ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia
#20 / MAR 2021
Publicación trimestral. **5€**

TOMÁS MARCO
música y otras bellas artes

FERNÁN GÓMEZ - CLOSAS ◆ LA CLAQUE ◆ RUZ CON DE LUZ ◆ FIESTA BARROCA

Academia de las Artes Escénicas de España

TEMPORADA DE PRIMAVERA 20/21

#SoclaPrimaveradelLliure

Soy lo inminente. Soy lo que quieres vivir y lo que no. Soy la primavera 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

3 Catalunya Ràdio

Medios patrocinadores

La Vanguardia · Time Out Barcelona

contenidos

5 Editorial

6 Medallas de oro de la Academia y distinciones de honor

10 Entrevista con Tomás Marco

Por Joan Cerveró y Liz Perales

16 Cara y cruz

¿La autoficción está desplazando de la escena a la ficción?

Por Paloma Pedrero y Borja Ortíz de Gondra

20 Centenario de Alberto Closas y Fernando Fernán-Gómez

Por Alberto Closas Martínez y Miguel Rellán

26 Apuntes sobre fotografía de la escena

Por Fernando Marcos

30 Suma y sigue en la Compañía Nacional de Danza

Por Raúl Losánez

36 Aplaudir por obligación

Por Antonio Castro

Reflexión

42 Talento y oportunidad

Por Fernando López Rodríguez

44 La ciudad portátil como metáfora del mundo

Por Eduardo Blázquez y Liuba Cid

Teatros

50 El Corral de la Paca de Jimena

Por Marcus von Wachtel

54 Entrevista con Curt Allen y Leticia Gañan

Por Javier Ortiz

Compañías

58 Hojarasca, aniversario de plata

Por Cristina de Lucas

62 Marías Guerreras, 20 años

Por Valle Hidalgo

63 Danza española en una app

Por Antonio Najarro

64 Retos de la distribución y la programación en tiempos del covid

Por Robert Muro

70 Noticias de la Academia

72 Libros

74 Butaca de estreno

Por Carlos Mayoral

4 oct 2021

RESERVA LA FECHA

OCTUBRE 2021

LU	MA	MI	JU	VI	SÁ	DO
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

GALA
XXIV PREMIOS MAX
DE LAS ARTES ESCÉNICAS

fundación sgae

Con la colaboración de sgae

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
Tomás Marco con *La primavera*, de Arcimboldo (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid). Foto: marcosGpunto.

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:

fundación sgae

Ilustración Victoria de Diego

Una vida como la de antes

En este mes de marzo se cumple un año del confinamiento en nuestras casas que sufrimos por la epidemia. Desde entonces nuestra vida se ha hecho extraña, sin poder ver y tocar a nuestros semejantes, sin viajar y limitados nuestros movimientos, condenados a trabajar en muchos casos a través de una pantalla virtual. Poco a poco se han ido abriendo escotillones a la sociedad, pero tenemos que vivir ocultos tras una máscara y da la sensación de que nuestra vida ya no volverá a ser como antes.

Me pregunto cómo afectará a las artes todo este proceso de libertad vigilada en el que vivimos y, concretamente, a las artes escénicas. El teatro puede echar raíces en cualquier coyuntura si tiene público, y el pasado nos muestra que siempre se da mejor teatro en una sociedad crítica e inconformista que en una sociedad adocenada. Por el momento, no cumplimos ninguna de las dos condiciones favorables. A la espera de la vacuna, el público acude a las salas con mucha precaución y el parón ha provocado cierres de teatros, suspensión de giras, profesionales sin empleo…, la actividad ha caído en picado. Más que nunca, todo se fía a que el Estado salve a las artes escénicas y a la cultura del naufragio. El reportaje que publicamos sobre *el II Informe de las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos*, elaborado por el Observatorio de la Academia, ofrece una serie de medidas de choque.

Por otro lado, traemos a nuestra portada al compositor Tomás Marco por su reciente nombramiento como director de la histórica Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Posa con uno de los cuadros más icónicos del museo, *La primavera;* la bellísima y singular tela es el único Arcimboldo conservado de la serie de cuatro *cabezas compuestas* que, se cree, tenía Felipe II en el Alcázar incendiado. El pintor italiano Arcimboldo se hizo también célebre en la corte del emperador Rodolfo II por labores que hoy llamaríamos de dirección de escena: le encargaban la organización de celebraciones escénicas y festejos cortesanos y él confeccionaba los trajes festivos, las escenografías y otras ornamentaciones y artificios de fuego. Tanto la Real Academia de Bellas Artes, como Tomás y Arcimboldo nos recuerdan hoy la importancia de las personas e instituciones que estimulan y recaban apoyos para las artes; artes que tanto favorecen nuestros estándares de vida y que esta epidemia hace peligrar. ◊

Liz Perales

MEDALLAS DE ORO DE LA ACADEMIA Y DISTINCIONES DE HONOR 2020

La Junta Directiva de la Academia acordó otorgar las distinciones que, desde su fundación, ha establecido para reconocer la labor de profesionales e instituciones en el ámbito de las artes escénicas. El 18 de marzo Calixto Bieito, Pedro Moreno y Tamara Rojo serán nombrados académicos de honor y se hará entrega de la medalla de oro al duo cómico Martes y Trece y a la Association Internacionale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeuneusse (ASSITEJ).

MEDALLAS DE ORO

Martes y Trece

Al principio fueron tres. Cuando se presentaron en 1978 en Televisión Española, Martes y Trece lo formaban Fernando Conde, Millán Salcedo y Josema Yuste. Conde se marcharía siete años después para dedicarse exclusivamente a la interpretación. Josema y Millán sostuvieron la marca humorística hasta 1997. Han pasado veinticuatro años desde su última actuación en la cadena de televisión que los vio nacer pero su popularidad no se ha extinguido. La reposición de algunas de sus parodias e imitaciones mantiene viva la memoria del dúo.

El humor de Martes y Trece se caracterizó por lo absurdo, disparatado, irreverente y atrevido de sus *sketches*, en los que solía ofrecer también creaciones musicales descacharrantes. Sus imitaciones de los personajes populares del momento, tanto del espectáculo como de la política o del deporte, fueron siempre sin cortapisas. Memorable es una de las más surrealistas, *Empanadilla de Móstoles*, emitida la Nochevieja de 1985. La pareja de cómicos protagonizó durante la década de los 90 los programas de televisión de despedida del año. Entonces solo había dos cadenas de televisión, las públicas de TVE, lo que proporcionaba una inmensa popularidad a quienes aparecían en ellas. Después, los protagonistas aprovechaban la fama para llenar salas de fiestas y teatros.

Hoy Millán Salcedo se prodiga menos en los escenarios, mientras Josema Yuste continúa en el teatro y la televisión. Antes de fundar el trío, Josema trabajó en montajes como *Gospell* (1974) o *Contacto peculiar* (1977). Ha hecho también cine y en la actualidad produce y protagoniza muchas de sus comedias (*La cena*

Josema Yuste y Millán Salcedo, miembros del desaparecido dúo Martes y Trece. ©Diario ABC

de los idiotas, Sé infiel y no mires con quien). Millán estuvo en el estreno de *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974) y después en *El sueño de la razón* (1975). Participó en varios montajes de zarzuela -*Salomé*, de Oscar Wilde (2006) y en *Los hermanos del capitán Grant*, dirigida por Paco Mir (2011)-, además de hacer espectáculos unipersonales como *Me subí a un piano verde* (2008) o *En mis trece* (2018). La Academia premia al dúo por su inigualable trayectoria en el humor.

Asociación ASSITEJ

La siglas corresponde a la organización Association Internacionale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeuneusse, fundada en París el año 1965 por el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO. Hoy está implantada en más de ochenta países. Es una asociación sin ánimo de lucro.

La división española de esta asociación es fundadora y miembro de pleno derecho de la misma. El objetivo principal es promover el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud en España. Sus programas de acción están dirigidos a estimular a escritores para la creación de obras de teatro para este público; favorecer la publicación y divulgación de libros, revistas, textos de teatro y demás materiales artísticos y organizar archivos en cualquier formato para una mejor documentación y estudio del teatro de esta franja de edad.

ASSITEJ España tiene su sede en la Casa del Reloj de Legazpi y está presidida por Eulalia Ribera. Anualmente concede el Premio Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, de carácter honorifico y votado por los socios tras una terna propuesta por la junta directiva. También tiene una línea de publicaciones con colecciones de teatro, ensayo y novedades internacionales. ▶

ACADÉMICOS DE HONOR

Calixto Bieito, director de escena

Formado en dirección escénica en el Institut del Teatre de Barcelona, es uno de los directores españoles con más proyección internacional, alternando desde sus comienzos las producciones líricas con las de verso. Han sido sus propuestas operísticas de títulos tan populares como *La traviata*, *Manon* o *Madama Butterfly* las que lo convirtieron en un *regista* capaz de provocar a los espectadores más conservadores. La polémica que originan muchas de sus puestas en escenas ha sido, posiblemente, el acicate para que, hasta la fecha, haya dirigido unas cuarenta óperas y zarzuelas en las dos últimas décadas.

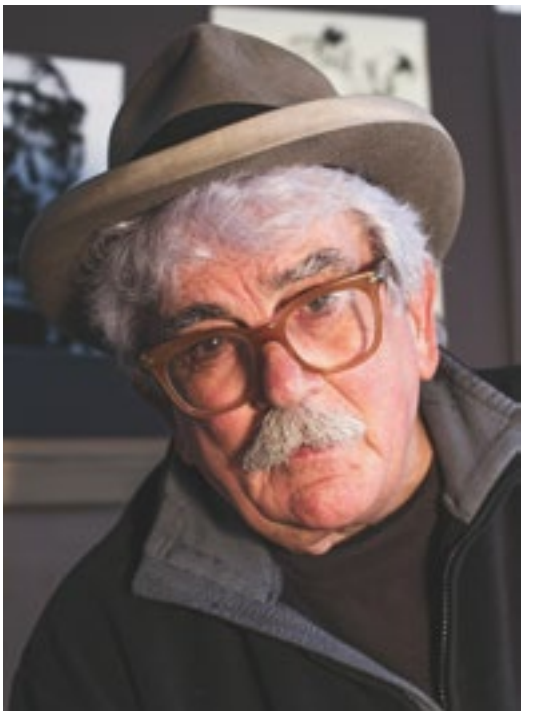
Calixto Bieito. ©Antonio Castro

Cuando ya había dirigido obras como *Rey Juan*, 1996, *Anfitrión*, 1996, o *La profesión de la señora Warren*, 1997, su puesta en escena de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, 1998, ya permitió ver por dónde iban sus ideas para el género lírico, totalmente alejadas de convencionalismos. En la última década Bieito ha dirigido montajes en teatros de Buenos Aires, Copenhague, Chicago o Múnich. A su actividad como director de escena debe sumarse el trabajo como gestor de espacios, ha sido director artístico del Teatro Romea de Barcelona, del Teatro de Basilea y ahora lo es del Arriaga de Bilbao.

