ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia

#19 / DIC 2020

Publicación trimestral. **5€**

CAROLINA ÁFRICA PALOMA PEDRERO, dos autoras con los pies en la tierra

LIBERTAD DE EXPRESIÓN ◆ TEATROS PÚBLICOS ◆ MARIA RODRIGO ◆ EL MUNDO SIN TEATRO

Academia de las **Artes Escénicas** de España

En diciembre
os planteamos estas preguntas

¿a qué saben las raíces?

Conservando memoria

escrita y dirigida por **Izaskun Fernández y Julián Sáenz-López**
18 DIC 2020 **- 10 ENE** 2021
Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa

¿se puede lavar la sangre?

Macbeth

escrita por **William Shakespeare** versión de **José Luis Collado**
un proyecto de **Gerardo Vera** dirigido por **Alfredo Sanzol**
27 NOV 2020 **- 17 ENE** 2021 | **Teatro María Guerrero**

¿enamorarse de un hombre 20 años menor?

Querido capricho

escrita y dirigida por **Tomás Cabané**
en colaboración con **Tomás Pozzi**
20 NOV - 13 DIC 2020
Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa

¿habrá escapatoria?

Siglo mío, bestia mía

escrita por **Lola Blasco** y dirigida por **Marta Pazos**
11 NOV - 20 DIC 2020
Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva

¿hablamos?

Tribus

escrita por **Nina Raine** y dirigida por **Julián Fuentes Reta**
6 NOV - 27 DIC 2020 | **Teatro Valle-Inclán**

Centro #Dramático Nacional

Todas las preguntas de la temporada y
las entradas en
dramático.es

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

CONTENIDOS

5 EDITORIAL

6 RED DE MENTORES

Por Denis Rafter

10 PORTADA

Entrevista con Paloma Pedrero y Carolina África

Por Raúl Losánez

18 CARA Y CRUZ

¿Hay censura en nuestros escenarios?

Por Ernesto Caballero e Ignacio del Moral

6 EN TIEMPOS DE CALAMIDAD

22 Las alternativas frente a la pandemia.

Por Julio Salvatierra

26 Las artes de calle contaminadas

Por Manuel V. Vilanova

29 El mundo sin teatro

34 Qué cambiar en la pedagogía teatral.

Por Tomás Motos

38 LA SAGA PERICET

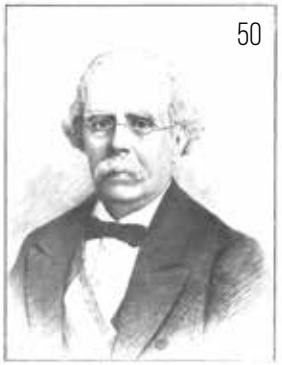
Por Marta Carrasco

42 TEATRO ¿GRABADO?

Por Arantxa Vela Buendía

46 NUEVO RUMBO DE LOS TEATROS PÚBLICOS

Por Liz Perales



50 ENTREVISTA CON MANUEL GALIANA

Por Antonio Castro

54 MARIA RODRIGO COMPOSITORA

Por Ana Vega-Toscano

58 EL SALUDO DE LOS AUTORES

Por A. Castro

62 ¿DEBE SER EL TEATRO TRANQUILO Y SOSEGADO?

Por Rober Muro y Alberto Fernández Torres

66 EL TEATRO GALA DE WASHINGTON

Por David R. Peralto

70 NOTICIAS DE LA ACADEMIA

72 LIBROS

74 BUTACA DE ESTRENO

Por Ana Santos Aramburo

¡Enhorabuena a los premiados!

XXI PREMIO SGAE DE TEATRO INFANTIL
Antonio Álamo, por *La increíble historia de la caca mutante*

XIV CERTAMEN INTERNACIONAL SGAE
LEOPOLDO ALAS MÍNGUEZ para textos teatrales LGTBI
Francisco Javier Suárez Lema, por *Afuera están los perros*

II PREMIO SGAE DE TEATRO ANA DIOSDADO
para textos escritos por mujeres
Nieves Rodríguez Rodríguez, por *Aquí duermen ciervos*

XXIX PREMIO SGAE DE TEATRO JARDIEL PONCELA
Jose Joaquín Julien Ros, por *Bonobo*

fundación sgae
Con el **TEATRO**

ARTESCÉNICAS

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
Pedrero y África en el Real Jardín Botánico de Madrid fotografiadas por Valentín Álvarez.

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:
inaem
fundación sgae

Abiertos

Nuestros teatros siguen abiertos en este compás de espera que sufrimos a consecuencia de la epidemia. Primero resistieron los festivales y los teatros de Madrid, abiertos desde principios de verano con limitaciones de aforo y aplicando los protocolos de Sanidad. Pero ahora se han sumado los de otras ciudades españolas con lo que ello supone de consuelo y ánimo para los ciudadanos; nunca el teatro me pareció más terapéutico. Están funcionando y y con cero contagios. En el trabajo que ofrecemos sobre las capitales más teatreras, solo en Ciudad de México funcionan a medio gas algunos teatros. Se diría que el mundo está sin teatro a excepción de nuestro país, situación muy llamativa entre los teatros líricos, donde han destacado el Real y la Zarzuela porque no han detenido su programación como sí lo han hecho los coliseos internacionales más célebres.

Por otro lado, y sin proponérnoslo, este número de la revisa nos ha quedado muy femenino. Tuvimos claro que Paloma Pedrero y Carolina África, que han inaugurado la temporada del Centro Dramático Nacional, merecían nuestra cubierta. Pero también incluimos la memoria de María Rodrigo, compositora, pianista y docente durante la primera mitad del siglo XX, y cuya vida ilustra la apertura de horizontes que alcanzaron por entonces ciertas mujeres de las clases medias cultivadas de España.

Paloma y Carolina son dramaturgas de dos generaciones alejadas en el tiempo y, sin embargo, se enfrentan a su oficio de manera parecida, aunque no sé si por voluntad o necesidad. No solo son autoras, sino que han fundado compañía, se han empeñado en financiar sus producciones, las dirigen y, en ocasiones, actúan. Eso no solo exige talento, estudio y entrega, también liderazgo. Paloma, con una obra traducida, premiada y que ha recibido la atención de teatros extranjeros e investigadores académicos, ha tardado casi treinta años en que la institución destinada a la promoción de nuestra dramaturgia -el CDN- la acogiera; afortunadamente Carolina no ha tenido que esperar tanto. Con una juventud insultante nos ha presentado dos comedias que ha escrito, producido y dirigido con su troupe La Belloch. Paloma y Carolina, cada una en su estilo, también comparten una escritura que es testigo de su tiempo, son autoras con los pies en la tierra, como la del hermoso Real Jardín Botánico de Madrid que pisan en nuestra imagen de portada. ◊

Liz Perales

EL APOYO DE LA ROAD EXPERIENCIA

La especialidad de Dirección de la Academia pone en marcha un proyecto de ayuda y asesoramiento a directores noveles.

Por Denis Rafter

La Red de Orientación y Asesoramiento en la Dirección de escena (ROAD) es un proyecto de largo recorrido que une los valores y objetivos de una academia: proteger, fomentar y desarrollar un arte o ciencia. La primera *Akademia* fue fundada en el siglo IV. a.C. en un santuario dedicado a Atenea, la diosa de la sabiduría y la habilidad. Seguro que en esta cuna del diálogo filosófico y artístico había un espacio donde cualquier interesado podría sentarse y hacer preguntas a los miembros más experimentados.

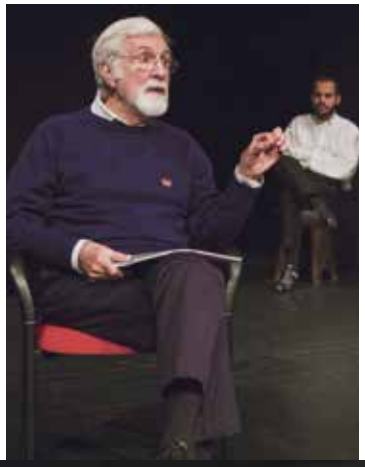
Inspirado por este concepto, desde la especialidad de Dirección de escena de la Academia de las Artes Escénicas se ha desarrollado un programa de *mentoring* por el que se pone a disposición de los jóvenes profesionales una red de directores que son académicos para orientar y asesorar sobre las dudas que puedan surgir en los distintos aspectos de la creación y puesta en escena de un espectáculo.

La dirección de escena es un camino a veces muy solitario. Un grupo de profesionales de la especialidad acompañamos a colegas, no solo a los que están en la Academia, sino también a los que están fuera de ella y que piden diálogo con algún profesional de ROAD.

PROFESIONALES Y AMATEURS

En cualquiera de las fases de este camino, desde la concepción inicial hasta el estreno y representaciones de un proyecto, la iniciativa va dirigida a

"LO QUE SE OFRECE ES UN SUSPIRO EN MEDIO DEL CAOS DE LA DIRECCIÓN DE UNA OBRA, UNA OPORTUNIDAD DE CHARLAR Y COMPARTIR IDEAS, RESOLVER DUDAS Y ESCUCHAR ALTERNATIVAS"



cualquier persona que acredite una experiencia en la dirección de escena, ya sea del mundo amateur, estudiantes de dirección de escena, o profesionales de la disciplina.

Lo que la especialidad de Dirección ofrece es una parada en el viaje, un suspiro en medio del caos de la dirección de una obra de teatro, una oportunidad de charlar y compartir ideas, resolver dudas y escuchar alternativas y sugerencias cuando falta inspiración, tener a tu alcance a alguien que te escucha para confirmar que tu propuesta de una puesta en escena es válida, o no; aprovecharse de la experiencia de otro director o directora, consultar a alguien que tiene ya conocimiento de ciertos autores, estilos, géneros o formas de teatro o, simplemente, el apoyo de alguien en sus momentos de bloqueo artístico. Esas y más son algunas de las consultas que un director o directora puede buscar y encontrar a través de ROAD.

El primer contacto será mediante una entrevista, ya sea presencial, online o telefónica. En función de la naturaleza de la ayuda solicitada se valorará si se procede vía presencial, online o vía telefónica. En caso de que la asesoría se solicite de manera presencial prevalecerá el criterio de cercanía para que los académicos que desarrollen esta ayuda pertenezcan a la misma ciudad, provincia o comunidad autónoma del solicitante.

Las dudas que pueden surgir durante la puesta en escena de una obra son innumerables. En el grupo de ROAD hay directores que pueden compartir su experiencia y conocimientos con respecto a ciertos autores, géneros de teatro: el vodevil,

Denis Rafter dirigiendo *Pedro de Urdemalas.* 2016. ©Antonio Castro

Pablo Messiez con Daniel Grao y Nacho Sánchez en un ensayo de *La piedra oscura.* 2016. ©Antonio Castro

Magüi Mira comenta detalles de *En el estanque dorado* con Lola Herrera y Héctor Alterio. 2014.©Antonio Castro

Francisco Vidal mostrando una acción en ensayos. ©Antonio Castro

"EL OBJETIVO ES QUE UN GRUPO DE PROFESIONALES ORIENTE DURANTE LOS PROCESOS DE CREACIÓN. YA HAY CUATRO DIRECTORES DE ESCENA QUE ESTÁN RECIBIENDO APOYO PARA PONER EN PIE SUS PROYECTOS"

el teatro del absurdo, clásico, Siglo de Oro, *commedia dell'arte,* Shakespeare, códigos de interpretación en verso o los diálogos minimalistas de Samuel Beckett. Todos están para escuchar y apoyar a otros directores en su búsqueda durante del proceso creativo de una obra.

Ya se ha formado un grupo de mentores dispuestos a estar disponibles para contestar y, si hace falta, aconsejar con respecto a temas concretos. El primer contacto siempre debe ser a través de las oficinas de la Academia. Desde allí se pondrá en contacto la persona que pregunta a la persona adecuada del grupo de ROAD. Hasta ahora hay unos quince directores que forman el grupo de mentores. Desde el lanzamiento del proyecto otras veinte personas han expresado su interés.

Actualmente hay cuatro profesionales que están recibiendo consejos y apoyo para poner en pie sus proyectos. Este apoyo aborda desde la viabilidad artística de la propuesta, a aspectos sobre dramaturgia, puesta en escena o la coherencia textual del espectáculo. La forma de comunicación, por el momento, ha sido por teléfono y correo electrónico pero esperamos que más adelante estos contactos puedan ser presenciales. No hay mejor manera de compartir ideas sobre el teatro en España que tomando un café con leche o un vino tinto, bajo un toldo al aire libre. No solo puedes hablar de teatro sino también observar el desarrollo del teatro de la vida a tu alrededor.

Para los interesados de saber mas sobre ROAD hay un formulario disponible en la web de la Academia.◆

Objetivos del Programa ROAD

1. Confeccionar un sistema de asesoramiento a nivel nacional para profesionales, con o sin experiencia.
2. Aportar al tejido teatral una red de conocimiento que ayude en la creación escénica.
3. Ofrecer un apoyo individualizado a cualquier persona que se dedique a la dirección de escena (profesionales, estudiantes, amateurs y teatro universitario).
4. Difundir el conocimiento de la dirección de escena a los profesionales que consideren que la necesitan
5. Aplicar la figura y funciones del director de escena en las nuevas dinámicas de creación escénica.
6. Poner en valor la profesión de la dirección de escena.

TEMPORADA DE INVIERNO 20/21 SoclHiverndelLiure

Soy una euforia contenida. Soy el fascismo y soy los márgenes. Soy un mal endémico y soy la juventud. Soy una constante mentira. Soy arcilla y soy revuelta. Soy todo lo que quieres ver y lo que no. Soy el invierno del Lliure.

Descárgate el programa
o entra en www.teatrelliure.com

Lliure

Entidad concertada con
Ajuntament de Barcelona
Generalitat de Catalunya Departament de Cultura
inaem
Diputació Barcelona
Con la colaboración de
Sabadell Fundació
ESTRELLA DAMM
Medios colaboradores
RAC1 CATALUNYA RÀDIO
Medios patrocinadores
LA VANGUARDIA
Time Out BARCELONA

Paloma Pedrero y Carolina África

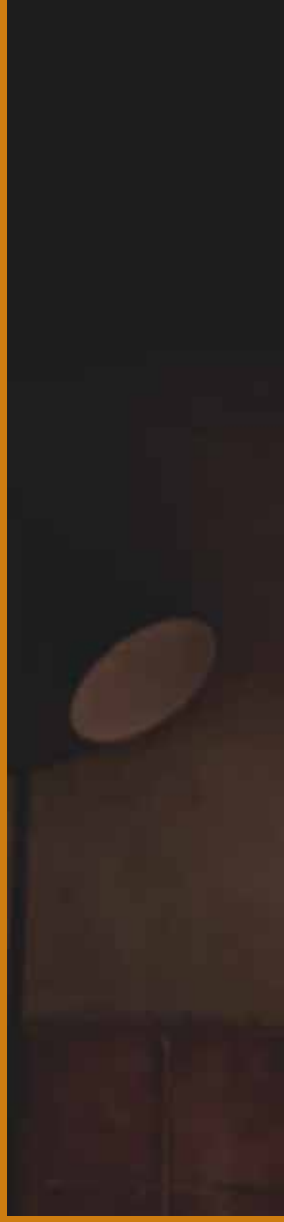
o la creación multitarea

Por **Raúl Losánez**

Foto: **Valentín Álvarez**

Pertenecen a generaciones muy diferentes y se han abierto camino en este oficio de manera distinta. Tal vez nadie relacionaría las trayectorias de estas dos autoras; pero hay, en puridad, muchos rasgos comunes en su manera de entender el teatro y, sobre todo, en su intento por hacer partícipe de él al espectador. Este año han abierto la temporada del Centro Dramático Nacional.

Paloma Pedrero: “Nunca me he relacionado bien con el poder, y eso no me ha ayudado en mi carrera”



Escena de *Transformación*, escrita y dirigida por Paloma Pedrero. Alex Silleras, como protagonista, y Tatiana Carel en otro de los personajes de la obra. © marcosgpunto

l camino, dicen ellas, “no ha sido fácil”; pero… ¿cuándo lo es? Con la que está cayendo, no pueden negar que son “afortunadas” por estar donde están: al fin y al cabo, las dos han podido estrenar finalmente en el Centro Dramático Nacional, después de que el organismo retomase su actividad regular en este complicado y pandémico año. Quizá sea esta, la de llegar al CDN, una de las grandes aspiraciones comunes a toda suerte de autores, directores, productores y actores. Y Paloma Pedrero (Madrid, 1957) y Carolina África (Madrid, 1980) tocan, precisamente, todos esos palos. Algunas veces simultanean esas facetas en un mismo montaje; otras, no pueden o no quieren abarcar tanto. En cualquier caso, sus respectivas trayectorias, enmarcadas en generaciones muy distintas, se han forjado de manera similar en este aspecto concreto: en ambas hay una tendencia natural a concebir el hecho teatral en su compleja totalidad, desde la escritura hasta la representación propiamente dicha, pasando por el diseño de la producción y por la adecuación a él de la puesta en escena.

Sin embargo, esa autonomía y esa polivalencia a la hora de afrontar un proyecto no garantizan que las puertas de los grandes teatros se les abran antes que a otros. Sin ir más lejos, Pedrero ha entrado por primera vez en el CDN ahora, después de 35 años de carrera y más de una treintena de obras estrenadas. “Es verdad que en todo este tiempo he estrenado en centros dramáticos de otros países y nunca lo había hecho en el mío –reconoce la autora–; pero no creo que se deba tanto a una falta de confianza en mis obras como a la particular relación que he tenido con el poder. Yo he sido siempre una persona muy independiente, y no me he llevado bien con el poder. He mandado mis textos a las comisiones de valoración de los teatros públicos, como cualquier otro autor; pero no va con mi carácter eso de pedir cita con los directores para tratar de convencerlos de lo buenos que son esos textos. No soy de pasillos y no he hecho relaciones; y además digo siempre lo que pienso. No, mi personalidad no me ha ayudado en ese sentido”.

OBRA BIOGRÁFICA

Ahora, con *Transformación*, ha conseguido por fin franquear la puerta. Exhibida en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero, la obra aborda un controvertido asunto que la dramaturga y directora ha conocido de primera mano, por su propio hijo: el problema de la identidad de género –cuando esta no coincide con los atributos sexuales con los que uno ha nacido– y la transexualidad. Fiel a su manera habitual de trabajar en los últimos tiempos, Pedrero ha conformado un elenco, incorporando a personas *trans*, en el que no prima tanto el oficio o la técnica de los actores como la verdad que estos puedan

ofrecer en virtud de cierta relación entre sus vidas y las de los personajes que han de interpretar.

