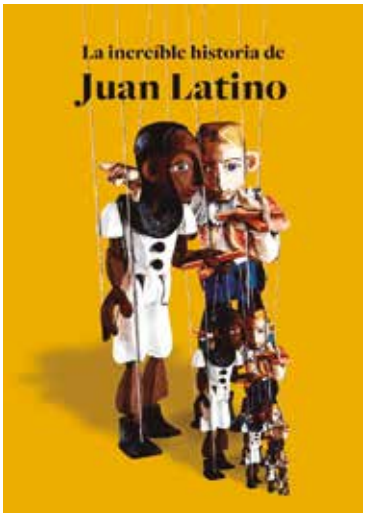
70 LIBROS

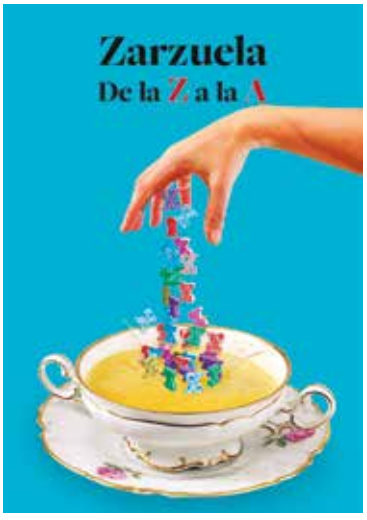
74 BUTACA DE ESTRENO
Por Raúl Novoa











20/21

DISFRUTA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

TEATRO DE LA ZARZUELA
DIRECTOR DANIEL BIANCO
TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES

SÍGUENOS

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
Ilustración de Laura Brayda.

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

Academia de las Artes Escénicas de España

La Academia de las Artes Escénicas online

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

Entidades colaboradoras:

Ilustración Victoria de Diego

La vida sigue

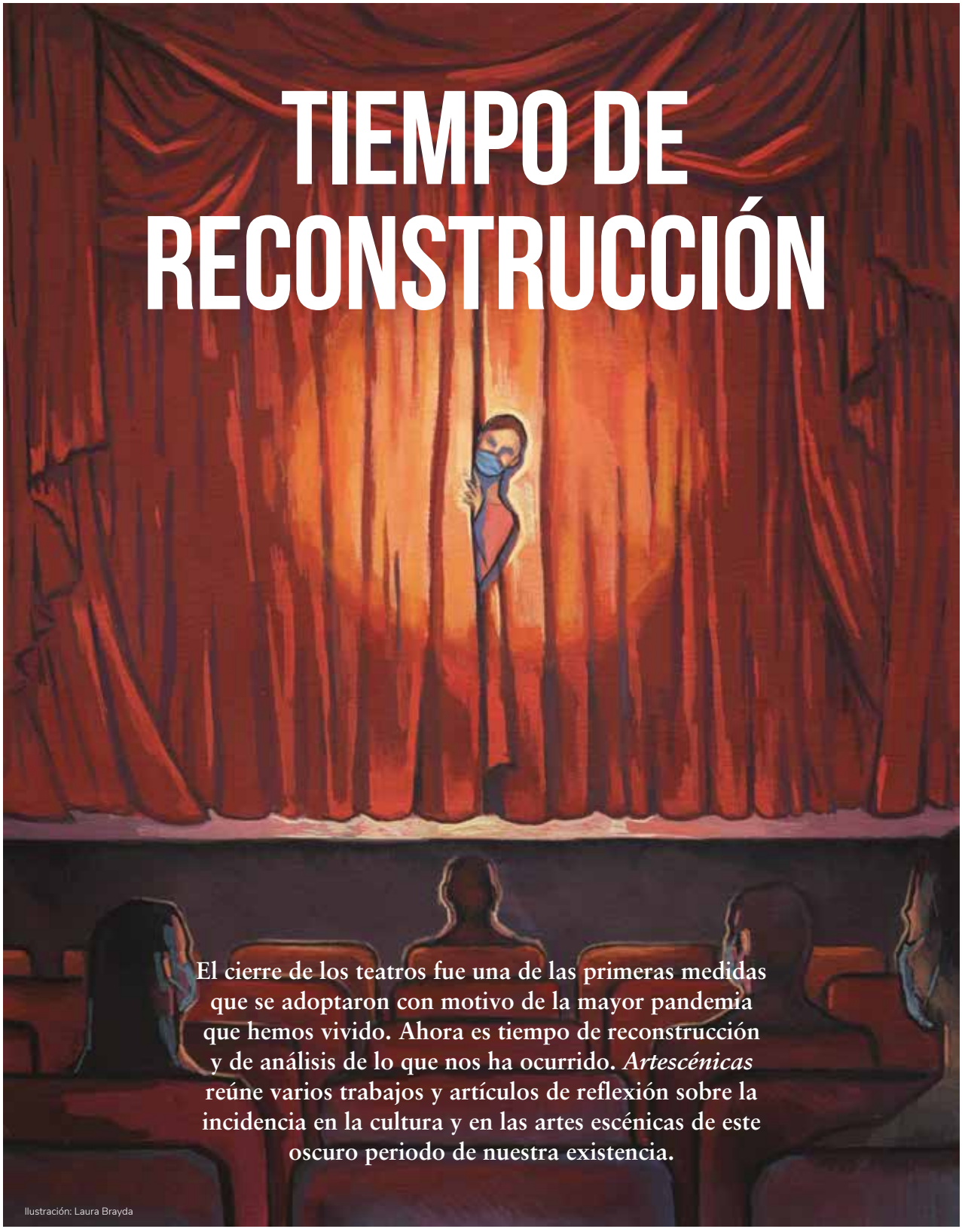
¿En qué nos ha convertido la epidemia? Es pronto para saberlo, estamos todavía en medio de ella, pero ni la distopía más fantasiosa podía imaginar cómo ha roto nuestros hábitos, que son en definitiva los que nos ordenan la vida. Es difícil vivir en la incertidumbre, nadie mejor que las gentes del teatro lo saben, pero es hora de volver a nuestros trabajos, de que los teatros abran y se recuperen aquellas actividades sociales que hacíamos y que, en definitiva, nos identifican. Hay que conjurar el miedo al virus con información y hábitos preventivos y ponernos a reedificar lo que la epidemia ha destruido. Va a ser una dura tarea, pero también es una oportunidad para mejorar lo que teníamos como sociedad, como ciudadanos y como individuos.

Entre las cosas que la covid19 se ha llevado por delante figura el número de junio de *Artescénicas*; ahora ofrecemos un número doble con un especial dedicado a cómo la epidemia ha afectado a nuestro sector, uno de los primeros en cerrar por su causa. Lo abre una de las personas más beligerantes en la defensa de la cultura durante el confinamiento, Jesús Cimarro, presidente de la Academia. Hemos querido cerrarlo con cuatro reflexiones sobre el papel de la cultura en un futuro que ya es presente de cuatro destacados representantes de la filosofía, la universidad y el teatro.

La vida sigue y por ello completamos el número con otros contenidos como la entrevista a Lluís Pasqual con motivo del próximo estreno del primer documental producido por la Academia del que es protagonista; o el recuerdo de uno de los grandes directores de nuestro teatro en el centenario de su nacimiento, José Tamayo. Hay, sin embargo, una dolorosa ausencia en nuestras páginas, las *Gallardías* de nuestro querido Manolo Gallardo, que nos ha dejado durante el pasado mes de agosto; ya no podremos contar con sus vocabularios de términos teatrales que de forma divertida nos recordaban las tradiciones del oficio que tanto amó. Nos queda su recuerdo, el de un espíritu apasionado y vehemente que nos anima en estos tiempos de ardiente oscuridad. ◊

Liz Perales

TIEMPO DE RECONSTRUCCIÓN



El cierre de los teatros fue una de las primeras medidas que se adoptaron con motivo de la mayor pandemia que hemos vivido. Ahora es tiempo de reconstrucción y de análisis de lo que nos ha ocurrido. *Artescénicas* reúne varios trabajos y artículos de reflexión sobre la incidencia en la cultura y en las artes escénicas de este oscuro periodo de nuestra existencia.

Ilustración: Laura Brayda

La crítica situación por la que atravesamos, y me voy a referir concretamente al sector de las industrias culturales que es el que conozco, exige ponerse manos a la obra cuanto antes. La reconstrucción ya ha comenzado y los teatros, que fueron los primeros en cerrar a causa de la epidemia, tenemos que intentar ofrecer una temporada lo más normalizada posible. Hay que abrirlos no solo para preservar los puestos de trabajo, también porque es fundamental para la cultura y la sociedad, y es signo de confianza y de recuperación, estímulos que necesitamos más que nunca en estos aciagos días.

La gran incógnita se cierne sobre la respuesta del público. Estoy convencido de que solo si hacemos que los teatros sean de los lugares más seguros para ir, éste volverá. Tenemos que ganar la confianza de los espectadores. Mi experiencia al frente del Festival de Mérida durante el pasado verano, en la edición más difícil que he dirigido, me ha demostrado que se puede abrir y que los ciudadanos quieren ver teatro, lo necesitan. Para ello hemos sido muy rigurosos con los protocolos que exigen aplicar medidas de prevención e higiene por todos conocidas (desinfección y limpieza del local, distanciamiento, empleo de mascarillas, gel, acceso y salidas sin aglomeraciones, y aforos limitados). Así lo hemos hecho en Mérida, nadie se ha contaminado y hemos obtenido casi un 90% de ocupación del aforo limitado. Y la experiencia de los festivales de Granada, Almagro y el Grec ha tenido resultados parecidos.

Por ello, y para dar seguridad a los ciudadanos y animarlos a que vuelvan, los teatros madrileños nos preparamos para lanzar una campaña de "teatro seguro" con el apoyo del Ayuntamiento. Sé que el miedo es tremendamente contagioso, y también sé de la dificultad para los políticos de gestionar una situación como ésta, pero las autoridades deben ser cautas a la hora de decretar cierres y suspensiones generalizados, deben analizar caso por caso y, sobre todo, sentarse con el sector antes de tomar decisiones drásticas.

La reconstrucción económica y social que nos aguarda pasa por contemplar a la cultura como el elemento integrador que es, una argamasa de sólidas y singulares propiedades que nos une e identifica como sociedad y que es vital para nuestro país. Porque la cultura no puede entenderse hoy como un departamento estanco y aislado de la sociedad, sino que se nutre de ella y organiza y refleja las ideas que la animan. Por otro lado, si algo nos ha enseñado el confinamiento es su valor balsámico para los ciudadanos. Por todo ello el proceso de reconstrucción de la sociedad pasa por contemplar la cultura como un sector estratégico, que al igual que ocurre con la sanidad o la educación, esté garantizada para toda la población.

HAY QUE ABRIR LOS TEATROS, CONVENCER AL PÚBLICO DE QUE SON LUGARES SEGUROS QUE CUMPLEN CON LOS PROTOCOLOS

Lo he defendido muchas veces, y seguiré haciéndolo: hay que impulsar un Pacto de Estado por la Cultura. Y en estas circunstancias es más necesario que nunca. Un acuerdo en el que todos los partidos políticos, sean del espectro que sean, salven sus diferencias ideológicas para remar a favor de lo que nos une. Con un Pacto saldremos todos beneficiados.

Por último, y como presidente de la Academia de las Artes Escénicas, apelo a nuestros socios y a su junta directiva para que nuestra asociación sea el escenario de reflexión y coordinación de medidas de reconstrucción de las artes escénicas. Más que nunca necesitaremos echar mano de la innovación, la tecnología y las ideas para superar este crítico momento. Debemos abrirnos al sector para estudiar con otras asociaciones y profesionales los pasos más adecuados y eficaces para su reconstrucción. Estoy seguro de que lo conseguiremos. ◆

Por Jesús Cimarro, presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España

PANORAMA DESDE LAS ARTES ESCÉNICAS

Por Robert Muro

1 Los **efectos económicos, sociales y culturales** provocados por la pandemia desde marzo de 2020 son descomunales y todavía imposibles de cuantificar. Algunos de sus rasgos están presentes desde el inicio de la crisis, y se mantendrán los próximos años; otros son previsibles: pérdida de actividad cultural y de oferta por el cierre o la reducción de aforos, desaparición de una parte considerable del tejido económico y creativo de un sector frágil, pérdida de empleo abrupta y sin perspectivas concretas de recuperación en el corto y medio plazo, redefinición de los perfiles creativos y del peso de lo digital en las ofertas culturales, dificultad del sector público para asumir sus responsabilidades como motor creativo y dinamizador de la demanda…

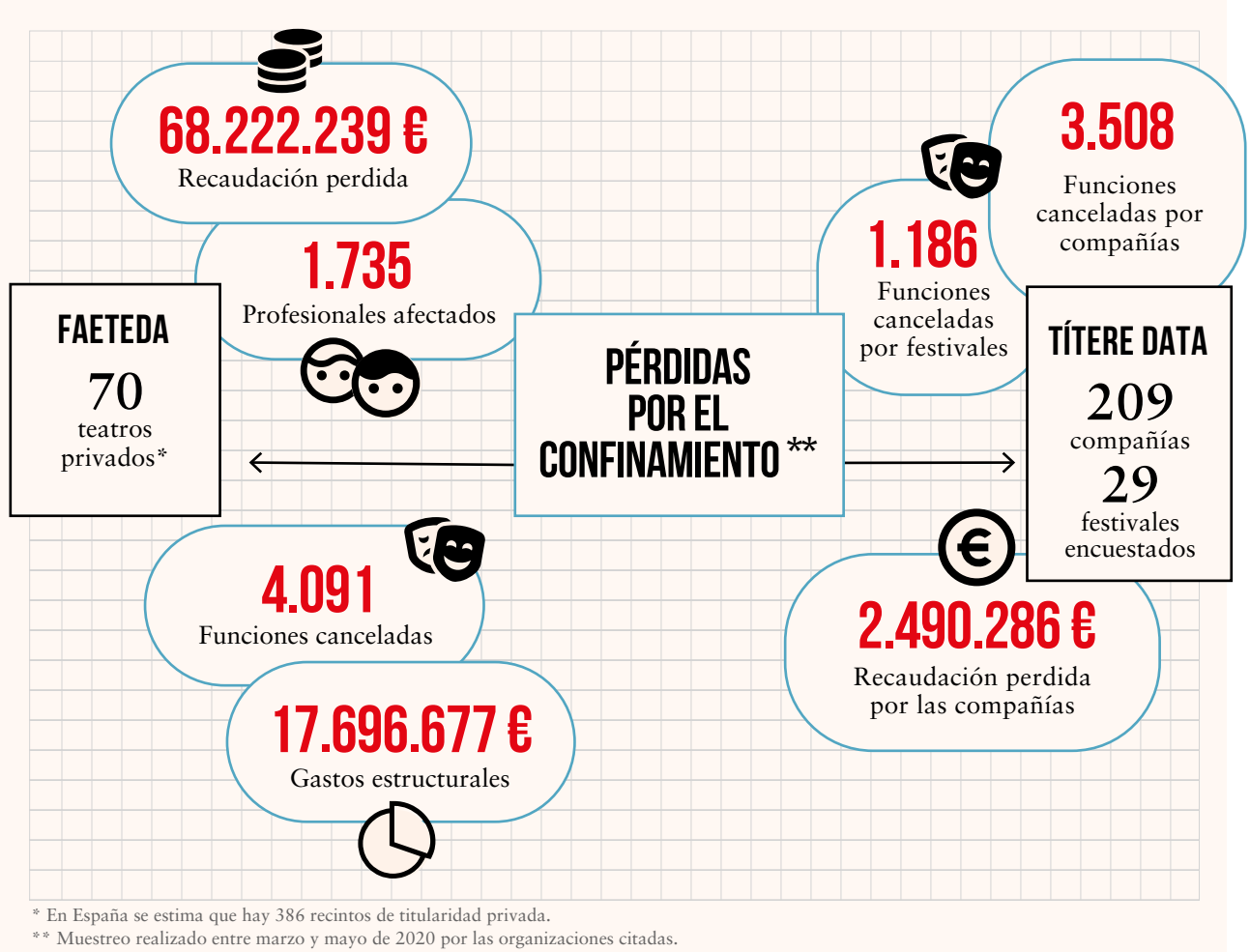
2 No es posible estimar los **efectos cuantitativos** sobre la producción y el consumo de una pandemia que todavía está presente y que tiene efectos más profundos y duraderos que la de 2009. Probablemente no será hasta mediados de 2021 cuando dispongamos de los primeros datos ciertos que permitan dar forma numérica al desastre.

3 Entre marzo y junio de 2020, no obstante, en el ámbito de la actividad escénica, se han llevado a cabo algunos intentos de evaluar la incidencia de la epidemia en las artes escénicas. Organizaciones sectoriales como FAETEDA, AAI, Unión de Actores y Actrices, TítereDATA, Emprendodanza…, o instituciones académicas, como Econcult, de la Universidad de Valencia, han querido evaluar las consecuencias sobre la recaudación, el empleo, la creación y la exhibición. Han empleado sistemas de **encuesta online, estimaciones y proyecciones,** y han sido elaborados entre marzo y mayo. Son datos incompletos, aunque valiosos para percibir los primeros efectos sobre la cultura y la escena española.

FAETEDA, en encuesta a sus asociados respondida por 70 teatros privados y 233 compañías, fundamentalmente de Cataluña y Madrid, estimaba una pérdida en esos meses de 4.091 funciones canceladas (solamente recuperables el 18%), con una recaudación perdida de 68.222.239 de euros a los que había que unir los gastos estructurales no recuperables por 17.696.677 de euros, y los 1.735 profesionales afectados. Las 233 compañías estimaban una pérdida de 5.243 funciones (solamente el 26% preveían su reprogramación) con unas perdidas en cachés de unos 16.004.395 euros, más dos millones largos de costes estructurales. Entre las compañías que respondieron resultaban afectados 3.786 profesionales.

La Asociación de Compañías de Danza, Emprendo Danza, utiliza el sistema de proyección sobre las cifras de negocio de años anteriores para estimar que las 191 compañías de danza perderán unos 11.097.647 de euros, lo que supone que cada una perderá unos 58.103 euros

TítereData, que realiza un estudio muy elaborado aunque empleando igualmente el sistema de encuesta y proyecciones, estima que las 209 compañías que han respondido a su encuesta han perdido en el periodo de marzo a mayo 3.508 funciones, en tanto que ▸los



* En España se estima que hay 386 recintos de titularidad privada.
** Muestreo realizado entre marzo y mayo de 2020 por las organizaciones citadas.

29 festivales, que aportaron información suspendieron 1.186. Estas cifras suponen para las compañías la pérdida de 2.490.286 euros. La extrapolación a todo el sector del títere permite estimar unas pérdidas globales para las 475 compañías existentes de 4.972 funciones y entre 3.200 y 4.083 las pérdidas en festivales y muestras. Respecto al volumen económico las pérdidas de las compañías se estiman entre 3.411.567 y 5.366.886 de euros.

Por su parte la Unión de Actores y Actrices (UAA), que subraya la precariedad laboral estructural del sector, obtiene 1.500 respuestas a su encuesta de estimación de pérdidas, que concentra entre los meses de marzo y abril únicamente. En su caso, junto a la suspensión de representaciones en vivo incluye la de rodajes. En ese corto periodo estiman los profesionales encuestados que han dejado de ingresar un total de 6.893.554 de euros.

4 El sector en bloque respondió unificadamente ante la situación creada por el confinamiento y la paralización de la actividad cultural con un documento que recogía en **52 medidas** las reclamaciones urgentes ante las instituciones públicas para minimizar los efectos de la crisis.

5 Podemos señalar algunas **consecuencias cualitativas** del confinamiento y la lenta recuperación de la actividad están produciendo y van a producir en la sociedad y en el consumo cultural. En relación con **los profesionales**. Pasado el primer momento, en que los profesionales y creadores mostraron una enorme generosidad y empuje, volcando gratuitamente contenidos ▶

en pantallas y redes, se encuentran ahora con la falta de perspectivas laborales, teatros semiabiertos y proyectos paralizados. Solo les queda contar con ayudas públicas durante el máximo tiempo posible y reinventarse. Reinventarse urgentemente, tanto porque el sector del espectáculo en vivo será uno de los últimos en recuperarse, como por los cambios que se van a producir en las prácticas y el consumo cultural.

EN LAS PRÁCTICAS CULTURALES Y EL CONSUMO DEL ARTE ES DONDE SE AUGURA MAYOR TRANSFORMACIÓN, CON PROTAGONISMO DE LO DIGITAL

6 Es más que previsible la desaparición de cientos de proyectos artísticos y empresariales, o/y su paso a modelos de supervivencia neo-profesionales. El consumo cultural ha caído bruscamente. Unas instituciones públicas endeudadas y una sociedad empobrecida no configuran un buen entorno para su recuperación. En este marco, parece que las organizaciones y empresas han de buscar nuevos modelos de negocio y de desarrollo, que pasará probablemente por reconfigurar la relación con los públicos, el tipo de oferta e incluso el **tamaño de los espacios,** en los que ahora el número reducido será más habitual y probablemente una fortaleza estratégica para el espectáculo en vivo. En todo caso, esta situación va a forzar transformaciones, reformas y modernizaciones que de otro modo no se hubieran planteado.

7 Probablemente sea en las **prácticas culturales y el consumo de arte** donde se augura una mayor transformación. La cultura ha demostrado en los meses de confinamiento que es un elemento de cohesión social imprescindible. Pero la relación presencial sobre la que se basa el arte escénico ha decaído bruscamente. El confinamiento ha impulsado el consumo cultural audiovisual a través de plataformas, al mismo tiempo que ha promovido la creatividad individual. La extensión del manejo de las herramientas digitales en este periodo parece augurar su permanencia más allá de la superación de la crisis. Es urgente identificar las tendencias futuras en los cambios que se están dando ya hoy en el consumo cultural.

8 La recuperación en el medio y largo plazo pasa por aplicar desde las instituciones políticas públicas con una **nueva mirada estratégica** sobre la cultura. Es previsible, dada la experiencia anterior tan cercana, que los **presupuestos públicos** -fuertemente reducidos- se dediquen a los grandes contenedores, museos, teatros y redes de titularidad pública, y a sostener los equipamientos públicos, dejando a la intemperie a la creación privada. Las políticas de ayudas al sector creativo es probable que continúen siendo de distribución de pequeñas subvenciones a muchos proyectos, lo que inevitablemente contribuirá a la reducción de la calidad y la proyección, así como al abandono a su suerte de ámbitos escénicos que como la danza, el teatro familiar y las nuevas expresiones requieren de apoyo expreso y diferenciado para su supervivencia. Sería bueno que las instituciones públicas se centren en generar demanda, en la promoción de pequeños proyectos de base y cercanos a los ciudadanos y de apoyo decidido al tejido creativo y empresarial que soporta la producción. Las medidas habituales no servirán para afrontar esta crisis que no será coyuntural, sino estructural.