Pedro Moreno, diseñador de vestuario

Aunque estudió Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando y antropología en la Sorbona parisina, Pedro Moreno quiso dedicarse inicialmente a la docencia. Sus primeras experiencias en un centro escolar de la periferia madrileña le disuadieron rápidamente de ese propósito. Se cruzaron después en su camino la moda y el diseñador Elio Berhanyer. Durante casi veinte años se mantuvo en este mundo, que acabaría abandonando por la escena y el cine.

Ya en 1977 y 1978 había realizado figurines para montajes de Antonio Corencia. En 1980 entró en contacto con el efímero Teatro Estable Castellano, en el que se encontró con José Carlos Plaza. Desde entonces ha participado en espectáculos de todos los géneros, desde *Las bicicletas son para el verano*, al ballet *Fuenteovejuna* de Gades, y numerosas óperas y zarzuelas. Por sus diseños para *Pelo de tormenta* consiguió el Premio Max 1998. En 1997 había ganado el Goya al mejor diseño de vestuario por la película *El perro del hortelano*. El año 2015 fue distinguido con el Premio Nacional de Teatro.



Pedro Moreno. ©Antonio Castro

En una entrevista concedida a Artescénicas en 2016, afirmaba: “He descubierto una cosa a lo largo del tiempo que puede escandalizar: reciclar. De repente lo que me

Tamara Rojo ha bailado los principales roles del ballet clásico y hoy es directora del English National Ballet

Tamara Rojo

apasiona es ver lo que hay en un almacén o vestuario y mezclar prendas y épocas. Es un juego: vamos a poner esto que es del XVII con esto que es de Adolfo Domínguez; vamos a combinar una coraza de hierro con un frac. Para mí es más creativo eso que llamamos el tuneo que aplicar un rigor histórico".

Tamara Rojo, bailarina y coreógrafa

"No hace falta saber idiomas para sentir las emociones que propone la danza". Tamara Rojo lleva toda la vida proponiendo emociones desde que comenzara con nueve años sus estudios en la escuela de Víctor Ullate en Madrid, la ciudad en la que vivían sus padres después de una temporada en Montreal, donde ella nació en 1974. Al lado del maestro aragonés creció como bailarina y empezó a cimentar un deseo que repite cada vez que se sube al escenario: ser cada día un poco mejor que el anterior. Tenía veinte años cuando ganó el Concurso Internacional de Danza de París, lo que le valió una invitación de la legendaria Galina Samsova para bailar junto al Scottish Ballet.

Fue su puerta de entrada en Gran Bretaña, adonde llegó en 1997 como bailarina principal del English National Ballet (ENB), la compañía de la que es directora artística desde 2012. Entre estos dos períodos, Tamara Rojo formó parte del Royal Ballet durante doce años, y donde bailó los principales títulos del repertorio clásico, además de trabajar con coreógrafos como Maurice Béjart, Mats Ek, Wayne McGregor o Christopher Hampson. Como artista invitada ha bailado en compañías como el Ballet del Teatro La Scala de Milán, el Ballet de la Ópera de Niza, el Ballet Nacional de Cuba, el Kirov o el Ballet de la Ópera de Berlín.

Como directora del ENB se ha empeñado en conectar el ballet clásico con el público del siglo XXI, y al tiempo se ha preocupado por su propia formación intelectual: es doctorada en el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos. Junto a Maya Plisetskaya compartió en 2005 el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y diez años después el gobierno inglés la nombró comandante de la Orden del Imperio Británico. ◆

Por **Joan Cerveró y Liz Perales**

"TODOS LOS COMPOSITORES HAN HECHO OTRAS COSAS APARTE DE MÚSICA"

Inquieto, concentrado y siempre ocupado, su jubilación no ha alejado a nuestro académico el compositor Tomás Marco de las salas de conciertos y los escenarios y tampoco de su labor como ensayista.

Además, el pasado mes de diciembre fue nombrado director de la histórica Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que lo devuelve al ámbito de la promoción artística en el que ha destacado por su compromiso e iniciativa.

Foto: **marcosGpunto**

T. Marco en el zaguán de la Academia de Bellas Artes, entre los dos yesos de *Flora y Hércules Farnesio* que Velázquez trajo de Italia.

El confinamiento suspendió *Policías y ladrones*, la zarzuela que Tomás Marco tenía previsto estrenar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el pasado año; era la segunda vez que se suspendía, ya en 2015 una huelga impidió su estreno. Ahora el Teatro la ha reprogramado para noviembre 2023, por lo que el compositor nos dice con sorna: "apuntaros que la próxima desgracia caerá por entonces, para que no haya dos sin tres".

Hombre pragmático que no sabe estarse quieto, desde el principio de la epidemia no ha parado de componer, encontrando en ella un tema de inspiración. En estos meses subió a YouTube la obra *Sueño de la razón viral*, audiovisual que él mismo ha confeccionado en plan doméstico inspirado en el deterioro que nos produce el virus: "No llega a siete minutos por los estándares de internet. Es una composición de música virtual, vocal e instrumental, pero tratada electrónicamente". Y de temática parecida es *Pandemonium confinado*, obra instrumental muy formal para un pequeño grupo mixto que compuso para la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Ahora le ocupa un encargo del Festival de Granada: una composición para acoplar con la misma formación -clarinete, violoncheo y piano- que interpretará el *Cuarteto del fin de los tiempos* de Messiaen, que ha titulado *Música in tempore viri*.

"He compuesto en sitios impensables, lo hago mentalmente y luego lo llevo al papel. Cuando era crítico iba a diario a los conciertos y he llegado a componer ahí, tocaran lo que tocaran"

Mozart al hablar de su profesión decía que era músico, compositor, pero también empresario.
Prácticamente todos los compositores han hecho otra cosa aparte de componer, muchos de ellos dirigir o tocar el piano. Stranvinsky solo dirigía porque ganaba una pasta, pero él era un promotor de su música de primera categoría y eso le quitaba mucho tiempo. Cuando los jóvenes compositores me preguntan qué hay que hacer para promocionarse, siempre les digo que hay que dar mucho la lata porque si esperas a que te llamen…

¿Se considera un músico de formación germana?
En cierta manera sí, pero también francesa. A lo mejor mi temperamento disciplinado va bien con los alemanes. Podía haberme quedado en Alemania, pero no lo hice y estoy contento de ello, pensé que mi trabajo tenía que hacerlo aquí, que era donde me gustaba vivir. Por otra parte, si todo aquel que estudia fuera, no vuelve, pobrecito país.

Colaboró con Karlheinz Stockhausen ¿cómo fue su relación con él?
A Stockhausen lo había conocido en los cursos de Darmstad; un año convocó

El compositor en la sala de vaciados procedentes de Herculano que el rey Carlos III donó a la Academia de San Fernando.

un concurso internacional para jóvenes compositores del que escogería una serie de ayudantes que hicieran con él una obra colectiva de dos horas. Y me seleccionó y estuve trabajando con él en Colonia; luego, esta obra que se titula *Ensemble* se hizo en Darmstad, y la verdad es que la experiencia fue muy buena y me quedé con él unos meses todavía de ayudante en Colonia. Stockhausen era un tipo dotadísimo para la música, inteligentísimo, notabas que era un genio. Y al mismo tiempo era *Dios, nuestro profesor* y tú eras el *vil gusano*, y si no lo aceptabas, no funcionaba la cosa. A mí no me importaba ser *vil gusano*, con lo cual aprendí mucho de él, porque además era un hombre que estaba dándole vueltas a la cabeza siempre. Cuando entraba en clase, la primera media hora era decepcionante, no sabía qué decir, divagaba, pero de repente le venía una idea y te podías estar siete horas escuchándolo con la boca abierta sobre lo que se le había ocurrido. Creo que ha sido un grandísimo músico, y como decía mi amigo Franco Balleristi: *«Ha una grande testa, ma... tedesco»*.

También ha trabajado con Pierre Boulez.
A Boulez le tuve mucho cariño, como a Stockhausen, pero de forma distinta, ya que la relación con Boulez era de maestro-discípulo, aunque siempre marcaba una relativa distancia. El más cercano de mis profesores fue Bruno Maderna, quien tenía una humanidad extraordinaria. Daba las clases a salto de mata, porque él era un tipo que dirigía muchísimo. A tres o cuatro alumnos europeos nos decía "voy a estar una semana o quince días en La Fenice" y nos plantábamos todos allí en Venecia, a ver si le veíamos cómo ensayaba y si nos daba alguna clase. Era humanísimo, grandísima persona pero una lástima que muriera tan joven. Además, no se le ha hecho justicia porque también era un gran compositor y director.

¿Cree que la relación maestro-discípulo que nos cuenta se mantiene hoy en día?
Creo que no. Y pienso que no es útil que se mantenga en el sentido antiguo, porque lo aconsejable es que cada uno encuentre su camino y su personalidad. Hay grandes profesores de composición en este momento, y hay uno en España -que no voy a nombrar- al que van todos y del que salen clones de él. Para mí el modelo de profesor de composición era Goffredo Petrassi, quien sacó los alumnos más disímiles del mundo, ninguno se parecía a él y ninguno se parecía al otro.

Escena de *Salvatore Rosa o el artista*, de Francisco Nieva, dirigido por Guillermo Heras y con música de Tomás Marco. ©David Ruano-CDAEM-INAEM.

A su vuelta a España entró en contacto con el grupo Zaj de Hidalgo, Marcheti y Barce, la vanguardia musical. ¿Qué influencia tiene en su obra el periodo Zaj?
Fue muy importante para mí, porque me liberó de muchas cosas. Y me influyó en mi teatro musical posterior, para hacer ópera de una manera más desprejuiciada y libre, e incluso para hacer una música instrumental de otro tipo. No solo no estoy arrepentido de mi época Zaj, sino que me gusta exhibirla y recordar aquello siempre que puedo. Me lo pasé pipa a pesar de que a veces peligraba físicamente, la ▸

Ópera *Selène*, de Tomás Marco, en la producción del Teatro de la Zarzuela de 1996. ©Manuel Martínez Muñoz (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música).

gente se lo tomaba muy mal. Hoy mucha gente hace cosas de ese estilo y se creen que están inventando la pólvora.

Cuando trabaja la música escénica, ¿se siente constreñido por lo que el director le pide?
Según el encargo. Si estoy haciendo una obra de teatro, hago lo que me piden. Por ejemplo, lo último que hice de Paco Nieva, que dirigió Guillermo Heras, fue *Salvatore Rosa o el artista;* de repente hacía falta una tarantela, pues la hice.