Mucho menos tiempo que Pedrero ha tenido que esperar para entrar en el CDN Carolina África, que este año ha visto como dos obras suyas, independientes aunque interrelacionadas, se han programado en el Teatro María Guerrero prácticamente a la vez, conformando una suerte de díptico. Son *Verano en diciembre* y *Otoño en abril*. "Yo solo puedo estar feliz y agradecida –dice la directora–; pero, ojo, tampoco ha sido un regalo. Porque esto es una producción mía, no del CDN. Mi socia y yo nos hemos dejado todo; aquí están metidos todos mis ahorros. Nada es gratis, aunque insisto en que estoy muy agradecida. Tuve la suerte de que Ernesto Caballero (antiguo director del organismo) viniera a ver, al local donde ensayamos, ▶

Carolina África: "Nada es gratis. Me he dejado todos mis ahorros en montar las dos últimas obras"

una función de *Verano en diciembre* –ganadora del Premio Calderón de la Barca en 2012– y decidiera programarla. Lo que no estaba previsto, y se debe a una serie de carambolas, es que acabara estrenando *Otoño en abril*… ¡nada menos que en la sala grande!”.

“Nunca meten a una mujer en la sala grande”, asegura Pedrero a este respecto. Desde luego, una cosa sí es cierta: son poquísimas las autoras españolas que han conseguido en vida que esta unidad del INAEM, en sus más de 40 años de existencia, les haya montado una obra; y muchísimas menos las que han conseguido ver esa obra programada en la sala principal del Valle-Inclán o del María Guerrero, los dos teatros que gestiona el CDN. Afortunadamente, las cosas están cambiando paulatinamente, y el listado de autores estrenados se va equilibrando, en lo relativo al sexo, a medida que nos acercamos al presente. “No diré dónde, pero he escuchado, en reuniones de teatro, a algunos

Verano en diciembre, escrita, interpretada, dirigida y producida por Carolina África para su compañía La Belloch. ©Geraldine Leloutre

> Paloma Pedrero: "Con la primera obra que estrené, la crítica me machacó. Me llamaban 'la niña perversa'. Era un mundo de hombres en el que no interesaba la visión de las mujeres"

programadores diciendo que no hay autoras, y que por eso no las programan. Eso, evidentemente, es una tontería" - dice África–. "Yo agradezco mucho a la generación de Paloma (Pedrero) o de Ana Diosdado el camino que nos han abierto a todas las que estamos estrenando ahora. Me encanta que Lola Blasco y Pilar Almansa, por ejemplo, acaben de pasar por la sala grande del Español. Creo que hay que llegar a una situación en la que deje de ser importante si quien está en la sala es un hombre o una mujer". Y añade Pedrero: "No sé si es una cosa inconsciente o es que les gusta menos nuestro teatro; porque, claro, casi todos los programadores son hombres. El caso es que, cuando piensan en la obra de una mujer, la están viendo ya representada en una sala pequeña".

Para África, esa situación "está cambiando", aunque sí cree que hay algo que todavía debe mejorar mucho: "a nosotras se nos perdona mucho menos el fallo que a ellos; si cometemos un error cuesta más que vuelvan a confiar en nosotras". Pedrero va más allá: considera que todas esas diferencias vienen dadas porque, en definitiva, "los hombres y las mujeres somos distintos, y creo que eso se aprecia en el teatro que hacemos. Las mujeres somos más emocionales escribiendo, y los hombres desarrollan más la parte intelectual. Creo que es imposible que escribamos igual, porque no somos iguales. El mundo de los poderosos, y también el de los programadores, es un mundo de hombres, y entiendo que a ellos les interesa más el teatro hecho por hombres, igual que a mí, por ejemplo, me suelen gustar más las novelistas mujeres que los novelistas hombres. Me identifico más con lo que me cuentan; conecto mejor con ellas y con su mundo. Eso no quiere decir, claro, que no estemos avanzando, y que no se haya abierto una vía de hombres que conocen cada vez más y mejor el universo femenino, y que se interesen por él, algo que antes no pasaba. Cuando yo empecé, las mujeres no estrenaban. Y, si estrenabas, la crítica te machacaba. No sabes lo que me insultaron con *La llamada de Lauren* (su primera obra, estrenada en 1985). Me llamaban ´la niña perversa'. No entendían ni querían entender lo que una mujer pudiera contar sobre el mundo".

GÉNERO Y POÉTICA

África, por su parte, no tiene claro que hoy en día existan diferencias tan claras: "En lo que se refiere a los nuevos creadores, a mí me parece que cada sensibilidad y cada poética son muy propias, y no se puede advertir en ellas una clara diferenciación por género. Pero sí es verdad que hay temáticas a las que se les cuelga el cartel de 'femenino', como si no pudieran interesar a los hombres. Yo reivindico todo lo contrario: si a mí me han interesado obras, series o películas sobre soldados en un campo de batalla, no veo porque a un hombre no le puede interesar el embarazo o la maternidad. Son temas que históricamente han estado más escondidos y que ahora están saliendo a la palestra, y creo que pueden ser tratados igualmente por hombres y mujeres".

Precisamente, los vínculos maternofiliales son un tema capital, aunque ▶

también haya otros, en *Verano en diciembre*, que cuenta la relación de tres generaciones de una familia formada íntegramente por mujeres, y en *Otoño en abril*, que puede entenderse como una continuación de la anterior y que aborda el embarazo de una de las protagonistas y, por tanto, la continuidad de la estirpe en una nueva generación.

EMOCIÓN Y CERCANÍA

Tanto África como Pedrero parten generalmente en su teatro de temas cercanos, o de la actualidad más reconocible, que muestran en su dimensión más social y bajo una perspectiva profundamente humana. Son obras que se vehiculan dentro de un estilo realista, aunque no en un sentido estricto a veces, y que suelen adoptar el tono de comedia dramática. Un teatro que busca, por decirlo de algún modo, contar historias en un sentido clásico; y un teatro, por ello, menospreciado con mayor o menor disimulo por las corrientes más vanguardistas o contemporáneas. Sobre este asunto, tienen un discurso único: "A todos los que creen que eso de contar una historia sobre el escenario es fácil, yo les invito a que lo hagan –propone una de ellas y secunda la otra–; a ver qué son capaces de hacer y de contar". Y explican con sencillez qué buscan ellas en el teatro como espectadoras y como creadoras: "A mí en el teatro –expone África– me gusta llevarme una experiencia emocional que me golpee. Yo intento contar las cosas que yo he conocido, o que me han pasado en la vida, trascendiéndolas, por supuesto; mostrándolas en una mezcla de ficción y realidad con el objetivo de que movilicen también el corazón del espectador".

Pedrero comparte plenamente ese interés por "la parte más emocional del teatro". Y añade: "Yo quiero ser clara y comunicarme de manera directa con el público. Y, sobre todo, no aburrir; en el teatro no te puedes aburrir. Y no hago cosas raras; no me gusta ese teatro que a veces no entiende ni el propio autor. Trato de mostrar al espectador algo conmovedor; algo que sea una experiencia transformadora para él. Y sí, siempre me ha preocupado lo social, hago un trabajo de activista; pero en las tablas, no sentada en una mesa". En efecto, lleva 22 años trabajando en los escenarios con personas sin hogar; y, dedicado a ellos, fundó en 2008 el proyecto social y artístico Caídos del Cielo, que se articula en torno a los talleres y funciones teatrales que desarrolla con estas "personas sin recursos para defenderse del mal", tal y como a ella le gusta definirlas. "Lo próximo –anticipa- será una obra sobre la soledad no deseada".

> Carolina África: "Estoy harta de cómo se etiqueta y se parcela todo hoy en el teatro. Yo disfruto y aprendo de cosas muy diferentes"

También hay una evidente preocupación social en las cinco obras estrenadas hasta la fecha por Carolina África: las enfermedades mentales, los cuidados paliativos o la mencionada maternidad son temas que la han estimulado artísticamente, como también lo es la vida de los presos, un asunto que conoce bien por su trabajo de voluntaria en la cárcel de Valdemoro y que ocupará su próximo proyecto teatral. "En cualquier caso –aclara–, a mí me gusta sumar, y me encuentro cómoda viendo y aprendiendo de distintos estilos. Estoy un poco harta de esa tendencia que hay a parcelar y etiquetar de manera prejuiciosa. Me gusta una historia íntima y sencilla, y me gusta el teatro político, siempre que no se coloque por encima del espectador; me puede gustar Angélica Liddell vomitando en el escenario, y también un trabajo con gente amateur que está hecho desde un lugar distinto y original". Un teatro, el que defiende África, que sea integrador y que, a su vez, "pudiera estar –este es su deseo de futuro– más integrado en la cotidianidad de la sociedad, en su ocio y en su vida". "Yo soy mucho más egoísta –reconoce Pedrero–. A mí me gustaría que unos actores y actrices famosísimos cogieran una obra mía, la representasen en un teatro comercial durante mucho tiempo, y yo me forrase". ◆

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Rubén Olmo**

2020—2021 AVANCE GIRAS

2020

ALBACETE
29 y 30 de octubre de 2020
Teatro Circo
INVOCACIÓN
Invocación bolera, Jauleña, Eterna Iberia y De lo flamenco. Homenaje a Mario Maya

TARRASA (BARCELONA)
12 y 13 de noviembre de 2020
Centro Cultural de Tarrasa
INVOCACIÓN
Invocación bolera, Jauleña, Eterna Iberia y De lo flamenco. Homenaje a Mario Maya

SAN PETERSBURGO (RUSIA)
14 de diciembre de 2020
Open Dance Festival
INVOCACIÓN
Invocación bolera, Jauleña, Eterna Iberia y De lo flamenco. Homenaje a Mario Maya

SAN PETERSBURGO (RUSIA)
16 de diciembre de 2020
Open Dance Festival. Gala
Capricho español
(Estreno absoluto)

2021

POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)
23 y 24 de enero de 2021
Teatro Mira
INVOCACIÓN
Invocación bolera, Jauleña, Eterna Iberia y De lo flamenco. Homenaje a Mario Maya

SEVILLA
15 y 16 de abril de 2021
Teatro de la Maestranza
CENTENARIO ANTONIO RUIZ SOLER

ÁGUILAS (MURCIA)
1 de mayo de 2021
Auditorio Infanta Doña Elena
INVOCACIÓN
Invocación bolera, Jauleña, Eterna Iberia y De lo flamenco. Homenaje a Mario Maya

PAMPLONA
16 de mayo de 2021
Baluarte Palacio de Congresos y Auditorio de Navarra
INVOCACIÓN
Invocación bolera, Jauleña, Eterna Iberia y De lo flamenco. Homenaje a Mario Maya

MADRID
Del 7 al 18 de julio de 2021
Teatro de la Zarzuela
LA BELLA OTERO
(Estreno absoluto)

¿HAY CENSURA EN NUESTROS ESCENARIOS?

Se puede hablar de todo en nuestros escenarios? Suena a que sí, pero si los visitamos con frecuencia no son precisamente ejemplares en cuanto a pluralismo ideológico. ¿Alguien lo impide o es autocensura? A raíz del estreno de la producción *En el lugar del otro*, en el que el director y dramaturgo Ernesto Caballero aborda el difícil ejercicio de la libertad de expresión en nuestros días, traemos esta cuestión a nuestras páginas sobre la que también reflexiona el dramaturgo Ignacio del Moral.

Callo, luego existo

AL IGUAL QUE la más bella astucia del Diablo es hacernos creer que no existe, la censura sobrevuela nuestros escenarios envuelta en una capa invisible de menosprecio y autorepresión.

La libertad de expresión, principio sagrado para el progresismo tradicional (valga el oxímoron), ha empezado a sufrir un inopinado cuestionamiento por parte de una nueva izquierda que ya no ve con malos ojos algunos silenciamientos, sino que los justifica argumentando que en el mercado de las ideas no todos juegan con igual ventaja, que la voz de los privilegiados solapa la de los desfavorecidos y que, por tanto, es legítimo intervenir o regular el espacio de la comunicación.

El maestro Haro-Tecglen -desde posiciones netamente de izquierdas- ya nos prevenía del riesgo de una drástica estatalización de la actividad teatral como la que estaba implantándose en nuestro país con los primeros gobiernos socialistas. La buena voluntad inicial de los responsables públicos -señalaba el crítico- antes que después, terminaría cediendo a la tentación intervencionista. Desgraciadamente su vaticinio se ha visto cumplido y los intentos de domesticar la expresión artística en aras de espurios propósitos partidistas o de acallar voces incómodas se han producido de forma arbitraria e indisimulada en no pocas ocasiones.

"La mayor presión que sufre el creador que contraviene las homilías 'woke' proviene del temor a ser excluido de la familia de la farándula. Para qué jugarse el rechazo de los compañeros y la falta de contratación"

Otro factor determinante que ha despertado de su letargo al monstruo de la mordaza lo ha desencadenado la avalancha digital con la irrupción de un nuevo tipo de consumidor de contenidos al que se procura complacer a toda costa por miedo a sus airadas y amplificadas reacciones en las redes sociales: el ofendido. De ello surge otro férreo y banal criterio de selección artística *dirigido* a no dañar finas pieles tanto individuales

como colectivas. Se olvida, de este modo, que el teatro es el lugar del debate siempre abierto, de la encendida controversia, de la catarsis conjuradora de las sombras e incertidumbres que nos habitan: un necesario espacio de desbordante libertad, acaso eso que nuestros mayores llamaban libertinaje y que, mucho me temo, dentro de nada pude volver a esgrimirse para tratar de poner coto a la propia ficción.

Sea como sea, todos los partidos -todos- son conscientes de que el sector suscribe mayoritariamente un ideario ortodoxamente progresista; así, propuestas en sintonía con esta línea ideológica son recibidas de forma *natural* tanto por programadores afines como por los *otros*, que también asumen estos referentes. Ningún problema mientras en la cámara de eco resuenen las verdades *incuestionables* del identitarismo o la intersectorialidad. Ahora bien, todo inopinado cuestionamiento que agite las aguas de este consabido cauce tiende a ser excluido, con la pasiva aquiescencia de buena parte de *la profesión*. Estas *legítimas* restricciones constituyen una subrepticia política de la cancelación que eufemísticamente es enunciada por el comisario de turno como *desinterés por parte de (mi) público*… Dicho al modo castizo, puro y duro *ninguneo*.

Ante este panorama, algunos deciden mitigar su mensaje y teñirlo de una *conveniente* indefinición. Otros, directamente, ceden a los requerimientos del mercado de la corrección política, constituida en un género en sí, con oportunas escenificaciones del canon estético-ideológico de la cultura oficial.

En todo caso, la mayor presión que sufre el creador que contraviene las confortadoras homilías del repertorio *woke* proviene del temor a ser excluido de esa gran familia de la farándula que tanto calor procura en estos días de precariedad y desánimos, y que, tanto en lo bueno o como en lo malo, siempre termina rezando unida.

Así pues, para qué liarla y jugarse el rechazo de los compañeros y la falta de contratación. Mejor callar. O decir *lo esperado*, que en teatro viene a ser lo mismo que no decir nada.

Por Ernesto Caballero
Dramaturgo y director de escena.

Por Ulises Kuroshima / García May

Nuestra es la palabra

UN SONETO ME PIDE LIZ PERALES… mi apreciada y ocasional adversaria verbal me pide que tome parte en un debate acerca de si la "corrección política" ha redundado en una pérdida de la libertad de expresión… *y en mi vida me he visto en tal aprieto*. Trataré de cumplir con mi compromiso, sabiendo que en un espacio reducido es difícil matizar. Pero, burla burlando, ya he consumido casi 60 palabras de las poquitas que se me han concedido.

La corrección política nace como un movimiento de reivindicación cultural de minorías (a veces, por cierto, nada minoritarias) que, con frecuencia, y en virtud de sobreentendidos e inercias en el discurso dominante, son víctimas de marginación, desdén o irrisión, cuando no de ofensa. Por supuesto, este legítimo objetivo en ocasiones da lugar a situaciones absurdas, injustas, ridículas o directamente perversas, debidas a la sobreactuación y el descubrimiento de la rentabilidad social del victimismo por parte de sus redichos portavoces.

Indudablemente, esto ha cambiado las reglas.

En los años 80 figuras respetadas como Almodóvar o García Márquez podían tratar un tema como la pedofilia en tono de broma. Hoy quizá no se atreverían, las reacciones serían apocalípticas. ¿No será porque las víctimas tenían menos voz?

Cada época establece unos consensos, un criterio de lo que es o no correcto o aceptable. Frente a esto, el artista puede adoptar una postura combativa, por la que, a la par que gana un tipo de prestigio, puede tener que pagar un precio, a veces altísimo; o bien optar por ser (legítimamente) acomodaticio, adaptando su discurso al marco de lo permisible.

Parece claro que, en la actualidad, y a pesar de que el derecho a la libertad de creación y expresión está consagrado por la Constitución, nuestro derecho a expresarnos se ha visto de pronto limitado por unas reacciones a las que no estábamos acostumbrados, propiciadas por un nuevo e inquietante sistema de redes en el que cualquier cosa que se diga o escriba puede tener una difusión global e inmediata, impensable unos lustros atrás: es la rebelión de las masas.

> ***"Cada época establece unos consensos de lo que es o no correcto o aceptable. Frente a esto, el artista puede adoptar una postura combativa, por la que, a la par que gana un tipo de prestigio, puede tener que pagar un precio, a veces altísimo"***

En los años 80, que algunos añoran, figuras tan respetadas como Almodóvar o García Márquez podían tratar un tema como la pedofilia bien en tono de broma, bien dándole un cariz "romántico". Hoy en día posiblemente no se atrevieran a hacerlo, porque las reacciones serían apocalípticas. Y yo pregunto: ¿no será porque antes las víctimas tenían menos voz?

La vida democrática implica un delicado equilibrio entre las libertades de unos y los derechos de otros: Cuando consideramos que los derechos de otros menoscaban nuestra libertad… estamos en lo cierto.

Esto produce, sin duda, una cierta melancolía: ya no es tan fácil ser libre y lenguaraz y al mismo tiempo querido y aceptado: si lo que decimos o hacemos ofende a alguien, lo va a hacer saber. El público ya no es esa masa silenciosa sumida en la penumbra a la que considerábamos automáticamente cómplice. Ya no patea, pero se apresura a chivarse a través de su móvil.

El ejercicio de la libertad de expresión, que debemos defender con la vida, nunca ha sido sencillo (quisiera saber qué recuerdo tienen de los 80 0 90 los no nacionalistas del País Vasco). Siempre hubo y habrá reacciones -algunas legítimas, otras espurias- y conflictos.

Lamentable e innegablemente, estas reacciones pueden llevar a que los promotores (o programadores) del hecho artístico decidan retirar su apoyo, comprometiendo su supervivencia. Y esto despierta el fantasma de la autocensura.

De nosotros depende, no obstante, defender o no nuestra libertad ejerciéndola, arrostrando las consecuencias sociales, y exigir el cumplimento de la Constitución. Porque nuestra es la palabra.

Ignacio del Moral
Dramaturgo, guionista y presidente de la Asociación de Autores de Teatro.