9 **Incertidumbre.** La situación esbozada hasta aquí sumerge a la cultura española, más aún a las artes escénicas, en un océano de preguntas y dudas sobre el futuro todavía sin respuesta. Abordar únicamente los inmediatos y perversos efectos de la crisis sobre el empleo, la creación, la oferta… es imprescindible para hacerles frente ya, pero en paralelo parece tanto o más necesario mirar algo más lejos y prepararse para un futuro trastocado por un presente imprevisto. Para afrontarlos con perspectivas de éxito es preciso una amplia unidad y liderazgo para buscar el mejor de los caminos posible para el sector. Y para encontrarlo la Academia de las Artes Escénicas de España puede jugar sin duda un gran papel en esa tarea. ◆

Clece

Nuevo proyecto de teatro musical de

ALBERT BOADELLA
sobre MARIA CALLAS

LA DIVA

Albert Boadella / Autor y director de escena

Maria Callas / **María Rey-Joly** • Onassis / **Antonio Comas**

ESTRENO **ENERO DE 2021**

María Callas se halla en el ocaso de su vida. Reside en París alejada de todo. Su voz ya no tiene nada que ver con lo que fue. La crítica se cebó con ella en sus últimas apariciones y no ha vuelto a cantar en público. Ha muerto Onassis. La realidad de su decadencia le hace vivir un mundo de recuerdos. Desdeña el presente mientras fuerza a su repetidor para que le acompañe en un imaginario repertorio que ya no podrá realizar. Le obliga a interpretar a Onassis, su gran amor. Sus momentos más apasionados y estelares. En su delirio, se imagina al griego como pareja de los grandes dramas operísticos que ella protagonizó. Alguien que la mata o alguien con quien morir al final de la ópera. Es el inicio del camino hacia su propio y misterioso final que muy pronto realizará a su voluntad.

LA TEMPORADA MÁS ATÍPICA

Tanto los exhibidores públicos como privados intentan retomar una actividad cercana a lo *normal*, en esta época de "arranque de temporada", aunque la realidad es, cuando menos, preocupante.

Por Julio Salvatierra

Los teatros públicos que, por esencia y forma de financiación, pueden y deben *tirar del carro,* han anunciado ya sus programaciones para la temporada, total o parcial. En la esfera privada, los aforos limitados y la alteración de los hábitos de ocio, junto con una gran incertidumbre a corto plazo, hace que emprender producciones de mediano o gran formato sea, en estos momentos, muy difícil, al igual que presentar una temporada completa. Con ánimo prospectivo, no exhaustivo, hablamos con algunos teatros para pulsar los ánimos.

Blanca Li, directora de los Teatros del Canal, el primer teatro en abrir de Madrid tras el estado de alarma, lo tiene muy claro: "Nuestra idea era abrir en cuanto se pudiera. Las compañías necesitan trabajar, creo que el público tiene ganas de ver espectáculos en directo, y no había una razón para esperar en el momento en el que ya teníamos un protocolo y se nos dio el OK. Era necesario arrancar, este es un teatro ▸

BLANCA LI: "LAS COMPAÑÍAS NECESITAN TRABAJAR Y EL PÚBLICO TIENE GANAS DE VER ESPECTÁCULOS EN DIRECTO"

Pág. ant. Izquierda. Irene Arcos, Miki Esparbé y Raúl Arévalo en *Traición*, suspendió el dia del estreno. Abre la temporada del Pavón. ©Vanesa Rabade.

Arriba. *Transformación*, de Paloma Pedrero, suspendido, se estrena en el CDN. ©Marcos Gpunto.

Derecha. Ensayo de *Alento* por el ballet de Antonio Najarro, se vio en el Festial de Granada. ©Antonio Castro.

SUSPENSIÓN Y CIERRE

La declaración del estado de alarma en todo el territorio español provocó que algunos montajes escénicos, que se habían estrenado esa misma semana o lo iban a hacer en la primera quincena del mes de marzo, vieran truncadas sus carreras. Un desastre artístico y económico.

Cuando un espectáculo está a punto de levantar el telón, la inversión ya está hecha prácticamente en su totalidad. Se han pagado los ensayos de la compañía, se ha construido una escenografía y confeccionado vestuario, se ha diseñado una campaña de imagen y promoción y contratado espacios publicitarios, se ha pagado al director, al escenógrafo, al diseñador de vestuario e iluminación... Gastos que se pretende recuperar a partir del estreno, confiando en que la aceptación del público permita pagar las nóminas e impuestos y empezar a amortizar la inversión.

Si no se estrena, todo el esfuerzo y todo el dinero se pierde. Esto le va a pasar a algunas de las producciones que, en el pasado mes de marzo, tenían ya fechas de estreno. Algunas se están recuperando en la nueva temporada y, tal vez, las pérdidas serán menores aunque sufran retraso en recibir ingresos. Otras no han podido mantenerse.

La tristura, pudo estrenarse en la reapertura de los Teatros del Canal. ©Antonio Castro.

Ensayo de *Madre Coraje* en el Teatro Arriaga de Bilbao. ©Eva Guerrero

público y tenía la obligación de hacerlo". Cuidando protocolos sanitarios, apoyando la *vuelta al teatro* con descuentos y promociones, muestran decisión y claridad de ideas: trabajar, con toda la seguridad posible, pero trabajar.

Con igual decisión y sensibilidad, Alfredo Sanzol y el Centro Dramático Nacional reabren con lo que quedó pendiente de la temporada *confinada*, a lo que se añaden algunas cosas *cocinadas* "al calor del virus", como la interesante serie de *La Pira*, y espera anunciar en este mes el resto de la programación. Centrado en la seguridad sanitaria, y en mantener el espíritu de servicio público, cree que no podremos relajarnos hasta la llegada de la vacuna. Destaca también que los nuevos brotes no han ocurrido en espacios culturales y pone como muestra los festivales de verano, como el de Almagro, ejemplo de responsabilidad en organización y público.

El Teatro Español y Naves del Matadero también ha presentado su temporada y no saben a ciencia cierta con qué aforo abrirá. Por su parte, Laila Ripoll, al frente del Teatro Fernán Gómez, señala que ha tenido que reorganizar el otoño de acuerdo con las compañías, ya que estas van a taquilla y, mezclando aforos y días de exhibición, no salían las cuentas. Finalmente, aún abriendo en octubre, ha conseguido hacerlo viable, incluso sabiendo que podría llegarse a un escenario de un tercio del aforo. Reclama también a las autoridades más finura en la

discriminación de actividades públicas, ya que ni en cines ni en teatros ha habido brotes, son actividades controladas y de ellas depende mucha gente. Confía en que la temporada se pueda desarrollar tal y como está previsto hoy, aunque admite que la incertidumbre es grande.

EL PESO DE LA TAQUILLA. Sin embargo, la iniciativa privada tiene más complicado tomar decisiones, dado lo incierto de un panorama que depende de la taquilla. Aun así, todos coinciden en lanzar un mensaje de seguridad y de esperanza: las medidas de higiene que se están tomando son importantes y efectivas, no ha habido brotes en teatros y las ofertas en el precio de las entradas son interesantes.

Aún así, la viabilidad económica está amenazada. Hacer frente al alquiler del local, por ejemplo, como señala Miguel del Arco, del Pavón/Teatro Kamikaze, con unos ingresos reales mucho menores que los habituales (hasta de un 20%, apunta Antonio Fuentes, del Teatro Lara) es insostenible en un plazo no muy largo. Para conseguir que el público vuelva, a unos espacios que tenían un seguimiento importante antes de la pandemia, hay que confiar en que las medidas de apoyo del Estado y las comunidades se apliquen con agilidad, así como encontrar fórmulas viables de exhibición.

Estas pasan, al menos en el mundo de los grandes musicales, por suspender temporalmente los proyectos de gran formato, o quizás redimensionarlos, como señala Gonzalo Pérez Pastor, de Vértigo Tours y, hasta hace poco, integrante también de Som Produce. Mantener nuevos estrenos de mediano o pequeño formato, plantearse reposiciones con tirón, etc. Psicológicamente es duro: afecta ver que, tras levantar un negocio tan complejo, vuelves a estar al borde del precipicio. "Pero somos experimentadores natos, señala, y siempre nos reinventaremos. Nuestro sector está igual que la hostelería o el turismo: toca apretarse el cinturón. Quizás conviene apostar por espectáculos con un componente joven" -dado que el sector de la población más reticente será el de mayor edad- "y local: los grandes espectáculos que dependen del turismo, tardarán más en volver".

LA INICIATIVA PRIVADA TIENE MÁS COMPLICADO TOMAR DECISIONES, DADO LO INCIERTO DE UN PANORAMA

Desde Pentación, Jesús Cimarro nos confirma la buena asistencia que ha tenido el festival de Mérida y su *off*, a pesar del aforo finalmente limitado al 50%, así como la efectividad de las medidas sanitarias, donde en cinco grandes producciones no ha habido ni un solo contagio. Admite que la venta anticipada en estos momentos marcha más lenta, por la incertidumbre, pero está convencido de que aumentará la venta cercana a la función y que, poco a poco, el público vendrá. Mantiene todas sus producciones, aunque sabe que habrá que ir adaptándose día a día.

Para Enrique Salaberría, del Grupo Smedia, es sólo una cuestión de tiempo, hasta que llegue la vacuna "que nos dejen comprar": la vuelta a la *normalidad* se dará más tarde o más temprano, y cada uno hará lo que tenga que hacer. Lo importante sería preguntarnos si esa normalidad a la que queremos volver es la mejor, o si no haríamos mejor en usar las crisis para replantearnos la idoneidad del estado de fondo que hemos creado.

ASEGURAR LA GIRAS. Respecto a las giras, en las que muchos confían para mantenerse a flote, la perspectiva es también imprevisible. Todos los circuitos han abierto contratación, pero se están produciendo cancelaciones un poco prematuras. Habría que llamar a la calma a algunos responsables políticos. Y ojalá que, de producirse, fueran todas como las del Auditorio de Fuentealbilla, Albacete, que ha tenido que posponer funciones, pero abonando el caché por anticipado a las compañías. Este teatro se sufraga por abonados, a los que se consultó sobre la cancelación de la temporada y la devolución de sus abonos. Optaron por cancelar, pero en un 95% renunciaron a recuperar el dinero de sus abonos porque prefieren que el teatro funcione cuando las cosas se calmen.

Desde Red Escena, María Sánchez, programadora de Móstoles, confirma que en principio la apertura del circuito madrileño está prevista para el 17/18 de septiembre, apoyada en una campaña de fomento de la Comunidad, y que los circuitos de todo el país tienen previsto su inicio "normalmente". Pero admite que la situación puede cambiar.

¿ES TEATRO "EL TEATRO VIRTUAL"?

Durante el confinamiento muchos teatros combatieron el cierre difundiendo desde sus webs todo tipo de contenidos digitales relacionados con su actividad: grabaciones de obras de teatro, entrevistas, documentales, textos, debates... Hoy parece que han llegado para quedarse y perfeccionarse, ya que muchos centros escénicos han creado "salas virtuales" como los Teatros del Canal de Madrid, que dirige Blanca Li y desde la que pretende investigar y potenciar los nuevos formatos digitales "parateatrales". La coreógrafa y el investigador y académico Daniel Migueláñez profundizan sobre este asunto y responden a una cuestión largamente debatida durante el cautiverio: ¿puede considerarse teatro la difusión de una obra grabada o emitida en directo telemáticamente?

NO ES ESPECTÁCULO EN VIVO, PERO ES ESPECTÁCULO

EL ESPECTÁCULO EN VIVO como lo conocemos hasta ahora es algo que ha formado parte inseparable del ser humano desde la antigüedad. El deseo del público de reunirse para contemplar manifestaciones artísticas en vivo y disfrutar de una experiencia única e irrepetible sigue intacto. Con la llegada de las nuevas tecnologías han aparecido nuevos formatos de distribución y difusión, pero la experiencia del espectáculo en vivo sigue siendo irreemplazable y a pesar de la evolución de la tecnología, el público continúa reuniéndose en grandes conciertos, teatros y eventos culturales de todo tipo.

La retransmisión de espectáculos a través de la televisión empezó a evolucionar desde mediados del siglo XX, pero en los últimos años se han desarrollado nuevos formatos de retransmisión de obras como por ejemplo el *streaming* (emisión en directo) en salas de cine o en plataformas digitales. La covid19 ha supuesto la aceleración de un fenómeno que ya estaba en marcha y que evolucionaba día tras día. Durante la cuarentena muchas personas que nunca habían tenido relación digital con las artes escénicas han podido vivir sus primeras experiencias y descubrir un nuevo acceso al mundo del espectáculo desde sus casas. Gracias al avance de la tecnología y un acceso más democrático a la misma, el público busca cada vez más esta nueva experiencia que crece y se desarrolla masivamente. Las salas de exhibición de espectáculos se están apropiando de estas nuevas formas de difusión y van a mantener, y probablemente incrementar,

"Los formatos digitales de artes escénicas son un nuevo género que puede ser tan bueno e interesante como la experiencia en vivo. Creo que atraerán a un público nuevo al teatro"

la retransmisión de contenidos online sin abandonar los espectáculos en vivo. Hasta ahora, el público que buscaba estas experiencias digitales era más joven pero con la pandemia y sus consecuencias, este fenómeno está atrayendo a un público cada vez más diverso y adulto.

Desde mi punto de vista, estos formatos digitales no alejarán al público de las salas de espectáculos, al contrario, creo que atraerán a un público nuevo que tras vivir la experiencia online estará más predispuesto a disfrutar de espectáculos en vivo. Es como cuando escuchas un disco y te encanta, el día que sabes que el artista que tanto admiras está cerca y tienes la oportunidad de verlo en directo, seguramente harás lo imposible por ir al concierto.

La experiencia de disfrutar de un espectáculo en formato digital no busca reemplazar la emoción del directo, son emociones diferentes, pero sí creo que abre nuevas maneras de acercarse al teatro, la danza, la música y cualquier forma de arte escénico.

La experiencia digital no está de paso, se quedará con nosotros y permitirá acercarse a personas que no suelen ir al teatro, que viven en lugares donde no tienen acceso a la cultura o a las que su economía no se lo permite. Los formatos digitales de las artes escénicas son un nuevo género que ofrece al público algo diferente que puede ser tan bueno e interesante como la experiencia en vivo. No es espectáculo en vivo, pero es espectáculo. El *streaming* dará lugar a nuevas formas de creación aún desconocidas y permitirá formatos nuevos en medida y contenido, por tanto se abre un mundo creativo lleno de retos por explorar. Para los artistas puede ser también una posibilidad de que sus obras tengan mayor difusión y no depender únicamente del directo y las giras, respetando y cuidando que esa ampliación del mercado no suponga el empobrecimiento de sus creadores. Muchos artistas encuentran en la tecnología enormes posibilidades para explorar nuevos formatos narrativos. El sector de las artes escénicas vive una transformación digital histórica y llena de promesas.

Blanca Li

Coreógrafa y directora de los Teatros del Canal de Madrid

• • •

LA IMPOSIBILIDAD DE UN «TEATRO VIRTUAL»

LA RESPUESTA, NOS GUSTE O NO, es que no, no lo es. No lo es desde un punto de vista teórico. Ya Aristóteles señalaba la problemática existente entre los dos grandes modos de imitación: la narración y el drama, entre aquello que se nos *presenta* y eso otro que se *representa* (véanse las no superadas tesis del teórico del teatro José-Luis García Barrientos).

En las grabaciones teatrales, la ausencia real de convivio, de ese necesario compartir –en un lugar y en un tiempo concretos– entre actor y espectador, hace imposible su asunción como teatro. El público, el necesario *tú* al que se enfrenta el *yo* del actor, es inexistente. La inmediatez teatral que, como digo, es la base fundamental para su ejecución, se convierte en la mediatez propia de lo telemático, del cine, del libro, de todo lo que es teóricamente narrativo, *mediato* (mediando una voz subjetiva, una mirada entre emisor y receptor a la que se añade, a su vez, la mediación del objeto, en este caso la pantalla).

"Esta «otra cosa» es un ejercicio interesantísimo de interdisciplinariedad, de querer salvar el sector y, sobre todo, de querer salvarnos como artistas"

En el teatro no hay fijación, no hay *escritura*, pero sí que la hay en una grabación teatral, en su deseo de permanencia. Ya Peter Brook señalaba la gran diferencia entre el teatro y el cine –y el teatro grabado no es sino una trasposición cinematográfica de una actuación–, diferencia que estriba en la afirmación del presente por parte del primero frente a la proyección del pasado en el segundo. El es frente al *fue*.

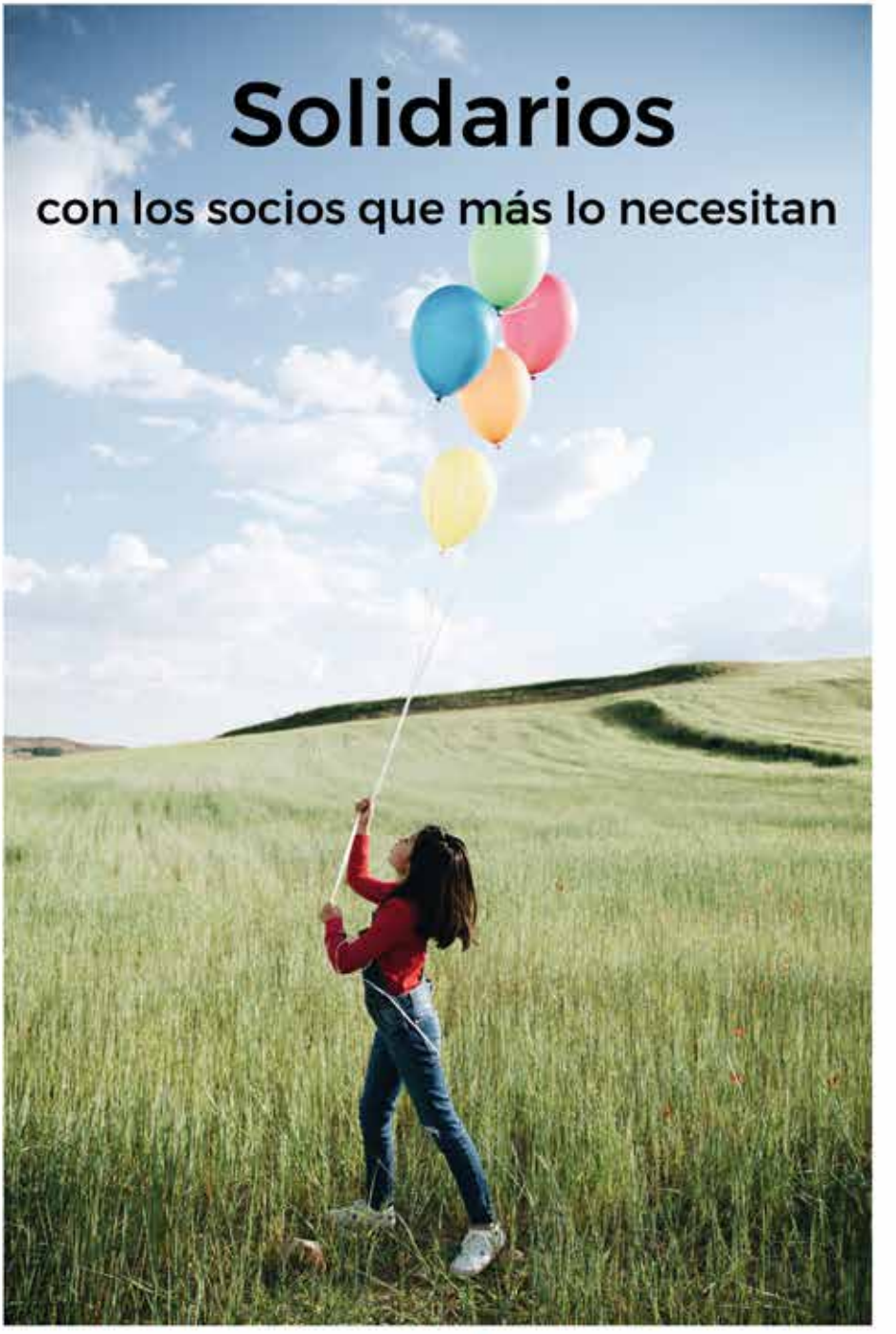
Omitiendo el ejemplo del teatro grabado, entraría en esta polémica la posibilidad de un «teatro *online*» que ha mantenido vivo el sector durante la cuarentena pero que sigue sin ser teatro. Hablo del formato en *streaming* en el que un actor emite una serie de mensajes que un espectador recibe desde su casa. Bien, se convive en el tiempo, se produce el acto en el momento (y ni siquiera si tenemos en cuenta los retardos telemáticos), pero imposibilita su comunión presencial –y no, la red no es un *lugar* tangible–, luego no es teatro.

Pero no caigamos en una postura pesimista, el teatro virtual no existe, es evidente. Existe otra cosa, un híbrido con apariencia de, con sabor a, pero que no es teatro. Esta «otra cosa» es un ejercicio interesantísimo de interdisciplinariedad, de querer salvar el sector y, sobre todo, de un querer salvarnos a nosotros como artistas. Además, permite una exploración diferente en los distintos modos de comunicación, un indagar en la relación actor-espectador. Por su parte, la fijación de la grabación teatral no solo permite el gran avance que supone «acudir» a una representación de hace décadas –¿se imaginan contar ahora con imágenes del estreno del *Don Juan* o de *Fuenteovejuna*? – sino que es fuente de aprendizaje para teatristas, un anclaje y un referente (cuando se requiera). La primera obra que rompió mi sequía teatral este verano fue *En otro reino extraño*, de la Joven Compañía de Teatro Clásico dirigidos por David Boceta. En origen, se trataba de una, precisamente, exploración virtual mediante videollamada de las distintas formas de entender el amor en Lope de Vega. Una obra surgida durante la cuarentena. Una obra en la que se recuperaban extractos de esas videollamadas proyectadas en escena. Una interesantísima exploración formal. Sin embargo, sin ese grupo de jóvenes subidos a un escenario y un puñado de espectadores frente a ellos nunca hubiera ocurrido la magia: el teatro.

Superada la barrera de la modernidad, ya sobreentendemos el teatro como una imbricación –en muchos casos– de palabra, movimiento, sonido, luz, proyecciones y elementos parateatrales subordinados en pro de la creación de una realidad: de *teatro*. La asunción del teatro posdramático –convendría preguntarse a estas alturas qué entendemos como dramático– parece obligarnos a pensar que hemos conseguido reformular paradigmas y reconvertir formatos, que hemos creado otra cosa, algo más allá del teatro. Pero no, amigos, no se trata de la *forma* sino del *modo*. Lamento romperos la pompa: el teatro sigue y seguirá siendo eso: teatro.