¿Y con la ópera?
Depende qué tipo de ópera quiera hacer. Pasé una temporada de mi trayectoria en la que disociaba bastante la palabra del canto, porque cuando se canta, no se entiende nada la palabra. Por eso hacía obras vocales sin texto y si utilizaba un texto lo hacía con una actriz o actor que lo hablaba. Esto lo hice en mi ópera *Selene*, donde el texto va por un lado y la música por otro y, además, el texto es móvil, se puede cambiar en cada ocasión que se represente, manteniendo un pequeño argumento que hay que respetar. Para los tres montajes que se han hecho de *Selène* se han empleado diversos textos.

Y los cantantes ¿qué cantan en Selène?, ¿notas musicales?
No solfean porque quedaría horrible, pero cantan sonidos vocálicos u onomatopeyas sin ningún significado. Cuando terminé *Seléne* pensé que en realidad estaba escamoteando el problema y que me tenía que enfrentar a él, como se habían enfrentado Verdi o Strauss; es decir, tenía que hacer ópera donde se cantara. Y en las que he hecho después he procurado que el texto se entendiera, siguiendo una línea vocal que vaya por ese camino. Afortunadamente, hoy día, todos los teatros tienen sobretítulos.

¿Cuál es su proceso compositivo?, ¿utiliza instrumento como apoyo? o ¿escucha en su mente y pasa inmediatamente al papel pautado?
Hay algunos compositores históricos que componían sobre el piano y sin él no podían. Yo no soy pianista, estudié violín y toqué el contrabajo, con lo cual, no compongo con el piano. Como he tenido que componer "como he tenido que componer" y, afortunadamente, he tenido siempre una gran memoria, pues he podido hacerlo mentalmente. Tengo buen oído, puedo componer mentalmente y acordarme después de lo que compongo instrumentalmente y llevarlos al papel. En una época tenía que escucharme casi un concierto diario para escribir crítica sobre él, y muchos de ellos no tenían el menor interés; pues he llegado a componer durante conciertos, tocaran lo que tocaran. He compuesto en los sitios más impensables. Y hoy gracias a los ordenadores puedes componer muy cómodamente escuchando muchas de las cosas que escribes.

Fue director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y fundador del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical, pero lo que traspasó con amplitud el ámbito nacional fue la creación del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante,

el cual perduró durante 26 ediciones. ¿Previó su desaparición?
Preverlo, no. Pero desgraciadamente este país tiene una característica muy singular: no tiene instituciones, tiene personas; y la institución dura lo que dura la persona. Sabía cuando me fui de allí que aquello no duraría mucho, y no me equivoqué. Hubiese sido importante mantener estos proyectos y para lo que gasta el Ministerio de Cultura en música, en general, eso era nada, un poco de perejil. En países como Francia, la institución no depende de una persona y de su valía personal, sino que hay detrás una estructura de funcionarios que hacen que las cosas funcionen. Y esto ocurre incluso en Italia. En España, hasta un nivel muy inferior de la administración hay una gran dependencia de la política, mientras en otros países la administración llega a grados muy superiores, y luego, a partir de ahí están los ministros, los políticos que marcan las líneas a seguir. Pero la institución sigue funcionando con o sin ministros.

¿Cómo evalúa el nivel musical actual de nuestro país?
Hemos avanzado mucho, nos hemos puesto a nivel europeo, actualmente hay más de veintitantas orquestas de gran nivel. Pero ya estamos en una curva de declive que se nota y que la Covid-19 puede acentuar y ser un varapalo gordo. Se han perdido apoyos e interés político por la cultura y desde 2010 ya se nota una cierta decadencia.

Las Reales Academias que existen ninguna tienen una sección de artes escénicas. Bueno, la Real Academia Española tiene dos representantes que son autores dramáticos.
Podría tener más si quisiera.

Pero representan las artes escénicas desde la perspectiva literaria.
Hay que tener en cuenta que la RAE, aparte de que los considere como literatura, tienen algunos académicos de otras disciplinas; allí ha estado el cineasta José Luis Borau, ahora Manolo Gutiérrez Aragón, y Antonio Fernández Alba que es arquitecto. En ese sentido creo que las artes escénicas sí deberían estar en la RAE.

> "Acepté dirigir la Academia de Bellas Artes porque hay muchas cosas por hacer, no sólo por el difícil momento que vivimos, y tampoco por la economía, sino por cosas que tienen que ver con el arte"

¿Y por qué no en la Real Academia de Bellas Artes?
En el caso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando la fundó Felipe V, empezó con arquitectura, escultura y pintura. La música no estaba en aquel entonces, aunque intentó estar varias veces, pero se resistían "como gato panza arriba". Cuando llega la I República, don Emilio Castelar se dirige a la Academia alentándoles a que hagan una sección de música y le contestan que ni hablar. Y entonces don Emilio, que era presidente, nombró a los doce primeros académicos de música y creó la sección. Por eso junto a los retratos de todos los reyes de España, que son los protectores de la Academia, los músicos exigimos que hubiera un busto de Castelar, él es el "padre" de los músicos en la Academia. Ya en el siglo XX- XXI se creó la quinta sección, que es la de artes de la imagen, donde están el cine, la fotografía, el diseño...

Entonces las artes escénicas necesitan un padre como Castelar.
Siempre he pensado que en la sección de música entrara como académico algún coreógrafo, están más cerca del tema, pero es difícil porque son solo doce los académicos de música, y están repartidos entre musicólogos, compositores e intérpretes, queda poco espacio.

Quedan cosas por hacer.
He aceptado la dirección de la Academia porque sé que hay muchas cosas por hacer. Y no sólo por el momento tan difícil que se vive ahora, ni por las cuestiones económicas, sino por cosas que tienen que ver con el arte. Espero que en este primer trienio con el que me he comprometido pueda hacer algo. No sé si después seguiré, dependerá de cómo me encuentre físicamente. ◆

¿La autoficción está desplazando de la escena a la ficción?

Cada vez es más frecuente ver en los escenarios piezas basadas en hechos reales, y no en fantasías y ficciones. Obras que hablan de manera directa y sin tapujos de los autores que las han escrito. No es nada nuevo, pues ¿qué obras no están basadas, por poco que sea, en la vida de quién las crea? Sin embargo, las piezas de las que hablamos se denominan de autoficción y se distinguen del género autobiográfico. Dos dramaturgos que han estrenado obras inspiradas en sus vidas escriben sobre el género y su relación con la ficción. Paloma Pedrero estrenó el pasado año *Transformación* y Borja Ortíz de Gondra inició la serie teatral sobre su familia *Los Gondra* y *Los otros Gondra*, que ahora también inspira su novela *Nunca serás un verdadero Gondra*.

Yo, mi, me, conmigo

ME PIDE *ARTESCÉNICAS* que escriba algo sobre la autoficción en el teatro y me dejo liar. Luego pienso: qué se yo sobre eso. Pero como ya he dicho que sí, me pongo a buscar artículos y estudios sobre el asunto. Hay muchísimos, cientos, miles, quizá. Es un tema muy de moda en toda la literatura. Me abrumo. No me gusta leer teoría teatral. No me seduce hacer debates de este tipo. ¿Para qué? Si cada vez nos escuchamos menos y divagamos más. Prefiero la autoficción a mi manera. Es decir, comentar lo que me gusta, añadiendo siempre la coletilla "a mí". Porque en estos tantos años de ver, leer y escribir teatro he aprendido que lo real es el cómo a ti te impregne, te emocione, te eleve, te aburra o te espante un espectáculo. Y que eso es bastante subjetivo.

A lo que íbamos, que no podría discernir de forma estricta entre autoficción, autobiografía, auto documento… Sí he llegado a entender que auto, significa yo, mi, me, conmigo. Algo en lo que están especializados los adolescentes de muy diferentes edades.

"El verdadero arte dramático solo puede nacer de uno mismo. A veces la obra tiene un tinte más autobiográfico; otras la autora está en lo más subterráneo de esa poética. Pero siempre ha de estar, porque si no lo hace, no hay obra"

Los artistas, para entendernos, también tenemos el ego muy tocado. Y quizá esa sea la clave de la creación. El yo del niño o la niña no deseada, o no atendida, o no admirada o no amada. Muchos hay. Ya lo decía Erich Fromm: la mayoría de los humanos hemos tenido madres que nos han dado la leche pero no la miel. Y eso es amargo, y eso genera tanto dolor que estamos toda la vida intentando quitárnoslo de encima llamando la atención. Queremos que nos miren, que nos escuchen, que nos pongan el más grande de los focos encima de la coronilla y una vez ahí decir: ¿Ven, gente, ven como soy bueno y bello? Soy maravilloso. Fíjense en mí y mis artes. Ámenme ya de una puta vez.

No es vanidad. Aunque pueda confundirse, la vanidad es más frívola, el dolor neurótico es hondo

y puede estar lleno de acción dramática. Escribir, hacer teatro, que es lo que aquí nos ocupa, tiene la raíz de la raíz en ese yo desairado por los otros. De modo que en cuanto crecemos, si tenemos una pizca de coraje artístico, nos tomamos la venganza. ¡Ahora vamos a ver si no soy digno de amor! Entonces comenzamos a hablar de nosotros, de nuestro pasado, de nuestro cuerpo, de nuestras experiencias, de nuestra mirada. Entonces, comenzamos a escribir teatro. Y aunque el protagonista sea la antítesis de ti mismo, el protagonista eres tú. Y aunque jamás hayas estado en el lugar de los hechos, ese lugar es tu casa. Y aunque el asunto parezca muy lejano a ti, tú eres el asunto. ¿Es eso autoficción?

Seguramente. Porque todo lo que nace de uno lo es. Y el verdadero arte dramático solo puede nacer de uno mismo. A veces la obra tiene un tinte más autobiográfico. En otras hasta sale el autor y habla en primera persona. Hace muchos años que ya he visto estas obras en los escenarios. Otras veces la autora está en lo más subterráneo de esa poética. Pero siempre ha de estar, porque si no lo hace, no hay obra.

Por eso lo que a mi me importa no es de que modo está, sino qué forma le da a esa autoficción; qué vuelo es capaz de arrancarle, qué sentidos ha expuesto desnudos, qué reflexiones ha provocado, qué personajes ha parido, qué claridad ha alumbrado. Me da igual que una monologuista aparezca en un escenario desnuda o que una troupe de cuarenta se aposenten sobre una escena despampanante. Lo que importa es qué hacen ahí, para qué, cómo lo cuentan, cuánto riesgo, talento y verdad hay en sus actos y palabras. Qué siente el público.