Teatro Bellas Artes

GRUPO PENTACION

Director: Jesús Cimarro

María GALIANA

Emilio BUALE

Juan MESEGUER

Del 10 de marzo al 2 de mayo de 2021

PENTACION ESPECTÁCULOS

el ABRAZO

de Christina Herrström

productor JESÚS CIMARRO

versión y dirección MAGÜI MIRA

entradas: www.teatrobellasartes.es

GRUPOS: 91 523 97 90
grupos@pentacion.com

PENTACION GRUPOS

entradas.com+

Colabora NEO ESCENOGRAFÍA

@TeatroBellasArt Teatro Bellas Artes teatrobellasartes

LAS ALTERNATIVAS FRENTE A LA PANDEMIA

Por sus características, este circuito sufre particularmente las consecuencias de la actual situación sanitaria. Las analizamos aquí con Jacobo Pallarés, presidente de la Red de Teatros Alternativos.

Por **Julio Salvatierra**

Sanzol, Vasco, Pimenta, Ripoll, Liddell, García, Lima, del Arco... Mayorga, Sinisterra, Alonso de Santos, Cabal... Conejero, Bezerra, Rubio, Álamo, Fernández... Ron Lalá, Kamikaze, Noviembre, Teatro de la Ciudad, Yllana... unos pocos ejemplos, no exhaustivos, por no entrar en actores, iluminadores y escenógrafos:

> "Esta temporada han notado una reentrada efervescente: tanto el público, como los creadores, como el personal de las salas estaban deseando volver a la actividad"

una gran mayoría del teatro español contemporáneo ha tenido en las llamadas salas alternativas un estamento fundamental en sus carreras. Un apoyo, no sólo para empezar, sino para continuar y desarrollar trayectorias que dotan de significado (no único, ni excluyente) al arte del teatro en este país. El adjetivo alternativas no está ahí por prescindibles o ajenas al *mainstream*, sino por ser una parte fundamental del sistema teatral español actual que posibilita cosas imprescindibles: nacer, investigar, darse a conocer y, también, defender la cultura y la escena desde una óptica no mercantilista, sino vocacional y de significado.

CONTACTO ONLINE. ¿Cómo están pasando la pandemia las salas alternativas? Hablamos con Jacobo Pallarés, presidente de la Red de Teatros Alternativos, que hoy es una entidad sólida, activa y muy dinámica. Desde el inicio, nos cuenta, han mantenido online reuniones semanales de su junta directiva, y un flujo de información constante, con espíritu constructivo y luchador, entre sus 47 salas de pequeño y mediano formato, situadas en 14 comunidades autónomas.

Hasta un 80 ó 90% de su personal estuvo en ERTE durante el confinamiento y el verano. En septiembre empezaron a abrir y hoy, todas funcionando, tienen casi un

Reunión en 2019 de los representantes de las salas socias de la Red.

100% de las plantillas en activo. Destaca, con razón, como el resto de la profesión, que sus espacios son seguros y que en ninguna comunidad se les ha asociado con brotes en ningún momento.

RESPUESTA DEL PÚBLICO. No han notado una gran bajada de público, más allá de la obligada reducción del aforo: 75% hasta ahora en Valencia (y mayoría de Comunidades), recientemente recortado al 50%, pero evitando, al menos, la temida orden de cierre.

Lo que sí han notado es una reentrada efervescente: tanto el público, como los creadores, como el personal de las salas estaban deseando volver a la actividad, y se nota. Esta temporada se plantea con una intensidad especial, quizás por la pandemia misma. Quizás su público, que está respondiendo, sea más joven y comprometido, más cautivo (en el buen sentido) y participativo.

¿Y las instituciones? El INAEM ha mostrado una sensibilidad y un trabajo que le parecen encomiables (aunque no pueda decir lo mismo de los comentarios del ministro de Cultura). No sólo han aumentado las ayudas por la pandemia (como en todos los sectores), sino que, tal como la Red les propuso, han abierto una nueva línea -soporte de estructura empresarial-, que posibilita la actividad, aunque cierren al público por imperativo sanitario: talleres, actividades online, teatro virtual, residencias de trabajo, procesos de investigación, etc., son aceptados para justificar ▶

CUARTA PARED, PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2020

→ PUEDE QUE A ALGUNAS PERSONAS les resultase una noticia extraña: ¿No se lo habían dado ya? La propia nota del jurado, haciendo referencia a nombres de creadores hoy consagrados, podía llevar a pensarlo. Esos nombres, esos estrenos de los años noventa, responden a unos momentos en los que la labor seria y callada de este colectivo llamó por primera vez, o casi, la atención de los medios. El *casi* responde a dos hechos anteriores: el intento de cierre por el concejal Matanzo; y el estreno del maravilloso *Sueño de una noche de verano* que catapultó a Ur Teatro y Helena Pimenta. En aquellos años noventa llegaron creadores como Rodrigo García, Angélica Lidell, La Ribot, Pallín, Vasco, Mayorga, Cunillé, Zarzoso, Armada, Caballero, Lima, Ripoll y muchos otros. La Cuarta ha sido tan acogedora que algunos hemos recibido felicitaciones como si fuéramos parte del equipo. Este que escribe ha visto una decena de sus obras en ese escenario desde 1995, aparte de las primeras aventuras de Teatro del Astillero y de la célebre Trilogía. Claro, la Trilogía. En 1999 se estrenó *Las manos*. Siguieron *Imagina* y *24/7*. Nos llevamos el Max, el Ojo Crítico, los premios de la crítica de Madrid y Valencia, fuimos finalistas del Premio Nacional de Literatura por detrás nada menos que de Fernando Arrabal... una locura.

El equipo de Cuarta Pared siguió trabajando, como si nada: *Café, Rebeldías, Nada que perder...* Mantienen una escuela que ha dado docenas de profesionales a las tablas, clases de teatro para niños, unos interesantísimos cursos de verano y programación estable infantil y para adultos. Hoy, sigue siendo la casa de nuevos creadores: Velasco, Romero Gárriz, los hermanos Bazo, Guijosa, Rodríguez-Claro, Camacho, Troncoso, Martos... Lo hace posible un magnífico (y reducido) equipo de personas capitaneado por el siempre joven Javier G. Yagüe, que sigue haciendo el trabajo en el que cree. Con seriedad y compromiso. Sin aspavientos. Ojalá hubiera veinte *cuartas* en mi país.

José Ramón Fernández.

la actividad, lo cual es lógico, ya que mantienen a trabajadores en activo ofreciendo servicios. En cuanto a los plazos, reconoce un esfuerzo para superar un cierto retraso acumulado: a mediados de noviembre deberían publicarse las ayudas concedidas.

LAS AUTONOMÍAS. Las administraciones autonómicas, en cambio, muestran un panorama irregular y confuso. Como en la sanidad, por desgracia, cada una va por libre. Resalta la entrega, por ejemplo, de los interlocutores políticos valencianos (sensibles en lo económico y conscientes del aporte cultural de estas salas). Pero también señala las quejas de sus socios ubicados, por ejemplo, en Asturias, Cantabria, Castilla la Mancha o Andalucía. Pallarés reclama más comunicación entre políticas autonómicas, porque es difícil trabajar en una red estatal con situaciones tan diferentes.

La docencia (cursos trienales, talleres anuales de perfeccionamiento, monográficos, iniciación, talleres para adultos, juveniles, etc.) se mantiene en el segmento adulto, con aforos algo menores, pero

> Donde sí han notado un bajón importante es en la demanda de formación para la infancia y la adolescencia

sí han notado un bajón importante en formación para la infancia y la adolescencia. Las campañas escolares se han cancelado en general, así como los talleres y esto tiene un coste presupuestario notable. Aun así, siguen detectando interés en la población, quizás deseosa de una formación estimulante y que permite encontrar un factor humano cada vez más lejano en este mundo virtual y, ahora, además, confinado.

Equilibrio, de Daniel Abreu, en el circuito de la Red

LA RED. El circuito de la Red funciona, aunque el acuerdo con el INAEM ha permitido ampliarlo hasta la primavera 2021, en previsión de cierres, al igual que el encuentro creativo (Castillo de Magalia). Los proyectos de residencias artísticas se mantienen, siendo uno de los procesos creativos más interesantes y que más fuerza está adquiriendo en los últimos tiempos. Las salas alternativas, reconoce, son un ecosistema específico que, con sacrificios, puede sobrevivir con bajadas de taquilla, gracias a talleres, escuelas, dinámicas locales, producción propia, apoyos y, también, gracias al hábito de buscarse la vida que da una carga vocacional importante. Este espíritu, solidario y austero, es quizás lo que necesitamos, en todos lados, para salir de esta crisis. Confía en que, de producirse, los cierres sean temporales y parciales, y esto les permita subsistir.

Para terminar, desea reclamar que la valoración que se realiza de este sector (y, en general, el de la cultura), no se haga tanto por la economía (el famoso % del PIB), sino por el aporte intangible que realiza al país. En su caso, por la investigación escénica, el vivero y desarrollo de nuevos valores, la singularidad y complejidad de unos proyectos locales, diferentes entre sí pero muy cercanos a la gente. Y la prueba, es que la gente está respondiendo. ◆

LAS ARTES DE CALLE CONTAMINADAS

El hecho de celebrarse al aire libre no ha impedido el negativo impacto que ha tenido el confinamiento en las artes de calle. Las empresas que producen obras de gran formato son las más afectadas.

Por **Manuel V. Vilanova,**
director de Xarxa Teatre

A pesar de que alguien pudiese pensar que al celebrarse al aire libre hay menos peligro de contagio, la pandemia ha afectado a las artes de calle igual que al resto de actividades escénicas. El circuito internacional ha desaparecido por completo. Los espectáculos interactivos y de animación también. Una buena parte de festivales se han suspendido y otros han intentado mantenerse activos con compañías pequeñas y mayoritariamente locales. Las ferias han promocionado los *online speed dating* para que artistas y programadores se intercomunicasen, aunque la escasez de ofertas se ha mantenido. Tras los meses de confinamiento se abrió un micro-mercado para contratar micro-espectáculos. Como consecuencia, el microteatro ha encontrado algo de trabajo a partir de agosto, aunque las anulaciones han regresado en octubre. Además, un buen puñado de obras teatrales, aún siendo interactivas e itinerantes, se ha visto forzada a encerrarse en la caja negra para cumplir con las normativas de Sanidad.

L'ALQUERIA D'ASNAR

De todas maneras la inteligencia humana es muy grande y quisiera destacar la estrategia adoptada por un pequeño pueblo de Alicante durante este período de pandemia. L'Alqueria d'Asnar, un pueblo de 500 habitantes, se encontró con que todo el presupuesto dedicado a cultura y fiestas estaba intacto. El ayuntamiento consideró que ese presupuesto lo podían emplear trayendo buenos espectáculos a la población. Las actuaciones se realizaron en un campo de futbol con un

Tras los meses de confinamiento se abrió un micro-mercado para contratar micro-espectáculos

Músicos del Comptat y L'Alcoià interpretando en directo *Veles e Vents*, el espectáculo de calle más representado por todo el mundo.

aforo limitado a 400 sillas. Llenaron todos los días. Y al tratarse de una zona con gran afición a la música consiguieron crear una orquesta para interpretar música en directo *Veles e vents*, el espectáculo de gran formato de artes de calle más representado por todo el mundo. Esta programación ha facilitado la presencia en la localidad de obras que de otra manera no se hubiesen podido programar, lo que vuelve a demostrar la importancia de la buena gestión de políticos y programadores para mantener viva la actividad artística.

Sorprendentemente, las compañías valencianas han continuado estrenando. La norma para percibir ayudas del Intitut Valencià de Cultura (IVC) exige que se haya de estrenar una obra anualmente, por lo que, pese a no existir un mercado que pueda programarlas, todas las compañías valencianas han creado nuevos espectáculos durante 2020. Teatro de la Resistencia, Visitants, La Medusa, La Fam, Scura Splats, Malabó, Paraules d'Aire o Escandall Teatral han estrenado nuevos espectáculos callejeros.

Además. Al igual que el resto de profesionales escénicos españoles, los artistas han chocado con la actual legislación. La supuesta intermitencia española ▶

Distopía: Amagatalls Secrets. Valencia, 2020. ©J. Gil

ha resultado totalmente ineficaz. En primer lugar, por el abusivo número de funciones que se deben cotizar para tener derecho a percibir el subsidio de desempleo. Y en segundo lugar, por la aplicación de la normativa para cuantificar el dinero económico a percibir. Los trabajadores españoles han de darse de alta en el paro como máximo dos semanas después de haber realizado la última cotización, algo inconcebible en los artistas donde el trabajo va y viene. Por eso los artistas no iban al paro tras cada bolo, porque sabían que más adelante iban a tener trabajo. Con la llegada del virus muchos fueron a solicitar el paro y como su última cotización hacía más de dos semanas que se había realizado, se quedaban sin percibir la ayuda a la que tenían derecho. Por suerte, la administración terminó por entender está problemática y se cambió la norma. Algunos artistas ya habían optado por cobrar un ERTE con remuneraciones muy inferiores a las que debían haber percibido de optar al subsidio de desempleo y desde las propias oficinas del paro se les informaba que si renunciaban a esa ayuda, dudaban de que se les reconociese el paro. Y se han quedado percibiendo un subsidio mínimo, cuando se tenía derecho a una cantidad mucho mayor. Otros han visto reconocido su derecho a percibir el paro, pero se les ha aplicado la cantidad a percibir según sus cotizaciones durante el invierno, la temporada baja de las artes de calle. De nuevo la normativa del paro se ha ensañado con los trabajadores escénicos y han terminado por percibir mucho menos dinero del que tenían derecho. Todo ello confirma que la actual intermitencia española perjudica notablemente a los artistas y necesita ser revisada urgentemente.

La normativa del paro se ha ensañado con los trabajadores escénicos y han terminado por percibir mucho menos dinero del que tenían derecho.

QUIEBRA

Y ya por último señalar que, excepción hecha de las ayudas ministeriales, las empresas se han visto abandonadas por las instituciones. No pueden mantener las infraestructuras de las que disponen para su funcionamiento y eso las puede llevar a la quiebra. En poco tiempo veremos cómo desaparecen una tras otra si las instituciones no reaccionan ante el desastre que se avecina.

Producto de esa inconsistencia normativa, los profesionales se han visto obligados a emigrar hacia otros oficios y, lo que es peor, la frase que se hizo famosa tras la crisis bancaria de 2008 amenaza de nuevo a los artistas: "Solo aquellos cuya familia pueda mantenerlos continuarán en la profesión". ◆

EL MUNDO SIN TEATRO

Los teatros de casi todo el mundo han cerrado sus puertas temporalmente en los últimos nueve meses a consecuencia de la pandemia.
En este panorama internacional, Madrid ha sido un oasis, sus teatros han permanecido abiertos con ciertas limitaciones desde comienzos del verano. Seguimos el rastro a los escenarios de las principales capitales escénicas.

Broadway desierto. ©Koitz en exclusiva para *Artescénicas*

BROADWAY, FUTURO INCIERTO

Si las previsiones se cumplen y finalmente los escenarios suben de nuevo el telón el 30 de mayo del próximo año, el distrito teatral de Nueva York, conocido popularmente como Broadway, habrá permanecido cerrado durante catorce meses.

Los teatros apagaron sus luces el 12 de marzo. Inicialmente se esperaba volver a abrir el 13 de abril, pero las fechas de reapertura se fueron retrasando: junio, septiembre, enero de 2021 y ahora el 30 de mayo. Cuando se bajó el telón, treinta y un musicales y obras de teatro se representaban en Broadway y otras ocho se estaban ensayando para su próximo estreno. Pero la covid-19 –Nueva York fue el epicentro de la pandemia del coronavirus en Estados Unidos– acabó con los sueños de propietarios, actores y actrices, músicos, bailarinas, productores, tramoyistas, y así hasta alcanzar las casi 97.000 personas a las que afecta este sector.

Charlotte St. Martin, presidenta de la Liga de Broadway, la asociación que representa a productores y propietarios de teatro, afirma que "no esperamos a que llegue la vacuna contra la covid-19 dado el escepticismo", que reina en Estados Unidos al respecto. St. Martin indica, además, que confían en que los tests rápidos y otras medidas lleguen lo antes posible para proteger tanto a la audiencia como a los trabajadores de Broadway.

> En 2019 más de sesenta y cinco millones de personas visitaron la Gran Manzana y gastaron 44.000 millones dólares

El 63% de los espectadores que asisten a representaciones de Broadway son turistas. De ellos, el 19% son de otros países. En 2019 más de 65 millones de personas visitaron la Gran Manzana y gastaron 44.000 millones dólares. La industria teatral atrajo el año pasado a 14,6 millones de espectadores que dejaron 1.800 millones de dólares en las taquillas. Este año se esperaban 67, 2 millones de visitantes, pero la pandemia y el confinamiento terminaron por dejar al distrito teatral más famoso del mundo en un estado lamentable.

Al cierre de esta edición, los catorce sindicatos que representan a los trabajadores del sector estaban pendientes de que el Congreso estadounidense aprobara la ley denominada *Save Our Stages* (Salvemos los escenarios) que proporcionaría ayudas a los propietarios de los teatros, productores y empleados.

Luis Foncillas, periodista español residente en Nueva York

En Francia el cierre es total. ©Philippe Dupouy

FRANCIA, CIERRE TOTAL DESDE NOVIEMBRE

El 1 de noviembre todos los teatros de Francia cerraron las puertas por la epidemia. La medida más grave de las adoptadas durante el año. Entre el 17 de marzo y el 11 de mayo ya se habían clausurado. Después pudimos abrir reduciendo el número de espectadores para guardar distancia de seguridad.

El 17 de octubre, el toque de queda en París a partir de las 21.00 horas, nos obligó a los responsables de los teatros a adelantar el horario de las representaciones. Normalmente comienzan a las 19.00 o 19.30 horas, pero tuvimos que hacerlo a partir de las 18.00 horas, según la duración. Si una sala tenía dos espectáculos en cartelera, los de noche fueron anulados. Finalmente, el 29 de octubre volvió la medida de cierre total en toda la nación. En principio durante un mes, pero en algunos sectores políticos se piensa que podría extenderse

uno o dos meses más. No hay certidumbre de nada.

Desde el primer momento se han establecido ayudas para las pequeñas empresas, no solo de teatro. Si la facturación en la epidemia era menos de la mitad que el año anterior, recibíamos 1.500 euros mensuales. A partir de noviembre parece que la ayuda podría ser de hasta 10.000 euros mensuales. La región Île-de-France, donde está París, asume el pago de los sueldos y gastos de publicidad de las representaciones anuladas. Hay bastantes ayudas de la ciudad, del Ministerio de Cultura, de la región y otros organismos públicos, pero tenemos que trabajar mucho para encontrar los sistemas de solicitarlas. Los artistas, por su parte, tienen un sistema de protección cuando no trabajan que es muy importante, yo creo que casi único en Europa. El problema no es tanto económico como psicológico por no poder actuar.

Philippe Dupouy, administrador del Teatro Studio Hebertot.