Daniel Migueláñez
Académico, actor e investigador del CSIC

Por Ulises Kuroshima / García May



www.aisge.es

Somos aisge @aisge @somos_aisge

CONFINAMIENTOS EN EL TEATRO ESPAÑOL DESDE EL SIGLO XX

Por Mariano de Paco de Moya y Virtudes Serrano

La conmoción, propuesta del CDN durante el confinamiento, dirigida por Alfredo Sanzol. © Luz Soria

Es imposible trazar en unas pocas líneas, aun con esta limitación temporal, siquiera un listado de las obras del teatro español en las que sus protagonistas han soportado, de grado o por fuerza, privaciones de libertad de movimientos y de comunicación con otros seres y otro entorno. Los ejemplos que siguen pretenden mostrar cómo, aunque podamos creer que lo que ahora nos sucede es único, semejantes situaciones personales y colectivas ya han sido reflejadas en el teatro.

Queremos comenzar recordando al más paradigmático de nuestros encerrados clásicos, Segismundo, prisionero en su cueva por designio de su padre. Quizás este personaje, que no salió en *La vida es sueño* mejor de su reclusión y hubo de recapacitar tras ejercer una libertad indebida, nos haga pensar en nuestra actual realidad.

Ya en 1925, Azorín encerró en la consulta de un enigmático Doctor Death a un grupo de personas que participó en una misteriosa reunión a "puerta cerrada" que tendría después importantes secuelas. Constante víctima del encierro ha sido la mujer, y con la imagen de la privación de sus libertades decretada por Bernarda para sus hijas creó García Lorca una de las tragedias más intemporales del aislamiento forzoso, dictado por unas leyes sociales por las que también se sentía dominado el poeta. El exilio posterior a la guerra civil facilitó la presencia de los encierros como forma de expresar la represión política (*El adefesio*, de Rafael

Alberti) o la cruel insolidaridad para quienes huyen de la barbarie en un barco del que pueden salir (*San Juan*, de Max Aub). Un motivo que Mar Gómez traslada, mucho después, del mundo de la segunda guerra mundial al de la emigración en *Cifras*.

Será la posguerra terreno abonado para la consideración de esa falta de libertades que ocasionó la dictadura. Buero Vallejo la expresa en la estructura de muchas de sus obras, desde esa escalera

ES BUERO VALLEJO QUIEN MÁS ASIDUAMENTE DIO FORMA AL CONFLICTO DEL CONFINAMIENTO; ÉL ESPERÓ LA MUERTE EN UNA CÁRCEL

La casa de Bernarda Alba en versión operística. 2018. ©Antonio Castro

La fundación, de Buero Vallejo en versión de La Joven. 2017. ©Antonio Castro

de la que sus habitantes no pueden salir (*Historia de una escalera*) a la prohibición de acceder a la terraza en *Hoy es fiesta*. Otros dramaturgos "realistas" usan los espacios cerrados con simbolismo parejo; ejemplos diversos son el piso para realquilados en *La madriguera*, de Rodríguez Buded; el teatro de pueblo de *Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda; o la prisión de San Juan de la Cruz en *El pájaro solitario* de Rodríguez Méndez. Este autor y esta obra tienen su reflejo en *En el túnel un pájaro*, de Paloma Pedrero, donde es el dramaturgo protagonista el que se ve privado de libertad.

Es Buero Vallejo quien más asiduamente dio forma al conflicto del confinamiento quizás porque vio aprisionada su existencia en una cárcel en la que durante meses esperó la muerte. En su primera obra, *En la ardiente oscuridad*, los personajes están cautivos de la falacia de una institución para "invidentes". Con *Madrugada* articula, mediante la retención de los familiares, su eterno tema de la búsqueda de la verdad. Perseguidos y aislados se ven quienes huyen de la guerra

en *Aventura en lo gris* (o los de *Cuando se espera*, de Laín Entralgo); como lo está en "La quinta del sordo" Goya en *El sueño de la razón*. Situación que se produce en *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga, que imaginó el encierro de los poetas que se suponían asesinados en la guerra civil en la institución psiquiátrica de *El jardín quemado*. La pieza más significativa con la estructura de confinamiento es *La Fundación*, en la que Buero refleja su atroz experiencia de prisionero condenado que aguarda el cumplimiento de la sentencia.

En 1953 el joven Alfonso Sastre estrena *Escuadra hacia la muerte*, en la que un grupo de soldados, en una habitación de la casa de un guardabosques, padecen la soledad de una misión suicida en una imaginaria guerra. Transcurrida una década, *En la red* muestra el sofocante encierro de unos personajes que temen caer en una mortal redada.

AUTORES DEL "NUEVO TEATRO" EMPLEARON ESPACIOS DE AISLAMIENTO PARA SIMBOLIZAR SITUACIONES QUE QUERÍAN CENSURAR

A modo de muestra en el teatro de humor recordemos dos títulos, alejados en el tiempo: *Eloísa está debajo de un almendro* con el encamado voluntario Edgardo y *Ninette y un señor de Murcia* en la que Andrés sufre un agridulce aislamiento que le impide conocer París.

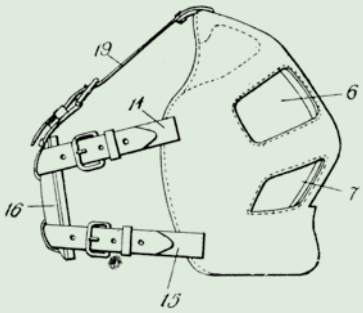
LA DÉCADA DE LOS SESENTA, Antonio Gala ofrece dos reveladores ejemplos, el de *Los verdes campos del edén*, en el que el espacio vital es el panteón de un cementerio, y el de *Noviembre y un poco de yerba*, donde Diego permanece escondido por temor, años después de terminar la guerra, en un asfixiante agujero bajo la cantina. Parecida decisión de confinamiento voluntario, aquí para evitar participar en la guerra de Troya, toma Ulises en la novedosa versión del mito realizada en *Ulises no vuelve* por Carmen Resino. Una mentira mantiene a los personajes de *Y de Cachemira chales*, de Ana

La vida es sueño. Dirección de Helena Pimenta. 2019. ©Antonio Castro

Diosdado, en los sótanos de un centro comercial, tras una supuesta explosión nuclear. En los del Prado coloca Alberto Miralles en *Centellas en el sótano del museo* a los intelectuales y artistas que se rebelan con su encierro. Los dramaturgos del "Nuevo teatro" emplearon espacios de aislamiento para simbolizar situaciones que pretendían censurar, como indica el título de la obra de Luis Riaza *El desván de los machos y el sótano de las hembras*. Y Alonso de Santos hace del estanco de Vallecas un reducto de amor y esperanza.

Nuevas realidades llevan a usar estas estructuras con diferentes motivos: Lourdes Ortiz muestra en *Yudita* la reclusión de una víctima de ETA; Jerónimo López Mozo, tras el atentado de las torres gemelas, escribe *Bajo los rascacielos*, donde sus personajes buscan refugio y del que no saben salir. Como ocurre al protagonista de *Eco de cenizas*, de Diana de Paco, atrapado en un búnker físico y mental. La actualidad ha convertido en real lo enumerado en la ficción, el encierro ha sido colectivo y el teatro se ha hecho eco con rapidez en proyectos ("Aislamiento. Estado de alarma"), publicaciones (*De los días sin abrazos*), espectáculos virtuales (así las de los Teatros del Canal) y transmisiones en *streaming* (trilogía *La pira* del CDN).

LA *PIRA* MUESTRA LA RAPIDEZ DEL TEATRO PARA HACERSE ECO DEL ACTUAL ENCIERRO COLECTIVO



IDEAS EN MEDIO DE LA PANDEMIA

Una de las consecuencias principales de la pandemia causada por el coronavirus debería ser la redefinición de conceptos y formas de vida que hasta ahora parecían poco menos que intocables.

La situación de la cultura

Por Francisco Jarauta, filósofo

En las últimas décadas las instituciones culturales han jugado un papel creciente a la hora de establecer los códigos de lectura de todos aquellos problemas que, desde la identidad a la diferencia cultural, las formas del poder y su uso, emergencias y conflictos varios, han ido definiendo las transformaciones del mundo contemporáneo. El arte y la cultura en general han sido una de las instancias críticas más incisivas a la hora de explicitar las tensiones simbólicas que configuran el horizonte antropológico de nuestro tiempo. Por otra parte, los procesos de globalización han eliminado las fronteras que delimitaban territorios acotados, dando lugar a una mundialización de problemas y lenguajes que definen el panorama actual de la cultura.

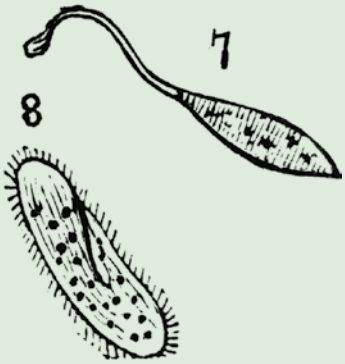
Frente a este horizonte nos hemos convertido en testigos de cargo de una situación absolutamente inesperada. La pandemia que de forma global ha sacudido nuestros sistemas de seguridades y protección ha dado lugar a escenarios diversos que van desde el confinamiento más riguroso a las diferentes muestras de miedo y distancia social que rigen hoy los comportamientos sociales. Un aislamiento que ha clausurado, no sólo simbólicamente el espacio público, priorizando la reconversión a lo doméstico, sino también suspendiendo las referencias que toda cultura ofrece como elementos dinámicos en la construcción de su imaginario.

Hoy nos reconocemos precarios, inciertos, compartiendo el desasosiego y la perplejidad de una situación incapaz de dibujar su futuro y su marco de pensamiento. Y es en este contexto que resulta necesario y urgente todo esfuerzo conducente a recuperar el papel de las instituciones culturales. Es precisamente ante una situación como la actual que la cultura debe ayudar en la construcción de las ideas que orienten las exigencias de dicho futuro. Se ha hablado de un giro ético de la cultura. Se puede decir que es difícil construir la agenda de los problemas de nuestra época sin hacer referencia al trabajo del arte y de la cultura. En ella se han ido registrando de una y otra forma todas aquellas situaciones, que eran ya la voz, de los nuevos conflictos.

Habrá un antes y un después de la pandemia que sufrimos. Se podría afirmar que asistimos al emerger de un nuevo cuerpo social que irrumpe en nuestra sociedad arrastrando consigo todos los problemas antropológicos y políticos del reconocimiento. Es una situación nueva, de creciente complejidad que se nos presenta con la exigencia de un debate abierto, que ayude a plantear las nuevas geografías de lo social. Toca a la cultura en sus diferentes manifestaciones trazar la cartografía de ese nuevo mundo, es decir, construir los mapas y conceptos que permitan pensar nuestra sociedad.

> En las últimas décadas el comportamiendo de la cultura ha sido la modificación de lo social. Toca a la cultura trazar el mapa de ese nuevo mundo

Este proceso nos remite al papel central que juega la llamada industria cultural en el proceso de construcción y legitimación de los nuevos estilos de vida de las sociedades postindustriales. Lo sabemos bien, si algo ha caracterizado, a lo largo de estas últimas décadas, el comportamiento de la cultura ha sido precisamente la modificación de su función social. Aquella autonomía de lo cultural que dominó en otras épocas, es decir, su existencia utópica o crítica, ha quedado hoy reconducida a un espacio más neutro, homologado por la función que toda ▸



mercancía tiene. En el gran espacio del mercado cultural todos los productos se rigen por aquella lógica que los sitúa en el sistema de producción, distribución y consumo correspondientes. Una lógica, en definitiva, que atraviesa todos los espacios de apropiación y uso de los referentes culturales de nuestro sistema, privado o público.

Estos mismos argumentos valdrían a la hora de discutir las políticas culturales a aplicar en un contexto determinado. Sólo aquellas políticas abiertas capaces de articular tradición e innovación tienen futuro. Sus objetivos no pueden ser otros que la construcción de una nueva mirada ajustada a las condiciones de nuestra época. Una tensión que se resuelve en un diálogo entre una tradición repensada y los desafíos de un futuro que ha modificado sus referentes. Bien es cierto que estas políticas culturales serán apenas un pliego de intenciones si no se ven acompañadas de aquellas instituciones capaces de dialogar con la complejidad de nuestro tiempo.

Las políticas culturales serán apenas un pliego de intenciones si no se ven acompañadas de aquellas instituciones capaces de dialogar

John Berger insistía en esta responsabilidad. La primera tarea de cualquier cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. *Comme le rêve, le dessin!* Sí, como el sueño, el dibujo, el proyecto, en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye el futuro. Todas las formas del arte viven de esta tensión y su verdad radica en la forma o expresión con la que la interpreta. Qué otra cosa nos enseñan la primavera de Wordsworth o la naturaleza de Cézanne, la silueta del capitán Ahab o la mirada de Lady Macbeth, el Winterreise de Schubert o los últimos cuartetos de Beethoven. Es nuestro viaje y nuestro desafío.

De la conmoción a la incertidumbre

Por Darío Villanueva, exdirector de la Real Academia Española

Aquel furibundo shakesperiano que fue Harold Bloom consideraba casi imposible la tarea de enseñar a leer. Porque –se preguntaba– "¿cómo puedes enseñar la soledad?", y la "verdadera lectura es una actividad solitaria". Pero he aquí que la covid19 nos ha colmado de una bendita soledad para vivir en conversación con los difuntos y escuchar con nuestros ojos a todos los escritores.

Lo más inquietante de nuestra situación no ha sido, al menos para mí, el miedo a contraer el virus o, incluso, poniéndonos en lo peor, a no conseguir superarlo. Tuve que esforzarme en combatir la mala conciencia que me invadía. Primordialmente, porque la única forma de ayudar era quedarme en casa. Esto equivalía a un oxímoron, y encerraba una paradoja: no hacer nada concreto era la única forma de hacer algo positivo. Mala conciencia, también, porque a la vez me sentí un privilegiado: el confinamiento significaba tiempo generoso para hacer todo lo que más me llena y me reconcilia conmigo mismo: Leer, escuchar música y escribir.

Por eso, intenté recomendar por doquier la misma receta: Literapia y musicoterapia. La primera de estas dos triacas la suelo buscar en muchos autores. Pero hay uno infalible. En general todas las obras de Cervantes son auténticos compendios sapienciales, lo mismo

que Bloom proclamaba a los cuatro vientos a propósito de Shakespeare. Ábrase al azar, por caso, *El Quijote* y en cualquiera de sus páginas encontrarás una máxima, una explicación o un consejo perfectamente válido para ti en tus circunstancias particulares. Y como muestra, este otro botón del *Persiles*. "Las desgracias y trabajos cuando se comunican suelen aliviarse".

La covid19 nos ha colmado de una bendita soledad para vivir en conversación con los difuntos y escuchar con ojos a todos los escritores

Al tiempo, pensaba yo en aquel ensayo de Walter Benjamin acerca del futuro del arte en la época de la reproductibilidad técnica. Siempre me intrigó cómo un filósofo de estirpe materialista identificaba la esencia del arte con el idealismo de un aura trascendente y puntual, privativa de las creaciones artísticas más genuinas. Esa aura se perdió con la irrupción de la imprenta –más que con el invento de la escritura alfabética– para la literatura lírica y narrativa. Y algo semejante puede decirse a propósito de la música a partir del fonógrafo de Edison, tatarabuelo de los discos magnéticos y de la música hoy digitalizada *ad usum delphini*.

Los confinados hemos abusado de ambas terapias en los últimos tiempos gracias, precisamente, a esa mediación mecánica e industrial que no ha sido capaz de destruir por completo el aura de la música y la literatura, pese a los sombríos vaticinios del filósofo. Pero en nuestro pentadecamerone posmoderno, amén de biblioteca y fonoteca, ha venido en auxilio de los cinéfilos algo que Benjamin todavía no pudo imaginar. Sus páginas sobre el cine son clarividentes. No tiene ningún recelo en asumir un rubro que Ricciotto Canudo había comenzado a promover veinte años antes: la modernidad del nuevo *séptimo arte*. Cierto que como ejemplo de la masificación deletérea que desnaturalizaría el arte como experiencia estética única menciona al cinematógrafo. Pero se contrarreplica que con los filmes no ocurriría lo mismo que con las reproducciones de la pintura: nunca los espectadores podrían disponer para su visionado particular de tantas cintas cuantas películas les interesasen.

Y sin embargo, con el DVD o el Blu-ray, por no hablar de las plataformas en línea o los servicios de video bajo demanda por retransmisión en directo (el *streaming*), nuestra soledad puede distraerse con los músicos callados contrapuntos de gran número de los filmes que en el mundo han sido. Admito que no es lo mismo el visionado en la pantalla doméstica del *home cinema* que la asistencia a una sala. Y no solo por las condiciones técnicas de la proyección, sino por la recepción solidaria que todos los espectadores presentes vivimos a partir de los estímulos compartidos desde la gran pantalla. No es exactamente lo que experimentamos ante una pieza teatral, pero algo queda de lo mismo, quizás porque el cine heredó fluidamente el lugar de la representación para sus proyecciones. Por otra parte, esta continuidad fenomenológica entre la actitud del espectador teatral y el cinematográfico se está perdiendo con las nuevas generaciones que vienen después de los que ya peinamos canas. Entre mis estudiantes de comunicación audiovisual ya no ▸

existía aquella actitud ni tan siquiera como un excéntrico atavismo.

Aquí es donde la pandemia se ceba más agudamente en las artes escénicas que en la literatura, la música o el propio cine. La escena implica necesariamente el patio, la luneta y la cazuela. En cierto modo, lo que se hace y se dice sobre las tablas está incompleto sin los ecos que vienen del *teatro*, etimológicamente "el sitio desde el que se ve". Con alborozo recibimos, así, la buena nueva de que el Real comenzaba el 1 de julio pasado la serie de veintisiete funciones de *La traviata* para un aforo limitado de 869 localidades. Pero el público, y los propios cómicos, no las tienen todas consigo: ¿habrá para las artes escénicas un antes y un después de 2020?

¿Tiene sentido las representaciones a puerta cerrada? ¡Qué absurdo entregar nuestra alma a un teatro vacío!

¿Tienen sentido las representaciones a puerta cerrada? Cuando el Centro Dramático Nacional programó un ciclo de obras escritas *ex profeso* para *streaming*, dos de las coautoras convocadas, Andrea Jiménez y Noemí Rodríguez, pensaron en un principio: "¡Qué absurdo! ¡Qué gran estupidez es entregar nuestra alma a un teatro vacío!". Y la actriz Fernanda Orazi, confesaba que el día en que se emitió la función, "no pude imaginarme a los espectadores en sus casas y sentí una especie de pena que emanaba del patio de butacas vacío. Para mí fue como hacerle al teatro una respiración boca a boca para que aguante hasta que volvamos". Su espectáculo no en vano llevaba el título de *La conmoción*. Y la trilogía del CDN continuaba con *La distancia*, para cerrarse congruentemente con *La incertidumbre*. Pero también nos dice aquel fracasado genial que fue el manco de Lepanto: "En los grandes peligros la poca esperanza de vencerlos saca del ánimo desesperadas fuerzas".

Bien de primera necesidad

Por César Oliva, historiador

Es difícil imaginar qué se va a transformar en nuestro comportamiento social, y cómo serán los contactos personales en los recintos teatrales. Sin tener que repasar la historia de la humanidad, bien sabemos que la música y el teatro han supuesto una necesidad si no material, sí espiritual. Mucho antes de que Esquilo se subiera a un escenario de piedra para cantar las gestas de sus antepasados, ya había quienes se dedicaban a la tarea de narrar los mitos propios del hombre. Con más o menos interrupciones, el mundo ha ido siempre acompañado de actores que cantaban las glorias y desgracias de cuanto veían. Y de esa costumbre se han beneficiado gentes de todos los colores y tendencias, gobiernos de cualquier época y calidad, y hasta religiones aparentemente cerradas a tales manifestaciones. Por eso, los pueblos más importantes en la historia de la humanidad han sido, y son, los que más valor han dado a la cultura. Hoy día, Europa en su conjunto es nuestro referente. La música y la escena forman parte del ADN de países como Alemania, Francia, Italia e Inglaterra. Y, por qué no, España, a pesar de sus políticas culturales.

Aunque se hayan dado pasos sobre la reconstrucción del mapa escénico español tras el coronavirus, y celebrado festivales durante el verano en los que, al parecer, nadie se contaminó, las dudas generadas sobre el futuro de las artes escénicas están ahí. Van más allá de cuál será el aforo permitido en los locales, o si se abrirán todos ellos o, por el contrario, algunos caerán en la batalla. O si se retomarán las producciones que quedaron estancadas por el confinamiento. O si los contratos de artistas y técnicos serán semejantes a los de antes. O si los presupuestos se mantendrán, o habrá importantes ajustes tanto para paliar la terrible desigualdad social a la que hemos desembocado, como para elevar al lugar que merece la sanidad. En una palabra, no sabemos si habrá

esperar al siglo XIX para encontrar a Goëthe. Y aquí estamos, con presupuestos para la escena muy inferiores a los de esos países. Lo malo es que nos hemos resignado a esta situación y la vemos como la cosa más natural. Para empezar, nuestro país debería tener como principal asignatura de la enseñanza primaria algo así como 'Cultura española general', materia que apenas se explica a los niños. Luego vendrían las matemáticas, la gramática, los idiomas… Pero primero, la cultura.

Es tiempo de planificar para hoy y para mañana. No sólo porque las artes escénicas suponen cientos de puestos de trabajo, miles quizás, que están en el aire como están los de otros muchos trabajadores afectados por la nueva situación. Por eso decimos que es momento de proyectar, pero de proyectar bien. De unirnos para que el gasto en cultura se mantenga, de la misma manera que hay que subir los de sanidad y educación. A todo ello deberían dedicarse fondos, que en un país endeudado como el nuestro no existe otra solución que mirar a los impuestos. Pero este es otro tema y otro problema.

Desde la Academia de las Artes Escénicas de España debemos estar preparados no sólo a colaborar, sino a encabezar un movimiento de coordinación de las industrias culturales vinculadas al mundo del teatro. Abrir un foro de debate en el que la profesión, con sus organizaciones sectoriales, discuta hasta consensuar un documento que sirva para la verdadera recuperación de las artes escénicas. Personas hay para ello, y por eso estamos dispuestos a estudiar y definir los pasos que habrá que seguir para que el confuso horizonte que ahora se divisa pueda mejorar en el menor tiempo posible. ▶

dinero para la cultura y en qué proporción. ¿Será suficiente para sostener una actividad necesitada siempre de fondos? ¿Seremos capaces de buscar fórmulas alternativas para que el trabajo no decaiga y se mantenga un buen nivel de producción?