Porque si el público solo recibe un plano chato y oscuro, si lo que hemos visto es un yo, mi, me, conmigo a secas, hemos perdido la oportunidad. Pero si los espectadores vibran durante una buena parte de la función, no se desconectan, ríen, se perturban… Viven una experiencia transformadora, la autoficción será ya todosficción. Todos juntos. Eso es lo que vale para mí. Da igual el nombre.

Paloma Pedrero
Dramaturga y directora

Por Ulises Kuroshima / García May

Realidad, artificio y emoción

CADA VEZ SE VEN MÁS en nuestros escenarios espectáculos que, rompiendo la convención del pacto ficcional con el espectador, se presentan como basados en sucesos reales acaecidos a sus creadores. En algunas ocasiones, se acercan al teatro-documento y dan cuenta de hechos traumáticos en la biografía del protagonista; por ejemplo, *Yo soy el que soy*, de Aaron Lee. En otras, introducen elementos ficcionales que cuestionan la autenticidad de partes de lo representado, como *El bar que se tragó a todos los españoles*, de Alfredo Sanzol.

Se ha acusado a estos espectáculos de ser puro narcisismo al servicio del yo de sus creadores, un equivalente teatral del postureo que triunfa en las redes sociales. Quienes así nos censuran confunden la mala autoficción con el mal teatro y condenan el género en su totalidad, no sus espectáculos fallidos.

Serge Doubrovsky, novelista que acuñó el término "autoficción" en 1977, lo definió como "una ficción de acontecimientos estrictamente reales", deslindándolo de la autobiografía. Si esta última establece un pacto de verdad con el lector ("lo que te cuento es lo que recuerdo"), la primera establece un pacto de mentira ("lo que te cuento está atravesado por mi fantasía"). En el caso del teatro, ¿qué sentido tiene decirle al espectador: "lo que ves me ha ocurrido de verdad (aunque no exactamente así)"? ¿Qué aporta esa información a la recepción del espectáculo?

En mi experiencia, y después de haberme subido al escenario, sin ser actor, en dos obras sobre mi familia y mi tierra (*Los Gondra* y *Los otros Gondra*), me atrevo a aventurar que el pacto ficcional que se establece con el espectador es otro. De entrada, el crédito que presta el público a una persona real en el escenario es completamente distinto al que concede a unos actores que representan; pienso que ese interés diferente está relacionado con la fatiga de los relatos y el auge de lo documental. Parecería como si la mentira de la ficción hubiera agotado su capacidad de dialogar con el mundo actual y el hambre de autenticidad favoreciera la irrupción de la realidad externa en el teatro.

"Parecería como si la mentira de la ficción hubiera agotado su capacidad de dialogar con el mundo actual y el hambre de autenticidad favoreciera la irrupción de la realidad externa en el teatro"

El quid de la cuestión está en cuánta realidad permite el escenario antes de empezar a imponer sus leyes y recuperar un axioma inflexible: lo que está ocurriendo ante nuestros ojos no es cierto, sino representación de otra realidad. Si nos empeñamos en seguir presentando realidad sin elaboración artística, ¿qué diferencia hay entre lo que mostramos y una conferencia en la que esa misma persona nos expusiera su caso? Ahí es donde, a mi modo de ver, fracasa la mala autoficción: cuando piensa que algo tiene valor solo por ser real, fiándolo todo a la autenticidad. "Si mi sufrimiento es real, mi espectáculo es valioso", se piensa. Y quizás lo sea como testimonio, pero no como teatro.

Como explica Sergio Blanco en *Autoficción: una ingeniería del yo*, hacer autoficción desde un escenario debe ser lo contrario del narcisismo: un acto de generosidad en el que exponerse es una manera de compartir la herida íntima sin ocultarse tras un personaje. Ese acto exige valentía, pero también humildad para dejarnos atravesar por todos los elementos de la teatralidad, que darán su sentido pleno al espectáculo. Paradójicamente, lo real atrae la atención, pero no emociona; es el artificio del arte teatral lo que nos permite llegar al corazón del espectador.

Al final de *Los otros Gondra*, yo terminaba diciendo algo que dinamitaba la certeza de lo que habíamos contado hasta entonces: "si es que alguna vez ocurrió todo esto". Para mi sorpresa, era precisamente esa ambigüedad lo que conmovía a los espectadores. Como me dijo uno después de la función: "No me importa si le ocurrió de verdad o no; solo me importa que la función me ha hecho llorar".

Borja Ortiz de Gondra
Escritor

Mirandez Producciones y PENTACION
presentan

MAGÜI MIRA MOLLY BLOOM

del ULISES de JAMES JOYCE

productor
JESÚS CIMARRO
versión y dirección
MARTA TORRES
MAGÜI MIRA

ALBERTO CLOSAS

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Aquel año 1921... nacieron unos cuantos niños que se convertirían, con el paso del tiempo, en grandes intérpretes de cine, teatro y televisión. En el año 1921 nacieron Antonio Ferrandis, Ana Mariscal, Fernando Fernán Gómez, Felipe Peña, Alberto Closas, Manuel Collado Álvarez y Luis Ciges. Una generación prodigiosa cuyo recuerdo, salvo algunas excepciones, se va diluyendo. Algunos, como Fernán Gómez y Closas, siguen siendo reconocidos por sus trabajos en el cine. Otro, como Ferrandis, porque su serie *Verano azul* no deja de reponerse desde hace cuarenta años. Todas estas personas sufrieron la Guerra Civil en su recién iniciada juventud pero, tras ella, triunfaron en el mundo del espectáculo. En este número recordamos a dos de los grandes: Fernando Fernán Gómez y Alberto Closas. Del primero nos habla el actor Miguel Rellán; del segundo su hijo Alberto Closas Jr.

A un paso de las estrellas

Por Alberto Closas Martínez

Alberto Closas con Analía Gadé en 1963. Archivo de la familia Closas.

Mi padre hacía cine para ganar dinero porque él, realmente, era un animal de escena. Amaba al teatro sobre todas las cosas y a él dedicó casi todo su esfuerzo y, frecuentemente, todo su dinero. Porque, tras sus comienzos con Margarita Xirgu y tras el éxito de la película *Muerte de un ciclista*, se convirtió en productor, adaptador, director y protagonista de sus montajes teatrales. Yo empecé a trabajar regularmente con él como regidor, ayudante en *La zorra y el escorpión* (1987) y no pude tener mejor escuela. En casa le ayudaba a pasar papel, a trabajar el personaje. Y eso que fue un hombre que separaba perfectamente su vida privada del teatro. Durante todo el día hacíamos muchas cosas -era un lector voraz- y solamente podíamos hablar sobre el teatro a partir de las cinco de la tarde, cuando comenzaba la jornada laboral. Closas controlaba todo para la escena, desde la iluminación a la elección de músicas. Conocía perfectamente el funcionamiento del negocio. No necesitaba grandes documentos. Decía que el mejor y más efectivo contrato era el que se firmaba en la servilleta de un bar. Pero quería que, al levantarse el telón, el público viera lo mejor: un buen decorado, un gran vestuario, un atrezo de lujo. Tengo sus cuadernos de dirección y hoy podría montar cualquier obra sin ningún problema. Tenía la convicción de que al espectador ha- ▸

Gemma Cuervo y Alberto Closas en *La tercera palabra*. 1964. Archivo familia Closas.

bía que darle dos horas de ilusión, de fantasía, había que sacarlo de sus problemas.
Durante casi toda su vida mantuvo una relación constante con Argentina. Con Nati Mistral se hizo empresario del Teatro Avenida de Buenos Aires. Como tantos actores querían tener sus propios teatros y ese porteño iba a ser el puente entre las producciones españolas y bonaerenses. El día que ardió el Avenida se acercó a las ruinas humeantes con un revolver en el bolsillo. Quería suicidarse, lo había perdido todo. Fue uno de los bomberos el que lo detuvo diciéndole: "*¿Qué quiere hacer señor Closas? Usted todavía nos tiene que hacer mucho teatro*". El Marquina de Madrid fue su otra aventura -junto a dos socios- como empresario de paredes. Estando en París haciendo teatro ya le mandaba cartas al *Morito* (López Vázquez) hablándole sobre el maravilloso teatro que iban a tener. Después lo tuvo, más o menos, durante tres años, haciendo cosas extraordinarias: romper la cuarta pared, sentarse en el proscenio, apoyarse en los hombros de la escena...

"Mantuvo casi toda su vida una relación con Argentina, el día que ardió el Teatro Avenida se acercó a las ruinas humeantes con un revolver en el bolsillo. Quería suicidarse, lo había perdido todo."

SU MÉTODO

En la última década de su vida demostró que podía ser un gran actor en cualquier registro. Recuerdo que en una publicación se decía que solo hacía alta comedia, que eso era muy sencillo. Cuando empezó a trabajar con Juan José Seoane muchos directores vieron lo que era capaz de hacer y trabajó entonces con Miguel Narros y con José Carlos Plaza. Él tenía su método de ensayo: papel sabido y seguir las instrucciones del director. Por eso cuando sus últimos directores se ponían a analizar textos, antecedentes de los personajes, etc., él se iba al café de al lado. Decía que no tenía ninguna necesidad de saber si el padre de su personaje tenía siete hijos, su madre era puta o qué historias más. Cada uno tiene su sistema de trabajo.
Seguramente el momento más doloroso de su enfermedad fue cuando asumió que no volvería a subirse a un escenario. Como no era tonto, sabía que se estaba muriendo, pero al principio tuvo la esperanza de reaparecer. No quiso suspender pronto las representaciones de *El canto de los cisnes*, porque creía que se debía al público. Cuando el fin estaba muy cerca ya solo se dedicó a poner en orden las cuestiones pendientes. Y el libro que planeaba, *A un paso de las estrellas*, nunca llegó a escribirlo.

El secreto de Fernando

Por Miguel Rellán

Fernán Gómez, Manuel Alexandre y Analía Gadé en *Gravemente peligrosa.* 1966. ©Gyenes-CDAEM INAEM

De siempre me fascinó la personalidad de Fernando Fernán Gómez. No soy nada original, ya lo sé. Me seducía todo en aquel personaje brillante, excesivo, polémico, lúcido… y a la vez cínico, paradójico, contradictorio…

Conocí a Fernando al principio de la década de los setenta. Debió ser, cómo no, en el café Gijón, en Oliver o Bocaccio, míticos locales de aquel glorioso entonces. Después coincidí con él en algunas películas, estrené incluso un texto suyo, *La coartada*, asistí a cenas en su casa y por supuesto seguí frecuentándolo en muchas de aquellas interminables tertulias nocturnas.