LONDRES, SIN WEST END

El 31 de octubre pasado se cerraron todos los teatros en Gran Bretaña hasta principios de diciembre. Era el segundo cierre, después de que al comienzo de la epidemia, el 20 de marzo, se decretara su clausura hasta el 15 de agosto. Durante esos meses, todos se lanzaron a transmitir online espectáculos grabados o en directo. Al principio del confinamiento todos los espectáculos eran gratis y hubo una ola de accesibilidad a la cultura muy emocionante. Obras a las que hasta entonces solo habían podido acceder unos cuantos por precio y localización, se hicieron accesibles de la noche a la mañana, los teatros parecieron más democráticos y contemporáneos.

Para la reapertura de agosto el gobierno fijó unas condiciones de seguridad y, además, los propios teatros adoptaron las suyas para volver a atraer a sus públicos. Por ejemplo, el National Theatre reestructuró el patio de butacas y el Arcola ha construido un teatro al aire libre dentro de su propio teatro… Todos los teatros podían abrir, con aforos reducidos, pero la realidad es que muchos no lo hicieron debido a la falta de público.

En 2018 el sector cultural contribuyó con 32.3 billones de libras a la economía del Reino Unido. 290.000 personas trabajan en teatro en este país. El teatro además contribuye a otros sectores: cada libra que se gasta en teatro genera otras tres libras en el sector de la hostelería y transporte para el área local donde se encuentre el teatro en cuestión. De media 300.000 personas van al teatro en el West End semanalmente. Estos datos pueden orientar sobre las pérdidas que está sufriendo el sector. El gobierno ha asignado 1.57 billones de libras al fondo para la recuperación del teatro y la cultura.

Hay diversas organizaciones privadas que recaudan fondos para los trabajadores del teatro. El Culture Recovery Fund apoya a

El legendario *Fantasma de la ópera* ha apagado su famosa lámpara.©Koitz en exclusiva para *Artescénicas*

Corrientes, epicentro teatral de Buenos Aires. también desierto. ©Alejandro Palacios

organizaciones que eran financieramente estables antes de la pandemia y que pueden pedir desde 50.000 libras hasta tres millones.

Beatriz Cabur, dramaturga y directora de https://theatreis.digital

CIUDAD DE MÉXICO: ABIERTOS PERO SIN PÚBLICO

Solo en Ciudad de México hay 163 teatros que dependen de universidades, del Instituto Nacional de Bellas Artes(o sea, del Gobierno Federal), del Gobierno de la Ciudad de México y de la empresa privada. A partir del 2 de octubre se permitió abrirlos al 30% de su capacidad y con los espectáculos adaptados a las nuevas circunstancias.

En todos, las condiciones de reapertura implican, además de cancelar las dos primeras filas de butacas, bloquear entre dos y tres butacas para establecer distancia de seguridad, toma de temperatura a la entrada, uso obligatorio de mascarillas y desinfección diaria de los locales. Dos personas solo pueden sentarse juntas si así han llegado.

Con estas condiciones abrieron los teatros federales y los de la Ciudad de México, en los que las compañías trabajan generalmente con contrato. Los teatros privados abren a discreción, pero a la hora de cerrar esta información en el mes de noviembre solo lo habían hecho una veintena. Los de las universidades no lo harán hasta 2021. El nivel de alerta en la capital mantiene el miedo a ir al teatro pero, además, se está viendo que el ciudadano no tiene dinero para pagar entradas, así que el promedio de ocupación es el 5% del aforo.

Marcela Díez, exdirectora del Festival Internacional Cervantino.

BUENOS AIRES, A LOS 8 MESES

La abstinencia teatral durante ocho meses carcomió la paciencia de una ciudad eminentemente teatrera como Buenos Aires. Desde el comienzo de la cuarentena estricta se sabría que el teatro sería el primer ámbito en cerrar, y también el último en abrir. Pero como en todo el mundo, no se pensó que el aislamiento iba a durar tanto tiempo. Más allá del hecho eminentemente artístico, muchos miles de personas permanecían sin trabajo (apoyados por los subsidios de emergencia otorgados por el Estado).

Buenos Aires tiene la particularidad de que la mayoría de sus teatros comerciales y oficiales están ubicados en la céntrica avenida Corrientes y sus aledaños, en un radio de diez calles. Pero a ellos se suman las casi 200 salas de teatro

independiente y los más de 100 centros culturales, que son la vanguardia de las artes escénicas argentinas. Muchas de ellas tuvieron que cerrar, algunas están ahorcadas por las deudas y otras han logrado subsistir gracias al apoyo del gobierno porteño, que otorgó casi 49 millones de pesos; además del Plan Podestá, del gobierno nacional otorgó más de 100 millones de pesos a las salas del país.

El *streaming* fue el salvataje de muchos artistas que, en un comienzo, subieron sus obras a internet. Fue un boom, sobre todo entre los espectadores de otras ciudades que, de pronto, recibían un aluvión de oferta teatral porteña. Luego el suceso se diluyó, pero surgieron plataformas teatrales específicas con producciones propias. Y el secreto fue entender que el *streaming*: no podía igualar el hecho teatral, ni tampoco parecerse a un show televisivo, pero llegó para acompañarnos.

La tan esperada reapertura tardó. Las autoridades nacionales y provinciales se mantuvieron muy duras al respecto, hasta que las voces del sector se hicieron oír. Durante la última semana de octubre se anunció el permiso para realizar espectáculos en lugares abiertos como jardines, terrazas o calles, con las medidas de prevención correspondientes. Y el 13 de noviembre, se anunció la reapertura de los teatros oficiales y comerciales, con un 30 por ciento de aforo. Muchos aún están en evaluación debido a sus sistemas de ventilación o a sus capacidades. De este modo, se estima que a finales del pasado mes de noviembre la cartelera ofrecieraal menos diez espectáculos en teatros cerrados y unos 20 en espacios abiertos.

El teatro es ritual y eso se vivió en cada una de las nuevas funciones. Los aplausos fueron truenos y los artistas no pudieron disimular su emoción sobre el comienzo o el final de cada función. El país que no entienda que la cultura es esencial, está perdido.

Pablo Gorlero, perodista y director argentino

Un espectador aguarda en la puerta del Dramaten de Estocolmo, la escultura que recuerda a la actriz sueca Margareta Krook. ©Katrin Ahlgrenw

ESTOCOLMO, DE LA APERTURA AL CIERRE

El 16 de noviembre pasado cambiaron las normas de reunión en Estocolmo y el resto de las ciudades de Suecia, por lo que todos los teatros cerraron a partir del 24 de noviembre, siguiendo las recomendaciones de la Swedish Public Health Agency. Las restricciones permiten reuniones de ocho personas como máximo y no se conoce hasta cuándo durará el cierre decretado.

Durante la pandemia los teatros permanecieron abiertos en Estocolmo, pero no se permitían aforos superiores a 50 personas, aunque había excepciones: se podían alcanzar las 300 por función o evento si se aseguraba una distancia entre las butacas de al menos un metro y medio. Se permitía también que dos personas que fueran juntas se sentaran juntas. Estas normas se dieron también para seminarios, ceremonias religiosas, conciertos, eventos deportivos, ferias…

El Royal Dramatic Theatre, el teatro nacional conocido como Dramaten, estuvo abierto desde la primavera, con restricciones de público, que podían oscilar de 300 a 50 personas dependiendo de la sala. Se activaron protocolos para los empleados y el público, y el teatro usa test y otras medidas complementarias. El cierre decretado deja en el aire once producciones. También el Teatro de la Ciudad de Estocolmo permaneció abierto, aplicando severos protocolos que reducían los aforos a 50 personas.

Por Katrin Ahlgren, profesora y traductora de teatro ◆

CAMBIOS EN LA PEDAGOGIA TEATRAL

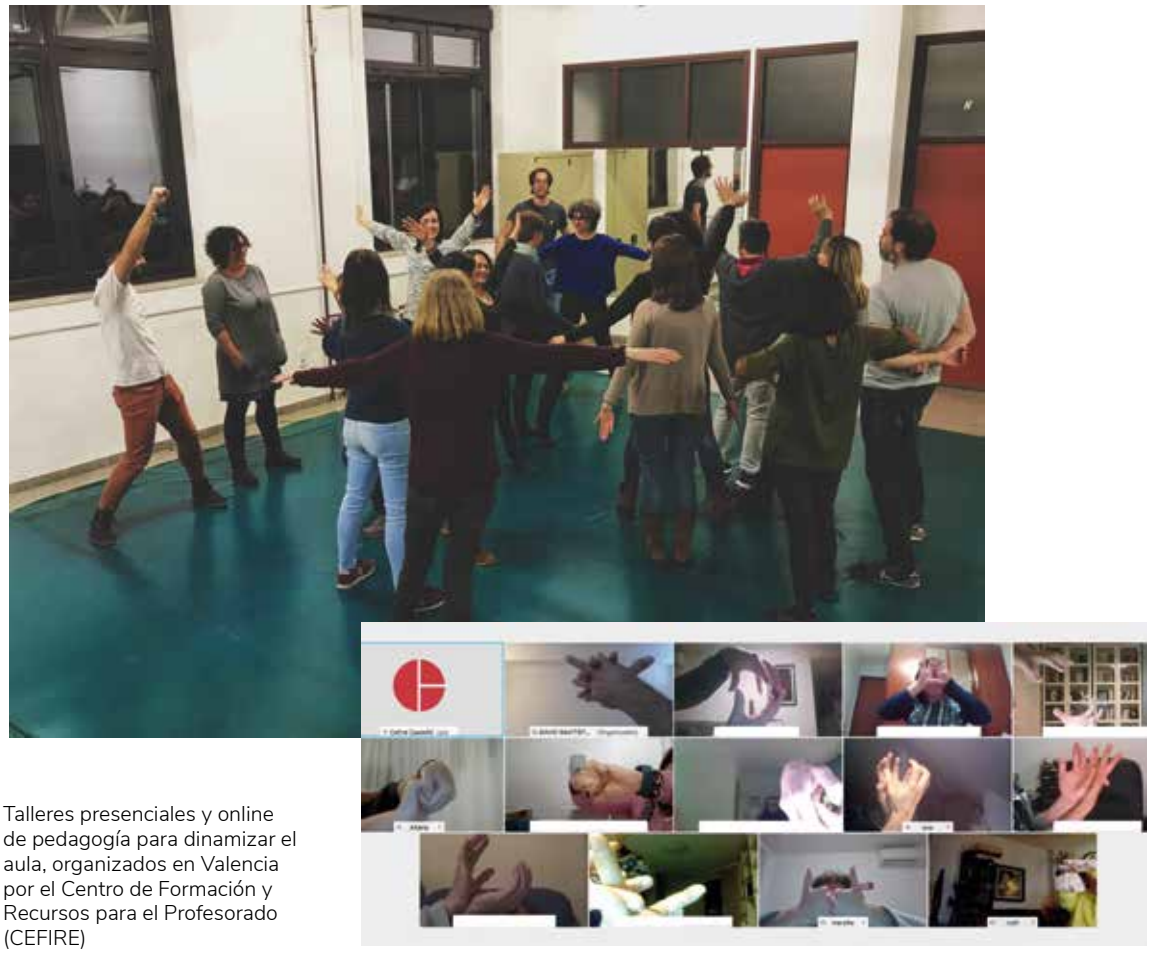
La pandemia ha propiciado el estudio sobre la forma de plantearse la educación formal y no formal. Los docentes y educadores tenemos la obligación de repensar cómo vamos a enseñar las artes performativas y el teatro en cualquier nivel educativo, utilizando entre otros medios los instrumentos de la Alfabetización Mediática e Informacional (AMI) del siglo XXI. El reto actual del profesorado consistirá en proporcionar al alumnado instrumentos de interpretación de creaciones expresadas a través de los medios de comunicación sociales y de las narrativas transmedia.

Por Tomás Motos,
Director del Máster en Teatro Aplicado (Universidad de Valencia)

Aunque no tengamos suficiente distancia para analizar en profundidad el futuro de la pedagogía teatral, sí estamos obligados a diseñar nuevas estrategias e imaginar cuáles serán los escenarios en que estas se podrían desarrollar. En una reflexión de urgencia, esbocemos someramente algunos aspectos.

1 Acaso (2013, 2017) habla de *rEDUvolution*, hacer la revolución en la enseñanza. Esta consistiría en la toma de conciencia de que la educación ha de ser expandida (aprendemos en cualquier lugar y a cualquier hora); que cualquier miembro de la comunidad educativa aprende de otro; que ha de ser una educación *slow*, dando tiempo a las experiencias complejas y a los procesos largos; que el

> "El docente debe dominar las técnicas de información en la enseñanza y ser considerado como un artista pedagogo"



Talleres presenciales y online de pedagogía para dinamizar el aula, organizados en Valencia por el Centro de Formación y Recursos para el Profesorado (CEFIRE)

aprendizaje se ha de centrar en la experiencia (*learning by doing*), de aquí la necesidad de trabajar por proyectos a través de las artes; que se debe fundamentar en las investigaciones de la neurociencia (Mora, 2016); que tenemos que poner el foco en la persona no en la materia; que el curriculum es líquido; que hay que centrarse en los multilenguajes. En síntesis, han de ser una pedagogía y una didáctica que respondan a un nuevo paradigma educativo y social, basado en la horizontalidad, la colaboración, la cooperación y el desarrollo comunitario. Y la manera de implantar estos principios reside en que cada docente tome conciencia de las micro revoluciones que ha de implementar en su práctica profesional.

2 Reconsiderar el papel del profesorado de artes escénicas en la educación. Al docente de teatro, como artista pedagogo, habría que añadir un nuevo rasgo: ha de ser un TPACK (Technological PedAgogical Content Knowledge), poseedor de conocimiento técnico pedagógico del contenido (Shulman, 1986). Este modelo identifica los tipos de conocimiento que un docente necesita dominar para integrar las TICs de una forma eficaz en la enseñanza que imparte. Además, ha de ser un *curator* y un *mixeador* de contenidos.

3 Repensar los contenidos de teatro/drama en la educación y las nuevas modalidades teatrales. En este nuevo tiempo habrá que considerar cuáles serán los contenidos de ▶

Talleres para dinaminazar el aula en Castellón, organizados por CEFIRE. ©Antoni Navarro

BIBLIOGRAFÍA:

-Acaso, M. (2013). *rEDUvolution*. Barcelona: Paidós.
-Acaso, M. y Megías, C. (2019). *Art Thinking* (4ª edc.) Barcelona: Paidós.
-Mora, F. (2016). *Neuroeducación*. Madrid: Alianza.
-Shulman, L.S. (1986). Those who understand: knowledge growth in teaching. *Educational Researcher,* 15 (2), 4-14.

las enseñanzas de las artes escénicas, puesto que la presencialidad, la interacción y la proxémica, que las caracterizan, tendrán que ser revisadas debido a la aplicación de los protocolos sanitarios. Las nuevas formas teatrales que han aparecido en los últimos 40 años como el Teatro verbatim, el Headphone verbatim, el Teatro de investigación, el Teatro Playback, el Teatro Reminiscencia, el teatro inspirado por las redes sociales o marcado por la perspectiva de género, están generando nuevas modalidades en el teatro aplicado a la educación. Por eso, las nuevas programaciones deberán incluir estas modalidades que llevan implícitas unas 'pedagogías invisibles', con una clara intención disruptiva para socavar los viejos paradigmas educativos.

4 Nuevas herramientas metodologías fundamentadas en las TACs (tecnologías para el aprendizaje, el conocimiento y la colaboración). Tenemos que pensar cómo plantear la estructura del taller de dramatización-teatro con artefactos digitales y comprobar cuáles se adecúan a cada momento y cada individuo. Algunos serán los podcasts, los video tutoriales, las líneas del tiempo, las infografías, los mapas mentales, etc.

Hoy en día, nadie duda ya del potencial comunicativo y educativo de las tecnologías de la información y la comunicación y de las redes sociales, pero no podemos olvidar que tienen también un lado oscuro, en la medida que agrandan la brecha digital y social. El alumnado de clases sociales desfavorecidas no podrá acceder al capital cultural que estas proporcionan, puesto que no disponen ni de dispositivos electrónicos potentes y adecuados, ni de la necesarias modelización por parte de los familiares. E incluso, a veces ni tan siquiera de acceso a una wifi de calidad. Todo ello nos llevará a una sociedad más injusta en la que la escuela difícilmente podrá ejercer su labor de ascensor social ni de defensa de los derechos digitales de los ciudadanos.

Antes de la comunicación digital con el alumnado tenemos que crear una masa crítica de usuarios de contenidos teatrales en la red. Otro elemento fundamental son las personas 'nodo', expertas en los distintos aspectos de la pedagogía teatral. Esto nos llevará a juntar personas, compartir metodologías y reflexiones, avanzar con entrevistas online, *webinars*, para establecer una socialización rica en la red que haga que la pedagogía teatral en el mundo digital ayude a compensar la labor socializadora que en su momento ejercía la escuela presencial.

5 Nuevos instrumentos para valorar el teatro/drama en la educación. Por ejemplo, para estimar la calidad artística de los productos de las artes escénicas y performativas en general, la Universidad de Aarhus (Dinamarca) ha creado el modelo IAN (por sus siglas en inglés) centrado en tres vectores: *intention, ability* y *necesity*. El método IAN se basa en la triangulación de estos tres vectores. Un espectáculo que posea los tres por igual está equilibrado y, por tanto, tiene una buena calidad artística.

Tenemos un largo camino para investigar, pero lo no debemos olvidar nunca es cómo trasladar a la virtualidad los elementos esenciales del teatro que se basan en la presencialidad, la convivencia y el deseo de estar juntos. En este sentido, habrá que investigar cómo trasladar al mundo virtual elementos esenciales del taller de dramatización, como la técnica de la mezcla, el torbellino de ideas, las dinámicas de grupo, etc. ◆

"Hay que replantearse los talleres de dramatización-teatro con artefactos digitales: posdcasts, tutoriales, infografía..."

LA SAGA PERICET

y su amor por la escuela bolera

Por Marta Carrasco

A finales del siglo XIX un jovencísimo Angel Pericet Carmona llegaba desde su pueblo, Aguilar de la Frontera, hasta Sevilla en compañía de su abuela. El motivo no era otro que estudiar danza en esta ciudad junto a una de las más afamadas maestras: Amparo Álvarez "La Campanera", llamada así por ser hija de un campanero de la Giralda y vivir en una de las habitaciones de la torre…, y así comienza todo.

El porqué Angel Pericet Carmona se traslada desde su pueblo cordobés de Aguilar de la Frontera hasta Sevilla en compañía de su abuela para aprender a bailar con Amparo Álvarez "La Campanera" es un enigma. De este hecho insólito es algo que ni siquiera el último Angel Pericet (Blanco) pudo averiguar de la boca de su abuelo y su padre.

Desde hace muchos años quien suscribe estas líneas y autora de *La Escuela Bolera Sevillana. La Familia Pericet* es una enamorada de este género dancístico y del trabajo y amor que la familia ▸

Angel Pericet en la película *Café cantante* con Imperio Argentina. Año 1951.

Carmelita y Eloy Pericet bailando *El Bolero.*

Amparo, Carmelita, Eloy y Angel Pericet Blanco

Cuadro de Baile de la Academia de Rafael Pericet. Años 20. Sevilla

Angel Pericet Carmona con sus alumnas. Años 20. Sevilla

Pericet ha demostrado durante tres generaciones y dos ramas familiares por la preservación de esta joya de la danza española, única escuela académica propia que tiene nuestro país.