Porque, tal y como nos temíamos, el virus no se ha ido y, mucho nos tememos que no se irá, al menos, hasta que se combata con vacunas que hasta el momento son toda una incógnita. Por eso tampoco sabemos cómo va a reponerse nuestro tejido cultural, arrasado en más de tres meses de confinamiento y otros tantos de rebrotes. De ahí que tan convulsa situación dé lugar al debate de la utilidad del arte. Resulta penoso caer en semejante error, y que todavía haya quienes no comprendan que viven en el país cuna de Cervantes, Lope de Vega, García Lorca, Tomás Luis de Victoria, Falla, Albéniz, Velázquez, Goya, Picasso… Y que utilicen el término de rendimiento, en vez de progreso moral y espiritual. España nunca ha sido capaz de estar orgullosa de una cultura que descansa sobre los hombros de colosos como los señalados. Siempre he pensado qué haría Francia con nuestro Siglo de Oro, en vez de un Corneille y un Racine que no llegan a los talones de Calderón o Tirso. O Alemania, que tuvo que

Es tiempo de planificar para hoy y para mañana y de unirnos para que el gasto en cultura se mantenga y subir el de sanidad y educación

La peste y la oportunidad

Por Ignacio García May, dramaturgo

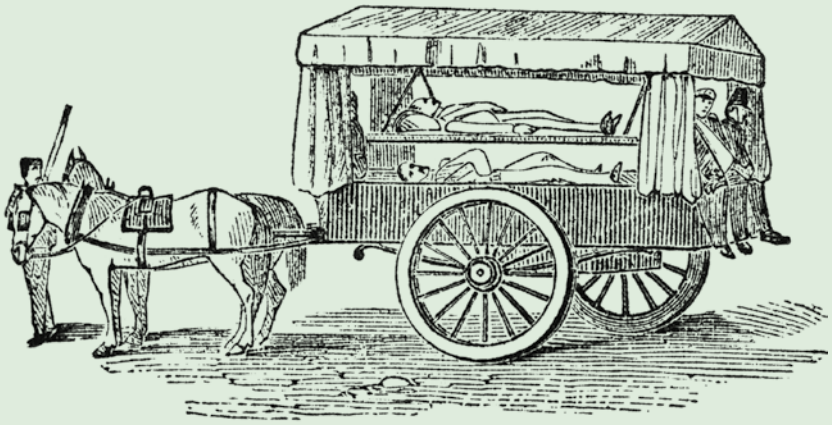
Virólogos y epidemiólogos son expertos en pestes desde el punto de vista médico, pero el teatro sabe más sobre el aspecto simbólico de las epidemias. Desde *Edipo* hasta Artaud nos ha enseñado que, al margen de sus causas científicas, la peste acompaña siempre a la putrefacción social y moral; que toda epidemia no es más que la manifestación física de una corrupción espiritual previa. El sálvese quien pueda que aparece en estas calamidades no es un producto del pánico; era ya la norma, pero no había podido apreciarse porque se mantenía hipócritamente camuflada bajo las máscaras de la corrección social. El término apocalipsis significa revelación, esto es, el derrumbe de las apariencias que permite ver lo que hay detrás del velo.

Sirva esta introducción para explicar que los problemas a los que la profesión teatral parece enfrentarse después del coronavirus estaban ahí desde mucho antes; y que la epidemia y el confinamiento no han hecho sino ponerlos brutalmente a la vista. En este sentido, la imagen de la apertura del Canal con los maniquíes ocupando el lugar de los espectadores tiene un valor simbólico devastador, como de cierre de un ciclo: desde hace ya demasiado tiempo en el arte importa más que "se hagan cosas" que el hecho de que alguien tenga interés en verlas. Es lógico, pues, que el público humano se vea sustituido por muñecos de plástico.

Pero si bien la realidad nos está hablando a gritos con imágenes como las aludidas, la profesión permanece ciega ante estos mensajes. Se limita a gritar: "¡El teatro está en peligro, hay que salvarlo!". Es una preocupación inútil, en tanto que el teatro no necesita ser salvado. Es mucho más viejo y mucho más sabio que cualquiera de nosotros, y tiene sus propios mecanismos de supervivencia. Desprovista de su máscara, esa inquietud se traduce de este modo: ¡Tengo que salvarme *yo* en el teatro! O como explicó Stanislavski tras rechazar a una actriz que solicitaba trabajar con él: *"No ama el arte. Se ama a sí misma en el arte"*. No deja de ser una desfachatez eso de confundir la propia supervivencia con la del teatro.

En los Días del Virus hemos escuchado a muchos científicos manifestar que la mejor vacuna es proteger la naturaleza, para a continuación, añadir: *"Esa vacuna ya la teníamos y nos la hemos cargado"*. Del mismo modo, el cuidado del ecosistema teatral habría sido la mejor manera de minimizar el impacto de la emergencia, pero también "nos la hemos cargado". Porque, pese a todo, no veníamos de la nada. El *mundo cultural* se ha apuntado frívolamente a la retórica catastrofista de los políticos, argumentando que esto que ha pasado es "lo más grave desde la II Guerra Mundial". Comparar la epidemia con la II Guerra Mundial es completamente indigno. Puro melodrama, sobreactuación de la peor especie y una ofensa a todos los que padecieron aquel episodio espantoso de nuestra historia. Pero es que, además, la situación específica de las profesiones artísticas en los primeros años del siglo XXI puede calificarse como objetivamente privilegiada. Al margen del grado de satisfacción que cada cual pueda tener con su propia carrera, ¿cuándo antes los artistas habían estado tan socialmente protegidos? ¿Cuándo antes habían gozado de tantas becas, ayudas, prestaciones sanitarias, apoyos políticos y académicos? No;

Hemos olvidado que todos los grandes movimintos del teatro del siglo XX se gestaron en situaciones de extrema dificultad



no podemos decir que el teatro previo al virus estuviera abandonado. En cambio, podemos demostrar que se había dedicado a dilapidar una herencia que a sus antepasados les había costado Dios y ayuda atesorar.

El conocimiento de la propia historia, y de la propia tradición, es uno de los elementos del ecosistema teatral. Pero, al parecer, hemos olvidado que todos los grandes movimientos del teatro del siglo XX (por no retroceder más) se gestaron en situaciones de extrema dificultad. El Teatro de Arte de Moscú tenía todas las papeletas para no salir adelante. Su único capital era el entusiasmo de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, dos aficionados. André Antoine era un funcionario de la compañía del gas, otro sencillo *amateur,* cuando puso en marcha el milagro del Theatre Libre. El gran teatro norteamericano empieza con los Provincetown Players en el cobertizo de un embarcadero, con un escenario de tres metros por tres y medio. Pepe Estruch desarrolló todo su talento para el teatro enseñándolo a un grupo de niños refugiados de guerra, siendo él mismo un forastero en tierra extraña y sin apenas medios. El Federal Project, tan citado estos días, se hizo con importantes inversiones públicas, sí, pero en un contexto de catástrofe real, no mediática: una cuarta parte de la población de Estados Unidos en paro y sin medios de subsistencia. La Barraca lorquiana estaba integrada, en su mayoría, por estudiantes que no cobraban por participar y se vestían con el mono azul de los trabajadores manuales. El Berliner se construyó en la Alemania de la inmediata posguerra, en un Berlín que Brecht llamaba *ese montón de escombros en los alrededores de Postdam;* la gerencia tenía que procurar, no ya sueldos, sino raciones alimenticias para los empleados. Compañeros: ¿En serio nuestra situación es peor, o siquiera comparable, a la de cualquiera de estos antepasados nuestros? ¿O acaso todo se reduce a que no estamos dispuestos a hacer la apuesta de los admirables colegas que nos preceden porque nos hemos acostumbrado a representar nuestras endogámicas autoficciones a caché fijo y delante de un público de plástico, que no aplaude, pero tampoco protesta?

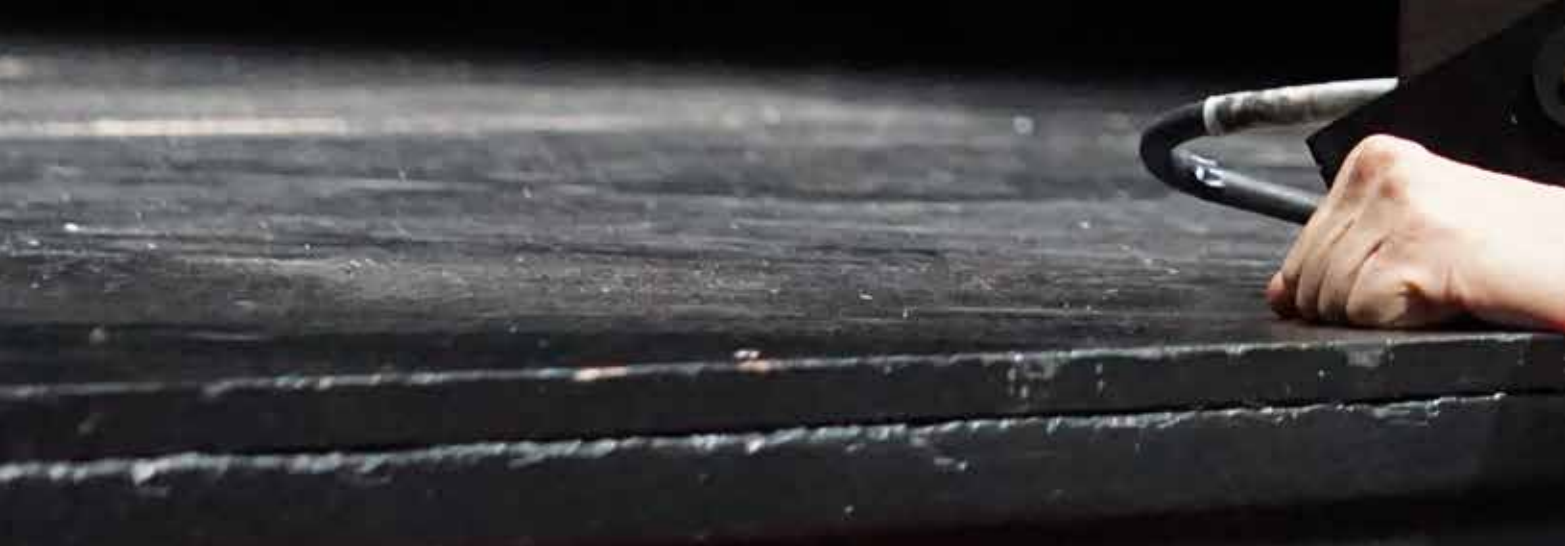
En el teatro, como en cualquier otro arte, sólo cuentan dos cosas: tener algo que contar y saber contarlo. Por lo demás, todo artista aspira a encontrarse con una oportunidad para demostrarle al mundo lo que realmente vale. Pues bien, aquí está la nuestra. ◆

LLUÍS PASQUAL: "EL ACTOR ESPAÑOL ES UN ACTOR TORERO"

Descartes de un rodaje con el director de escena

A finales del 2018, Lluís Pasqual y el Teatro Español permitieron a la Academia de las Artes Escénicas entrar en suelo sagrado: la sala de ensayos. A propuesta de la especialidad de Dirección, que tutela Denis Rafter, se aprobó producir un documental que mostrara el trabajo de Lluís Pasqual durante la preparación de *El sueño de la vida*, de Alberto Conejero, que iba a ser estrenada en el Teatro Español. El resultado es un largometraje titulado *Empuñando el alma*, dirigido por Arantxa Vela Buendía.

Por **Arantxa Vela Buendía**



Cómo vas a poder cortar las entrevistas? Todo lo que dice interesa. Llevábamos solo tres días rodando y César, el cámara, ya se había dado cuenta de que Lluís Pasqual tiene el don de la palabra y bastante que contar. Por eso pensé que este artículo era una buena oportunidad para utilizar esos fragmentos que no monté. Pero según revisaba las transcripciones, empecé a lamentar que se hubieran quedado fuera. Entonces leí en mis minutados una frase de Luís que decía: "Hay que saber parar".

El rodaje comenzó a la vez que los ensayos. Escogía los días siguiendo los consejos de Carlos Roó, el ayudante de Pasqual, que me orientaba sobre el proceso y el progreso del trabajo. Cada día de grabación, aunque fuera brevemente, Lluís hablaba con nosotros y nos iba contando cómo iban las cosas. Desde la lectura al estreno, fuimos siendo testigos de cómo Pasqual pasó de ser un director que cabalga con los actores a un espectador atento con poco que decir.

La palabra cabalgar no es mía, es de Visconti. Define una manera de dirigir. Cuando comienzas tu carrera es como cuando empiezas a montar a caballo: tensas fuertemente las riendas y aprietas mucho las piernas para mantenerte erguido y sujetar al animal, y es un error. A medida que vas aprendiendo, te relajas, aflojas. Tienes las riendas en una mano y con la otra, dejas, dejas, dejas… Así vas bien tú y el caballo. Yo necesito cabalgar, respirar junto a los actores. El trayecto que más hago en los primeros ensayos es el de la escalerita para subir y bajar del escenario. Estás haciendo todos los personajes a la vez. Estás marcando, observando. Eso es físico. Luego, hay un momento en el que la obra deja de ser tuya y pasa a ser de los actores que se la ofrecen al público y eso para mí es sagrado. He visto hacer muchas barbaridades en mi oficio, cambiar cosas, despistar a los actores en el último momento. A mí me gusta que el traspaso de la antorcha sea lo menos traumático posible.

Son muchas las horas que me he pasado observando a Lluís Pasqual, muchos los días que no he dejado de mirarle, moviendo el video hacia delante y hacia atrás. Me sorprendieron los primeros ensayos. No lo imaginaba así. Le creía más frío. Tocaba a un actor y se transformaba en su personaje. Decía sus frases cargado de expresividad. Tocaba a otro y se convertía en otro personaje. Como si dibujara, acentuaba intensidades, matizaba el sentido de las palabras, ayudaba a que la poesía no se convirtiera en retórica, bajaba todo a lo cotidiano. Tanto se metía en situación que a veces daba pudor mirarle. Animaba a los actores a atreverse. Viéndole comprendías eso que tanto se escucha: el teatro es estar presente.

Yo creo que la gente del teatro no es o no puede ser nostálgica. El teatro es presente continuo. Yo no soy muy nostálgico, lo que no quiere decir que no tenga recuerdos. Como dice Lorca: "No hay nada más vivo que un recuerdo". Pero uno no puede copiarse o lamentarse por lo que fue y ya no es.

> "Todos los que nos dedicamos a esto estamos un poco enfermos. Todos tenemos un cajón de nuestra cómoda que está vacío, que necesitamos llenar con algo"

RECUERDO Y NOSTALGIA

Yo me incomodo bastantes veces al día para no repetirme, para no ir por un camino trillado. Es curioso que no me gusten mucho los sofás ni los coches con asientos muy cómodos, prefiero cierta dureza. Más que una disciplina es una necesidad, porque si me encuentro haciendo mecánicamente una cosa, me aburro y, si me aburro, aburro a los demás, y el aburrimiento es el peor pecado del teatro. Siempre que cojo un texto, intento hacerlo por donde me sorprende, no por la parte conocida. Cada escritor, cada obra es un mundo y eso te lleva a otros conocimientos, a leer otras cosas y a hablar otras cosas. ¿Qué sabe uno de lo que hace?

Le pregunté por el inconsciente, por las improvisaciones. Pensé que podían ser importantes para un hombre que renuncia a saber demasiado de las razones que lo mueven.

Sí, he hecho improvisaciones al principio de mi carrera. Creo que los actores improvisan siempre al principio. Yo les dejo que vayan y vengan pero hay un momento en que lo fijo. De todas maneras, y ahora me voy a crear muchos enemigos, pienso que los actores españoles no saben improvisar en grupo. Lo más extraordinario que puede ocurrir en un espectáculo es que la energía circule entre los intérpretes y el actor español es un actor torero, es un actor individual. Fíjate que en el teatro clásico español, es el único teatro en el que la gente "sale" a escena, no entra. Cuando hay que traducir un texto clásico, los extranjeros se vuelven locos porque en cualquier lengua "salir" es irse del escenario. En España se sale como a torear. Es un problema de tradición. Doña Lola Membrives no permitía que ningún actor de su compañía estuviera a menos de un metro de distancia de donde ella actuaba.

Casi todo lo que nos contó sobre el trabajo, la voz, el ritmo, la emoción, está dentro del documental, así que no voy a extractarlo. Lo que no nos cupo fue lo que nos dijo sobre la vida, sobre su vida. Lluís no sabe bien, por ejemplo, qué le atrajo del teatro exactamente. Hijo de panaderos, piensa que quizá le influyera que de niño iba con sus padres a ver una compañía de actores aficionados que a él le parecían magníficos. Fue un *Edipo* interpretado curiosamente por un panadero la primera obra que vio. Le atraían también otras cosas, la pintura, el dibujo, pero "*el teatro se fue colando solo*". No se recuerda pensando "*voy a hacer teatro*".

"El teatro hay que respirarlo un poco todos los dias para cambiar de idea en el último momento"

Nadie decide "me voy a enamorar de esta persona", sino que va viniendo hasta que esa persona deja el cepillo de dientes al lado del tuyo en el mismo cuarto de baño. Así ocurrió. Los teatros no me son ajenos, ni sus reglas, ni sus oficios. Todo me parece natural y me siento absolutamente libre. Me puedo ▶

Pasqual en dos momentos del ensayo: en la primera reunión con la compañía y dando indicaciones en el escenario.

expresar sin cortapisas, con más o menos tino, pero siento que ahí puedo volar más que en la calle o en la montaña.

Todos los que nos dedicamos a esto estamos un poco enfermos. Todos tenemos un cajón de nuestra cómoda que está vacío, que necesitamos llenar con algo. Llámese vanidad, ego, pero también fragilidad, inseguridad, timidez. ¡Cuántos actores son un estallido de energía encima del escenario y luego, cuando vas al camerino, son gente profundamente tímida!

ENVEJECER

Lluís habla mucho de cómo le transforma el paso del tiempo, y dice que solo algunos autores siguen despertando su interés. Citó a algunos: Beckett, Homero, Chejov, Shakespeare, Proust y Lorca.

Yo me encuentro con Federico en una cosa muy simple. A Lorca le pasaban las mismas cosas que a nosotros: el desamor, la desesperanza, el amor, la esperanza… La diferencia está en que nosotros no sabemos decirlo y él sí. Abres uno de sus libros y te preguntas ¿cómo es posible que sepa lo que a mí me pasa? Y eso produce, en mi caso, una sensación de profundo agradecimiento al ver que alguien ha encontrado las palabras con la temperatura suficiente para que yo me explique, para que yo me vea en un espejo, para decir "tengo miedo a perder la maravilla de tus ojos de estatua y el acento que de noche me pone en la mejilla la solitaria rosa de tu aliento". Ojalá yo fuera capaz de decir esas palabras a un amante mío. Y lo siento, pero no soy capaz.

La conexión especial que tiene con el poeta granadino le hizo desear enseguida formar parte de *El sueño de la vida*, un encargo que recibió Alberto Conejero para darle continuación final a *Comedia sin título* de Lorca. Lluís había montado ya este texto inconcluso en tres ocasiones y recordó con nosotros cómo fue la primera en el año 89.

Estaba a punto de terminar mi segundo mandato al frente de Centro Dramático Nacional.

Cualquier oficio que se haga apasionadamente te conduce a veces al vacío. No creo ser una excepción

Había decidido no continuar y aceptar una oferta del Odeón de París. Quería terminar este periodo lo mejor posible y llevaba meses leyendo como un enloquecido pero no daba con ningún texto que me motivara. No era culpa de las obras, seguro que muchas eran maravillosas, era yo. Llegué de un viaje y recuerdo que cogí Comedia sin título *sin saber muy bien por qué. Ya conocía el texto. Isabel García Lorca me había dicho: "Esta deberías hacerla". "Sí Isabel –respondía yo- pero no la entiendo, está demasiado inacabada". Esa noche la leí y de repente, algo me pasó en alguna parte de mi cerebro porque la visualicé. Lo que no había entendido, lo entendí.*

Comedia sin título no es cualquier Lorca, es el Lorca que puso palabras a una gran crisis profesional que Pasqual sufrió justo antes de ir a París en el 90. La elección de dirigirla le sacó de una situación que él mismo no acaba de entender.

CRISIS Y TRANSFORMACIÓN

Supongo que es como tener una batería cargada y, de repente, hay que pasar de 125 a 220 y no hay potencia. La máquina deja de funcionar y todavía no ha llegado la pila de repuesto. Cualquier oficio que se haga apasionadamente te conduce a veces al vacío. No creo ser una excepción. Son procesos que todos conocemos pero no sabemos definir. Esta obra habla de eso y seguramente esa fue la razón por la que me pilló. El vacío se llenó inmediatamente con el texto porque habla de estar en crisis con uno mismo. La suerte es que encontré las palabras en un escenario y no en el despacho de un psiquiatra. Pude verbalizarlo haciendo el espectáculo. Luego, más que recuperarte, te transformas. Algo parecido a lo que hacen las serpientes cuando mudan la piel. Todos hacemos mudas. Las mías son cada siete o nueve años. Esa muda, estuvo a punto de llevarse al teatro. Sólo hice una cosa terapéutica, por llamarlo de alguna manera. Estuve en Japón en la escuela de ikebanas para

recuperar la concentración. Allí te pasas cinco horas haciendo un ramo con 12 flores. Después de esas cinco horas, llega el maestro, lo mira y, de repente, mueve una de ellas dos centímetros y eso que era un ramo se convierte en un mundo. El equilibrio estaba en esos dos centímetros. Observar a alguien que hace ikebanas durante cinco horas es un ejercicio maravilloso porque no tienes responsabilidad ninguna. Era como hacer cardio o abdominales, pero para el cerebro.

Comedia sin título plantea una cuestión siempre vigente: la conexión del arte con la vida, la necesidad continua de renovar las formas, de actualizar el lenguaje para que nos alcance. La acción lleva a los actores a mezclarse con el público; ocupan todo el teatro, escenario y platea, y el espectador parece estar asistiendo a un espectáculo de teatro inmersivo.