No puedo decir que llegáramos a ser verdaderos amigos, pero lo cierto es que siempre me trató con cariño y respeto. No hace falta decir que mi admiración hacia él era incondicional. Pero a medida que lo fui conociendo tenía la sensación de que guardaba algo, o mucho, en la recámara, de que solo mostraba una parte de la fachada, que debajo de aquella

máscara había otra, y debajo otra más. Todos guardamos algo, claro está, inconscientemente o no, que difícilmente dejamos entrever, pero en el caso de Fernando siempre sospeché que lo que no traslucía era

lo más importante, lo sustancial, que los ases que se guardaba en la manga eran los fundamentales.

Esa impresión no desapareció después de leer su autobiografía *El tiempo amarillo*, ni de ver *La silla de Fernando*, el documental de David Trueba y Luis Alegre. En ambos casos hablaba con sinceridad de sí mismo. Pero aún así me seguía pareciendo que algo oculto había, algo que no encajaba entre las piezas del panorama general que yo me había formado de su personalidad.

El caso del señor vestido de violeta, con Joaquín Roa y Rafael Bardem. 1954. ©Gyenes-CDAEM INAEM

Parte del misterio se me iba a revelar una noche de la manera más inesperada. Fue durante el rodaje de una película.

En una determinada secuencia nuestros personajes, un director de cine frustrado y un vagabundo, se encontraban en una estación de metro a altas horas de la noche, cuando apenas hay ya viajeros. Se rodaba entre la una y las seis de la mañana, durante las pocas horas en que suspendía el servicio de trenes.

No recuerdo de qué trataba la charla que mantenían aquellos dos personajes, pero sí que mientras discutían de lo que fuera iban dando generosos sorbos a la botella de whisky que uno de ellos, el director de cine, Fernando, llevaba en una bolsa de papel.

A tal efecto el departamento correspondiente de la película había dispuesto, como suele hacerse, un líquido inocuo que aparentaba a la perfección ser legitimo escocés. Pero Fernando nada más oler aquel brebaje se levantó hecho una furia.

- ¡Esto es una mariconada! –bramó – ¡Queremos whisky auténtico! ¿Verdad, Rellán?

Tragué saliva antes de fingir sumarme a su indignación.

- ¡Por supuesto que queremos whisky auténtico! ¡Habrase visto!

Durante las cinco o seis horas que duró el rodaje nos bebimos a morro botella y media de aquel whisky auténtico.

No sé cómo quedó la secuencia pero en las interminables pausas, mientras se preparaba el siguiente plano, tuve la suerte de mantener una de las conversaciones más fascinantes de mi vida y cuyos aspectos más relevantes, qué le vamos a hacer, no puedo ni debo desvelar. Aquel ser escéptico, lúcido e independiente me hizo unas confesiones íntimas que destaparon al fin la caja de los misterios. Hasta tal punto que casi al final, entre las nebulosas del alcohol, el cansancio y el exceso de confianza me atreví a preguntar.

- Fernando… ¿tú eres feliz?

Se me quedó mirando durante un instante con expresión de cariñosa indulgencia.

- ¡Naturalmente que no! – exclamó - ¡Ni falta que me hace!

Y me alargó la botella para que le atizara el penúltimo trago. Con aquel trago me bebí para siempre el famoso secreto de Fernando. ◆

En marzo y abril
os planteamos estas preguntas

¿qué pasa cuando el interrogado es el periodista?

los papeles de Sísifo

escrita por **Harkaitz Cano**
dirigida por **Fernando Bernués**
9 ABR - 2 MAY 2021 | Teatro María Guerrero

¿con la luz apagada o encendida?

y llegar hasta la Luna

escrita y dirigida por **María San Miguel**
7 - 11 ABR 2021
Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva

¿qué nos queda del barrio?

los Remedios

escrita por **Fernando Delgado-Hierro**
dirigida por **Juan Ceacero**
19 MAR - 18 ABR 2021
Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa

¿da una vida para tener dos vidas?

el bar que se tragó a todos los españoles

escrita y dirigida por **Alfredo Sanzol**
12 FEB - 4 ABR 2021 | Teatro Valle-Inclán

¿verdad o atrevimiento?

atraco, paliza y muerte en Agbanäspach

escrita y dirigida por **Nao Albet** y **Marcel Borràs**
5 FEB - 21 MAR 2021 | Teatro María Guerrero

Centro #Dramático Nacional

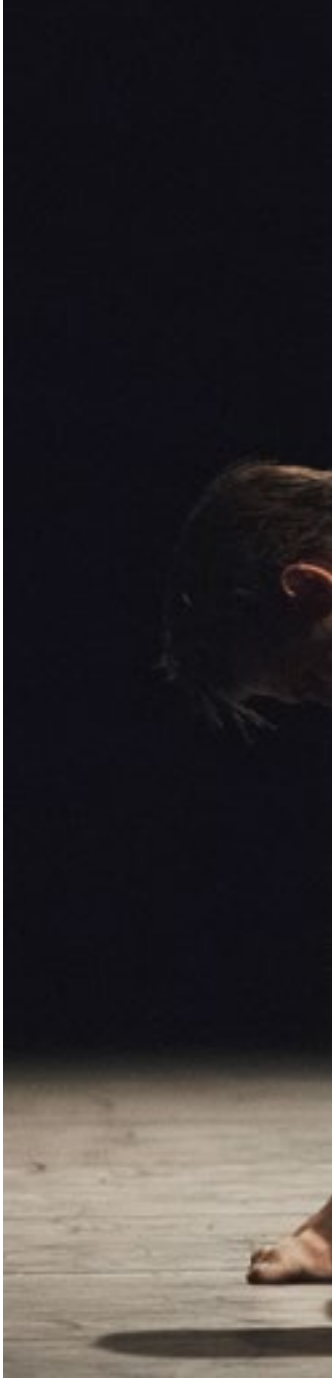
Todas las preguntas de la temporada y las entradas en

dramático.es

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

El oficio de lo imposible

Las artes escénicas son las más efímeras de todas las artes, una vez creadas, desaparecen. Volver eternos los espectáculos es la misión del fotógrafo especializado en la escena, pero *¿cómo puedes observar y definir lo etéreo?* **Fernando Marcos**, con muchas sesiones fotografiando todo tipo de espectáculos, explica su método.



Petite Mort, de Jiri Kylián para el Staatsballett Berlín. © Fernando Marcos

AL CONTEMPLAR UN ESPECTÁCULO entramos en un mundo de sensaciones y emociones únicas e irrepetibles, que se transforman de una manera orgánica. No hemos visto la *Traviata,* ni *Esperando a Godot*; hemos visto una *Traviata* y seguiremos esperando a otro Godot. La fotografía capta fragmentos de esa única escena, la de hoy, jamás la de ayer y sólo quizá la de mañana. La fotografía remarca en un encuadre finito la infinitud del espacio escénico, no sólo físico, sino también emocional. Desde estas y otras premisas considero que la fotografía de artes escénicas es, sin duda, una derrota; otra misión imposible en nuestras vidas, en nuestra profesión, pero tenemos que intentarlo e intentar evitar que todo aquello vivido se convierta en olvido.

La fotografía de escena obviamente está ligada al cuerpo y el movimiento, además de la escenografía. En los inicios, en las "heliografías" de Niepce del año 1826 los tiempos de exposición a la luz solar eran de

La imagen escénica nació en 1871, cuando Richard Maddox inventó la placa seca y consiguió acortar los tiempos de exposición a 1/25 segundos"

ocho horas. Años más tarde, en 1837 los daguerrotipos acortaron esos tiempos a los dos o tres minutos. No fue hasta el año 1851, que los ambrotipos de Archer llegaron a los dos o tres segundos de exposición, cuando ya podemos considerar que son tiempos adecuados para una escena con personas, siempre estáticas. Veinte años más tarde, en 1871, Richard Maddox inventó la "placa seca", lo más parecido a las películas fotográficas actuales pero con soporte de vidrio, acortando los tiempos de exposición a 1/25 de segundo y permitiendo que naciera realmente la imagen escénica. Al cine aún le quedarían más de veinte años para ser una realidad, ocurrió en el año 1895 de mano de los hermanos Lumière y gracias al desarrollo de las superficies flexibles, el plástico. Además, aquellos tiempos de exposición están calculados con luz natural, cientos o miles de veces más potentes que la luz artificial, sobre todo de aquella época.

Poco a poco, la sensibilidad a la luz de las emulsiones fotográficas fue aumentando, lo que permitió disminuir los tiempos de exposición y captar la escasa luz escénica. En la tecnología digital actual hay muy pocos límites técnicos, además de las casi infinitas y sobre utilizadas posibilidades de las aplicaciones ▸

Hoja de contactos de la sesión fotográfica de EL Brujo para la revista *Artescénicas*. © Fernando Marcos

informáticas, que ayudan al ajuste de la imagen escénica, exposición, contraste, balance de blancos, etc.

LA OBSERVACIÓN Y EL LENGUAJE

Los nuevos avances tecnológicos en la fotografía, maravillosos en la mayoría de las ocasiones, han traído colateralmente, desde mi punto de vista, un grave problema como es la pérdida de la capacidad de observar: no buscan, sólo captan; no esperan a que su mirada se introduzca en la escena, en el cuerpo del intérprete; disparan y listo. La fotografía es también un lenguaje, una forma de expresión de la cual debes conocer su técnica, pero además sus códigos y su gramática. Con ese lenguaje tenemos que expresar la representación de la escena, que también tiene su lenguaje propio, y para comprender todo ello hay que dedicarle tiempo, tiempo de observación, de análisis, de búsqueda, para poner en armonía su emoción y la tuya.

"Los nuevos avances tecnológicos han provocado que el fotógrafo ya no observe y se detenga a buscar las emociones de la obra; dispara y listo"

Por supuesto no todos los fotógrafos hablamos de la misma manera, ni nos expresamos de igual forma y ese lenguaje personal ha de estar acorde con lo que el coreógrafo, director o intérprete quiere trasmitir. Con algunos de ellos conectas al instante en sensaciones comunes y con otros es muy difícil o imposible. Ni ellos ni nosotros podemos cambiar nuestra manera de hablar porque forma parte de nosotros mismos.

Cuando tus palabras y su lenguaje llegan a un encuentro común, entonces has conseguido o conseguirás fotografías interesantes.

> "La fotografía de cada género escénico atiende sus peculiaridades: en los musicales, la escenografía y el vestuario; en el teatro, la expresión gestual; y en danza, la expresión corporal"

RESPETO A LA ESCENA

No hace muchos años que en los patios de butaca, durante los ensayos generales, se escuchaban los motores de rebobinado de las películas al llegar al fotograma 36, algunos esperábamos para rebobinar en un entreacto, cuando la música tenía un elevado volumen o poniendo todos los abrigos encima, suponiendo que fuera invierno; otros lo hacían en el máximo silencio escénico o en un momento de tensión, perturbando al personal y estropeando la magia.