Éste es uno de los pocos enigmas que no han podido ser desvelados a lo largo de las páginas del libro citado, reeditado por segunda vez por Almuzara y la Fundación Machado. La primera edición fue en 2013 en la colección Escénica, del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

DOS DINASTÍAS

La saga de los Pericet se inicia con dos hermanos: Angel Pericet Carmona y su hermano Rafael. Del primero surge una dinastía dancística que llega hasta nuestros días, con hermanos, hijos y nietos. Es decir, a Angel Pericet Carmona, le sucede su hijo, Angel Pericet Jiménez y a éste, su hijo, Angel Pericet Blanco. Junto a ellos, las hermanas y tías que sucesivamente también se dedican a la danza y a la enseñanza. Otra rama de la familia es la de Rafael Pericet, hermano de Angel, a quien continúa como maestro su hijo Juan y culmina su nieta Conchita. Es precisamente esta rama familiar la que tuvo abierta en Sevilla la última academia de Bailes Pericet en la Casa de los Artistas de San Juan de la Palma, hasta el año 1984.

El libro *La Escuela Bolera Sevillana. La Familia Pericet* se centra principalmente en la descendencia de Ángel. En sus páginas se habla sobre los alumnos que pasaron por la academia de la plaza Zurbarán; las actuaciones de las Hermanas Pericet en los cafés cantantes de la época; las coreografías, hoy en su mayoría perdidas, que presentaban en lugares como el Café Novedades o el Kursal; las peripecias de la familia cuando estalla la Guerra Civil española, su mudanza a Madrid y luego su posterior traslado a Argentina.

> "Los Pericet han bailado y enseñado escuela bolera a lo largo de dos siglos. En 2011 murió el último descendiente"

Con la memoria prodigiosa del último Angel Pericet (Blanco), este libro es un relato de la familia, de los artistas y de sus vidas. Por sus páginas transcurren casi dos siglos donde aparecen todo tipo de personajes: Anita Delgado, luego Majaranhí de Kapurtala; los Chavalillos Sevillanos, Rosario y Antonio; bailaores como Pilar López, Elvira Lucena, María de Avila…; artistas como Miguel de Molina, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Antonio el Bailarín…; teatros del mundo como el Colón de Buenos Aires o el Bolshoi de Moscú…

Angel Pericet Blanco falleció en febrero de 2011, y luego su hermano Eloy en 2016. Ya no queda ningún Pericet impartiendo clases de Escuela Bolera en España. Sus hermanas Carmelita Amparo y Luisa, la primera entre Madrid y Buenos Aires, y las dos siguientes en la capital argentina, son las depositarias de este legado que su familia ha ido transmitiendo a miles de alumnos a lo largo de casi dos siglos.

Aquel niño que desde Aguilar de la Frontera llegó un día a Sevilla de la mano de su abuela, generó una peculiar historia insólita en el mundo de la danza internacional, que recoge este libro y que reconoce el valor y el mérito de una familia conservadora de uno de los patrimonios culturales más importantes de España. ◆

Festival Escena Abierta

EREFO 8——17

SERPIENTE: BOY HARSHER

Burgos

2021

UNIVERSIDAD DE BURGOS

CAJADEBURGOS FUNDACIÓN

Ayuntamiento de Burgos

AGENDA 2030 BURGOS

VIII CENTENARIO CATEDRAL Burgos 2021

TEATRO ¿grabado?

En nuestro país, la aproximación del teatro al lenguaje audiovisual ha tenido una constante en la televisión. El cierre de los teatros que provocó la pandemia del COVID 19 y la incertidumbre que esta clausura generó en el sector teatral, llevó a dos jóvenes actrices, Irene Escolar y Bárbara Lennie, a recurrir a la grabación para meter el teatro en las casas, ya que el miedo y la reducción de aforos sigue haciendo difícil salir de ellas para acudir a las salas. Así nació Escenario 0: seis piezas de dramaturgia contemporánea convertidas en capítulos de televisión para HBO.

Por Arantxa Vela Buendía

EL CINE SIEMPRE HA ACUDIDO al teatro en busca de historias, personajes… Es inevitable sonreír si recordamos que la película *Planeta prohibido* (1956), que dio origen a las distintas series de *Perdidos en el espacio*, tiene sus raíces en *La tempestad* de Shakespeare. Por otro lado, el teatro se ha acercado al cine para luchar contra su naturaleza efímera y poder conservar y difundir las funciones. Pero espectadores y profesionales siempre han percibido que una mera retransmisión no refleja las bondades del texto teatral y que había que acudir a algún tipo de "matrimonio" con el lenguaje audiovisual. Pero ¿se puede hacer esa traslación de una obra de teatro a un medio audiovisual sin que desaparezca su esencia teatral? ¿Dónde empieza lo teatral y dónde lo cinematográfico?

A las personas de mi generación -los que estudiamos BUP y COU- solían decirnos en clase de literatura que Valle Inclán era irrepresentable por ser cinematográfico; entendiendo por cinematográfico que los personajes iban de un lugar a otro demasiado deprisa para poder cambiar un decorado. ¡Como si Shakespeare o Calderón dejarán quietos a sus protagonistas en un

Escena de Los mariachis, de Pablo Remón. ©HBO

solo lugar! Pero lo cierto es que la unidad de tiempo, acción y espacio, que marcó Aristóteles en su *Poética* y que recuperaron los franceses en el XVIII, ha estado generando un prejuicio contra el arte teatral. Aunque no deja de ser irónico que alguien como Alfred Hitchcock entendiera como un desafío jugar con el espacio único precisamente para demostrar todo lo contrario: que lo propio del cine no es andar correteando de una localización a otra. Así que no le tembló el pulso para meter en *Náufragos* (1948) a todos sus personajes

Miguel del Arco durante la grabación de *Juicio a una zorra.*

en un bote salvavidas, ni para rodar *La soga* (1944), una adaptación de un texto teatral, en un único decorado y a tiempo real. Parece como si el juguetón de Alfred respetara a propósito la aristotélica norma de las tres unidades para evidenciar que eso no le impedía hacer cine.

6 DRAMATURGOS PARA 6 REALIZADORES

Esta curiosa contradicción sobre el espacio nos demuestra lo complicado que es fijar lo que es o no propio de un medio. Para llevar a cabo Escenario 0, Irene Escolar y Bárbara Lennie tenían claro que había que asignar a cada dramaturgo un realizador que fuera capaz de grabar en tres días esa traducción audiovisual de una producción teatral. Charlamos con Irene Escolar y con los tres dramaturgos académicos implicados en el proyecto -Miguel del Arco, Pablo Messiez y Pablo Remón. Todos tuvieron que reflexionar sobre si lo que funciona en teatro, podría funcionar en televisión.

"Enseguida pensé en *"Todo el tiempo del mundo* como la pieza que, en vez de perder, iba a ganar", confesaba Messiez. "La materia del audiovisual es el tiempo, como dice Tarkovski; el cine es esculpir en el tiempo. Tener capturas de tiempo que se manipulan. Jugar con espejos nos favoreció sobre todo con las apariciones repentinas de personajes. En teatro los actores tienen que entrar, no pueden surgir por sorpresa. Ese recurso la da a la pieza cierta vertiginosidad y en términos de ritmo funciona mejor que en un escenario".

Miguel del Arco, en cambio, escogió un texto que planteó problemas desde el principio. *Juicio a una zorra* es un monólogo en el que la actriz, Carmen Machi, apela continuamente al público rompiendo la cuarta pared; en cine, mirar a cámara es tabú. "No veía tener quellenar un teatro de figurantes como si fuera público real. Surgió entonces la idea de hacerlo en un bar con una figuración de aspecto un tanto peculiar y lo rodamos en el ambigú del Pavón".

"Hay recursos que en teatro se utilizan con normalidad y que en cine resultarían muy chocantes", explica Remón. "Por ejemplo, en un momento en *Los mariachis*, un personaje

"Hay recursos que en teatro se utilizan con normalidad y que en cine resultarían muy chocantes",

está mirando lo que ocurre sin formar parte de la escena. Eso en teatro es un lugar común. En cine, no. ¿Cómo iba a funcionar en cámara? Realmente no sabíamos. Lo vas descubriendo en el proceso y en montaje decides si lo metes o no. Otro ejemplo, Emilio Tomé hacía varios personajes, algo muy corriente en teatro, y uno de ellos era un niño. Si hubiera pensado en hacer una película desde el principio, habría buscado un niño de verdad, pero esta propuesta era distinta. Lo hizo Emilio y te lo crees. En teatro, la invitación a la imaginación del espectador es algo inherente, en cine no tanto; pero mantuvimos la propuesta y funcionó".

Irene Escolar en Mammon, de Albet y Borrás. ©HBO

TEXTOS ARRIESGADOS

Irene Escolar tenía bastante claro lo que podía aportar el teatro al medio audiovisual. "Contar con textos muy arriesgados e interpretaciones que se salen del naturalismo. Ni a Bárbara ni a mí nos ha llegado nunca un texto como *Hermanas* para cine o televisión; ni se acercan a ese nivel de diálogo y complejidad".

Pero lo que fue un incentivo para Irene y Bárbara, a los dramaturgos les complicó la tarea con los equipos técnicos. "¿Ahora se sientan y tienen aquí una escena de quince minutos?", preguntaba asombrado el director de fotografía a Remón. "Se ponían muy nerviosos con eso. Nunca se me olvidará lo que Juan Diego me dijo durante el rodaje de una película en la que tenía mucho texto. *Es que la cámara es una hija de puta y la única manera de doblegarla es con la palabra*. En cine hay algo de rechazo a la palabra por miedo a aburrir".

"No, no hables, que el espectador complete, que invente", le aconsejaban a Del Arco, "pero al final, no le estás dejando ningún hueco para completar porque con la luz, los planos, le diriges la mirada para que piense lo que quieres. En cambio, en este proyecto se apela a algo que nosotros manejamos permanentemente en teatro, la metáfora poética. En cine lo que es, es".

"Lo que hace que siga vivo el teatro", reflexiona Messiez, "y nos hemos dado cuenta con la pandemia, es compartir el mismo espacio, que los cuerpos estén cerca. Hasta la pandemia yo decía: el teatro es espacio/tiempo compartido. Después de la pandemia pienso que el teatro es espacio compartido. Si hay tiempo compartido, es *streaming*, por ejemplo. Si no hay un espacio compartido, no hay teatro".

"Si no hay público, no hay teatro",

Nuevo rumbo de los teatros públicos

UN BUEN NÚMERO DE TEATROS PÚBLICOS O SEMIPÚBLICOS RELEVARON HACE POCO MÁS DE UN AÑO A SUS DIRECTORES, LO QUE SE HA TRADUCIDO EN UN NUEVO RUMBO ARTÍSTICO Y NOVEDADES EN SUS POLÍTICAS SOCIO-CULTURALES. HABLAMOS CON ALFREDO SANZOL, DIRECTOR DEL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL, Y CON JUAN CARLOS MARTEL BAYOD, DEL TEATRE LLIURE DE BARCELONA.

Tanto Alfredo Sanzol como Juan Martel han visto truncados sus planes y lo que se prometía como un relevo tranquilo, que les permitiera poner en marcha su proyecto artístico de forma progresiva, lo ha desbaratado la epidemia. Sanzol tomó posesión de su cargo el 1 de enero de 2020. Fue elegido mediante un proceso de selección pública al que presentó un proyecto basado en la promoción de la creación contemporánea. Martel lleva desde comienzos de 2019 y también fue seleccionado por selección pública con un proyecto que, según cuenta, tiene como eje vertebrador hacer del teatro un espacio donde converjan la cultura, la educación y los temas que inquietan en estos momentos a la sociedad.

No fue hasta el mes de noviembre que conocimos con precisión la programación del nuevo CDN, porque hasta entonces Sanzol ha venido desarrollando la que su predecesor le dejó preparada; con un presupuesto de 4.600.000 euros en 2020 para contratación artística y giras, el director abrió su temporada con obras de la anterior que no llegaron a exhibirse por la epidemia. Para Martel, la 2020-21 es su segunda temporada, que ha decidido presentar por trimestres ante la incertidumbre en la que vivimos. En línea generales, ambos se han propuesto que estos centros sean espacios "transversales", trascienden la función de ser meros productores o exhibidores de espectáculos. Ofertan una batería de actividades paralelas a los espectáculos, como coloquios y debates artísticos, políticos y sociales; talleres, residencias y master class para artistas y profesionales; actividades educativas y para fidelizar al público, y ahora también atienden entornos digitales. Algunas de estas iniciativas ya se venían haciendo, pero han cobrado protagonismo, al igual que el de la obras de autores y artistas contemporáneos que han desplazado lo que conocemos como repertorio.

ALFREDO SANZOL:

“El colectivo de dramaturgos actual no tiene precedentes y el CDN lo va a potenciar”

¿Qué balance hace del año que lleva al frente del CDN?
El año comenzó bien. Mi predecesor, Ernesto Caballero, y yo hicimos una buena transición. Pero al poco tiempo comenzó la pandemia y el estado de alarma. Nuestro primer objetivo fue entonces pasar toda nuestra actividad a la web, a través de #LaVentanadelCDN. Desarrollamos una labor muy importante en colaboración con el departamento de Comunicación, elaborando contenidos de todo tipo para no perder el vínculo con el público y con los artistas. Pero al mismo tiempo también teníamos que estar preparados para entrar en los teatros con producciones cuando nos permitieran abrir. Emitimos en “*streaming*” algunas obras, como fue la producción de *La Pira*, un proyecto de urgencia a través del cual dimos voz a nueve autores que escribieron sobre el momento que vivíamos, y que luego exhibimos de manera presencial. Pero no ha sido hasta septiembre que arrancamos con la programación, rescatando doce espectáculos de la última temporada de Ernesto (Caballero).

¿Qué lección ha sacado de tener que elaborar contenidos online en un teatro?
Para mí ha sido muy importante la experiencia de trabajar con el audiovisual en un espacio escénico y, concretamente, de utilizarlo de manera metafórica, dándole una dimensión poética y referencial, que es propia del teatro. El audiovisual se usa habitualmente de una manera literal, quiero decir que es muy difícil sustraerse a los planos realistas. En general, estoy contento porque nuestros *streamings* han funcionado muy bien.

> “El amarillo corporativo de la entidad es una declaración de intenciones. Vivimos tiempos de superstición y necesitamos ser veraces”

¿Continuarán por la senda del audiovisual?
No, esto ha sido circunstancial, tenemos tanto que hacer en el escenario que ni nos lo hemos planteado.

¿Qué importancia tienen los espectadores en el nuevo CDN? Durante el confinamiento hemos visto experiencias como el de hacer teatro sin público
Nuestra actividad no tiene sentido sin el público y todo lo que hacemos está pensado para ofrecer un servicio público. En nuestras emisiones en *streaming* las representaciones se hacían en directo, sin público, pero nos obligaban las limitaciones sanitarias.

Arriba, el director del Centro Dramático Nacional (©Bárbara Sánchez). Debajo, Carlos Hipólito y Marta Poveda en Macbeth, dirigida por Sanzol (©Luz Soria).

El diseño y la identidad corporativa del CDN ha cambiado. Por ejemplo, han elegido el amarillo, color tabú entre los actores, como color corporativo. ¿Es una declaración de intenciones?
Claro. Creo que vivimos un momento en el que la superstición, lo irracional, lo mágico… cobra posiciones frente a la experiencia, lo racional, la verdad. Necesitamos desafiarlo y ser especialmente veraces, elegir el amarillo es poner el acento sobre ello.

¿Y por qué llamar ahora al CDN el Dramático?
Hemos querido subrayar lo que nos caracteriza, nuestra especificidad y es que aquí trabajamos el drama. Pero seguimos siendo el Centro Dramático Nacional, es decir, somos un centro de producción y es muy importante que siga estando lo de "nacional".

Detecto que en la programación hay mucha producción de obras contemporáneas y de nueva creación y apenas repertorio.
No es así, tenemos tres obras de repertorio programadas para esta temporada: *Calígula, Hamlet* y *Macbeth*, esta última la iba a dirigir Gerardo Vera, pero murió hace dos meses, así que la he dirigido yo. Poner el acento en la creación contemporánea era algo que estaba en mi proyecto con el que aspiré a la dirección del CDN. Creo que en estos momentos nuestra sociedad cuenta con un colectivo de dramaturgos como pocas veces se ha dado, y con una destacada presencia de mujeres; este enorme caudal de autores es un gran motivo de alegría y tengo claro que el CDN debe abrirse a ellos y potenciar esta corriente. Eso enriquece nuestra sociedad. Por otro lado, a nuestra sociedad le habían venido contando desde los escenarios historias que ella no había generado, me refiero a historias francesas, anglosajonas… ahora hay una gran variedad de autores y de estilos para que escriba nuestra historia. Pero no nos vamos a olvidar de Lorca, ni de Valle, y tampoco de nuestro repertorio.

Además de dirigir la obra de *Macbeth*, ya ha terminado de escribir *El bar que se tragó a todos los españoles* que estrenará el próximo año.
Ya he empezado a ensayar con Francesc Carril. Está inspirada en las aventuras de mi padre. Y en realidad es un homenaje a muchos sacerdotes y seminaristas que en los años 60 se acogieron a las dispensas que, tras el Concilio Vaticano II, les permitieron dejar el sacerdocio y crear una familia.

JUAN CARLOS MARTEL:

"La relectura de los clásicos la deberían hacer las mujeres"

¿El programa con el que accedió a la dirección es exactamente el mismo que está realizando?
No, pero sí se desarrolla en torno a los puntos que lo vertebran. El eje de mi proyecto es que la cultura, la sociedad y la educación tengan en el teatro un punto de encuentro. Ahora bien, no podemos cerrarnos a las circunstancias, de forma que a medida que surgen cuestiones tanto fuera como dentro de la institución, debemos incorporarlas y adaptarnos. Por ejemplo, preveíamos un crecimiento económico, y eso se ha visto truncado.

¿Qué presupuesto dispone para gobernar el Lliure?
En 2019 dispuse de 8.300.000 euros, para el sostenimiento de la institución y la programación. Este año se redujo, fue de 7.100.000 euros.

¿Cómo reaccionaron a la pandemia?
Cuando nos confinaron tuvimos que reprogramar las producciones propias y salvar a los artistas y compañías trasladándolas a otro segmento de la temporada, que fue el inicio de esta. Lo peor fue que dejamos de generar ingresos propios. Y también ha sido muy agotador que la primera vez que nos cerraron creíamos que iba a ser una medida pasajera, que volveríamos pronto a ensayar. Pero hasta julio que participamos en el Festival Grec de Barcelona con cuatro montajes, no retomamos la actividad, en realidad hemos abierto el pasado mes de septiembre.