Sí, Federico se lo inventó hace muchos años. La obra empieza diciendo: Señoras y señores, no voy a levantar el telón para engañarles a ustedes… En realidad, el sueño de Federico, la carne viva de la que habla, es un sueño que ya hemos visto realizado. Yo he tenido en el Lliure una compañía de "homeless" *y otra de transexuales haciendo un espectáculo de su vida, la carne viva que él reclama. El teatro es plástico como el cerebro y se tiene que mover con la sociedad. Me daría terror pensar que yo podía programar una cosa para dentro de cinco años. No sabría cómo hacerlo. El teatro hay que respirarlo un poco todos los días para cambiar de idea en el último momento.*

Hay un papel con el membrete del hotel Habana de cuando Federico estuvo en Cuba. En el que en un lado, hay escrito un esbozo de una escena de Bernarda Alba *-que es una tragedia perfecta, para nada iconoclasta- y, en la otra cara, un fragmento de* Comedia sin título, *que es la identificación del teatro con la mentira. Para Lorca, el teatro que se hacía en ese momento –y en parte se está criticando a sí mismo- es un teatro muerto, convencional. Yo creo que se refiere al teatro en el que el espectador se siente espectador y acepta la convención* desde un lugar cómodo. Lo *dice al principio de* Comedia sin título. *El autor no quiere que os sintáis en un teatro sino en mitad de la calle, que no tengáis cara de espectador, ni cuerpo de espectador, ni forma de espectador porque de ahí no podría salir la chispa de verdad que uno debería buscar en cualquier acto artístico.*

> El escenario es un campo de libertad donde los muertos pueden hablar con los vivos, donde ocurren cosas insólitas

ESPACIO Y ACTOR

El escenario es un campo de libertad donde los muertos pueden hablar con los vivos, donde ocurren cosas insólitas. Yo pienso que la historia del teatro es un poco la historia de la arquitectura del teatro. El teatro griego es un teatro hecho en la ladera de una montaña de manera natural. De ahí pasamos al teatro isabelino, el teatro a la italiana; hemos ido haciendo zoom para tener más presente al intérprete. Por eso las salas pequeñas tienen esa empatía del público con el actor. Yo creo que el teatro cada vez se centrará más en el intérprete. Por eso las escenografías son más simples. No solo por una cuestión económica, que también, sino para centrarse en el actor.

El rodaje acabó el día del estreno. Al igual que Pasqual, yo sentía que me estaba despidiendo de algo. Quedaba todavía un largo proceso de visionado, montaje y sonorización, pero son tareas mucho más solitarias, mucho más cerebrales. Con el título me encontré por casualidad. Durante los interminables días de visionar y minutar, vi un acto fallido de Pasqual que me resultó revelador. Lluís se equivocaba cuando corregía al fascista de *Comedia sin título* que se burlaba de un joven revolucionario por no saber empuñar un arma. "*No sabe ni empuñar el alma*" -decía Pasqual una y otra vez al indicar la correcta entonación de la frase. Utilizar el alma como arma, esgrimirla queriendo alcanzar al resto con palabras me pareció una metáfora que definía bien su trabajo. Lluís ha manifestado últimamente su voluntad de dedicarse a la docencia. Ojalá este documental inspire a las nuevas generaciones a empuñar su alma. ◆

CINCO TEATROS EN ANDALUCÍA (1919-1936)

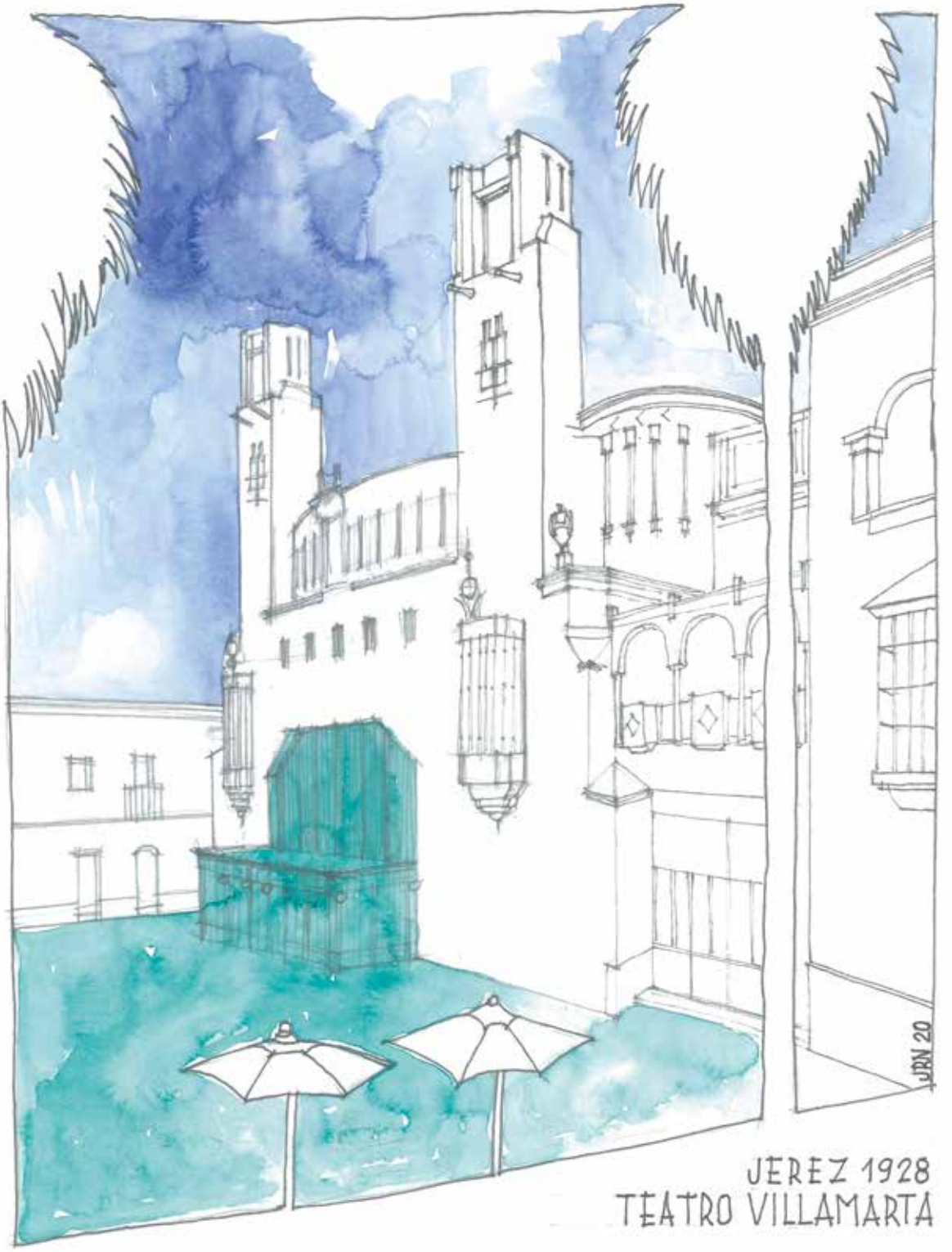
El académico Juan Ruesga, arquitecto y escenógrafo, recrea en acuarela cinco de los templos escénicos más señeros de Andalucía, edificados en el primer tercio del siglo pasado, que testimonian la tradición y el interés de los andaluces por las artes escénicas.

Por **Juan Ruesga**

El periodo de tiempo que transcurre desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta el inicio de la Guerra Civil fue para el teatro una época de gran importancia en la cultura española. El siglo XIX y su influencia en el teatro y en la arquitectura teatral toca a su fin. En Europa esos años se pueden identificar casi con precisión cronológica con la existencia de la Bauhaus (1919-1933), una escuela de la que aún hoy seguimos siendo deudores, y con la eclosión de figuras como Piscator, Meyerhold o Brecht. En España la renovación teatral vino de la mano de grandes figuras que han trascendido a su tiempo, como los autores Valle Inclán y García Lorca y las actrices María Guerrero y Margarita Xirgu y la aparición del escenógrafo y el director de escena. Sin embargo, poco se ha valorado la edificación de teatros en esos años que, con la llegada del cinematógrafo, nos dejó algunos ejemplos de interés como los teatros Alkázar (1925) y Nuevo Apolo (Progreso, 1932) en Madrid y otros por toda España, en los que la frontalidad va ganando el terreno a la sala a la italiana.

En Andalucía, la importante labor de rehabilitación de teatros a partir de los años ochenta ha recuperado en plenitud algunos de los mejores ejemplos de esa época, como testimonio de la pujanza de las artes escénicas, en clara contradicción con aquellos que afirmaban la falta de tradición teatral en muchas ciudades, no solamente de Andalucía sino en toda España. En esta ocasión nos fijamos en cinco edificios construidos en el periodo reseñado, que además de grandes ejemplos de arquitectura, y obras de arquitectos significativos, siempre han sido centros de actividad cultural en sus respectivas ciudades: el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera (Cádiz), el Teatro Lope de Vega de Sevilla, el Teatro Cerezo en Carmona (Sevilla), el Teatro Góngora de Córdoba y el Teatro Cine Torcal de Antequera (Málaga). Basten estos dibujos y breves notas para que fijemos nuestra atención en ese tiempo y en los teatros que nos legó.

> Se ha valorado poco los teatros de estos años, donde la frontalidad gana terreno a la sala a la italiana



Construido en 1926 por el arquitecto Teodoro Anasagasti. Destaca por la unión de soluciones *art déco* y puramente andaluzas en una bella fachada. Anasagasti es autor de numerosos edificios escénicos como el Teatro Fuencarral, la reforma del Teatro Martín, Teatro Monumental en Atocha y el Teatro Pavón, uno de los primeros edificios madrileños construidos enteramente en estilo *art decó*.

Construido en 1932, con fachada de aire mediterráneo y un interior del más puro racionalismo, es proyecto del arquitecto Luis Gutiérrez Soto. Entre su obra coetánea destacan el Bar Chicote y los cines Callao y Barceló, en Madrid. En la azotea del Góngora proyectó un cine de verano, hoy reconvertido en espacio polivalente por el arquitecto Rafael de la Hoz, con el significativo nombre de Sala Polifemo.

Sufragado en 1931 por el vecino Bernardo Enrique Cerezo, al que tocó un millón de pesetas en la lotería nacional. Con proyecto de Julián Otamendi, está diseñado en un estilo ecléctico, con detalles *art nouveau* y de la Secesión vienesa. Entre la principal obra del arquitecto destacan el Edificio Titanic, en la avenida Reina Victoria de Madrid, el Edificio España y la Torre de Madrid.

Construido como Pabellón de Sevilla de la Exposición Iberoamericana de 1929. El arquitecto Vicente Traver adoptó la policromía sevillana de paredes blancas y molduras en color albero, cerámica y cerrajería sevillana, con influencias en la cúpula central del palacio de Sanssouci en Potsdam. Traver planteó la edificación de un casino-teatro, como los que existían en Baden-Baden, Montecarlo, Niza, Vichy y Evian.

Es un edificio racionalista de 1934, de marcadas líneas *art decó*. Con proyecto del arquitecto Antonio Sánchez Esteve que trabajó en Cádiz, donde reordenó las Puertas de Tierra y proyectó numerosos edificios en estilo racionalista como el primer Estadio Ramón de Carranza, el cine municipal en Plaza del Palillero y el desaparecido Málaga-Cinema en la capital malagueña, de notable arquitectura.

SOUNDPAINTING, LENGUAJE PARA LA CREACIÓN ESCÉNICA

En los últimos quince años ha comenzado a extenderse con fuerza por todo el mundo una nueva técnica de creación escénica multidisciplinar en tiempo real, con música, danza, teatro y artes visuales: el lenguaje universal de signos *Soundpainting*.

Por Ricardo Gassent*

Actualmente la lengua está compuesta por cerca de mil quinientos gestos que son utilizados por el *soundpainter* (compositor) para indicar el tipo de material que desea de los intérpretes. Para ello utiliza la sintaxis *"quién", "qué", "cómo", "cuándo"*, así como unos códigos de captación de materiales y técnicas de desarrollo que van dando forma y guiando la composición. Todo ello desde la base conceptual de que "no existe el error". Es un lenguaje que puede utilizarse con una única disciplina artística o bien con varias a la vez.

Su filosofía se basa en estimular la creatividad tanto del artista como del *soundpainter*. Para ello, éstos deben estar abiertos al error. Es decir, en *Soundpainting no existe* el error, pues se considera más importante la energía e intención con la que se responde, que la forma que ésta adopta; dotando a los artistas de la máxima libertad dentro de los patrones indicados. Además, la respuesta a las indicaciones debe ser inmediata y espontánea, lo que elimina el filtro racional liberando la mente creativa para trabajar directamente sobre ella.

En una performance de *Soundpainting* el Soundpainter y los artistas comparten el espacio escénico, de manera que el primero va creando la composición mediante el uso del lenguaje. Pero la estética resultante depende del universo creativo de éste, manteniendo una actitud de apertura para captar la vida de todo lo que le rodea y entender sus posibilidades artísticas. Luego, como cualquier creador, utilizará su instinto para realizar su composición utilizando tanto los materiales que recibe de los artistas como cualquier otro aspecto susceptible de utilizarse, como puedan ser los elementos arquitectónicos del espacio en el que se encuentre, los sonidos de la sala, los movimientos del público… Un claro ejemplo de *site specifics*.

Herramienta para profesionales, también se usa en las escuelas para potenciar la creatividad de los alumnos

Ricardo Gassent en acción, expresándose en el lenguaje de signos *soundpainting*.

GESTOS COMUNES. Sus signos se dividen en gestos generadores de contenido y *gestos de función*. Los primeros indican qué tipo de material se empleará y cómo debe ser realizado y los segundos indican quién actúa y ▸

Danáphore. Helena Palma Soundpainting. Madrid.

cuándo comienza a actuar. El ochenta y cinco por ciento de los gestos son comunes a las cuatro disciplinas. Ciertos gestos incluyen parámetros que requieren velocidades específicas en el desarrollo del material por parte de los intérpretes. Así, existen tres niveles de desarrollo que se miden en función de la velocidad de evolución del material en relación con su origen.

Para realizar y organizar los gestos, el *Soundpainter* utiliza cuatro regiones imaginarias en el espacio:

1.- La Posición Neutra: es el lugar en el escenario donde se posiciona el *soundpainter* para preparar la frase.
2.-La Caja: espacio imaginario justo en frente de la Posición Neutra donde el s*oundpainter* indica el inicio de la acción.
3.- La Partitura Imaginaria: campo imaginario vertical bidimensional, donde indica el rango en alturas del sonido (de grave a agudo) y el rango de velocidad del movimiento (de lenta a rápida).
4.- El Espacio Escénico Imaginario: campo horizontal que indica direcciones de movimientos en el escenario (desde y hacia dónde se desplazará el movimiento).

El *Soundpainting* fue creado por Walter Thompson en 1974 en Woodstock (Nueva York) durante los cursos de la Escuela de Música Creativa para la que recibió una beca de la Fundación Nacional de las Artes para estudiar composición con instrumentos de viento con Anthony Braxton y danza con Ruth Ingalls. Los primeros gestos del *Soundpainting* fueron creados *in situ* durante un concierto por la necesidad de guiar la composición por la inesperada dirección de la improvisación de uno de los músicos. Durante los diez siguientes años, desarrolló el *Soundpainting* hasta convertirlo en un lenguaje integral de más de doscientos signos para la composición musical en tiempo real. Fue ya en los noventa cuando Thompson decidió extender y desarrollar el lenguaje con el propósito de incorporar las disciplinas del teatro, la danza y las artes visuales. Es hacia mediados de esta década cuando comienza a impartir *Soundpainting* con el fin de formar artistas en este lenguaje y poder darlo a conocer y extenderlo por el mundo.

LENGUAJE TRANSVERSAL. El *Soundpainting* es una lengua viva y en crecimiento. Con el fin de atender las necesidades de ese crecimiento y prevenir que el idioma se expanda en cientos de dialectos diferentes, cada año los *soundpainters* más experimentados nos reunimos en un *think tank* para compartir ideas y ayudar a desarrollar el lenguaje en todas sus disciplinas, como por ejemplo en la creación del primer diccionario oficial.

El *Soundpainting* fue creado por Walter Thompson en 1974 en Woodstock (Nueva York)

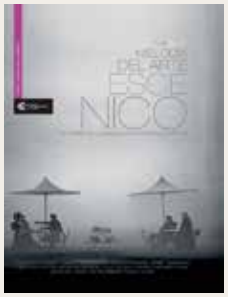
Es un nuevo enfoque para la transversalidad de las artes, que satisface la actual necesidad de apertura de las disciplinas artísticas específicas. Además de su aplicación en la creación escénica, el *Soundpainting* se ha convertido en una herramienta pedagógica muy potente y actual para el desarrollo de la creatividad en el aula, pues involucra a estudiantes de todas las edades, niveles de habilidad y formas de expresión artística, en el proceso creativo y contribuye al desarrollo de la creatividad, la expresión personal, la escucha y creación colectivas.

*Músico y *soundpainter* multidisciplinar; Director artístico de Soundpaintingmadrid ◆

Academia de las Artes Escénicas de España

Publicaciones de la Academia de las Artes Escénicas

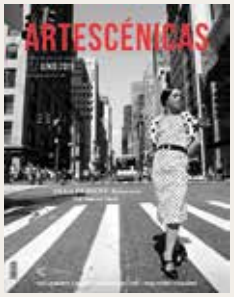
Colección Artes y Oficios de la Escena



Colección Libros de la Academia

Colección Estudios

Revista Artescénicas



Disponibles como ebook en 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.

Irina kouberskaya, actriz y directora de Tribueñe . ©Antonio Castro

IRINA KOUBERSKAYA

"ESPAÑA VIVE DE ESPALDAS A SU RAÍCES"

Desde su nombre (Tribu-eñe), a su ubicación, o su apuesta cultural, en esta sala alternativa alejada del circuito habitual del teatro madrileño, todo es una contestación. Irina Kourbeskaia y su aliado Hugo Pérez de la Pica son su alma y directores desde 2003, cuando ambos la abrieron.

Por Javier Ortiz

Fundada en 2003 en lo que fue anteriormente un almacén de ferretería, la sala se sitúa en la calle Sancho Dávila, próxima a la plaza de toros de Ventas, en una calle que alberga también un tablao flamenco, una escuela de teatro y una biblioteca. Su nombre se relaciona con el intento, ya olvidado pero real, de eliminar la letra ñ del teclado los ordenadores y, con el mismo tesón que reivindican esa letra, se han dedicado a trascender el reduccionismo de unos y de otros para resucitar el repertorio español y ofrecerlo a través de una mirada fresca, diferente, artística y rigurosa que les ha valido numerosos reconocimientos, entre otros, el Premio Ojo Crítico.

Como a Unamuno, a Irina Kouberskaya, corazón de la sala, rusa de nacimiento y española por convicción, le duele España:

Irina Koubersjkaya: "Es un país lleno de posibilidades. Estoy absolutamente fascinada con el temperamento artístico del pueblo español. Por eso me duele tanto la castración y la criminalidad que se ejerce con el arte. La creatividad debería borrar todas las fronteras".

La sala tiene compañía propia, lo que le permite, como a otras del mismo perfil, articularse en torno a un lenguaje único y en el que reside su singularidad artística, que se podría definir como *realismo poético* y que han construido al alimón Irina Kouberskaya (verdadera alma máter del proyecto) y Hugo Pérez de la Pica. Ambos han revisitado el repertorio clásico español, desde la copla a García Lorca o Valle Inclán, a través de una "lectura sorprendente", de un "teatro atrevido y necesario, que alimenta y genera un camino posible para el ser humano" combinando el rigor en el trabajo con una estética propia sobre cada género: "España todavía vive de espaldas a sus raíces, y Hugo es un fervoroso representante de sus raíces. Y sin unas raíces profundas, nada puede crecer".

Tribueñe, a pesar de ser una rara avis en el panorama teatral madrileño, entronca con salas de larga tradición como el Teatro de Cámara de Ángel Gutiérrez, la recientemente desaparecida Guindalera o la sala Réplika. Son salas voluntariamente alejadas del circuito comercial del que no reniegan, pero cuyas condiciones no se ajustan a su exigencia artística. Se articulan en torno a una figura que les aglutina (dos en este caso) y que da cuerpo al proyecto artístico.

EL MOMENTO ACTUAL. En Tribueñe ven con preocupación el momento actual, y se rebelan contra este momento que Irina Kouberskaya califica de "extremadamente delicado". Su contestación se basa en proponer una manera diferente frente al *unipensamiento, al unitodo*, basado en un sistema educativo que considera *un crimen,* porque relega la fantasía y la creatividad a favor de la acumulación de conocimientos, que una vez pasados los exámenes, caen en el olvido. Frente a la "tragedia del teatro español" "donde hay mucha cosecha pero poca siembra, y se cosecha sobre la cosechado", y donde es muy difícil generar público en una masa que sale de los colegios "idiotizada", ellos proponen una nueva lectura basada en la poética y en captar la atención del ▶

Irina Kouberskaya como María Josefa en *La casa de Bernarda* Alba. 2014. ©Antonio Castro

espectador sorprendiéndole en cada montaje. La sala, con ciento veinte butacas y que es una preciosa mezcla entre corrala, teatro y patio de vecindad, reúne a un público que, más que a entretenerse, viene a hacerse preguntas:

"Nosotros no hacemos teatro de entretenimiento. No nos interesa. Y tampoco nos interesan los gustos del público. Nos interesa transmitir lo necesario, lo esencial, de cada texto, y ofrecérselo al público para que pueda evolucionar No nos dirigimos al gran público, sino a cada espectador. Cada uno debe espabilar por sí mismo, reaccionar por sí mismo, evolucionar por sí mismo. Cada uno debe descomponerse y salir compuesto de otra manera".

"España todavía vive de espaldas a sus raíces y Hugo Pérez de la Pica es un fervoroso representante de ellas. Sin unas raíces profundas, nada puede crecer"

De la misma manera, como artistas, Irina y Hugo le preguntan a cada obra qué es y cuál es la mejor manera de ponerla en escena, lejos de fórmulas eternamente repetidas. Eso exige un rigor y una exigencia incompatibles con el teatro comercial, donde los tiempos están tasados por la rentabilidad de las propuestas. El ambiente de la sala es familiar, el equipo se conoce y entra en la sala durante la entrevista con la naturalidad de quien entra en su casa, una manera habitual en los países eslavos, donde cada espacio tiene una compañía titular, cuyos miembros acuden todos los días al teatro a trabajar y cada miembro del teatro percibe el espacio como algo suyo, donde se construye su trabajo, no como un hogar efímero sino como un espacio de investigación y encuentro:

"Todos nuestros actores tienen su trabajo ajeno al teatro, Tribueñe es como una isla de recuperación del sueño para los miembros de su compañía, en la que los artistas recuperan la ilusión por el trabajo bien hecho. Una ilusión, que está en el centro del trabajo de esta y de todas las salas que tienen la mirada puesta en el futuro y el optimismo". ◆

XXIII PREMIOS max

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

¡Felicidades finalistas!