La introducción de las cámaras digitales cambió todo el ecosistema fotográfico escénico, ya no tenemos el molesto ruido de los motores al rebobinar, pero al aumentar casi al infinito el número de fotografías que se pueden realizar, se ha incrementado el ruido de disparos y ráfagas de motor. Muchas de las cámaras digitales actuales superan con creces los diez disparos por segundo y esto ha aumentado el número de fotógrafos "ametralladora" que fotografían sin cesar y esperan al azar, "a ver qué sale". Por pura ley de probabilidades alguna siempre sale bien, sin duda.

Este es un problema y así me lo han comentado muchas veces algunos actores, músicos y bailarines además de los directores de escena y coreógrafos, llevando a algunos teatros a prohibir la entrada a fotógrafos que no sean los habituales o contratados por ellos o las compañías; no lo comparto pero lo justifico, ya que sabemos que es en pro de la escena.

Desde hace muchos años, con la irrupción de las cámaras sin espejo, tenemos la posibilidad de fotografiar en silencio absoluto. Si queremos especializarnos en las artes escénicas debemos ser lo más respetuosos posible, observar y fotografiar en silencio para mí es algo fundamental. Aún así, sigue siendo habitual, como he comentado más arriba, esas ráfagas interminables de disparo e incluso algún que otro flashazo en la escena, además del encendido casi continuo de las pantallas traseras de las cámaras para ver si ha salido algo.

Hace tiempo, cuando fotografiaba a la Orquesta y Coros Nacionales de España, fui pionero en utilizar cámaras sin espejo y con obturador electrónico para disparar en silencio, en absoluto silencio. Eso me permitió pasar de los ensayos a los conciertos en directo, con sus elegantes ropas y armonía visual. En otras ocasiones, incluso a poder fotografiar con público, oculto en algún lugar o sentado discretamente entre el público, silencio absoluto.

Siendo espectador me he encontrado en algunas actuaciones en directo a colegas disparando, sin mucha piedad, durante la escena con cámaras réflex tradicionales, con obturador y espejo, algo que hoy en día se puede evitar perfectamente. Amigos y colegas fotógrafos, si quieres ser fotógrafo escénico, sé discreto y respetuoso.

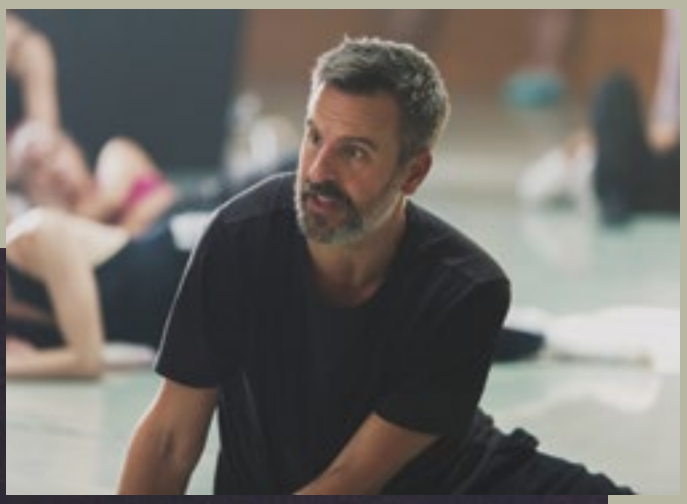
EL OFICIO DE FOTÓGRAFO

Existen pocas especialidades en fotografía en donde se pongan a prueba las diferentes aptitudes y capacidades técnicas y creativas del oficio del fotógrafo. Debemos ser capaces de realizar un buen retrato, individual o de grupo, para un cartel promocional, con la exigencia técnica del dominio de la iluminación y la dirección del personaje. Nos enfrentamos a la deliciosa tarea de permanecer invisibles en los ensayos o entre bambalinas para proporcionar material gráfico previo al estreno y, sin duda, una de las más exigentes y casi siempre irrepetibles, por maravillosas y efímeras, como es la actuación final, en donde ponemos al máximo nuestras capacidades como profesionales. La escena no se detiene, no suele repetirse, hay poca luz y en muchas ocasiones, como en la danza, transcurre muy deprisa.

Hay además muchas diferencias de enfoque hacia las diferencias especialidades escénicas; en los musicales, ópera o zarzuela es muy importantes lo magnífico de la escenografía, vestuario, iluminación; en teatro la expresión gestual es uno de los objetivos más importantes; y en danza la expresividad corporal ha de ser lo primero y en ocasiones lo único, al no existir elementos escenográficos, solo un espacio vacío y una pequeña luz puntual y la piel de un cuerpo. ◆

SUMA Y SIGUE DEL REPERTORIO DE LA CND

Por **Raúl Losánez**
Fotos de **Alba Muriel**



Antonio Ruz

©Antonio Castro

Joaquín de Luz

La Compañía Nacional de Danza acude a los Teatros del Canal con un programa triple y heterogéneo en estilos con el que aspira a conectar con un público amplio. En la elección de las piezas y los creadores se advierte la evolución artística de la formación en los últimos años. Antonio Ruz es uno de los coreógrafos invitados por Joaquín de Luz.

DESDE UN CLÁSICO DE LA COMPAÑÍA como es *Remansos*, al estreno absoluto de *In paradisum* pasando por otra propuesta, *Arriaga*, que simboliza la vuelta de la compañía al trabajo cotidiano después del confinamiento. Nacho Duato, Antonio Ruz y el trío formado *ad hoc* por Mar Aguiló, Pino Alosa y Joaquín de Luz firman, respectivamente, las coreografías de estos tres espectáculos que llegan ahora a Madrid reunidos en un mismo programa. Y todos ellos con un marcado acento español en la partitura, cumpliendo así con una de las líneas de actuación que De Luz se ha impuesto desde que asumiera el cargo, hace dos, años de director de la Compañía Nacional de Danza (CND). "En los programas que hago, busco siempre una cierta lógica, y una progresión tanto estilística como histórica, por así decirlo, dentro de la compañía", afirma el coreógrafo. Enrique Granados, Juan Crisóstomo de Arriaga y Tomás Luis de Victoria son los músicos a partir de los cuales han nacido sendas piezas, que se podrán ver del 8 al 11 de abril en los Teatros del Canal.

Joaquín de Luz: "Sería primordial para el crecimiento de la Compañía Nacional contar con un teatro dedicado a la danza. Hay público y hay talento suficiente para dar ese paso"

GRANADOS Y DUATO. El programa se abre con el *Remanso* sobre los *Valses poéticos* de Granados que Nacho Duato ya estrenó en 1997 en Nueva York con el American Ballet Theater, si bien ahora el espectáculo –con aroma a Lorca flotando en el ambiente- se ha alargado y enriquecido con otras tres danzas populares del compositor ilerdense, dando así lugar a su nuevo título en plural: *Remansos*. "La pieza es un icono de la etapa de Nacho (Duato) y llevaba mucho tiempo sin hacerse; creo que tiene una sensibilidad y una musicalidad extraordinarias". Es la opinión de Joaquín de Luz, quien ha aprovechado el parón del confinamiento para empaparse de otro compositor igualmente prodigioso, pero al que no recordamos como deberíamos. Se trata del bilbaíno Arriaga, un talento fuera de lo común que empezó a despuntar ya en la infancia y que se malogró por su prematura muerte a los 20 años. A pesar de ello, tuvo tiempo de acaparar los mayores elogios de sus coetáneos, alguno de los cuales, como el reputado musicólogo François-Joseph Fétis, dijo que poseía "el don de la invención y la más completa aptitud para todas las dificultades de la ciencia musical". "Tengo que admitir que yo tampoco conocía su trabajo –admite De Luz-. Y la verdad es que me he quedado absolutamente impactado; es una mezcla de Mendelssohn, Mozart… Si no hubiera muerto tan pronto, no sé qué hubiera sido capaz de hacer". Ya en su título, la pieza *Arriaga* deja bien clara la intención de sus creadores de rendir tributo a este olvidado genio. "Hemos utilizado su música para pasarla por diferentes registros y visiones: la danza contemporánea, la danza neoclásica y la danza clásica", explica De Luz, que ha trabajado en colaboración esta vez con Aguiló y con Alosa. "Son dos personas en las que confío mucho –dice el director de la CND-. Ha sido una experiencia muy bonita, entre otras cosas porque no teníamos ningún ego; hemos encajado perfectamente".

RETORNO A LA CND. Y no menos bien parece encajar el director artístico con Antonio Ruz, que será quien ponga la guinda a este tríptico de danza con el estreno absoluto de *In paradisum*. "Hace ya casi 25 años", tal y como recuerda Ruz, que estos dos creadores se encontraron por primera vez; fue cuando ambos eran bailarines en el Ballet de Víctor Ullate. La profesión les llevó poco después por caminos y proyectos distintos, pero la Compañía Nacional les ha brindado ahora este "bonito reencuentro". "Desde que Joaquín llegó a la compañía, me ha mostrado su interés y sus ganas de que yo estuviese aquí presente como invitado –revela el coreógrafo cordobés sin ocultar su satisfacción y su cariño hacia De Luz-. Además, para mí hay otro reencuentro, que es con la propia compañía, porque yo fui bailarín aquí un año, en la etapa de Nacho Duato. Así que, para alguien como yo, que viene de la esfera de lo independiente…, ¡esto es un verdadero lujo!". Sonriendo, explica las razones: ▸

Escenas de los ensayos de *In paradisum*, de Ruz (en la otra página), y del programa complementario que ensaya De Luz.

Antonio Ruz: “Veo a la Compañía Nacional en plena forma y a sus bailarines muy motivados, lo cual no siempre es fácil conseguir en una institución pública por el peligro de que todo se vuelva rutinario”

“Aquí hay un equipo, una estructura sólida, unos medios… que en el ámbito privado cuesta mucho encontrar. Eso hace que yo me pueda concentrar exclusivamente en lo creativo, para ponerlo al servicio de la compañía, del público y de la danza”.

Esa faceta puramente creativa está orientada en la pieza, según él mismo desvela, a plasmar desde el presente la espiritualidad de la música, sumamente compleja, de Tomás Luis de Victoria: “Lo que Pablo Martín Caminero (músico con el que trabaja asiduamente) y yo hemos querido hacer es conectar lo sagrado y lo profano; lo individual y lo colectivo; lo espiritual y lo mundano. Es un espectáculo de contrastes que apuesta por la celebración y por la reunión, algo que pensamos que puede venir muy bien después de haber estado tanto tiempo separados en el confinamiento”. Han pasado 15 años desde que Ruz saliera de la Compañía Nacional para buscar nuevos horizontes, un tiempo que, a su juicio, no ha estado detenido dentro de la institución: “Las cosas han cambiado mucho desde que yo estuve aquí –afirma-. Ha habido otros directores y, con cada uno de ellos, ha habido un criterio artístico, e incluso técnico. Y al mismo tiempo hay una continuidad; es muy bonito ver cómo se van superponiendo las distintas generaciones de bailarines. En este sentido, creo que Duato hizo una labor incuestionable; llevó la compañía a un nivel de excelencia insólito entonces, y creo que aún queda su huella en el cuidado por ciertos detalles. Veo una compañía en plena forma y con unos bailarines muy motivados, y eso es difícil de conseguir en una institución pública, porque siempre existe ese riesgo de convertir la creación en una rutina”.