¿Cuál es su balance de lo que ha pasado?
Tenemos un programa de ayudas a la creación y el pensamiento, el Carlota Soldevila, y lo ampliamos inmediatamente. Es un programa que financia ideas, hemos recibido 655 proyectos, pero solo podemos apoyar 20. Nos inventamos lo del *Lliure en el sofá*, para emitir espectáculos grabados de nuestro archivo. Pero luego nos hemos planteado realizar formato exprofeso para el entorno digital. Recuperamos la idea de la radio en el teatro y nos dimos cuenta de la importancia de generar recursos pedagógicos porque las familias estaban encerradas. Así nació la Sala On Line, que es una plataforma que incluye estos proyectos digitales además de Clásicos para niños, que son adaptaciones para este entorno.

¿Van a continuar desarrollando este proyecto digital?
Destinaremos una parte de nuestra actividad y presupuesto a este proyecto de creación. Además, tiene la ventaja de que disponemos contenidos artísticos que tienen un retorno económico, porque se pagan. Estamos contentos con el resultado, en cuatro semanas hemos alcanzado 900 usuarios.

> "En *La malaltia* me planteo investigar, a partir del texto de Bruckner, sobre si es la juventud o el sistema el que está enfermo"

En este trimestre, con la excepción de *Tres hermanas* que dirige Jorge Manrique, todo lo que ha programado es creación contemporánea, apenas hay clásicos.
Creo que en el teatro nos hemos alejado demasiado de la sociedad, y no podemos seguir haciendo cosas que no le afecta. Ayudaría una relectura de los clásicos que sirviera para acercarlos a las inquietudes actuales, y ayudaría más todavía que esa relectura fuera hecha por mujeres, que son las que han estado ausentes.

El director del Lliure (en la otra página) y escena de promoción de *La malaltia*, que Martel estrenará el próximo mes de marzo. ©Silvia Poch

A veces los clásicos son una excusa para ofrecer un discurso actual pero que nada tiene que ver con la tradición a la que pertenecen o de la que salieron.
¿Qué es tradición? La tradición va mutando. La mirada del siglo XXI no es la del XVI. Y es cierto que la tradición se está menospreciando. Acabo de hacer un *casting* en el que los actores debían hacer un monólogo y lo más clásico que han elegido es Sarah Kane.

Háblenos de la programación de enero-marzo del Lliure y qué vamos a encontrar en ella.
Tenemos a Tiago Rodriguez, a Azcona y Tolosa´que vienen de París con su *Trilogía del Pacífico* y al Señor Serrano, entre muchos otros. Y yo estreno *La malaltia*, una producción inspirada en el texto de Ferdinand Bruckner *El mal de la juventud*, y que es un alegato sobre el terrible futuro que le aguardaba en 1929 a la juventud. He trabajado con la dramaturgista Ingrid Guardiola en transportar esta inquietud al siglo XXI para plantearnos e investigar sobre si es la juventud o es el sistema el que está enfermo. Nuestro trabajo es un juego entre la obra de Brückner y nuestro presente. ◆

Manuel Galiana en *Eduardo II, ojos de niebla*. 2020. ©Antonio Castro

MANUEL GALIANA

‘LOS ACTORES SOMOS PIEZAS ÚNICAS’

En mayo de 1961 Manuel Galiana hacia el meritoriaje en el Teatro María Guerrero. En 2020 se ha subido una vez más al escenario para interpretar *Eduardo II, ojos de niebla.*

Por Antonio Castro Jiménez

han pasado prácticamente sesenta años desde que comenzó a trabajar. ¿Qué le mueve a seguir subiendo a un escenario?

-Cuando empiezas en esto te mueve el descubrimiento de que puedes ser otro, vivir otras vidas: descubres el teatro y el compromiso social que adquieres al dedicarte a esto. Te ilusionas cada vez más y, en mi caso, seguiré manteniendo esa ilusión mientras tenga facultades.

- Todo empezó con Antonio Ayora.

- Era un hombre muy culto que había sido actor durante la República y luego se dedicó a la enseñanza en el Instituto San Isidro. Era de esas personas que tienen algo especial. Montó el Aula de Teatro y allí me apunté. Estábamos Emilio Gutiérrez Caba, José Carabias… Fernán Gómez también pasó por allí. Algo tendría Ayora porque donde él plantó una semilla, creció después un buen fruto. Pero yo desde muy niño sentí fascinación por las imágenes. A la vuelta de mi casa de la calle Embajadores, había un cine de sesión continua. Allí me pasaba las horas hasta que el acomodador venía a decirme: *Manolito sal, que vienen a buscarte para cenar*. Luego, en la calle, con los chavales, me inventaba historias que les contaba sentados en los bordillos de las aceras.

-No ha desdeñado hacer desde comedias como *Tres sombreros de copa* hasta clásicos como el *Cyrano*. El suyo es un repertorio, llamémosle, ecléctico.

-Sí, porque desde el primer momento me enseñaron el peligro de encasillarse y la ventaja de ser un actor de amplio espectro. Y para eso había que pasar por todos los géneros. Muy pocas veces me he visto obligado a decir no, esto no lo hago. He sido afortunado porque, temporada tras temporada, me ofrecían cosas interesantes que hacer.

-En su carrera ha trabajado con todos los grandes, desde Bódalo a Rodero, de Amelia de la Torre a Mary Carrillo ¿Tenían algo en común los intérpretes de esta generación prodigiosa?

-¡Que tenían unas condiciones asombrosas! Estando ya en la Escuela de Cine me surgió la oportunidad de entrar en el María Guerrero. Salía unos minutos en *Cerca de las estrellas* (1961), junto a otros jóvenes que hacían un guateque. Cuando terminábamos nos quedábamos entre cajas a ver a Bódalo, Ferrandis, Milagros Leal, hacer sus escenas. De todos ellos aprendimos cómo se hacía aquello.

-¿Y tomó a alguno de ellos como modelo o referencia para su interpretación?

-A ninguno. Yo creo que me inventé. Me gusta hablar del valor de los actores, son piezas únicas. Son joyas que deben cuidarse. Cuando desaparecen vienen otros, diferentes, tan buenos o mejores que los anteriores, pero únicos. Hay unos cuantos actores que tienen algo especial, otros que son buenos intérpretes y están los que tiran de oficio.

- Cuando, con apenas veinte años, le dan un gran papel en *La casa de los siete balcones* (1964) midiéndose con Amelia de la Torre ¿cómo se enfrenta a una gran diva?

- Con inocencia. Casona me eligió para el joven mudo y al empezar los ensayos me ▶

En el oscuro corazón del bosque, con Luisa Martín. 2016. ©Antonio Castro

llevó a la compañía: aquí traigo a este chaval para que haga el papel. Hizo hincapié en Amelia porque era con la que más tenía que actuar. Llegamos a tener una relación personal como la de los personajes. Teníamos una comunicación mental absoluta.

- Eran tiempos de dos funciones diarias, el respeto al escalafón, las giras de cuatro meses sin volver a Madrid. ¿Ha cambiado tanto el teatro en los últimos años?

- A mí me gustaba más el de antes. A lo mejor es por ese deseo de seguir adelante. Lo de la función única es fantástico, lo que se debe hacer. Pero entonces las obras duraban en cartel mucho más tiempo, salías de Madrid en junio y estabas fuera todo el verano. Llegábamos a una ciudad grande y estábamos una semana, diez días, no esta cosa de ahora de llegar por la mañana, hacer una función y volver. Afortunadamente he vivido esa época, los festivales de España que te llevaban a trabajar en escenarios insólitos y fantásticos… pero ahora me toca trabajar en esta.

> "La televisión es una gran escuela para los actores porque aprenden a entrar en situación inmediatamente, a memorizar con urgencia"

-¿Ha cambiado también la forma de hacer televisión, el medio en el que fue pionero?

- Creo que ahora se va todavía más rápido en este medio. Es una gran escuela para los actores porque aprenden a entrar en situación inmediatamente, a memorizar con urgencia. Quienes trabajan así están siendo buenos actores, flexibles, que funcionan rápido. Lo que no ejercitan tanto es el hablar. El problema de ahora es que se coge a cualquiera para hacer televisión. Antes quien trabajaba en el medio era primero actor.

- ¿Qué ha supuesto su teatrito Estudio2 a estas alturas de su vida?

- He recibido muchos premios en mi carrera pero este es el que más me ha gustado. Un grupo de amigos y alumnos encontraron el local, lo acondicionaron y un día vinieron y me dijeron: toma, las llaves de tu teatro, para que puedas jugar hasta que te canses. ¿Qué no me contratan?, pues aquí encuentro refugio.. ◆

Música
Federico Moreno Torroba

Luisa Fernanda

del
28 de enero al 14 de febrero
de 2021

Dirección musical
Karel Mark Chichon / David Gómez-Ramírez

Dirección de escena
Davide Livermore

Teatro de la Zarzuela

Proyecto Zarza

Músicas
Pablo Sorozábal, Gerónimo Giménez, Federico Chueca, Ruperto Chapí y José Serrano, entre otros

Amores en Zarza

del
26 de febrero al 5 de marzo
de 2021

Dirección musical
Miquel Ortega

Dirección de escena
Rita Cosentino

Teatro de la Zarzuela

Música
Pablo Luna

Las Calatravas

Versión en concierto

días
12 y 14 de marzo
de 2021

Dirección musical
Guillermo García Calvo

Teatro de la Zarzuela

MARIA RODRIGO

UNA COMPOSITORA EN LA ESCENA TEATRAL ESPAÑOLA

Olvidada su obra y su figura durante más de medio siglo, en las últimas décadas hemos comenzado a recuperar la memoria de una mujer de destacada presencia como pionera femenina en la vida musical de nuestro país durante el primer tercio del siglo XX.

Por Ana Vega-Toscano

María Rodrigo dirigiendo en el Círculo de Bellas Artes su composición *La serenata española*. Foto publicada en la revista *Actualidades* el 26 de mayo de 1909.

SRTA. MARIA RODRIGO
Autora de la partitura de la ópera "Becqueriana", estrenada en el Teatro de la Zarzuela

Caricatura de María Rodrigo publicada en *Mundo Gráfico* el 24 de abril de 1915.

CONOCÍ POR PRIMERA VEZ el nombre de María Rodrigo a principios de la década de los noventa del pasado siglo, cuando estaba preparando un concierto sobre compositoras españolas en la historia: entonces su partitura para piano *La copa intrusa* (1930) llegó a mis manos. Desde ese momento esta pieza entró a formar parte de mi repertorio habitual de conciertos, por ser una hermosa y brillante página, un perfecto ejemplo del nacionalismo musical español del primer tercio del siglo XX. En los últimos años hemos ido sabiendo poco a poco algo más de esta atractiva figura, en una recuperación que ha contado con la labor inestimable de personalidades cono Mª Luz González Peña y José Luis Temes. Así, conocemos ya al menos una pequeña parte de la obra de una compositora que en su vida profesional trabajó en numerosas ocasiones para la escena de su época, aspecto en el que realmente fue una de las primeras figuras femeninas.

María nació el 20 de marzo de 1888 en Madrid; su padre era profesor de música y con él empezó de niña su formación, que pronto continuó en el Real Conservatorio de Madrid, donde estudió piano y composición con premio fin de carrera. Encontramos ya por entonces numerosas noticias en la prensa sobre la joven y prometedora artista, y la Junta de Ampliación de Estudios, de la Institución Libre de Enseñanza le otorga una beca para perfeccionar su formación en el extranjero, estudiando en la Real Academia de Munich. Posteriormente, la Junta pensionaría igualmente a su única hermana, Mercedes, para estudiar en Ginebra pedagogía y psicología experimental: de hecho, Mercedes fue la primera mujer en España formada académicamente en psicología.

POR LA SENDA DEL SIMBOLISMO

En esa época María realizó diversos trabajos, entre ellos dos para la escena, su ópera en un acto *Becqueriana*, y la zarzuela *Diana cazadora o pena de muerte* al amor, ambas con libreto de los hermanos Álvarez Quintero. El inicio de la I Guerra Mundial adelanta en meses la vuelta de la compositora a Madrid, y poco tiempo después, el viernes 15 de abril de 1915, llega el estreno de *Becqueriana* en el Teatro de la Zarzuela. El interés reflejado en la prensa es máximo: la joven compositora viene de la mano de unos autores que triunfan en los teatros con sus obras costumbristas, aunque en esta ocasión no siguen esa senda, sino que hacen un sutil libreto, basado en

"Trabajó en numerosas ocasiones para el teatro, con el matrimonio de los Martínez Sierra colaboró en *Salmantina y Canción de cuna*"

el mundo de Bécquer y uno de sus poemas más reconocidos, la Rima XI. Imposible no pensar en la estética del simbolismo que impregnaba el arte en la Europa del cambio de siglo, y que en España dio obras maestras en las distintas artes, aún a veces todavía no claramente reconocidas. María Rodrigo triunfa con esta partitura que ha permanecido olvidada durante tanto tiempo, y que ha sido una verdadera sorpresa cuando por fin hemos podido escucharla de nuevo, prácticamente un siglo después de su estreno. En cuanto a la zarzuela *Diana cazadora*, sabemos por la prensa que llegó a estrenarse en el teatro Apolo. En su carrera trabajó en numerosas ocasiones para el teatro, y precisamente fue en los escenarios donde se dio una parte importante de la colaboración entre María Rodrigo y el matrimonio de los Martínez Sierra, con las óperas *Salmantina* (1914) y *Canción de amor* (1925), o la música incidental para *El pavo real*, sobre argumento de María Lejárraga versificada por Eduardo Marquina (1922). Mantuvo paralelamente la autora una carrera importante como intérprete en el piano y la dirección de orquesta, además de ser durante un tiempo concertadora del Teatro Real y profesora suplente de Conjunto Coral e Instrumental en el Real Conservatorio de Madrid.

> "María se estrena con la ópera *Becqueriana*, una partitura en la estética del simbolismo que entonces triunfaba en Europa"

La participación en el activo asociacionismo de la época es otra de las claves para comprender la figura de María Rodrigo y su claro interés por las nuevas propuestas sociales. Cuando surge el Lyceum Club en 1926, María y Mercedes Rodrigo se encuentran entre sus fundadoras, y en 1931 acompaña a María Lejárraga en la creación de la Asociación Femenina de Educación Cívica ("La Cívica"), donde se hizo cargo de las clases de música y participará en numerosas conferencias y conciertos.

Recorte de *La mañana* del 10 de abril de 1915 informando de una velada de los hermanos Quintero con asistencia de María Rodrigo.

La Mañana

DIARIO INDEPENDIENTE

Los Quintero y "la buena sombra" de la manzanilla

EN EL EXILIO AMERICANO

Las hermanas Rodrigo parten al exilio en 1939, primero para recalar en Colombia, donde ambas dejaron huella tanto en la enseñanza como, en el caso de María, en la creación. En la escena colaboró con el dramaturgo Víctor Mallarino y compuso música para ballet. Pero en 1949 el gobierno colombiano denunció a Mercedes por cuestiones políticas, y las dos hermanas tuvieron de nuevo que exiliarse, esta vez en un viaje definitivo a Puerto Rico. Una amplia colonia española las esperaba en la isla, en particular en la Universidad de Rio Piedras, donde ambas entraron a trabajar. María falleció el 8 de diciembre de 1967 en San Juan, y en 1982 lo haría su hermana Mercedes. ◆

¡EL AUTOR! ¡EL AUTOR!

Hasta la noche del 1 de marzo de 1836 no se habían oído los gritos del público reclamando la presencia del autor en un escenario. Se acababa de estrenar *El trovador* en el Teatro Español.

Por Antonio Castro

NUESTRA ENCUESTA

¿DEBEN O NO SALIR A ESCENA LOS AUTORES?

ESCRUTINIO

Votos a favor	7.433
Votos en contra	5.668
Votos razonados, pero no rotundos	512
Votos en blanco	150
Total, votos	13.763

Viñeta de El Heraldo de Madrid con los resultados de su encuesta sobre el saludo de los autores. 1925.

Está generalmente aceptado que Antonio García Gutiérrez fue el primer autor que salió a saludar tras un estreno:

Solo nos resta hacer mención de una novedad introducida por el público en nuestros teatros: el entusiasmo fue tan grande en la primera noche que los espectadores pidieron a voces que saliese el autor; levantóse el telón y el modesto ingenio apareció para recoger nuevos aplausos y nuevas señales de aprobación.[1]

García Gutiérrez estaba entonces en las milicias porque no había encontrado otro modo de supervivencia en Madrid. El empeño del actor Antonio Guzmán propició el estreno de *El trovador* en su función de beneficio. Nadie había querido la obra hasta entonces. El pobre soldado acudió al estreno con su uniforme por no sospechar que hubiera de presentarse ante el público. Para salir dignamente a saludar le prestó una levita nada menos que Ventura de la Vega. Tras esa primera noche, era el público el que reclamaba la presencia del autor en el palco escénico, aunque poco tardaron los dramaturgos en decidir que saldrían a saludar, triunfaran o no sus estrenos. Algunos cosecharon aplausos. Otros sonoros abucheos.

AUTORES ANÓNIMOS

Que los espectadores del Teatro Español desconocieran el nombre del dramaturgo era lo habitual. En los carteles no se anunciaba quién había escrito la obra a estrenar. Si era bien recibida por el público, el primer actor se adelantaba a la corbata y anunciaba: el autor de esta obra es don… Si era un fracaso, quedaba para siempre en el anonimato aunque en el mundillo escénico se supiera quién era. Hay una anécdota extraordinaria sobre

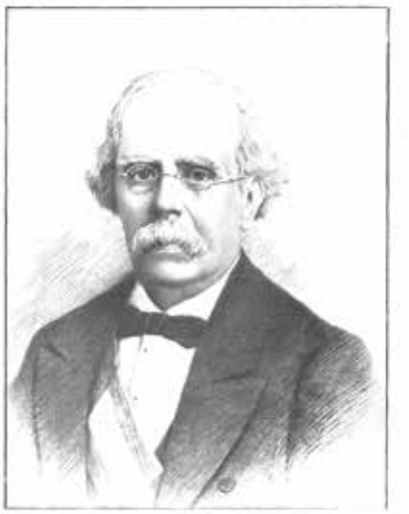
este anonimato. El 11 de noviembre de 1884 se estrenó en el Teatro de Lara la comedia *Salirse de madre*. Al final, en medio de una sonora pitada, el público quiso saber quién había escrito aquello. Se levantó el telón y salió a la batería el actor Julianito Romea, que también era el director de la compañía. Algunos espectadores, creyendo que no iba a dar el nombre, comenzaron a gritar:

-¡El autor! ¡El autor!

Ante lo que el pobre Romea y anunció:

-Señores: el autor de esta obra soy yo ¡pero no lo volveré a hacer más!

Aquella salida provocó las carcajadas y el perdón del respetable. Por cierto, Romea no cumplió la promesa y estrenó algunas piezas más.



Ángel García Gutiérrez, primer autor que salió a saludar.