Mejor autoría teatral **Vanessa Montfort • Pablo Remón • Josep Lluís y Rodolf Sirera** Mejor espectáculo de teatro ***Com els grecs • Jauría • Shock (El Cóndor y el Puma)*** Mejor adaptación o versión de obra teatral **Carolina África • Jordi Casanovas • Joan Sellent** Mejor espectáculo de danza ***Gauekoak • Gran Bolero • Un cuerpo infinito*** Premio Max de honor **Nacho Duato** Premio Max del público ***Viva!*** Mejor dirección de escena **Jordi Casanovas • Andrés Lima • Iñaki Rikarte** Mejor actriz protagonista **Irene Escolar • Verónica Forqué • Rebeca Valls** Mejor actor protagonista **Ernesto Alterio • Pablo Derqui • Lluís Homar** Mejor coreografía **Mario Bermúdez Gil • Sara Cano • Jesús Rubio Gamo** Mejor intérprete masculino de danza **Mario Bermúdez Gil • Marco Flores • Thomas Noone** Mejor intérprete femenina de danza **Paloma Calderón • Catherine Coury • Olga Pericet** Mejor espectáculo musical o lírico ***A Chorus Line • Doña Francisquita • Je suis narcissiste*** Mejor composición musical para espectáculo escénico **Luis Miguel Cobo • Raquel García-Tomás • Jesús Salvador 'Chapi'** Mejor espectáculo para público juvenil o familiar ***Acróbata y Arlequín • Play • Zapatos nuevos*** Mejor autoría revelación **Marta Arán • Desirée Belmonte y Cristina Correa • Paco Gámez** Mejor espectáculo de calle ***Al otro lado • Kale gorrian (Desahucio) • Slapstick*** Premio Max aficionado o de carácter social **Escuela Municipal de Teatro "Ricardo Iniesta" de Úbeda** Mejor espectáculo revelación ***Cortejo • El viento es salvaje • Homenaje a una desconocida*** Mejor diseño de iluminación **Joaquín Casanova • Jorge García y Marc Carrizo • Pedro Yagüe** Mejor diseño de espacio escénico **Fernando Bernués • Max Glaenzel • Beatriz San Juan** Mejor diseño de vestuario **Pier Paolo Álvaro • Elisa Ramos • Elisa Sanz**

Organiza

fundación sgae

Retransmite

rtve

Colaboran

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura

TEATRO CERVANTES 1870 2020

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem

JOSÉ TAMAYO

1920 2020

UN CICLÓN TEATRAL

El 16 de agosto se cumplieron cien años del nacimiento de don José Tamayo, uno de los pilares del teatro español en la segunda mitad del siglo XX junto a Luis Escobar, José Luis Alonso y Cayetano Luca de Tena.

Por **Antonio Castro Jiménez**

José nació en Granada, a los pies de la Torre de la Vela. Aunque ingresó en el seminario, allí descubrió, no la vocación sacerdotal, sino el teatro. Ingresó en el seminario, allí descubrió, no la vocación sacerdotal, sino el teatro. Hizo de él la razón de su vida, convirtiéndose en uno de los directores y empresarios más dinámicos y arriesgados del siglo XX.

Tras el paso por el teatro universitario fundó la Compañía Lope de Vega con algunos grandes profesionales y con 50.000 pesetas que le prestó su padre. Debutaron en Valencia, el 10 de octubre de 1946 con *Romeo y Julieta*. Los comienzos no fueron fáciles y se marcharon durante dos años a recorrer América. De allí se trajo Tamayo los derechos de *La muerte de un viajante*, de un desconocido Arthur Miller. La versión castellana se la hizo López Rubio.

LOS MUSICALES. Pronto contactó Tamayo con los musicales. Si en 1955 dirigió *Al sur del Pacífico*, un año más tarde presentó *Doña Francisquita* en un montaje que encabezaron Alfredo Kraus y Ana María Olaria. En 1966, nació la *Antología de la Zarzuela* con la que recorrió medio mundo durante casi treinta años. La Compañía Lírica Amadeo Vives convivía con la Lope de Vega y Tamayo también dirigió el Teatro Español entre 1954 y 1961.

GRANDES ESPACIOS. Repasando la lista de montajes de José Tamayo se llega a la conclusión de que llevaba una actividad arrolladora. Sintió pronto la necesidad de sacar el teatro al aire libre y para ello se valió de los autos sacramentales, prácticamente desaparecidos de nuestra escena hasta entonces. *El gran teatro del mundo* o *La cena del Rey Baltasar* fueron sus preferidos y representados ante las fachadas de grandes catedrales o del Palacio Real. Con ellos llegó en dos ocasiones al Vaticano, en 1953 y en 2000, siendo recibidos por los papas.

TEATRO BELLAS ARTES. En 1961 abrió Teatro Bellas Artes con *Divinas palabras*. Allí programó títulos fundamentales del repertorio universal. Y recuperó a Casona. Para su regreso del exilio se negoció que el día del estreno de *La dama del alba*, el autor republicano no saliera a saludar. A ello accedió Casona pero, tras el triunfo de la función, Tamayo le pidió que saliera a escena. Mostró el autor sus reticencias por el compromiso firmado pero el director le dijo: "Tú, saluda. No pasará nada". Y no pasó. Siempre tuvo muy buena sintonía con los poderes públicos. Años más tarde quiso recuperar la memoria del viejo Teatro Apolo y consiguió convencer a Pedro de Toledo, presidente de BBV, de que la entidad había sido la culpable del derribo de aquel teatro y que debía reparar la culpa apoyando uno nuevo. Otra vez consiguió su propósito y el banco financió la reconversión del viejo Progreso en el Nuevo Apolo. Allí estuvo hasta 1997. Después se refugió en su pequeño Bellas Artes, donde le sorprendió la muerte el 26 de marzo de 2003.

El director y productor José Tamayo.

Carlos Lemos y Josefina Díaz en *La muerte de un viajante*. Teatro de La Comedia. 1952. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

ALBUM

Amelia de la Torre y Francisco Guijar en *Madre Coraje*. Teatro Bellas Artes. 1966. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

Francisco Rabal en Mérida para *Julio César*. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

Bodas de sangre, con Paquita Rico, Escenografía de José Caballero. Teatro Bellas Artes. 1962. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

Carlos Lemos y Agustín González en *Luces de bohemia.* Teatro Bellas Artes. 1971.©Manuel Martínez Muñoz. CDAEM-INAEM

Doña Francisquita, que encabezaron Alfredo Kraus y Ana María Olaria. Teatro de La Zarzuela. 1956. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

Representación en el teatro romano de Mérida. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

“LO SUYO ERA MOVER MASAS EN ESCENA”

ANTONIO AMENGUAL, AYUDANTE DE TAMAYO, RECUERDA AL MAESTRO

El año 1947 se estrenó en el teatro Fuencarral *Jesús Nazareno,* dirigido por José Tamayo. Para ese montaje llamó a Antonio Amengual, un niño, que encarnó a un ángel. Cuando Antonio cumplió 16 años, con el carnet oficial de regidor en la mano, entró en la compañía Lope de Vega. Su trabajo al lado de Tamayo se prolongaría durante veinticuatro años, hasta que se independizó para formar su propia compañía lírica.

- Así que ya trabajó usted en el estreno de *La muerte de un viajante* (1952):

- ¡Claro, era el regidor! Fue un acontecimiento que cambió la visión del teatro en España. Y cuando se montaba tuvimos dudas de que el público lo aceptara. Estaba acostumbrado a un teatro con decorados de paredes, puertas y ventanas y nosotros hicimos una escenografía abierta, donde todos los espacios de la acción estaban a la vista y era la luz la que marcaba las situaciones. La noche del estreno fue una locura, tuvo tanto éxito que estuvimos como dos años representándola. Y años más tarde la remontó en dos ocasiones más.

- Ha mencionado la luz. He leído comentarios en los que se afirma que no se preocupaba de ella hasta el ensayo general.

- Las luces fueron siempre una idea genérica en la mente de Tamayo. Eso sí: de sus montajes erradicó la batería y las diablas. Solo quería focos para llenar la escena de luz. Fue un adelantado a su tiempo para elegir actores, textos… algunas obras no fueron bien acogidas

- A quienes conocimos a Tamayo en sus últimos años siempre nos llamó la atención su problema vocal, su casi ininteligible manera de hablar. ¿Sabe cuál era su problema?

- Cuando yo empecé a trabajar con él hablaba normalmente. Pero su tremenda actividad comenzó a causarle problemas de salud, que le obligaban a internarse temporadas en clínicas suizas. No tenía problemas físicos en la garganta. Su deterioro en el habla fue psíquico y nervioso. Tanto que, en algún momento, esa situación también llegó a afectarle a la vista.

> “De sus montajes erradicó la batería y las diablas. Solo quería focos para llenar la escena de luz. Fue un adelantado a su tiempo”

- En una de esas estancias cerca de Ginebra creó la *Antología de la Zarzuela*:

- Así fue. Estando allí don José empezó a pedirme una selección de números musicales de zarzuela para solistas, coro, orquesta… Nos reuníamos en Madrid el maestro Mario Marco y José Perera y con el material elegido nos desplazábamos a Suiza. De esas visitas salió el espectáculo, que triunfó sobre todo por números como el de la banderita y los de aires marciales. Hasta el extremo de que, haciendo gira, me mandaba dos o tres días antes a la ciudad a seleccionar soldados de los cuarteles para la figuración. Me dejaban treinta o cuarenta y allí tenía que ensayar con ellos a golpe de tambor para que supieran moverse un poco.

- Era un maestro moviendo masas en los escenarios:

- Mover a trescientas personas en un escenario, sea Mérida o la Plaza Mayor, era el Tamayo puro, su

Antonio Amengual, director y empresario de zarzuela.

especialidad. Dominaba a las masas como nadie. Yo, como ayudante, ensayaba con los figurantes antes de que llegara él, y a veces me desesperaba. Pero entraba Tamayo, les decía cuatro cosas y se los metía en el bolsillo, los tenía dispuestos a hacer cualquier cosa o a ensayar sin límite.

TAMAYO Y LOS ACTORES

- Fue el gran descubridor de talentos y el que consiguió que estrellas como Aurora Bautista salieran de la comodidad del cine para embarcarse en teatro. Ella protagonizó *Réquiem por una mujer* en el Español. Se hacían catorce funciones a la semana y ella acabó pidiendo un día de descanso. En el ministerio, que controlaba el teatro, se negaron rotundamente. Así que tomó la decisión de ponerse enferma todos los martes, presentando certificados médicos, y así descansba un día. Sacaba un actor de quien tú no lo esperabas, a base de tesón y trabajo. Ahí está, por ejemplo, Paco Rabal. Cada vez que iba a Canarias volvía con un aspirante a actor, lo que nos obligaba a intentar formarlo. Hasta que un día, a la vuelta de esas vacaciones, le dijo su hermano: "Pepe: ¡la próxima vez que vayas a Canarias te traes un jilguero!".
- Y de esta relación con los actores, no siempre cordiales, sale la famosa frase…
- "… ¡A ese no lo vuelvas a llamar… hasta que nos haga falta!". Es rigurosamente cierta. La primera vez la dijo refiriéndose a Andrés Mejuto. Y se quedó como una muletilla de la compañía.
- Una compañía a bordo de La Carlota.
- La Carlota fue el primer autobús que compró Tamayo. Se lo vendieron en Segovia sin especificarle que el motor era muy básico. En llano alcanzaba velocidad, pero en las cuestas casi se iba hacia atrás. Ricardo, el conductor habitual, hacía siempre la misma broma cuando encarábamos un puerto: "la mitad de la compañía va a tener que bajarse porque si no, no subimos…". Empezó a deteriorarse pronto. Hasta tuvo goteras de manera que, si llovía, algunos actores tenían que viajar con el paraguas abierto dentro del autobús. Creo recordar que fue Milagros Leal la que le puso el nombre.
- ¿Qué le deben los Festivales de España?
- Él los popularizó. Las tres o cuatro primeras ediciones se hacía la broma de decir: ¡Festivales de España y Tamayo, presentan…! Fue el precursor de los grandes montajes al aire libre. El coreógrafo Alberto Lorca me decía: "Yo no sé qué piensa tu jefe, pero donde ve un árbol, planta un escenario". Salvaba todas las dificultades de iluminación y sonido, con micrófonos por todo el escenario. O con trucos. Estando ya separado de la compañía, acudí al El Escorial a ver uno de sus autos sacramentales. Me sorprendió la nitidez con que se escuchaba a los actores en un espacio enorme. Al final lo entendí: había grabado toda la función y la hacían en *playback*.
- También fue el primero que trajo los musicales a lo Broadway…
- El primero, *Al sur del Pacífico*. Lo vio en América, le gustó y lo trajo. Fue un gran éxito. Aunque antes había negociado, sin éxito, traer *El hombre de la Mancha*. Luego dirigió *Kiss me, Kate*, al que llegó a odiar y no quería ni que se le nombrara. Constituyó un rotundo fracaso. Buenas críticas, pero el público decidió no ir, ni estando Marujita Díaz en su época esplendorosa.
- Sin haber cumplido diez años la compañía Lope de Vega, fundó la Amadeo Vives para adentrarse en el mundo de la zarzuela. ¿Qué aportó?
- Una manera de presentarla como el gran espectáculo que puede ser. Comenzó con *La verbena de la Paloma* (1955), en la corrala de Mesón de Paredes. Buscó todos los recursos. Yo vivía en un piso de la zona y en mi terraza colocó uno de los cañones. Iba a dirigirla Ataulfo Argenta, pero tuvieron unos roces antes del estreno y acabó dirigiéndola Manuel Parada. Después vendría *Doña Francisquita* (1956) para la que trajo de Italia a Alfredo Kraus. Cuando, en el número de la boda de Vicente, empezaron a salir hasta cincuenta coristas y figurantes, el público se levantó a aplaudir. Quizá lo más revolucionario fue el montaje de *Bohemios* (1959) porque incorporó dos giratorios que tenían tres posiciones distintas por lo que los decorados resultaban espectaculares. El problema fue que aquel invento imposibilitó su gira, quedó como el *Bohemios del giratorio* y no había donde encajarlo.

El gran teatro del mundo ante el Palacio Real de Madrid. ©Gyenes. CDAEM-INAEM

YO TRABAJÉ CON ÉL

UN SUELDO DE SECUNDARIO

En el año 1970 don José Tamayo, director del Teatro Bellas Artes, quiso montar en escena *La ópera de cuatro cuartos,* obra que, como muchas otras que dirigió, estaba medio prohibida. Quiso contar para la protagonista femenina con la bellísima y excelente actriz María Jesús Lara, que por aquellas fechas era mi mujer, a la cual le preguntaron que "si yo estaba trabajando" y "si quería hacer el personaje de El Policía" por un sueldo mediano. Les dije que yo quería hacer el protagonista: *Makinavaja,* y me contestaron que si quería hacerlo tendría que cobrar el mismo sueldo que me habían ofrecido. Acepté y estrené la función como protagonista de *La ópera de cuatro cuartos*. Cuando les propuse cobrar como protagonista, me recordaron (no faltos de razón) la propuesta anteriormente aceptada porque don José era un poco *amarrete*. Tuvimos gran éxito por toda España, pero no llegamos a estrenarla en Madrid. Y a partir de ahí estuve trabajando con don José Tamayo varios años en *Calígula*, de Albert Camus, *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, entre otras obras.

Capítulo aparte merece el grandísimo éxito que obtuvo, *Luces de bohemia*, de Valle Inclán. Como anécdota se puede señalar que en Pamplona la censura nos prohibió hacer la función y tuvimos que sustituirla por *Los intereses creados*. Los estudiantes de Pamplona nos obsequiaron con un gran pateo y gritos diciendo "¡Valle Inclán!, ¡Valle Inclán!", que hicieron que José María Rodero, con mi apoyo, saliera a dar explicaciones sobre la censura que prohibía la obra. Mi personaje era el preso catalán, uno de los personajes más pequeños que había hecho en mi vida pero que me proporcionó grandes éxitos.

No olvido el fracaso de Mérida haciendo *César y Cleopatra*, interpretada por Massiel, José Luis Pellicena y yo mismo, donde se cuenta la mítica anécdota de Tamayo del foco que, debido a la extensión de los ensayos, confundió con el sol que ya alumbraba el teatro y que él mandó apagarlo. Los ensayos solían durar desde el atardecer hasta el amanecer.

Uno de los fuertes de Tamayo era rodearse de grandes actores como Rodero, Agustín González, Margarita Calahorra, María Luisa Ponte, María Jesús Lara... Sus espectáculos siempre fueron grandiosos y espectaculares

Manuel Gallardo, actor

LLÁMAME PEPE

No ya el paso del tiempo sino el momento, los momentos precisos, que selecciona nuestro cerebro para grabar en él una determinada impresión, moldean el recuerdo de lo que creemos es nuestra vida en su conjunto. Mi vida es la de un actor cuyo cerebro empezó a grabar impresiones siendo niño.

Un día llamaron a casa de mis padres para ofrecerme un papel en una obra de teatro. Solo supe en aquel momento que iba a debutar con Paco Rabal en una obra americana, *Miles de payasos*, que dirigiría José Luis Alonso, en el Teatro Bellas Artes de Madrid. Tras ensayar cuatro semanas, José Luis y Justo Alonso, el productor, me presentaron a alguien muy importante que, según me dijeron, estaba deseando conocerme: "Pedro Mari, este es don José Tamayo, el director del Teatro Bellas Artes". Me saludó con una gran sonrisa y amabilidad y yo le dije, así, de entrada: "Un hermano mío se llama como tú, Pepe". Y soltó

Pedro Mari Sánchez, Marisa de Leza y María Jesús Valdés en *El gran teatro del mundo.* 1998. ©Daniel Alonso. CDAEM-INAEM

una gran carcajada. “Claro, Pepe, ese es el nombre de José para los amigos, así que llámame Pepe”. Esto tiene su aquel porque todo el mundo, salvo su hermano Ramón, a quien también fui presentado y que llevaba la producción del teatro, se dirigía a él como Don José. Para mí siempre fue Pepe, por esa confianza infantil, de una complicidad que no desapareció nunca. Pasaron años hasta volver a su teatro y, esta vez, para trabajar bajo sus órdenes como director. Ya había tenido tiempo de saber quién era Tamayo, su visión y espíritu sin limitaciones, su influencia y peso en la historia del teatro español, sus apuestas por textos fundamentales -arriesgadísimos en España- en un entorno difícil y peligroso, con un valor y determinación encomiables. El Stanley Kowalski de *Un tranvía llamado deseo* fue el primer regalo que me hizo como director. Un gran éxito y uno de los momentos más emocionantes en mi vida. No fue el único, para mi fortuna. Me regaló también el Quereas de *Calígula*, el Séptimo Miau de *Divinas palabras* y La Pobreza, de *El gran teatro del mundo*. Tuvimos apasionadas discusiones acerca de los personajes que interpreté en sus montajes y siempre tuve la confianza de decirle a Pepe, el amigo que conocía desde niño, aquello que creía mejor para lo que estábamos haciendo. Siempre había un abrazo y un aplauso refrendando nuestro empeño porque, siempre, trabajamos para encontrar el fuego inextinguible que debe arder en escena.
Yo trabajé con Tamayo. Mi admirado y querido amigo Pepe Tamayo.

Pedro Mari Sánchez, actor

APRENDÍ MUCHO DE ÉL

Cuando me llamó don José Tamayo para hacer *Doña Rosita la soltera,* de Lorca, en su centenario, 1998, me dio un vuelco el corazón. Yo le conocía personalmente, pero no habíamos tenido nunca una conversación. Por su forma peculiar de hablar, la profesión bromeaba y un sinfín de compañeros le imitaban, siempre desde el cariño y el respeto. Pero es que yo creo que a Tamayo le sobraban las palabras.
Durante el proceso de ensayos de *Doña Rosita* él permanecía a oscuras en el patio de butacas, y cuando algo le gustaba o le conmovía, se levantaba y hacía unos aspavientos con las manos en alto y, con esa voz rota e indescifrable, mostraba su entusiasmo y sabíamos que íbamos por buen camino.
Si tuviera que compararle con un pintor, seria Van Gogh, porque se ha de ser un genio para que con cuatro trazos, extraños, solapados e imprecisos, se consiga expresar tanta contundencia y emoción. Y así era Tamayo dirigiendo: un trabajo de impulsos, de sensibilidad, de magia. Era un hombre que había observado al respetable (como me gusta llamarlo, en honor a los viejos cómicos) y en cada momento sabía cómo atrapar la sensibilidad del patio de butacas con la delicadeza de la poesía dolorosa de Lorca, con la brillantez de la puesta en escena, con la música del grandísimo y recordado Antón García abril. El reparto, seleccionado a la perfección, Carmen Rossi para el ama, Julita Martínez para la tía, Carlos Álvarez, para el tío, Emilio Marco para el novio, y un elenco de más de veinte personas en escena. Eso ya no lo he vuelto a ver en la empresa privada. Y el resultado final era apoteósico.
Aprendí mucho de él.
Me consta que don José disfrutó mucho con esta obra de Lorca que habla de su Granada natal. Se emocionaba muchísimo cuando doña Rosita, ya mayor, de rodillas agarraba del suelo el paquete de las viejas cartas que le escribió su novio desde América y el lazo que las agrupaba, comido por las polillas, se deshacía y se esparcían sobre el piso, desparramadas alrededor de la vieja solterona, como una cascada de llanto y hojas secas. Ese momento que surgió en un ensayo, porque se rompió el lazo, le hizo levantarse de la butaca y me sobrecogió de tal manera que, cuando me levanté del suelo, volví a caer impresionada. Tamayo, muy efusivo dando palmas y agitando los brazos, con los ojos llorosos, dijo saliendo de la penumbra del patio de butacas y acercándose al proscenio: “¡esta es la obra!” . A veces Lorca te atraviesa y te hiere.
Faltaba una semana para el estreno en el Teatro Bellas Artes de Madrid y nunca olvidaré la gran experiencia que fue para mi trabajar con él. ◆

Silvia Marsó en *Doña Rosita la soltera.* Teatro Bellas Artes. 1998. ©Daniel Alonso. CDAEM-INAEM

Silvia Marsó, actriz

LOS BENEFICIOS SOCIALES DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES

Desde su experiencia como bailarina y directora del English National Ballet, Tamara Rojo defiende en este artículo el potencial económico para los estados y el beneficio social de las industrias culturales y de las artes escénicas en particular. Y anima al sector a aprovechar las posibilidades que abre la tecnología y la innovación.