Y apunta De Luz en la misma dirección que su colega en cuanto a la deuda contraída con Duato, algo que, por otra parte, les está haciendo hoy ser más ambiciosos: “Él puso a la compañía en un lugar muy destacado del mapa; a partir de ahí, el repertorio se ensanchó muchísimo para que no fuera todo contemporáneo. Y, claro, eso ha supuesto un proceso de reseteo, y de nueva búsqueda de la excelencia en los distintos estilos, que no se consigue de la noche a la mañana”.

NUEVOS PÚBLICOS.

Pero no solo se ha ido ensanchando el repertorio; también el perfil del público al que la compañía quiere llegar es mucho más amplio, tal y como señala De Luz: “Es verdad que uno de mis objetivos es sacar la danza y la compañía a la calle; hacer entender a la gente que no es una cosa elitista e inalcanzable. Hay que intentar llegar al máximo número de espectadores, y más en una compañía pública como esta”. Y agrega Ruz: “Sería importante, para crear nuevos públicos, que la danza estuviera más presente en la educación Y por supuesto… –añade dejando escapar una risa escéptica- ¡que existiera un teatro dedicado a la danza”. En efecto, esta es una vieja reivindicación que también De Luz hace suya como director de la CND: “Hay público y hay talento más que suficiente como para que haya un teatro de la danza”. ◆

Teatre Escalante
Centre d'Arts Escèniques

LES NOSTRES PRODUCCIONS

LLUNA

De JUAN PABLO MENDIOLA

20 21 del 21/2 al 14/3

Teatre Principal

21/2: 18:00h
Del 27/2 al 14/3:
dissabtes 18:00h
diumenges 11:30h
i 18:00h

Venda d'entrades en taquilla els dies de la funció i en **www.escalantecentreteatral.com**

VALÈNCIA

GENERALITAT VALENCIANA

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

L'HORTATEATRE

¡Desdichados los autores y los actores que todo se lo deben a la "claque"! Pero más desdichados los que creen que no le deben nada. ¡Su vanidad es incurable! (Jacinto Benavente)

Por Antonio Castro

Aplaudir por obligación

Claque: **Grupo de personas que asisten a un espectáculo con el fin de aplaudir en momentos señalados.**

La claque: **Grupo de personas que aplauden, defienden o alaban las acciones de otra buscando provecho. (R.A.E.)**

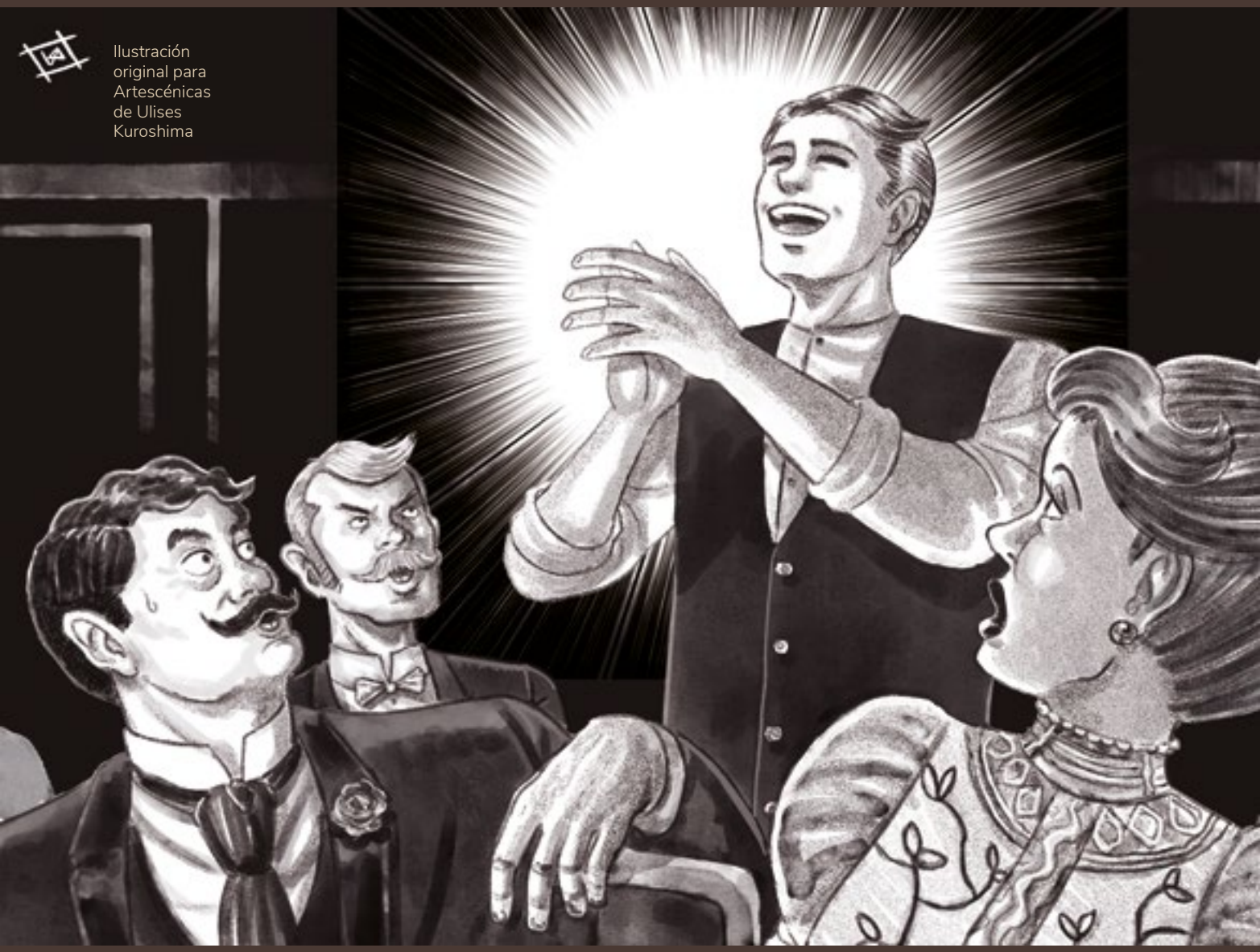


Ilustración original para Artescénicas de Ulises Kuroshima

Hoy en los teatros no existe la claque -o la *clá*- como fenómeno organizado. Los aplausos forzados los proporcionan amigos de los estrenistas, que acuden gratis a las funciones. Pero durante más de un siglo sí existió una organización dedicada a propiciar los éxitos de actores o autores mediante un sistema de modestas recompensas. Aunque nos parezca extraño, todos los grandes teatros tenían su claque perfectamente jerarquizada. Y una primera noticia: los individuos de la claque no cobraban por sus aplausos, sino que pagaban por ello.

El jefe de la claque era la figura todopoderosa alrededor de la cual giraba un complejo engranaje que solía tener fijos, en cada teatro, a unos setenta miembros. Segunda noticia: a la claque solo podían pertenecer los hombres. El jefe era el único que ▸

ganaba dinero con estos tejemanejes. La empresa del teatro le ofrecía una serie de regalías para que distribuyera entre sus socios. Generalmente eran entradas gratuitas para los estrenos. Quienes querían aprovecharse de ellas tenían que estar inscritos en la lista del jefe correspondiente, al que pagaban una cantidad mensual por ser admitidos. En las primeras décadas del siglo pasado esa cuota podía oscilar entre los dos reales y una peseta al mes. Como en toda lista, había suplentes por si fallaba algún titular. En 1926 un jefe de claque denominado *Mano dura*, afirmaba que había dos categorías: los *paganos* y los *fuertes*. Los primeros abonaban cuota por pertenecer a la claque; los segundos eran los que se movían a sus anchas, generalmente por entrar gratis a los teatros. El diario *Heraldo de Madrid* público en 1926 una entrevista con Manuel Martínez Gómez (el nombre nos suena a falso…) entonces el jefe de claque más poderoso de Madrid. En ella explicaba:

> *El jefe y su ayudante presencian el ensayo general 'con todo' de la obra en capilla y toman nota de los momentos plausibles, de las frases que hay que subrayar con un murmullo, de los parlamentos que deben coronarse con una ovación cerrada, de los mutis o las muertes que merecen el regreso a la escena o la resurrección inmediata del comediante, del momento musical digno de repetirse hasta el infinito, como en un momento… eterno...*[1]

El conocido como Padre Benito Calzado fue el capo de todos los jefes de claque durante cuarenta años.

EL PADRE CALZADO. No era religioso sino funcionario municipal. A Benito Calzado Sánchez le pusieron el mote de *Padre Benito*, sacado de un personaje de la zarzuela *El tambor de granaderos*. Fue Eduardo Yáñez, empresario del Lara, quien lo reclutó a principio de la década de los ochenta del siglo XIX, para jalear a sus artistas. Aprendió tan rápido, y fue tan listo, que llegó a controlar la claque de diez o doce teatros madrileños. En cada uno de ellos tenía un lugarteniente que le vigilaba el negocio. Fue un personaje todopoderoso, y no especialmente estimado. Ejerció una auténtica tiranía en el negocio teatral, actuando también como prestamista. Dos de sus hijas, Paz y Rosario Calzado, fueron artistas de variedades. Benito Calzado falleció el 23 de marzo de 1926 tras haber sufrido un accidente que le fracturó la base del cráneo, sin que nunca terminaran de aclararse las circunstancias. Tenía setenta y dos años. Con su desaparición todo el entramado de la claque se desmoronó y comenzó su final como organización.