EXCESO DE SALUDOS

El hecho de estrenar ya era motivo de lucimiento para cualquiera que lo conseguía. Sí, además, gustaba su obra, aquello debía parecerle el paraíso. Pero llegó un momento en que los autores, como los actores, salían a saludar cada vez que oían unas palmas. Los escritores solían estar en una de las cajas y, como fuera aplaudida una escena, ya se asomaban a saludar. Si la función iba bien, salían al terminar cada acto. Los actores, por su parte, si recibían una ovación tras un mutis, reaparecían inmediatamente para saludar. Y si se aplaudía una escena de muerte, el fallecido resucitaba milagrosamente para dar las gracias. Llegó un momento en que todo aquel exceso de vanidad comenzó a ser grotesco. Aunque también producía momentos de emoción. Fernanflor (Isidoro Fernández Flórez) relató el estreno en Granada de *Genoveva de Brabante* y escribía del saludo:

Llegó un momento en que los autores, como los actores, salían a saludar cada vez que oían unas palmas

Como por entonces acababa de iniciarse en Madrid la costumbre de llamar a los autores, el público le llamó. Un niño de diez años, simpático y ruboroso, entró en el palco escénico traído de la mano por su misma madre, que tanto había contribuido en la representación a su triunfo. Era Joaquina Baus de presencia gallarda, de noble rostro, de cabal hermosura, de acendradas virtudes; tan actriz como señora; eminente en las dotes de naturaleza, en las de la inteligencia y en las del corazón... Entre los aplausos de la gente granadina y la emoción de los demás actores, comíase a besos y bañaba en lágrimas el rostro de su hijo.[2]

Aquel niño prodigio de la dramaturgia era Manuel Tamayo y Baus.

¿DEBEN SALUDAR LOS AUTORES?

Avanzado el siglo XX aquella profusión de saludos comenzó a ser ridiculizada en la prensa. Francos Rodríguez escribió en 1914 una divertida página en *La Esfera*:

Lo peor estriba, en que a veces salen los autores a escena cuando ▸

1 FÍGARO (Larra) *El trovador, drama caballeresco, en cinco jornadas, en prosa y verso*. El Español (4-3-1836 :4)

2 FERNANFLOR. *Don Manuel Tamayo y Bau*s. El Mundo Naval Ilustrado (1-7-1898 :308)

Saludos tras el estreno de *Teatro Urgente*. 2020.

"Hay quien tiene la frescura de presentarse en medio de una gritería espantosa. Entonces hay quien le llama, en alta voz, lo que aquí no se puede escribir"

en la sala unos aplauden y otros protestan. En el estruendo se oyen mezclados los sones de palmadas y las estridencias de silbidos, y los que no pueden darse cuenta exacta de lo que sucede, a veces se inclinan sonrientes y satisfechos, ante unos cuantos señores que les increpan.[3]

El *Heraldo de Madrid* fue repetidamente crítico con esta costumbre. Ya en 1915 publicó:

Hay quien tiene la frescura de presentarse en medio de una gritería espantosa. Entonces hay quien le llama, en alta voz, lo que aquí no se puede escribir. No siempre se hace tan ridículo papel por necia vanidad. Hay quien sale a escena cuando debiera salir de la provincia por tránsitos de justicia, porque sabe que esas salidas se cotizan como éxito y que cuando no se sale a escena se cree que no ha gustado la obra y, naturalmente, da menos representaciones.[4]

Diez años más tarde, durante algunos meses de 1925 este diario realizó una encuesta entre los teatros sobre si los autores debían, o no, salir a saludar en los estrenos. Según publicó el 4 de abril, habían participado 13.783 personas. Ganaron las favorables a los saludos por 7.433 votos contra 5.688. Hubo 512 indecisos y 150 votos en blanco. Suponemos que aquello engordaría el ego de los escritores. Tras ese resultado el mismo diario publicó una divertida escena que le remitió desde París Clement Vautel, entonces ilustre periodista de *Le Journal*:

3 FRANCOS RODRÍGUEZ, J. *La salidas a escena*. La Esfera (18-4-1914 :4)
4 FLORES GARCÍA. F. *El uso trajo el abuso.* Heraldo de Madrid. (19-6-1915 :1)

Ha bajado el telón. Cincuenta personas vociferan en la sala. Son parientes y amigos -nunca cofrades- del brillante dramaturgo. A veces toman también parte en la algazara unos cuantos entusiastas a tanto el grito. Entre bastidores se desarrolla una escena emocionante:

El director: Querido, el público le reclama... No hay, más remedio... ¡Ande, ande!

El autor: ¡No, por Dios, no!...

El director: ¿No los oye usted? ¡Aúllan! ¡Es un triunfo, tiene usted que salir!

El autor: ¡Nunca !

Los artistas se lo llevan a empujones. Resiste, naturalmente, lo indispensable para cubrir las apariencias. Y helo ya en escena.

Algunos autores, sin embargo, lo pasan realmente mal en este trance. Luis Fernández del Villar era uno de los que sufrían cuando salían a saludar. En uno de sus estrenos, el año 1926, estaba tan azorado que cuando se levantó el telón para el saludo final, con él en escena, murmuró:

-¡Que apaguen la luz!

Jacinto Benavente, que asistía en primera fila, lo oyó y con lengua afilada apostilló:

-Es como una recién casada…

Julianito Romea: 'No lo volveré a hacer más'

JULIAN ROMEA

SALUDAR HOY

Actualmente en las denominadas *glorias*, el orden de saludos está bastante regulado. Tras un estreno el autor es el último que saluda, generalmente con bastante torpeza, abrazando a unos y otros de los que han hecho posible la hazaña de poner en pie su obra. No faltan los que hacen extrañas reverencias o genuflexiones poniendo cara compungida como de "*no es nada… no se merece…*" Hay un instante de pánico cuando el abrumado autor hace gesto de llevarse una mano al bolsillo de la chaqueta: seguramente sacará un improvisado discurso que, a veces, parece no tener fin. Un muy prestigioso y desaparecido autor de la segunda mitad del siglo XX era temido por sus peroratas, que acababan por enfriar cualquier entusiasmo del público. El tema de los saludos en España es peliagudo. Durante un ensayo general (creo que dirigía González Vergel) oí gritar ante un desmañado y desordenado saludo: *¡La función no termina hasta que cae el telón tras los saludos!* No soportaba el relajo que suele darse en esos momentos. Personalmente, fiel defensor del rito teatral, prefiero unos saludos perfectamente coreografiados, tipo Lindsay Kemp. Y nunca he soportado que los artistas se pongan a aplaudir al público.

Después, mientras el respetable empieza a salir de la sala, estamos acostumbrados a escuchar gritos, palmadas y aplausos tras el telón, satisfecha la compañía del triunfo logrado, aunque solo hayan sido reclamados a saludar un par de veces. ◆

¿Debe ser el teatro “tranquilo y sosegado”?

Esta cuestión la planteó el pasado 19 de octubre el ministro de Cultura y Deporte, José Manuel Rodríguez Uribes, en una entrevista publicada en El Mundo. En ella declaraba que “no debía recomendar ni fomentar ir a los toros”; y que, en cambio, sí debía recomendar ir al teatro, “es diferente en el sentido de que es una cuestión pacífica”, ya que en su opinión “no despierta polémicas”.

Por Robert Muro y Alberto Fernández-Torres

Puede que sea útil profundizar en los aspectos de su planteamiento desde la perspectiva del sector teatral, ya que la abrumadora mayoría de las respuestas que entonces se generaron procedieron del sector taurino, con la excepción de una inteligente columna de Andrés Amorós publicada en ese mismo diario.

Se equivoca el ministro cuando dice que no debe “recomendar ni fomentar ir a los toros”. Sí que debe. Le obliga a ello el artículo 3 de la Ley 18/2013, para la regulación de la tauromaquia como patrimonio cultural, que señala que “los poderes públicos garantizarán la conservación de la Tauromaquia y promoverán su enriquecimiento”.

Si el lector tiene una actitud indiferente o contraria a la fiesta de los toros tal vez piense que, en el fondo, bien está lo que dijo el ministro. Pero lo sustantivo no es que al ministro le parezca bien o mal la tauromaquia, sino que declare con manifiesta ostentación su voluntad de no cumplir la Ley, lo cual, viniendo de un miembro del Gobierno, resulta francamente alarmante. En efecto, si diéramos por buenas sus palabras, tendríamos que dar también por bueno que en adelante el ministro recomiende cumplir o no —según sus gustos o creencias personales— cualquier norma legal que proteja a las artes escénicas.

No obstante, si el lector es amante del arte escénico, podría objetar que el ministro recomienda —de momento— ir al teatro. Por desgracia, parece que no piensa hacer mucho más en su defensa, dado el ninguneo al que está sometiendo a las artes escénicas desde que se inició la pandemia (no nos remontaremos más atrás).

> “Desde Esquilo a hoy la guerra, la violencia individual o colectiva, o la escenificación de sucesos sangrientos son constantes en el teatro”

Sí, algo se ha hecho. El Ministerio de Cultura y Deporte promovió el Real Decreto-ley 17/2020 por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural para hacer frente al impacto económico del COVID-2019. Sin embargo, esta norma no está centrada en promover la actividad cultural, sino en compensar a las empresas culturales por el descenso de sus ingresos a fin de que puedan cubrir sus “necesidades de tesorería” y “hacer frente a sus obligaciones”. Así pues, en última instancia, serán esencialmente un “puente” para hacer llegar recursos a otros agentes: acreedores y proveedores.

Pero vayamos al núcleo de sus declaraciones. El ministro de Cultura aseguró que el teatro “es una cuestión pacífica” y que “no despierta polémicas”.

Izquierda: *Salomé con la cabeza del Bautista*, de Jean Benner (1899, Museo de Artes de Nantes). El episodio bíblico fue llevado a la escena por Oscar Wilde.

Arriba, *La violación de Lucrecia* por el pintor alemán Hans von Aachen (1600. Museo de Historia de Arte de Viena). Este episodio inspiró a Shakespeare su obra de título homónimo.

Podríamos pensar que quizá utilizó el adjetivo "pacífico" para señalar que desde el teatro se promueve la paz y se abomina de la violencia. Pues no es así. Desde Esquilo a acá, la guerra, la violencia individual o colectiva, los llamamientos a la rebelión o la escenificación de sucesos sangrientos son constantes en una parte muy relevante, si es que no mayoritaria, de la mejor historia del teatro. Lo más que podríamos pensar es que al señor ministro no le gusta ese teatro, es decir, que no le gustan Eurípides, Shakespeare, Marlowe, Calderón, Brecht, Alberti, Artaud, Genet y un larguísimo etcétera; en otras palabras, que no le gusta el teatro.

Por añadidura, tal hipotético uso de "pacífico" sería otro error, porque según la RAE este adjetivo no se debe aplicar a quien promueve la paz, sino que significa "tranquilo, sosegado, que no provoca luchas o discordias". ¿No "provoca discordias" el teatro? Pues si es así, entonces no está vivo y no es teatro. ▶

El teatro que recordamos, el que influye, el que permanece, el que facilita la aparición de nuevas expresiones artísticas, el que enriquece a la sociedad, el que fortalece la democracia y mejora al ciudadano..., es un teatro polémico por esencia y por naturaleza, porque su principal objetivo es hacer que el espectador se cuestione y someta a pensamiento crítico los principales conflictos sociales. Nuevamente, si al ministro no le gusta un teatro que sea *polémico*, entonces no le gusta el teatro.

"El sector taurino reaccionó de inmediato a las palabras del ministro. El del teatro no lo hizo; su dependencia de lo público ha generado un hábito de aceptación con quienes mandan"

Quizá el ministro quería referirse a que es la propia existencia del teatro lo que no es polémico. Nuevamente erraría. Desde el teatro griego hasta acá, han sido repetidos los intentos de cerrar teatros o de prohibir determinadas manifestaciones teatrales. Los poderes de todas las épocas, incluidos con lamentable frecuencia los que se declaran democráticos, lo han considerado siempre un arte muy poco de fiar. En España tenemos abundantes ejemplos.

¿Quiso aludir a que la existencia del teatro, comparada con la de los toros, no es tan polémica en España? Si es así, mal haría en celebrarlo porque, en primer lugar, aunque es cierto que el encono que genera la tauromaquia llega a sacar de algunos de sus detractores los más fanáticos instintos contra aficionados y profesionales taurinos —lo que no ocurre con el teatro, bienvenido sea— no parece muy edificante aceptar esa intolerancia. En segundo lugar, sí es cierto que los aficionados al teatro —y los de los museos, los cines..., pero también de los toros— no muestran por lo general comportamientos broncos. En efecto, tanto en los teatros como en las plazas de toros los ejemplares aficionados esperan simplemente, de manera generalizada, el máximo éxito de los espectáculos.

Pero, tercera posibilidad, y esta es buena: tal vez lo que quería decir el ministro es que es poco previsible que el mundo del teatro responda de manera *polémica*, como sí hace el del toro, cuando se producen decisiones que le perjudican. Si es así, los hechos le dieron la razón: los profesionales del sector taurino reaccionaron de inmediato a sus palabras; los del teatro no lo hicieron.

Ciertamente, la dependencia del sector escénico en España respecto de las instituciones públicas ha generado un hábito de aceptación con quienes mandan, sean quienes sean. Ante los repetidos malos tratos que estos causan al arte escénico, buena parte de sus profesionales parecen aceptarlo cual maldición bíblica ¿Que se continúa sin legislar (bien) sobre cómo incorporar las empresas a la cultura? ¡qué le vamos a hacer!; ¿que la selección de los cargos de las unidades del INAEM se hace sin transparencia? ¡bueno!; ¿que las ayudas al sector son insuficientes, arcaicas e inútiles para generar tejido empresarial? ¡así deberá ser!…

Las infortunadas palabras del ministro produjeron la lógica protesta de los defensores de la tauromaquia. Sin embargo, los amantes del teatro no les debieran ir a la zaga.

Primero, porque no es honesto que un ministro diga que es favorable al teatro cuando no está haciendo nada sustancial por promoverlo. Lo menos que se puede pedir a un ministro de Cultura es valor para plantear a su partido, al Gobierno y al Parlamento propuestas estratégicas a favor de la cultura, se logren o no.

Segundo, porque es una falacia argumental atacar una manifestación cultural (la tauromaquia) contraponiéndola de manera artificiosa a otra que ni siquiera pasaba por allí (el teatro). Si el ministro piensa que la tauromaquia debe ser prohibida, que lo declare públicamente antes de asumir el cargo, que su partido lo incluya en su programa de Gobierno y que proponga los correspondientes cambios legales. Pero que no utilice a otros para sus ataques.

Tercero, y sobre todo, porque es inaceptable que, para hacerlo, traslade a los ciudadanos una concepción del teatro tan errada como reaccionaria. Aunque en relación con esta parte de su alegato, reconozcámoslo, el sector escénico debe aún encontrar la forma de afrontar sus tareas históricas frente a las administraciones públicas, siendo polémico y "molesto", para cumplir así una parte muy relevante de su función social. ◆

www.aisge.es

Somos aisge @aisge @somos_aisge

GALA

Medio siglo de teatro en español en la capital de EEUU

Por **David R. Peralto**
Presidente Fundación Teatro Joven

En la calle 14 del barrio de Columbia Heights de Washington DC. se alza majestuoso un edificio de estilo neoclásico con exterior de estuco. Construido por el arquitecto neoyorquino Thomas W. Lamb, se inauguró en 1924 como Teatro Tívoli. Con sus 2.500 butacas, era el más grande de Washington, y durante 52 años fue uno de los cines más elegantes del país. En 1976, la decadencia del barrio y el deterioro del edificio mismo obligaron su cierre.

En la década de los 70, llegaba a Washington DC el actor argentino Hugo Medrano. Trabajando en un infantil en Teatro Doble, el único centro para audiencias hispano hablantes en DC, conoció a Rebecca Reed, una inquieta bailarina de Nueva York. Este encuentro sería de una enorme importancia para el devenir del

teatro en español en Estados Unidos y para ellos mismos. Juntos entendieron la necesidad de crear un teatro de habla hispana, y decidieron casarse no solo con el teatro, sino también entre ellos mismos.

I LOVE TEATRO EN ESPAÑOL

Así nació GALA (Grupo de Artistas Latinoamericanos), una organización local sin ánimo de lucro comprometida con la cultura latinoamericana que tiene la multiculturalidad y el plurilingüismo por misión. El estreno de la primera obra de GALA, *La Fiaca* del argentino Ricardo Talesnik en el Festival Latino de Washington de 1975 confirmó lo que ya era una evidencia: había un gran interés por el teatro en español en Estados Unidos.

Durante 30 años ininterrumpidos, GALA ofreció sus obras desde distintos espacios: desde un piso en el multicultural y bohemio barrio de Adams Morgan con capacidad para 50 espectadores, hasta el auditorio de un colegio del Sagrado Corazón con 120 butacas. En el año 2000, tras 25 años de goteras y abandono, GALA puso su mirada en el deteriorado edificio del

Arriba, aspecto del Teatro Tivoli, del arquitecto Thomas W. Lamb e inaugurado en 1924 y que hoy acoge el Teatro Gala. Abajo, Hugo Medrano y Rebecca Reed, sus directores. En la otra página, aspecto de la entrada del teatro.

Anfiteatro del Gala, con 276 butacas.

Teatro Tívoli. Con ayuda del ayuntamiento y donaciones privadas, tras seis años de trabajos, las 276 butacas de su anfiteatro se convirtieron en el patio de butacas del Teatro Gala presidido por la magnífica cúpula original del Tívoli.

Desde allí se han tendido puentes hacia países americanos y hacia España.

> "Este teatro es un puente por el que transitan artistas españoles hacia Estados, unos 150 lo han cruzado en los últimos diez años"

En abril de 2009, Jorge Sobredo, entonces agregado cultural de la Embajada de España en Washington, apoyó que una compañía joven española representara *Fuenteovejuna* en la Shakespeare Theatre Company y en el Teatro Gala como parte del ciclo *Loving Lope*, con el que la capital de Estados Unidos celebraba el 400 aniversario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*.

Este hecho supuso la primera piedra de la construcción de un puente entre Madrid y Washington por el que durante diez años han transitado artistas americanos y españoles para coproducir títulos tan importantes como *¡Ay, Carmela!* (2011), *Cabaret Barroco* (2013), *Yerma* (2015: seis premios Helen Hayes incluidos mejor director José Luis Arellano, y mejor actriz protagonista Mabel del Pozo), *Cervantes, el último Quijote* (2016), y *El viejo, el joven y el mar* (2019). Por este puente han llegado a Estados Unidos dramaturgos como Jordi Casanovas, Irma Correa, Nando López, o Mar Zubieta; intérpretes como Juan Caballero, Mona Martínez, Chani Martín, Mabel del Pozo, Eugenio Villota, Luz Nicolás, Oscar de la Fuente, Samy Khalil, Víctor de la Fuente, Pedro Martín, Iker Lastra o Soraya Padrao; escenógrafos como José Luis Raymond, Silvia de Marta, o Ikerne Jiménez; coreógrafos como Andoni Larrabeiti, iluminadores como Jesús Díaz, músicos como Alberto Granados y así hasta 150 artistas españoles. La complejidad de semejante obra de ingeniería requirió la intervención de entidades como el National Endowment for the Arts, DC Comission for the Arts, The Spain-USA Foundation, la Embajada de España en Washington (con Jorge Sobredo, Guillermo Corral y María Molina al frente de la Agregaduría Cultural), Acción Cultural Española, y el INAEM.