Por Tamara Rojo

Las artes escénicas deben ser comprendidas como un bien público cardinal. Para su desarrollo y sostenibilidad necesitamos la colaboración permanente entre estados nacionales, organismos internacionales como la Unión Europea y el apoyo de todo el conjunto de la sociedad civil. La experiencia en algunos países, como es el caso del Reino Unido, muestra un vigoroso desarrollo del sector que ha sido posible gracias a la unión de las ayudas estatales a través de los consejos de las artes independientes, con la participación de una parte considerable de la sociedad civil británica que, incentivada por medidas fiscales y el reconocimiento social al mecenazgo, tanto de individuos como de empresas, apoyan con entusiasmo las artes escénicas.

El prestigio social de nuestro arte es parte del tesoro de nuestro patrimonio, debemos asumir con naturalidad que somos parte sustancial de las industrias creativas, caracterizadas por su capacidad de innovar, generar riqueza y empleo gracias a la combinación de creatividad y tecnología.

En el estudio realizado en diciembre de 2018 por la Federación de las Industrias Creativas de Inglaterra, a la que tengo el honor de pertenecer como miembro de su Consejo, se establecía que las industrias creativas son el sector de mayor crecimiento de la economía del Reino Unido, al contribuir con mayor impacto al valor agregado bruto (VAB), superando la aportación conjunta de otros sectores tan importantes como el automotriz, el aeroespacial, las industrias asociadas a las ciencias de la vida, el petróleo y el gas.

> Las artes escénicas pueden aumentar geómetricamente sus recursos y conocimientos si los estados las apoyan

La bailarina Tamara Rojo impartiendo clases.

En el caso concreto de las artes escénicas, los teatros de Londres y del resto del Reino Unido recibieron más de 34 millones de visitantes en 2018, generando ▸

El English National Ballet ha sido pionero en desarrollar programas terapeúticos con las artes escénicas.

ingresos por entradas de más de mil millones de libras esterlinas, procedentes de 62.945 representaciones teatrales. Solo los teatros del West End de Londres atrajeron cerca de 16 millones de espectadores que generaron 127 millones de libras esterlinas en IVA. El 9.2% de todos los turistas que visitaron el Reino Unido fueron al teatro, a conciertos y espectáculos de ópera y ballet.

POTENCIAL TECNO. De estos datos podemos inferir que una de las tareas urgentes que tenemos por delante es convencer a los políticos de que la capacidad de las artes escénicas para generar bienestar, conocimiento y recursos puede incrementarse geométricamente si los estados establecen medidas y condiciones que favorezcan su extraordinario potencial.

El reto para las artes escénicas es saber utilizar y aprovechar al máximo las nuevas tecnologías para desarrollar nuestras potencialidades y mejorar la sostenibilidad del arte. Es cierto que, como todo salto hacia la innovación artística, existe el peligro de excesos o de un uso superfluo de la tecnología. Sin embargo, éstas ofrecen un amplio abanico de posibilidades abriendo nuevos canales de comunicación y difusión, pudiendo llegar hasta sectores sociales donde, hasta hace poco, era difícil y costoso acceder. Por ejemplo, en el English National Ballet utilizamos nuestras plataformas digitales para llegar a nuevos públicos a través de innovaciones en el contenido, grabaciones y trasmisiones de eventos y espectáculos en vivo que nos han permitido, durante el último año alcanzar cerca de siete millones de visitas a nuestras redes sociales.

Investigar las artes y la cultura es también protegerlas, pero no debemos confundir protección, salvaguarda del patrimonio, con una protección inamovible. La historia de las artes escénicas nos muestra una fructífera dinámica que combina tradición e innovación. En el caso concreto del ballet, siempre he creído que un verdadero clásico, uno que habla sobre la esencia de la humanidad, no

El reto para las artes escénicas es saber utilizar y aprovechar al máximo las nuevas tecnologías

solo debe sobrevivir, sino que puede ser expuesto a nuevas y diferentes reinterpretaciones. Tener diferentes artistas, de diferentes orígenes culturales, en diferentes momentos de la historia, reflexionar sobre el significado de una pieza histórica, solo puede mejorarla y enriquecerla.

VALOR TERAPEÚTICO. Como parte de la labor social que realiza el English National Ballet, institución pionera en la inclusión de las aplicaciones terapéuticas de las artes escénicas, en los últimos años se han realizado importantes avances y logros a través del programa para mejorar el estado de las personas que sufren demencia, y el programa "Danza para el Parkinson", que hemos establecido en nuestras sedes en Londres, Oxford y Liverpool.

Las evidencias de los buenos resultados terapéuticos obtenidos en sendos programas, a través de la música y la danza, han merecido diversos estudios por parte de varias universidades y hospitales del Reino Unido, aprobados por una comisión del parlamento de Westminster compuesta por todos los grupos parlamentarios, denominada: "Creative Health: The Arts for Health and Wellbeing" (Salud creativa: Las artes para la salud y el bienestar), cuyo informe favorable ha llevado a la creación de The National Academy for Social Prescribing por parte del Gobierno. Esta institución, cuenta con la colaboración del Consejo de las Artes, el Ministerio de Digital, Cultura, Medios y Deporte y el Servicio Nacional de Salud, más el trabajo de *lobbying* de la Federación de las Industrias Creativas.

Fruto de esta labor coordinada, los médicos y sanitarios del Sistema Público de Salud de Inglaterra pueden prescribir a sus pacientes con enfermedades crónicas como el Parkinson terapias específicas de danza y música. Son estos buenos resultados los que deben incitarnos a proseguir y profundizar en la investigación de las terapias a través de las artes, al intuir que solo estamos en los comienzos de tratamientos que, en el futuro, mejorarán la vida de muchas personas.

Investigación e innovación van de la mano en todos los temas que afectan directa o indirectamente el desarrollo de las artes escénicas, es por ello necesario incidir en la importancia de las artes y la educación. Si entendemos, y parece que existe un consenso general, que las artes representan un rasgo esencial de nuestra civilización, no se explica la casi nula inclusión de las diferentes disciplinas artísticas en la formación reglada. Un fenómeno que no solo ocurre en España, sino también en otros países.

EDUCACIÓN DE LAS ARTES. Esta dejación no debe ser corregida introduciendo en los programas educativos asignaturas obligatorias de música o danza, convertidas en las llamadas *Marías*, sin más. Sería favorable el desarrollo de programas escolares específicos para cada ciclo formativo, capaces de facilitar la comprensión de los lenguajes expresivos, mejorando el interés y el desarrollo de habilidades en los alumnos, fomentando la afición y la vocación hacia las artes vivas. Estos esfuerzos pueden dar excelentes resultados, visibles, por ejemplo, en la labor que durante veinte años viene realizado el Instituto y la Fundación de la Danza Alicia Alonso en España, ejemplo de excelencia en la formación de grado universitario de ballet, danza, teatro y circo.

Es necesario trasmitir a las autoridades competentes y organismos responsables que las artes escénicas deben ser, también, un pilar esencial en el desarrollo de las personas, al igual que las matemáticas o el conocimiento del medio. Las artes no se aprenden sin maestros, es imprescindible un cuerpo docente con las competencias adecuadas, que reciban el reconocimiento social que merece un trabajo casi siempre sacrificado y arduo.

Sin duda para vivir en nuestra sociedad es imprescindible dominar las nuevas tecnologías, pero ese hombre tecnológico, en este mundo de inteligencias artificiales y respuestas automáticas, debe proteger más que nunca su lado más humano y creativo.

El éxito de cada uno de nosotros es también el éxito de todos. Debemos recordar que cuando baja el telón, se apagan las luces y callan los aplausos, el arte continúa, silencioso, caminando junto a nosotros, en el interior de cada espectador. ◆

COMPANYIA TEATRE MICALET
cumple 25 años

Hace 25 años que la actriz Pilar Almería, el actor Ximo Solano y el actor y director Joan Peris formaron la Companyia Teatre Micalet de Valencia. Recordamos con los actores estos años de resistencia y satisfacciones.

Por **Rodolf Sirera**

Micalet es un hipocorístico de *Miquel* –Miguel– el nombre con el que, en la ciudad de Valencia, se designa a la única torre de su catedral, un monumento singular cuya imagen se ha convertido en uno de los símbolos más característicos de la capital de la Comunidad Valenciana.

Con ese mismo nombre se fundó, en 1893, la *Societat Coral El Micalet,* fruto de la fusión de diferentes orfeones, siguiendo la estela de los Coros Clavé de Catalunya, muy populares en la segunda mitad del siglo XIX. La nueva sociedad se puso bajo el amparo del maestro Salvador Giner, y tras ocupar durante un breve período un local cedido por el Ayuntamiento, acabó estableciéndose en el palacio del Conde de Parcent, en pleno corazón de la ciudad. En 1897 se fundó, en su seno, el Instituto Musical Giner, que funcionaba como un conservatorio, actividad que sigue manteniendo en la actualidad.

Desde 1995 la compañía gestiona el Teatro Micalet de Valencia, propiedad de la centenaria Societat Coral El Micalet

Complementando su vocación eminentemente musical, como se daba el caso de que el Palacio del Conde de Parcent disponía de un pequeño teatro, pronto comenzaron a realizarse en él representaciones de aficionados. Muchos años después, en 1954, la sociedad inauguró el local que actualmente ocupa, un edificio de su propiedad, en el que, además de varias plantas dedicadas a aulas, cuenta con un teatro de unas 400 localidades. Este teatro se convirtió, durante los últimos años del franquismo, en uno de los dos escenarios que, en la ciudad de Valencia, acogían de manera regular –y cuando la censura lo permitía– las representaciones de los grupos teatrales independientes. El otro fue el Valencia Cinema, también conocido como Quart 23. En 1971 el Teatre Micalet, tras un incendio que dejó la sala en muy malas condiciones, inició una reconstrucción y modernización que lo llevó a abandonar su estructura tradicional *a la italiana*, para convertirse en un espacio polivalente, en el que se ofrecerá una programación musical y teatral continuada.

En 1995 tres profesionales de larga y reconocida trayectoria, la actriz Pilar Almería, el actor Ximo Solano y el actor y director Joan Peris formaron una compañía estable, la Companyia Teatre Micalet, que se dio a conocer al público valenciano el 13 de mayo de dicho año, con el montaje de *Nàpols Milionària* ▸

El jardí dels cirerers de Anton Chejov, dirección Joan Peris. 2018. © Santiago Carreguí

Abajo: La Mar, dramaturgia y dirección Joan Peris. 2008. © Santiago Carreguí

El verí del teatre de Rodolf Sirera, dirección Joan Peris. 2017. © Lucía Sáez

de Eduardo de Filippo, espectáculo que obtuvo una excelente acogida y permaneció varias semanas en cartel. A partir de ese momento, la Companyia Teatre Micalet, producirá y presentará todos sus montajes en la sala de la sociedad, sala que también gestiona.

ÉXITO DE *BALLANT, BALLANT.*

La compañía, que ofrece siempre espectáculos en valenciano, inicia con la obra de Eduardo de Filippo una coherente línea de programación, alternando textos de producción propia o de autores contemporáneos con textos del repertorio universal (Priestley, Molière, Shakespeare, Schnitzler, Brecht, Fo, Dürrenmatt, Chéjov), algo que, desgraciadamente, no ha sido demasiado habitual en los teatros públicos de la ciudad de Valencia. En líneas generales la mayor parte de los montajes de la Companyia Teatre Micalet, que por estas fechas ha cumplido veinticinco años, han gozado de una excelente respuesta de público –uno de ellos, *Ballant, ballant,* se mantuvo en la temporada 1996/97 cinco meses y medio en cartel y fue presenciado por más de 30.000 espectadores– hasta tal punto que hoy podemos afirmar que la compañía cuenta, además de una sólida trayectoria profesional, con un núcleo estable y muy amplio de espectadores, lo que, junto con el apoyo de las instituciones, debería asegurar el futuro del proyecto.

Con motivo de este aniversario hablamos con la académica Pilar Almería y con Joan Peris, codirectores de la Companyia Teatre Micalet.

-Pilar, tú eres una actriz conocida y apreciada por el público. Una actriz que, a pesar de las dificultades por las que ha pasado el teatro valenciano en las últimas décadas, ha podido trabajar con bastante regularidad. ¿Consideras el proyecto de la Companyia Teatre Micalet el que más satisfacciones te ha producido?

-El proyecto de la Companyia Teatre Micalet és un proyecto de vida. Entrar en el Teatre Micalet es entrar en mi casa. Cuando decidimos un nuevo espectáculo es como iniciar un viaje con el equipo artístico habitual y con los profesionales que se suman en cada ocasión. Todos aportamos nuestras maletas personales. Es una manera de crecer en lo personal y en lo artístico. Todos los procesos llevan consigo grandes dosis de decisiones, dudas, crisis…. Llegar a buen puerto depende del momento vital de los viajeros. Un proceso teatral es como un pedazo de mi vida.

> "El repertorio de la compañía está basado en autores contemporáneos, a veces con obras de encargo, y siempre en valenciano"

-Joan Peris ha dirigido la mayor parte de los espectáculos de la compañía. En una Comunidad como la valenciana, en la que los teatros institucionales han llevado con frecuencia trayectorias erráticas, muchas veces se ha puesto a la Companyia Teatre Micalet como un ejemplo de lo que debería hacerse en aquellas salas: una programación basada en repertorio y en autores contemporáneos, en algunos casos obras de encargo o primeros estrenos. A lo cual hay que añadir que todas vuestras producciones se hacen en valenciano. ¿Crees que una de las principales razones de vuestra permanencia y de vuestro éxito de público se debe a la coherencia de vuestra propuesta artística?

-Yo creo que sí, siempre ha habido una línea de programación en la que algunos parámetros estaban asegurados y eso se ha mantenido en el tiempo. Para nosotros ha sido muy importante el espejo en el que nos hemos mirado, nuestro referente, el Teatre Lliure. Yo trabajé algunas temporadas en varios de sus montajes y entendí que la manera de hacer teatro era esa y eso mismo es lo que queriamos hacer en València. Esa era nuestra manera de concebir el trabajo.

-Sin embargo, mantenerse en activo sin bajar de nivel no es fácil. Además de la buena acogida del público, se necesita el apoyo decidido de las instituciones. ¿Habéis contado siempre con ese apoyo o ha habido algún momento en que no

El Temps i els Conway de J.B Priestley, dirección Joan Peris. 2004. © Santiago Carreguí

ha sido así y habéis llegado a plantearos la posibilidad de abandonar?

-Siempre ha sido muy dura la lucha para conseguir apoyo. A nivel institucional la cultura no es una prioridad. Parece que cuesta entender que las instituciones deben ayudar a que se aprovechen las oportunidades que crecen dentro de la sociedad y fortalecer con su apoyo la confianza y el respeto por iniciativas como la que pusimos en marcha nosotros. Y ha sido duro, pasamos unos años en los que no pudimos seguir con nuestro proyecto de centro de producción y exhibición tal como queríamos y eso aún hoy sigue siendo complicado. A veces nos pasa por la cabeza tirar la toalla… Pero siempre hay satisfacciones, una de las más grandes han sido todos los profesionales con los que hemos trabajado y el apoyo del público. Después de veinticinco años de lucha y resistencia, no pensamos parar. Porque como dice una canción de Lluís Llach: *que diran els déus si aturem el pas* (qué dirán los dioses si detenemos el paso).

SELLO MICALET

-La reapertura de la televisión valenciana ayudará a aumentar la popularidad de los actores y actrices valencianos, algo que sin duda contribuirá de manera positiva a la consolidación del público. La Companyia Teatre Micalet ha trabajado frecuentemente con el mismo núcleo de actores y actrices. ¿Consideráis que hay un estilo propio de las puestas en escena de vuestra compañía? Y, si es así, ¿qué lo caracterizaría?

-Ojalá la televisión valenciana, dice Pilar, apostara de nuevo, y de manera decidida y regular, por producir dramáticos, ahora estamos en un impasse que no sabemos cuánto durará. La visibilización de los interpretes siempre ayuda al teatro.

Y añade Joan: Con los años hemos conseguido una manera de hacer, "el sello Micalet", fruto sin duda de nuestra manera de entender la vida y el teatro. Hemos apostado, siempre que se ha podido, por un equipo estable que con el tiempo ha dibujado ese sello. En nuestra compañía siempre hemos intentado trabajar desde la honestidad. El Teatre Micalet nos ha permitido jugar con los espacios y con la proximidad del público. Nuestros espectáculos – coinciden Pilar y Joan– siempre han estado apoyados en el trabajo actoral.

Por último, vuestra compañía es muy activa en las redes sociales. ¿En qué grado valora la actriz Pilar Almería el contacto directo con el público?

-Siempre hemos pensado que el "boca-oreja" es la mejor publicidad y tiene más efecto cuando viene de alguien que te merece confianza. La redes están basadas en lo mismo. En primer lugar tienes que ganarte el respeto artístico, la confianza, y luego explicarle a cada espectador que tienes un espectáculo que les puede gustar, las redes son herramientas muy útiles para contárselo de manera directa, próxima. ◆

ENREDADOS CON LA ACADEMIA

Durante el confinamiento la Academia puso en marcha varias campañas online para divulgar a través de su web y sus redes sociales sus actividades y lanzar un mensaje positivo a la población. También celebró su primera asamblea telemática, el 19 de junio, en la que se aprobó la memoria de actividades y el presupuesto del año pasado y una serie de ajustes económicos para hacer frente a la nueva situación. También la modificación estatutaria sobre la denominación de las especialidades, para ajustarse a criterio de inclusión de género.

La web ha difundio más de cincuenta actividades entre noticias, reportajes y entrevistas, presentaciones online… Se emitieron los videos del ciclo Memoria Viva, y se impulsaron dos campañas: #EncuentrosdelaAcademia, debates difundidos a través de Instagram, y #LaFuncionVaAComenzar, una iniciativa en colaboración con el semanario El Cultural de videos de académicos.

En #EncuentrosdelaAcademia se trataba de conversar sobre lo que nos estaba ocurriendo, y participaron, entre otros, Pepón Nieto, Fernando Cayo, Ana Labordeta, Eva Yerbabuena, Najarro, Jesús Cimarro, Cayetana Guillén-Cuervo, Yaiza Pinillos, Joaquín de Luz, María Pagés, Fernando Soto, Liz Perales y Carles Sans.

#LaFuncionVaAComenzar comenzó el 2 de mayo, orquestada con el semanario El Cultural que también la difundió a través de su web y redes. 17 académicos colaboraron enviando videos en los que hablan de cómo les afectó la epidemia en sus vidas y trabajos, y también recuerdan particularidades de su oficio. El resultado es un testimonio que mezcla declaraciones de urgencia sobre el confinamiento y reflexiones sobre sus experiencias profesionales.

La campaña se inició con Antonio Resines y a ella se unieron Anabel Alonso, Jose María Pou, Miguel del Arco, Ana Labordeta, Magüi Mira, Fernando Cayo, María Adánez, Miguel del Arco, Lluís Pasqual, Ángel Ruíz, Antonio Najarro, Olga Pericet. José Luis Gómez confiesa en su video cuál es la regla de su oficio: la perseverancia, también mencionada por Cayetana Guillén Cuervo, Silvia Marsó, y Ernesto Arias. Nuria Espert puso punto y final a la campaña, recordando una de las máximas de la actuación: “Disciplinar tu cabeza para que te permita ordenar todas las enseñanzas que has ido guardando, y que mantienes ahí frescas para volver a utilizarlas en el minuto que las necesites, pero que no tiene por qué notarse, mejor que ni aparezca”.

ANTONIO ONETTI, PRESIDENTE DE SGAE

EL ACADÉMICO ANTONIO ONETTI fue elegido el pasado 30 de abril para presidir la Sociedad General de Autores de España (SGAE), tras una breve interinidad de Fermín Cabal. En sesión extraordinaria, Onetti obtuvo 21 votos a favor, 6 en contra y 8 abstenciones. Se convierte así en el presidente número 44 de SGAE, una sociedad con 120 años de historia.
Antonio Onetti es dramaturgo y guionista de cine y televisión. Es socio de SGAE desde 1987. Ha sido guionista de cine y series como *El Súper, Calle Nueva, Plaza Alta* y creador, junto a Rodolf Sirera y el recientemente desaparecido Josep María Benet i Jornet, de *Amar en tiempos revueltos y Amar es para siempre*. También ha sido coguionista de la adaptación televisiva de *La catedral del mar*.

Premio a Francisco Leal

EL ACADÉMICO FRANCISCO LEAL recibió el homenaje de Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, del que es director técnico desde 1995. Una delegación del equipo técnico que forma parte del Festival fue la encargada de entregar a Leal la medalla que lo reconoce como homenajeado de la 43º edición del Festival. Paco mostró su agradecimiento a todas aquellas personas que lo han rodeado durante estos 25 años de actividad artística y técnica.

CARME PORTACELI, DIRECTORA DE TNC

La académica Carme Portaceli se ha convertido en la primera mujer que dirige el Teatro Nacional de Cataluña. El consejo de administración de la misma comunicó el pasado 13 de julio la elección de Portaceli como directora artística para un periodo de seis años porque su propuesta "responde a su trayectoria profesional, su capacidad para elaborar una programación de alta calidad artística, y su perfil idóneo para responder a los objetivos estratégicos del TNC". De 2016 a 2019, dirigió el Teatro Español de Madrid.

CONVOCADO VI PREMIO DE INVESTIGACIÓN *JOSÉ MONLEÓN*

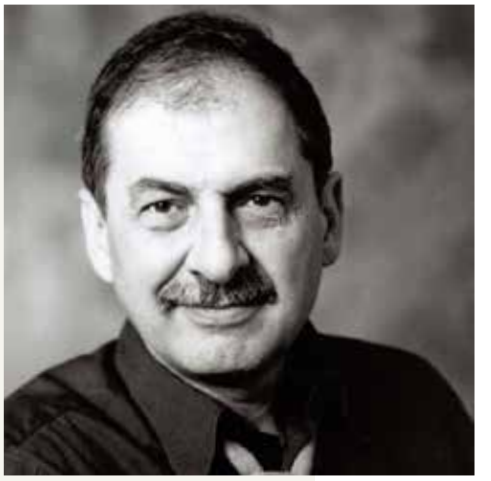
Al premio José Monleón se pueden presentar todos los investigadores que lo deseen, sin límite en el número de trabajos, siempre que no hayan sido publicados ni divulgados. El premio consiste en la publicación del trabajo en la colección Libros de la Academia y está dotado con la cantidad de 1.000 euros y un diploma acreditativo. El plazo de participación está abierto hasta el 13 de noviembre de 2020.
Por su parte, a los accésits para jóvenes investigadores se pueden presentar aquellos estudiantes que hayan concluido los estudios de Grado en la convocatoria de junio del curso 2019-20, en una universidad o centro de estudios superiores de Enseñanzas Artísticas con sede principal en España y hayan obtenido la calificación de sobresaliente (9 ó 10) o Matrícula en el Trabajo Fin de Grado (TFG). El premio es una beca de un 70% de minoración de la matrícula en el Máster de Estudios Avanzados de Teatro (curso 2020-21), de UNIR.