La historia del teatro en español en Estados Unidos no puede entenderse sin la aportación del Teatro Gala y sin los 45 años de perseverancia y pasión de los Medrano. Desde España vaya toda nuestra gratitud y admiración. ◆

SALÓN
INTERNACIONAL DEL
LIBRO
TEATRAL

21SILT

EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

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

País invitado: **Francia**

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

Del 8 al 10 de
ENERO 2021

Concurso Teatro Exprés

Lecturas dramatizadas

Entregas de premios

Encuentros con traductores

Mesas redondas

Y mucho más...

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

Preparados para la acción

La Junta Directiva de la Academia ha estudiado el plan de actividades para el año 2021, condicionado a la evolución de la situación social en España. Entre los proyectos abordados están la organización de la gala de las Medallas de Oro de la Academia y la entrega de las Distinciones de Honor, el Foro de las Artes Escénicas, la tercera Escuela de Verano, los Debates: Estudios y Creación Escénica, y dos estudios que prepara La Voz de la Academia.

En el área de publicaciones se efectuará, dentro de la colección Libros de la Academia la publicación de la biografía de la singular actriz Loreto Prado y el relativo al que recoge los estatutos y reglamento de la asociación; también el tercer volumen sobre la Historia de la Danza Contemporánea y con el que se concluye este amplio trabajo. Y en la colección Estudios, se publicará el *II Informe sobre las artes escénicas: su producción, distribución y desarrollo de audiencias*. Nuestra revista continuará con su periodicidad trimestral

En 2021 continuarán las presentaciones del Observatorio de la Academia (correspondiente a 2019-2020) que coordina Robert Muro. Seguirán también los *Diálogos de Danza* y se estrenará el documental sobre Lluís Pasqual realizado por Arantxa Vela para la Academia y que se va a exhibir en distintos lugares del país.

Está prevista la participación de nuestra entidad en encuentros como el Salón Internacional del Libro Teatral y Mercartes. Y habrá también actividades realizadas en colaboración con otras entidades, como la Academia de Bellas Artes de Sevilla, las universidades Complutense y Autónoma y las lecturas dramatizadas con la Universidad de Nebrija y Escuela TAI, coordinadas por Julio Salvatierra.

La actriz Loreto Prado y presentación de *Historia de la Danza Contemporánea en España II.*

ACADÉMICOS EN SGAE

La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) celebró elecciones el pasado 22 de octubre para nombrar a la nueva junta directiva. Al frente de la misma, como presidente, seguirá Antonio Onetti. En las candidaturas figuraban numerosos miembros de nuestra Academia, que se han integrado en el nuevo organigrama de la sociedad. Fermín Cabal ocupa una de las cuatro vicepresidencias por el Colegio de Gran Derecho.

En el Consejo de Dirección, órgano al que corresponde la administración permanente y ejecutiva de la entidad, figuran ahora Eduardo Galán, Antonio Melibeo y Cabal. En la nueva Junta Directiva se integran los académicos Marta Torres, Mariano Marín y María Pagés (por Gran Derecho). En la Comisión de Supervisión se encuentra Antonio del Álamo y en el consejo territorial en la Comunidad Valenciana, figuran Juan Vicente Martínez Luciano y Rodolf Sirera.

ADIÓS A HERMAN BONNIN

CONOCÍ A HERMANN BONNÍN personalmente en el año 2006. Vino a Madrid para inaugurar nuestra exposición en el Círculo de Bellas Artes por el 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Bonnín era un hombre tranquilo, inteligente y muy tolerante. ¡La Resad le debe mucho, muchísimo…! Siendo su director (1967-1977), tuvo una visión mucho más moderna de las enseñanzas artísticas. Facilitó y potenció durante su mandato la llegada de profesores-profesionales de gran carrera y prestigio: Francisco Nieva, Miguel Narros, Pepe Estruch... esta decisión cambió la escuela para siempre. Él vislumbró con claridad los cambios que se producirían en nuestro país y se adelantó. Dejó una estructura del claustro de profesores y una malla curricular preparada para el inmediato porvenir. Mi generación es realmente hija de sus reformas y de todos los movimiento esperanzadores en los principios de la transición a la democracia. Él se había formado en el Institut del Teatre de Barcelona y tras su paso por Madrid, también fue director del Institut (1971-1981), por entonces no era extraño que las sedes de Madrid y Barcelona tuvieran el mismo director… (ahí es nada…) Ya en la década de los 80, dirigió el Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña con sede en el Romea, al tiempo que formó parte del Consejo Nacional de Cataluña. Fue Premio Ciudad de Barcelona en 2003. Como muchos de nosotros, pasó por varias disciplinas de nuestro oficio: actor, director y profesor... Tocó todos los palos y todos bien. En sus últimos años se volcó en la Fundación Joan Brossa. A mí me pareció siempre un caballero, me agradeció mucho que nos acordáramos de él en aquellos festejos por la efeméride de la escuela. Un pena que ninguna necrológica en prensa haya recordado su fructífero trabajo en Madrid… Nos dejó el 25 de septiembre. Gracias por todo, descansa en paz Hermann.

Por **Ángel Martínez Roger**

Larga vida al Gran Fele

Divertido, bonachón, con apariencia angelical y con una sabiduría espectacular, así era Rafael Pla. Un contador de historias que no se cansaba de investigar e indagar para sorprender al público. Aún no había finalizado la gira del nuevo espectáculo y ya estaba pensando en el del siguiente año. Pero este año, Rafael Pla se ha ido a hacer una actuación y tardará en volver. Así es como lo va a recordar todo el mundo, subido a un escenario haciendo reír a los pequeños y no tan pequeños. Director, maestro, artista y payaso, se convirtió en un referente de las Navidades valencianas donde si no ibas al Gran Fele a verlo no eran lo mismo. El payaso de cara blanca (como se hacía llamar) volvía con el turrón y no solo por su apariencia del rey mago *Melchor* o *Papa Noel*, sino porque el Circo Gran Fele estrenaba obra nueva.

Amante de los animales tenía un dilema, ¿cómo iba a sacar un circo adelante (en los años 90) sin animales si era lo que más llamaba la atención en aquel entonces? Eliminó fulminantemente los animales de carne y hueso y sacó su artillería pesada: *Los títeres*. Ellos son los únicos protagonistas del reino animal que aparecen en la obra, pues el respeto a los animales es uno de los principios que describen este circo desde que comenzó su andanza en 1993.

Con más de veinte años a las espaldas y la participación en numerosos festivales nacionales e internacionales, *el* Rafael ha sido reconocido con la aprobación del público y de la crítica. A lo largo de su trayectoria se convirtió en un gran embajador del circo valenciano consiguiendo premios tan importantes como el Premio Nacional de Circo 2008, el Premio Max o el Premio Caleidoscopio de la Unión Europea. Este circo sin animales es, gracias a Rafa, una marca clave de las artes escénicas de la ciudad de Valencia.

Por **Vicent Landete**

ANATOMÍA DEL DRAMA

José L. García Barrientos • Madrid, 2020 • Punto de Vista Editores • Español/ 130 pp. • 15,90 euros

El profesor Jose Luis García Barrientos condensa y sintetiza en apenas 130 páginas su teoría sobre la representación teatral a la que ha dedicado casi cuatro décadas de investigación (y que ha expuesto en sus libros de referencia *Drama y tiempo* y *Cómo se analiza una obra de teatro*). El propósito que le ha guiado ha sido el de dar con una forma de analizar las obras de teatro que no solo estudie sus temas, a lo que se han dedicado preferentemente los investigadores, sino que aborde también sus modos de representación. Y siguiendo un procedimiento científico de verificación de la hipótesis propuesta; en puridad, eso es lo que se entiende por teoría en el mundo académico.

García Barrientos, que abomina del Romanticismo como declarado racionalista, resume en este librito las dos partes de su teoría: los principios de dramatología (lo que caracteriza al teatro y su epistemología) y el análisis de los aspectos de la dramaturgia (escritura, estilo, tiempo, espacio…). Y no menos interesante son el prólogo y dos capítulos a modo de introducción y prefacio, en los que analiza la evolución de los estudios literarios hasta el calamitoso estado en el que los ha postrado el posmodernismo, y la consideración que ha venido recibiendo el teatro dentro de ellos; ello le hace concluir que una época de pensamiento débil exige *Una teoría fuerte del teatro*, subtítulo del ensayo. Importante, útil e imprescindible para los estudiosos de las artes escénicas. **L. PERALES**

ANDANZAS Y ENTREMESES DE JUAN RANA

Ron Lalá• Madrid • Editorial Antígona • Español/ 124 pp. • 15 euros

Esta nueva creación colectiva, cuya dramaturgia y versión realiza Álvaro Tato, parte del proceso judicial que en 1672 la Inquisición instruyó contra el celebérrimo cómico áureo, Cosme Pérez, conocido como Juan Rana, acusado de sodomía, herejía, desacato y espíritu crítico.

Estructurado en quince partes, más unas palabras del director, ficha técnica y artística y el apéndice, el texto incluye entremeses que compusieron en honor de don Cosme dramaturgos como Calderón de la Barca, Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, Luis Quiñones de Benavente o Antonio de Solís.

En la producción teatral que dirige Yayo Cáceres cinco intérpretes *ronlaleros* se enfrentan a más de treinta personajes que nos incitan de forma excelentemente hilvanada a una reflexión sobre el humor como herramienta de expresión artística y conocimiento. El homenaje al genial Juan Rana sirve como óptimo pretexto para elogiar a la profesión actoral que conecta con situaciones del ayer y hoy, como la intolerancia y la carencia de libertad.

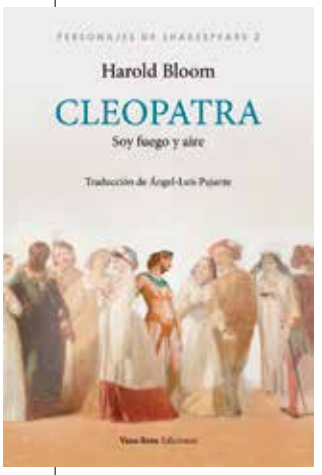
La rigurosa e inteligente pluma de Álvaro Tato combina la sencillez y gracia del lenguaje cotidiano áureos con una retórica calderoniana ágil y aguda que se lee con complicidad y divertimento. En esa línea, Tato sigue fiel a la premisa del teatro clásico que construye siempre desde la idea del texto escrito como un punto de partida abierto a la acción imprevisible, por lo que apenas incluye acotaciones sino las imprescindibles de entradas y salidas y muy pocas de acciones o lugares.

Con esta obra acusamos a Ron Lalá de dar a conocer con claridad y talento a Juan Rana, de indultarlo de ciertos prejuicios históricos y salvarlo definitivamente para nuestro tiempo. Y acusamos a Álvaro Tato de ser una de las plumas mejores del país: un Lope o Calderón de nuestros días. **GLORIA ARTEAGA ORTIZ**

FALSTAFF Y CLEOPATRA SEGÚN BLOOM

Personajes de Shakespeare 1 (Falstaff) y 2 (Cleopatra) • Harold Bloom • Madrid • Vaso Roto • Español /184pp – 20 euros

Harold Bloom (1930-2019) es sin duda el más fino y perspicaz crítico que ha tenido Shakespeare en el tránsito de los siglos XX al XXI. Su *Shakespeare. La invención de lo humano* (Anagrama, 2002) no deja lugar a dudas. Ese estudio indagó en todos y cada una de las infinitas incógnitas que cubren la vasta dramaturgia del Bardo, hurgando hasta en sus rincones más profundos. No es de extrañar, pues, que posteriormente iniciara una colección con los personajes más cercanos y queridos por el profesor neoyorquino, elegidos de la amplia galería que pueblan la obra dramática del poeta de Stradford. Dicha colección nos llega ahora, gracias a Ediciones Vaso Roto, con la siempre pulcra y sabia traducción de Ángel-Luis Pujante.



El primero es *Falstaff. Lo mío es la vida* (marzo, 2020). No es casual que empiece por el que definiera Orson Welles, su gran intérprete en *Campanadas a medianoche* (1965), como "un hombre bueno, el más completamente bueno de todo el teatro. Sus defectos son pequeños, y de estos pequeños defectos él hace bromas colosales". Es el preferido de Bloom, que se enamoró de él cuando tenía doce años. De ahí que el análisis que hace del personaje pase continuamente por la admiración que le profesa, pues dice que coinciden en gustos, sentido del humor y ambivalencia. No es casualidad que el crítico lo interpretara en Cambridge, en 2000. Tampoco es muy frecuente que un investigador haga en el escenario el papel que tantas veces estudió en los libros. El ensayo se lee casi de un tirón, pues sus veinte capítulos, más preludio, son breves y dinámicos, llenos de citas de las dos partes de *Enrique IV*, en los que aparece Falstaff, más la amplia mención que de su muerte da Doña Prisas en *Enrique V*.

Si *Falstaff* parte de una identificación continua entre autor y personaje, en *Cleopatra. Soy fuego y aire* (octubre, 2020) se sitúa en una posición tan original como distinta. Cuenta de que su atracción por la reina egipcia procede del mismo escenario; de ver a una actriz (Janet Suzman) allí, arriba, interpretando de manera admirable, según Bloom, *Antonio y Cleopatra* en 1974. Personalmente me parece estupendo que un crítico entienda mejor un personaje después de apreciarlo en un actor o una actriz. Es lo que hace el autor de este libro en sus dieciséis capítulos, con estructura y estilo narrativo muy parecido al anterior. Pero no sólo alude a la extraordinaria personalidad de Cleopatra, tan ardiente como astuta, sino que informa del saber de Shakespeare que conoce la historia por Plutarco. De nuevo se plantea la gran predisposición del poeta para transformar fábulas o leyendas en materia dramática. Por eso el perfil de un personaje tan histrión, grácil y luminoso, vive en función de los otros, como Marco Antonio, Octavio César, sus damas y criadas, y los amigos y partidarios de los líderes romanos. Su personalidad se conforma con relación a los demás, destacando su "fiera sexualidad" como nota predominante.

Dos libros necesarios no sólo por las sabias reflexiones que hacen sobre esos personajes concretos, sino por lo que muestran de conocimiento del dramaturgo más importante de todos los tiempos. **CÉSAR OLIVA**

ANA SANTOS ARAMBURO*

NUESTRO TEATRO CLÁSICO

Disfruto enormemente cada vez que asisto al teatro pero, especialmente, si la representación corresponde a una pieza del Siglo de Oro. Cuatro siglos después de la gran eclosión cultural que significó el Siglo de Oro español, se siguen representando obras escritas por los grandes dramaturgos de esa época. Acudir a una función de una pieza teatral escrita hace tantos años y seguir emocionándote como espectador, es un hecho que puede parecer sorprendente pero, realmente, me siento cautiva cada vez que asisto a la exhibición de las obras de nuestro Siglo de Oro, que hoy continúan formando parte de la cultura española y universal.

Me sigue sorprendiendo ese asombroso dominio del lenguaje, un lenguaje culto con el que juegan los actores en una sucesión de palabras inteligentes y de frases brillantes, capaces de contar siempre algo más de lo que dicen; y en verso, siempre en verso, como ejemplo de ese alarde lingüístico que solo los grandes autores son capaces de realizar. Las historias que nos cuentan, cuyo argumento puede parecer simple a primera vista, nos hablan de sentimientos universales como el amor, los celos, la envidia o el ansia de poder, pero también de valores como la lealtad, la libertad o la dignidad de las personas. La trama de estas obras teatrales derrocha imaginación, situaciones inesperadas o incluso grotescas, descritas con humor inteligente e ironía elegante, lo que convierte el guion en una sucesión de hechos sorprendentes, que no resultan ofensivos y que, incluso, se convierten en algo creíble.

Cada vez que acudo a una representación de Teatro Clásico me pregunto cómo es posible que este tipo de obras se hayan seguido representando durante cuatro siglos, cuáles son los motivos por los que hoy nos resultan atractivas, incluso para la gente joven, que sigue acudiendo a verlas. Me gustaría desentrañar qué misterio ocultan para que grupos de investigadores continúen intentando descifrar sus claves, casi con la misma pasión que pusieron sus autores al escribirlas.

Quizá sea ese dominio del lenguaje, las brillantes interpretaciones de jóvenes actrices y actores o el oficio que demuestran escenógrafos y adaptadores teatrales al convertir estas obras en algo atractivo todavía hoy. Pero creo que hay algo más. Como espectadora, cada vez que acudo a una representación de teatro clásico salgo reconfortada. El lenguaje teatral no es poesía pero, sin embargo, es poético y nos hace soñar, nos traslada a un mundo de emociones desde la profunda caracterización de sus personajes cuya psicología es eterna y en los que nos podemos sentirnos reconocidos. Acudamos a representaciones de nuestro teatro clásico, sigamos aprendiendo de sus personajes cuatrocientos años después y no nos privemos del placer de disfrutar con la riqueza de un lenguaje tan rico e tan inteligente.

* Directora de la Biblioteca Nacional de España.

Teatre Escalante
Centre d'Arts Escèniques

CICLE **ESCENA DIVERSA**

2020 del 1/12 al 17/12

CICLE **NADAL A L'ESCALANTE**

2021 del 27/12 al 4/01

CICLE **ESCENA DIVERSA II**

2021 del 17/1 al 4/2

LES NOSTRES PRODUCCIONS: **LLUNA**

2021 del 21/2 al 14/3

Amb la col·laboració de

GENERALITAT VALENCIANA Conselleria d'Educació, Cultura i Esport · INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA · GENERALITAT VALENCIANA · LES ARTS · AJUNTAMENT DE VALÈNCIA · CULTURAL VALÈNCIA · LA MUTANT espai d'arts vives · T.E.M

ADGAE

23 ARTS * a+ SOLUCIONES CULTURALES * ALBACITY CORPORATION * AQO PRODUCCIONES
BASTET ARTE Y CULTURA * CÁMARA BLANCA * CARMEN ÁVILA DISTRIBUCIÓN
CELIA NEGRETE * CLARA PÉREZ DISTRIBUCIÓN * CREATIVIDAD SOLIDARIA * CRÉMILO
EJE PRODUCCIONES * ELENA CARRASCAL I*D * EMILIA YAGÜE PRODUCCIONES
ESCENA DISTRIBUCIÓN GRANADA * ESPECTÁCULOS ARLEQUINA * GAAC
KANDENGUE ARTS * KUVER PRODUCCIONES * LULO PRODUCCIONES * MARIBEL MESÓN
MARMORE * MATEL CULTURA * MONTSE LOZANO DISTRIBUCIÓN * MUSICAL SPORT TEATRO
NACHO VILAR PRODUCCIONES * NUEVOS PLANES * PORTAL 71 * SEDA
SHOWERCULTURA * TERRITORIO VIOLETA * UNAHORAMENOS PRODUCCIONES

adgae.org