Manuel Gallardo, un galán, un primer actor

CUANDO EMPEZAMOS a diseñar los contenidos de este número, me puse en contacto con Manuel Gallardo para pedirle un artículo sobre su trabajo con Tamayo. Me comentó que había tenido problemas de salud, pero que no parecían graves. Dos días después me remitió el texto que publicamos en las páginas dedicadas al centenario del director. Y en el mismo número tenemos que reseñar la desaparición del actor.
Gallardo fue muy generoso con la Academia y con *Artescénicas* desde la fundación. Su colección de *palabros* de teatro se queda sin completar.
Me ha entristecido que muchos de los titulares de sus necrológicas dijeran: 'Muere el padre de Javi, de Verano Azul'. Una ignorancia sobre su dilatada carrera que comenzó cuando su madre lo sacó a escena en *Cancionera*, quince días después de nacer.
Solíamos coincidir en los estrenos madrileños. Le enfadaba el uso de micrófonos y, sobre todo, no entender a los actores. 'Vocaliza, Manolito, vocaliza' era la muletilla que su madre, Mery Leyva (María Lechet Ibáñez) le repetía una y otra vez.
Era también un enamorado del verso. Durante unas jornadas organizadas por la Academia en Murcia, impartió un curso de interpretación en verso. Antes de terminarlo me pidió que le tomara una foto con sus alumnos, encantado por haber podido transmitirles un poco de su mucho conocimiento.
Manuel Gallardo ha sido un galán y un primer actor durante más de sesenta años, además de un luchador por los derechos de los intérpretes. Se nos ha ido un colaborador, un amigo y un referente del teatro del siglo XX y nos ha dejado un último regalo. ***A.C.***

Adiós a Benet i Jornet

En pleno estado de alarma -el 6 de abril- desapareció otro de nuestros académicos fundadores: el dramaturgo Josep María Benet i Jornet, que tenía 79 años. En 2015 se había retirado de cualquier actividad pública al conocerse que se había agravado el Alzhéimer que sufría.
Benet i Jornet ha sido una figura clave para el teatro en Cataluña en el último medio siglo. Desde que en 1964 escribiera su primera obra, por la que obtuvo el premio Josep María de Sagarra, estrenó otras ciento diecisiete. Tenía, además, otras marcas de producción difícilmente superables en el medio de la televisión: prácticamente 4.500 capítulos de las series catalanas. Y fue uno de los creadores, con Antonio Onetti y Rodolf Sirera, de series tan populares en toda España como *Amar en tiempos revueltos* y *Amar es para siempre*.
El Centro Dramático Nacional estrenó en 1980, en el María Guerrero, *Motín de brujas* con la que el público castellano parlante conoció a este autor. En 1985, en el Círculo de Bellas Artes, estrenó *La desaparición de Wendy*. Volvió al Teatro María Guerrero en 1996 con *Testamento* y, un año más tarde, vimos en el *Albéniz Algún día trabajaremos juntas*, versión en castellano de *E.R.* La obra sería llevada al cine por Ventura Pons con el título de *Actrices*. Entre sus muchos galardones estaban el Premio de las Letras Catalanas, la Cruz de San Jordi o el Premio Max de Honor.



TRV TeatroReinaVictoria

entradas: www.elteatroreinavictoria.com

GRUPO PENTACION

DESDE EL 21 DE OCTUBRE DE 2020

PENTACION ESPECTÁCULOS

Concha Velasco

LA HABITACIÓN DE MARÍA

DE MANUEL MARTÍNEZ VELASCO

foto SERGIO PARRA - diseño DAVID SUEIRO

Espectáculo incluido en tu **ABONO PENTACIÓN**

Cómpralo ya en la web o en taquilla

PENTACION ESPECTÁCULOS

ABONO PLATA 2020 2021

teatrolalatina TeatroBellasArtes TRV TeatroReinaVictoria

ABONO ORO 2020 2021

teatrolalatina TeatroBellasArtes TRV TeatroReinaVictoria

PRODUCTOR JESÚS CIMARRO

DIRECCIÓN JOSÉ CARLOS PLAZA

Entradas

GRUPOS: 91 523 97 90 · grupos@pentacion.com

PENTACION GRUPOS

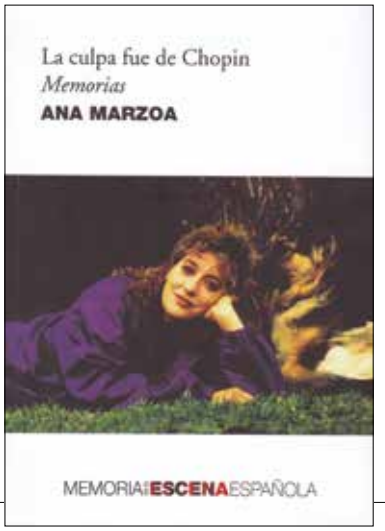
entradas.com

@treinavictoria @TeatroReinaVictoria @treinavictoria

LA CULPA FUE DE CHOPIN

Ana Marzoa • Fundación AISGE• Español/ 250 pp.

La actriz y académica Ana Marzoa se ha sumado a la lista de intérpretes que se han decidido a publicar sus memorias con la Fundación AISGE.



Pero Ana ha hecho algo más: ha novelado sus peripecias vitales y conseguido una narración amena y brillante. Desde sus comienzos en Buenos Aires al triunfo en el Teatro Español de Madrid, Ana ha luchado para sacar adelante sus sueños. En la narración del recorrido transita por sus relaciones familiares, por los primeros pasos profesionales y reflexiona sobre todo aquello que ha conseguido, tanto en la escena como en su vida privada. No es un repaso estrictamente cronológico sino una sucesión de sentimientos y experiencias con los que se ha conformado la personalidad artística de nuestra protagonista. La alusión a Chopin en el título se debe a que achaca a unos discos de este compositor, que llegaron a su casa siendo niña, el descubrimiento de su vocación artísticas. Tenía entonces siete años. En 1972 se arriesgó a abandonar su mundo y venirse a España. Se quedó aquí, comenzando a trabajar en teatro y televisión. Y se convirtió en una primera actriz de nuestra escena. Estas memorias se leen de un tirón por la habilidad con que han sido escritas, revelándonos la faceta literaria de la Marzoa. Juan Ignacio García Garzón le ha escrito un hermoso prólogo en el que queda patente su admiración por la actriz. **A.C.**

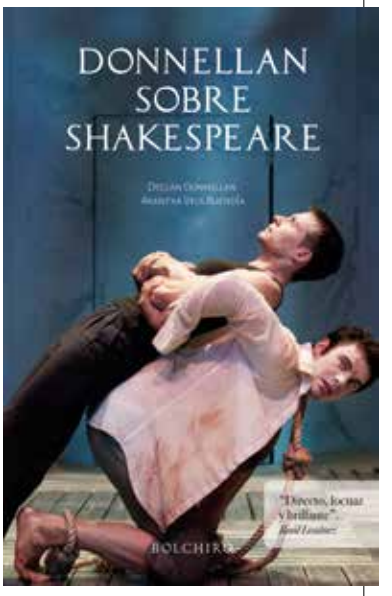
HISTORIA QUEER DEL FLAMENCO. DESVÍOS, TRANSICIONES Y RETORNOS EN EL BAILE FLAMENCO (1808-2018)

Fernando López Rodríguez • Editorial Egales • 377 pp. • 20 euros

El bailarín y coreógrafo Fernando López Rodríguez firma uno de los libros más interesantes de la actualidad de las artes escénicas: un cuidado y exigente recorrido por los ricos márgenes del flamenco y sus protagonistas, a menudo invisibles en grandes manuales, reivindicados con análisis y reflexión; "un grupo de gente rara empeñada en hacer las cosas de otra manera sin renunciar por ello a la categoría de flamenco", afirma en su libro. Resultado de la tesis que Fernando López desarrolló en la Universidad de París, en 2019, *Historia queer del flamenco* atraviesa de manera minuciosa y amena conceptos como el de género fluido y resalta nuevas identidades, nacidas mucho antes de lo imaginado. Una amplia bibliografía y una ilustrativa selección de imágenes completan la publicación que ya ha alcanzado su segunda edición.
Bailaor y coreógrafo, miembro de la Academia de las Artes Escénicas, Fernando López se alzó con el I Premio de Investigación "José Monleón" Academia-UNIR por el trabajo *Espejismos de la identidad coreográfica: estética y transformaciones de la farruca,* editado por la Academia. **MERCEDES L. CABALLERO**

DONNELLAN SOBRE SHAKESPEARE

Arantxa Vela • Bolchiro • Español/160 pp • 17€ – 10€ (ebook)



Arantxa Vela asistió al festival de Dublín, en 2009. En el Gaiety Theatre consiguió entrevistar a Declan Donnellan. Fue un encuentro apasionante, tanto, que la periodista continuó sus conversaciones con el director inglés en otros festivales y ciudades donde coincidían. De todos esos encuentros sale este libro. Donnellan (Manchester, 1953), de sobra conocido en los ambientes escénicos de todo el mundo, ha montado hasta la fecha quince obras de Shakespeare, lo que le convierte en el director que más lo ha llevado a las tablas. Estas páginas suponen una seria reflexión que explica y actualiza la presencia del Bardo en los teatros de hoy.

Dividido en tres partes, más un capítulo inicial titulado *Sobre Shakespeare,* el libro es un verdadero programa de intenciones. Las citadas partes corresponden a las cuatro últimas obras, las tragedias y las comedias; quince en total, que son analizadas por Donnellan, ayudado por las equilibradas apreciaciones de Vela. Del capítulo inicial, auténtico vademécum sobre el sentido y forma que el director da a la dramaturgia shakesperiana, destacamos su primera afirmación, que revela el eterno debate entre actualizar o no actualizar a los clásicos: "Shakespeare se interesa por cómo vivimos ahora, por cosas que aún nos conmueven y que es necesario experimentar teatralmente en este momento". Más adelante profundiza en la cuestión de la contemporaneidad. En dicho capítulo preliminar se dan cita temas tan interesantes como la introducción de motivos políticos en esos textos, la compleja entidad de sus personajes, cuestiones eminentemente técnicas como el paso de escena a escena, la simplicidad escenográfica de sus puestas, y la consideración del amor como tema axial en el autor.

Destacaré finalmente, por motivos personales, el epígrafe dedicado a *Pericles*, uno de sus primeros montajes, el cual tuve la suerte de programar en Almagro 1984. Y lo hago porque cuando vimos un escenario lleno de instrumentos de viento que serían usados a lo largo de la representación, todos pensamos que estábamos ante un director distinto y original. El tiempo lo ha confirmado, y este libro lo explica con juicio y rigor. **C. OLIVA**

ITSASO A. CANO. CUADERNO DE CREACIÓN

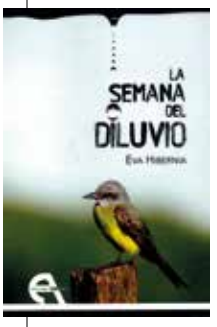
Museo Universidad de Navarra - Trama • Ayuntamiento de Valladolid, 2019 • 96 pp. • 18 €

La bailarina y coreógrafa Itsaso A. Cano, directora de la compañía ZUK Performing Arts, firma la segunda entrega de los cuadernos de creación que funcionan como atractivo pasaporte a universos creativos de las artes del movimiento. Iniciativa del Museo Universidad de Navarra y del director de su departamento de artes y escénicas y música, José Manuel Garrido, el proyecto editorial que nació en 2017 con una publicación firmada por el bailarín y coreógrafo Javier Martín, quiere ofrecer una herramienta en primera persona sobre los procesos de creación. En este segundo número, Itsaso A. Cano comparte dibujos, apuntes de ensayos, anotaciones y reflexiones de la obra *Materia*, estrenada en 2018, con el tono íntimo de un diario. El libro cuenta con coordinación editorial de Ibis Albizu, Doctora en Filosofía, escritora y titulada en danza por la Royal Academy of Dance. **M. L. C.**

LA SEMANA DEL DILUVIO

Eva Hibernia • Ediciones Antígona • Español/100 pp • 12€

En octubre de 2019, en el Teatro Valle-Inclán, en la caseta de Ediciones Antígona, pude adquirir *La semana del diluvio*, la última obra dramática editada de Eva Hibernia. Texto lleno de misterio y emoción contenida. La autora me dejó su firma y una bonita dedicatoria, como había hecho el año anterior con *Los viejos maestros,* publicada por la misma editorial. Hoy, casi un año después, eso parece impensable. Este año publicará *La carreta*.



He querido comenzar recordando para presentar esta crónica sobre los recuerdos que es *La semana del diluvio*, por el significado que adquieren los gestos –y los hechos–cuando tienen que desaparecer. Hibernia es una autora prolífica de muy variada temática, pero con un inconfundible sello particular en el uso de la palabra: frágil e inquebrantable, siempre evocadora de lo oculto. Maestra de la melancolía, en esta obra detiene el tiempo y el espacio para plasmar un vacío existencial atormentado de culpas, nostalgias y pecados. Con tintes de *thriller*, delicado y poético, nos llena al corazón de gotas de agua y muerte. Mientras, nos perdemos en lugares únicos de la memoria y el aprendizaje. Viajamos junto con Francesca en ese conducir que "puede ser la cosa más difícil del mundo", porque "de repente todo se llena de cruces, de carteles, de desvíos" y "te das cuenta de que la vida está llena de decisiones a cada minuto", pero no sabemos si dice la verdad, porque todo en la obra es apariencia. La verdad se sabe y se calla como si fuera inalcanzable o terrible.

Francesca ha llegado a un apartado hotel de provincias en un entorno de ensueño. Lo hace el mismo día que cierran porque ha finalizado la temporada. La dueña, Francine, en la que "hay algo misterioso y delicado en darse al otro" decide, a pesar de todo, acogerla unos días. Finalmente será una semana, como augura el título, cuyos días estructuran el texto, desde un viernes hasta el jueves siguiente. El quinto día llega "un moribundo", André, que debería haber estado allí veinte años antes, pero que faltó a su cita provocando una tragedia. El diluvio llega desbordándolo todo, para limpiar recuerdos y venganzas con sus aguas purificadoras. **MARGARITA REIZ**

ESCRIBIR PARA EL PÚBLICO JOVEN

Susanne Lebeau • Colección Ensayo ADDITEJ España • Madrid • 304 pp • 15€

Susanne Lebeau es autora, directora, pedagoga y está especializada en teatro para niños y jóvenes, en el que lleva trabajando mucho antes de que en 1975 fundara en Canadá la compañía Le Corrousel. Investigadora en Francia y Polonia de este tipo de teatro, comenzó a escribir obras ante la falta de un repertorio para público joven. Este libro es una herramienta fantástica para todo aquel que quiera aventurarse por este camino. Lebeau, a partir de su experiencia, de las preguntas que le surgen en cada montaje y de la respuesta del público, va revelando su método de creación. Es una obra concienzuda y práctica, porque la autora pone ejemplos y relata pormenorizadamente el proceso de poner en pie cuentos tradicionales y piezas suyas, como *Tres hermanitas*. Leyéndola, sorprende los pocos temas que la autora considera censurables para los niños. Todo es cuestión de tres conceptos: empatía, autoridad y metáfora. **L. PERALES**

SALÓN
INTERNACIONAL DEL
LIBRO
TEATRAL

21SILT

EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

En el **Teatro Valle-Inclán**
Centro Dramático Nacional-INAEM (Madrid)

J 15, V 16 y S 17 OCTUBRE
De 11 a 14:30 y de 16:30 a 21 h

D 18 OCTUBRE
De 11 a 14:30 y de 16:30 a 19:30 h

País invitado: **Francia**

Concurso Teatro Exprés

Lecturas dramatizadas

Entregas de premios

Encuentros con traductores

Mesas redondas

Y mucho más...

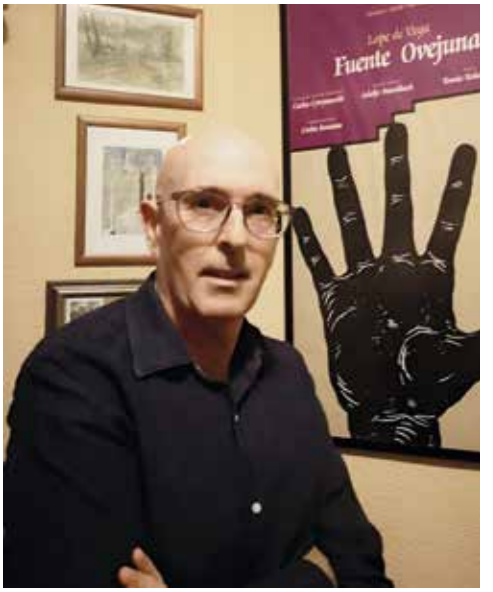
ENTRADA LIBRE
HASTA COMPLETAR AFORO

ORGANIZAN

AAT AUTORAS Y AUTORES DE TEATRO
SECCIÓN AUTÓNOMA DE LA ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

CDN
Centro Dramático Nacional



RAÚL NOVOA PÉREZ*

LA VIDA, UN ESCENARIO LLENO DE OPORTUNIDADES

La vida me ofrece muchas oportunidades para amar las artes escénicas y, a veces, llegan sin avisar. De repente, me convierto en un actor: aquel teatro juvenil en inglés o, más tarde, una zarzuela "revoltosa" en la universidad; o comienzo a vibrar como espectador: una divertida *Bastián y Bastiana* que disfruto, con ocho años, en La Laboral de Gijón, o las cautivadoras sesiones teatrales del Estudio 1.

De nuevo en época universitaria, iluminada por la "movida madrileña", surge la oportunidad de ser "delegado" del teatro de mi Colegio Mayor: me sumerjo en el mundo de la gestión. Programo espectáculos para la sala (800 butacas), organizo excursiones de universitarios a los teatros de Madrid, negociando descuentos en las entradas, ¡qué experiencia!, mientras disfruto con los montajes de mis amigos aficionados.

Pero la oportunidad de compartir un par de tardes con verdaderos referentes de la profesión, fue lo que acabó por hacerme sentir parte, de alguna forma, del mundo escénico. A mediados de los ochenta, aparece el mismísimo Enrique Cornejo con la intención de "alquilar" el teatro del Colegio Mayor para los ensayos de una obra (*Samarkanda*) que salía de gira. Mis condiciones fueron claras: sala gratis a cambio de ensayo general abierto a todos los colegiales. Lo que no imaginaba era que al ensayo acudiría el autor, ¡Antonio Gala!, con quien tuve el placer de hablar largo y tendido… también de teatro. Unos meses más tarde, en el marco de un ciclo de magia, [*suenan violines*] ¡aparece el maestro Tamariz!, que consiguió cautivarme aún más en el *backstage* que sobre el escenario… lo que ya es decir.

Con el paso del tiempo, crece mi amor por el teatro, la ópera, la zarzuela, el circo, los musicales... tal y como me transmitieron mis padres, desde siempre. La vida, en esta etapa de madurez, me ofrece nuevas oportunidades para disfrutar y compartir esta pasión con ellos, en sus viajes a un Madrid lleno de creatividad escénica.

Disfrutar y compartir, para mí, esa es la clave. He asistido yo solo a muchos espectáculos (nunca olvidaré a Raymond Burr en Londres, en el 83, protagonizando un apasionante *thriller*: *Underground*); pero es al compartirlos con mi familia, mis amigos (muchos de ellos artistas) y, sobre todo, con Ana, mi mujer, cuando todo alcanza un nivel superior. Porque la escena es parte de nuestra vida y nuestra vida está llena de gente con la que compartir. A pesar de esta época incierta que nos está tocando vivir, no podemos olvidar lo que nos hace felices, ni dejar a nadie atrás. Ahora, más que nunca, sigo comprometido con todas las artes escénicas, a su lado, luchando por encontrar nuevas oportunidades para seguir amándolas.

* Ingeniero de Telecomunicaciones y socio-director de la consultora Ansible

ESCENA PATRIMONIO

12 SEP 2020

FESTIVAL Y PLATAFORMA DE CREACIÓN PARA LA DANZA EN LAS 15 CIUDADES ESPAÑOLAS PATRIMONIO MUNDIAL Y DESDE CASA EN: **www.lanochedelpatrimonio.com**

SARA CANO
ALCALÁ DE HENARES

MADUIXA
ÁVILA

LUZ ARCAS
BAEZA

DU'K'TO
CÁCERES

LEONOR LEAL
CÓRDOBA

TAIAT DANSA
CUENCA

PAULA QUINTANA
IBIZA/EIVISSA

DANIEL ABREU
MÉRIDA

IKER GÓMEZ
SALAMANCA

ÁLVARO MURILLO
SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

AIDA COLMENERO DÍAZ
SANTIAGO DE COMPOSTELA

GUILLERMO WEICKERT
SEGOVIA

LALI AYGUADÉ
TARRAGONA

SARA CALERO
TOLEDO

LUIS MIGUEL COBO
ÚBEDA

COORDINACIÓN ARTÍSTICA
LORENZO PAPPAGALLO

Ciudades Patrimonio de la Humanidad
ESPAÑA | UNESCO

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Patrimonio Mundial en España

INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

+ info: www.lanochedelpatrimonio.com

CON EL APOYO DE: Academia de las Artes Escénicas de España

feced Federación estatal de compañías y empresas de danza

CASA ÁFRICA

africa agent

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

#LAPIRA

LA CONMOCIÓN	LA DISTANCIA	LA INCERTIDUMBRE
18 - 19 SEPT 2020	22 - 23 SEPT 2020	26 - 27 SEPT 2020

TEATRO VALLE-INCLÁN

OTOÑO EN ABRIL

Texto y dirección
Carolina África

16 sept — 4 oct 2020
Teatro María Guerrero

Producción
La Belloch Teatro

VERANO EN DICIEMBRE

Texto y dirección
Carolina África

Domingos 20 y 27 sept
y 4 oct 2020 a las 12 h.
Teatro María Guerrero

Producción
La Belloch Teatro

NOCHE OSCURA

Dramaturgia
Sergio Martínez Vila

Dirección
Salva Bolta

15 - 20 sept 2020
Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva

Producción
CDN

LOS DÍAS FELICES

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

30 sept — 1 nov 2020
Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva

Coproducción Centro Dramático Nacional y Buxman Producciones

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

CDN.MCU.ES
@CENTRODRAMATICO

ENTRADASINAEM.ES
902 22 49 49