En 1926 un jefe de claque denominado *Mano dura* afirmaba que había dos categorías: los *paganos* y los *fuertes*. Los primeros abonaban cuota por pertenecer a la claque; los segundos entraban gratis a los teatros

UN POCO DE HISTORIA. Los actores romanos, al terminar las representaciones, exhortaban al público con esta frase: *Plaudite cives* (aplaudid ciudadanos). Algunos estudiosos han pretendido hacer de esta petición el origen de nuestra fenecida claque, iniciada por Nerón:

> *Dice Suetonio, que Nerón reunió una compañía de alabarderos de 5.000 hombres, jóvenes y robustos. (Robustissimum juventutis) Su traje era elegante;*

---

1 G. OLMEDILLA, J. *Los forjadores del éxito.* Heraldo de Madrid (27-3-1926:5)

2 El Teatro. (31-10-1870 :1)

3 ANTOINE. *Historia de la 'claque'*. Heraldo de Madrid (24-5-1924 :3)

Benito Calzado Sánchez fue jefe de claque durante 40 años, llegó a controlar las de doce teatros de Madrid; a su muerte se desmoronó todo el entramado de la claque de la ciudad

llevaban el cabello largo y en cada dedo una sortija de oro. Este pequeño ejército se dividía en cuadrillas que mandaban caballeros romanos con un sueldo anual de 40.000 sestercios, o sean 25.124 reales de vellón, para que todo el mundo lo entienda. Las diez mil manos que aplaudían, hábilmente capitaneadas, como si sólo un hombre las moviera, se limitaban a calentar el salón (accendere favorem) y cuando los alabarderos daban la señal, el resto de los espectadores aplaudía con frenesí y entusiasmo. [2]

Teniendo en cuenta los siglos que pasaron entre la desaparición del teatro romano y el comienzo de los corrales de comedias españoles, la afirmación parece tomada por los pelos. El año 1924 el *Heraldo de Madrid* recogió una gacetilla del diario francés *Le Journal* [3] en la que también se atribuye origen romano a esa costumbre de aplaudir cobrando. También se informa de que entonces los aplausos *normales* consistían en agitar al aire un extremo de las túnicas, que en algunos países todavía se mantiene agitando pañuelos. Sobre el origen de la claque se escribió mucho y, me temo, se fabuló más. En Francia ya se publicó en 1829 un libro titulado *Memorias de uno de la claque*, en el que se analizaba este fenómeno.

En el teatro español han existido, desde los tiempos de los corrales de comedias, los *alabarderos*, los *mosqueteros* o los *morenos*. Esto es: los reventadores de un espectáculo o de un artista. Pero no podemos considerarlos como claque

Caricatura del llamado Padre Benito Calzado, todopoderoso jefe de la claque.

LOS APLAUDIDORES

27 DE JULIO DE 1889. NÚM. 336.

INFORMACION

LA "CLAQUE"

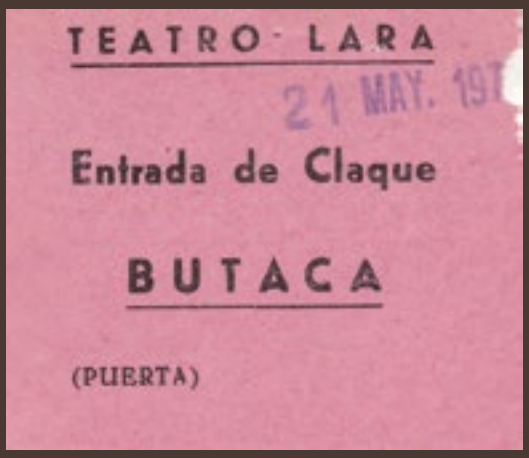
LOS FORJADORES DE LOS EXITOS... Y ALGUNAS VECES DE LOS FRACASOS

Historia de la "claque"

HERALDO

LOS FORJADORES DEL EXITO

Confesiones de un jefe de claque



La prensa publicó frecuentemente informaciones sobre la clá.

Entrada de clá del Lara en los años setenta del siglo XX..

porque no tenían organización. Eran espectadores furibundos que pagaban sus entradas para aplaudir a sus ídolos o abuchear a los rivales. Lo mismo podemos decir de los famosos *chorizos, polacos y panduros*. Los grupos de alborotadores que defendían, respectivamente, a las huestes del Príncipe, el coliseo de la Cruz y el de los Caños del Peral. Aunque tenían sus líderes, no cobraban por provocar las broncas. El Conde de San Luis acabó con ellos obligando a las compañías del Príncipe y de la Cruz a representar alternativamente en los dos teatros. Los Caños del Peral aparecían y desaparecían frecuentemente.

EL FIN DE LA CLAQUE. Las peticiones de que desapareciera esta institución fueron frecuentes y ya en el siglo XIX (1889) se abogaba por ello:

> *¿No les parece a ustedes llegado ya el momento histórico de disolver la ilustre corporación de aplaudidores dramáticos? A tiempos nuevos, nuevas instituciones. Todo organismo tiene sus días contados. Todo es mortal, todo perecedero. A los alabarderos les ha llegado su San Martín, como a la milicia nacional y a los pantalones de trabillas. Antes ¡pase! antes tenía eso su razón de ser.*

Tendría que pasar casi un siglo para el definitivo entierro. Los que pasamos del medio siglo podemos recordar los últimos años de la claque en Madrid. Era una fórmula para entrar al teatro por muy poco dinero. Ya no había que pagar cuotas. En un bar cercano a cada sala, se colocaba antes de las funciones, un señor -generalmente malhumorado- con un cajoncito en el que se apilaban unas mugrientas cartulinas. Con ellas pasabas al teatro, a una localidad de paraíso aunque, si había poco público, los acomodadores, o el arrojo de cada uno, te bajaban de piso. Ya no había ninguna obligación de aplaudir. Creo que la mantenían por tradición. La aparición de los vales descuento que se podían obtener gratuitamente en las sucursales bancarias terminó definitivamente con la *clá*. Con los vales ya se podía obtener una sustanciosa rebaja en el precio sin pasar por el control del cajista del bar. ◆

---

4 MATOSES, M. *Los aplaudidores*. Madrid cómico. (27-7-1889 :3)

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
Director **Rubén Olmo**

CENTENARIO
ANTONIO RUIZ SOLER

15-16 ABRIL 2021
TEATRO DE LA MAESTRANZA. SEVILLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | inaem | BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Más información en nuestra web: **balletnaciona/mcu.es/giras** y redes sociales

Talento y oportunidad

El artista e investigador de danza **Fernando López Rodríguez** reflexiona sobre los criterios de asignación de las residencias coreográficas que siguen las instituciones. En su opinión, las convocatorias de estas residencias no son suficientemente transparentes, pero tienen una influencia capital en el ritmo de producción de las compañías de danza. Y sugiere por ello un debate sobre su necesidad como medio para el desarrollo de una carrera artística "validada por las instituciones".

COMO CONSECUENCIA de la crisis de 2008 y de la progresiva disolución de compañías permanentes con espacios propios y estructuras jurídicas sólidas (consultar los informes elaborados por el Observatorio Nacional de Compañías Independientes de Danza), los artistas del sector coreográfico comienzan a entrar en los circuitos de las residencias artísticas propuestos por instituciones públicas y entidades privadas. Animados, además, por las más o menos cuantiosas ayudas a la producción que estas ofrecen, así como por constituirse como "escaparates" para la visibilidad de sus trabajos, muchos artistas comienzan a organizar sus ciclos de producción en función de las convocatorias de dichas residencias coreográficas.

Así, y en paralelo, se produce una aceleración de la productividad del mercado artístico, en el que empieza a notarse cómo las compañías, adaptándose a menudo a los ciclos de las convocatorias de residencias y aceptando su incapacidad para girar las piezas ya creadas, comienzan a producir un espectáculo nuevo cada año.

Las convocatorias se tornan cada vez más breves y protocolarias: apenas unas páginas para describir el proyecto, declinar la biografía del artista y la motivación del mismo para llevar a cabo la solicitud. La transparencia de las bases oculta, sin embargo, una "partitura invisible" que los artistas nos esforzamos por descifrar, intentando adaptar los proyectos a las líneas de programación de la institución convocante para poder ser escogidos.

A pesar de ello, las listas de seleccionados parecen promover un apoyo continuado a un pequeño grupo de artistas en detrimento de otros a los que se apoya ocasionalmente, y de aquellos a los que no se programa nunca.

Si bien el rigor científico habría de llevarnos a un análisis estadístico mucho más amplio y minucioso (ya que los artistas no se vinculan en exclusiva con una sola institución artística), podemos detenernos en observar el caso de las residencias de creación y de investigación del Centro Coreográfico Canal en la

"La precariedad de todo el sector obliga a artistas de Premio Nacional y largas carreras a solicitar este tipo de ayudas y a *competir* con otros coreógrafos con menor capital simbólico"

Comunidad de Madrid. Desde 2009 y con un total de trece convocatorias y el paso de tres directores distintos, contabilizamos catorce compañías que han obtenido más de cuatro residencias. De esas catorce, dos compañías han recibido ocho residencias, una compañía ha recibido siete, tres compañías han recibido seis residencias y cuatro compañías han recibido cinco: lamentablemente, no tenemos acceso al número de compañías que, habiéndose presentado en varias ocasiones, nunca han recibido ninguna.

PUERTA AL MERCADO

La gravedad del problema, pese a todo, no reside tanto en la cuestión acerca de los privilegios de unas pocas compañías, sino en la máxima precariedad de todo el sector, que obliga a artistas de Premio Nacional y largas carreras a solicitar este tipo de ayudas y a *competir* con otros coreógrafos con menor capital simbólico, así como con aquellos que apenas inician su carrera y que ven en las residencias no sólo una posibilidad material de llevar a cabo sus creaciones, sino la promesa de una puerta de entrada al mercado artístico.

Poner de manifiesto la crudeza y la gravedad de la situación puede ahorrar a los artistas *nunca seleccionados* mucha frustración, dudas sobre su propio talento, energía, tiempo y esfuerzo. Resulta más sencillo aceptar un *no* (incluso en una ausencia casi total de las llamadas «políticas de los cuidados"), cuando se entiende que esos procesos de selección que se presentan con la objetividad de una *evaluación anónima por pares*, propia del ámbito científico, tiene mucho más que ver con una gestión malabar de los recursos y con una mezcla de gustos personales, deseos, deudas e intereses de unos y de otros.

El desvelamiento de esta situación nos permite, además, empezar a plantear la posibilidad de establecer un debate sobre la necesidad o no de dichas residencias como medio para el desarrollo de una carrera artística *validada por las instituciones*. Asimismo, podemos imaginar un régimen de asignación de residencias que, sin llegar a pretender *dar espacio a todos*, al menos promoviera una mayor alternancia de artistas seleccionados, ralentizando incluso el ritmo de producción anual *un espectáculo por año* de las compañías.

Esto, además, podría tener como consecuencia positiva (es sólo una hipótesis), un aumento en la capacidad de absorción de espectáculos ya creados por los diferentes teatros y salas, que no se verían abocados a programar *la última creación* de una u otra compañía.

Este debate abierto y coral podría, por último, combatir ese relato colectivo que pesa sobre los artistas según el cual "los que acaban llegando alto son aquéllos que más talento tienen", y no los que, con méritos o sin ellos, por una u otra razón, más apoyo reciben. ◆

"Este debate podría combatir ese relato que pesa sobre los artistas según el cual *los que acaban llegando alto son aquellos que más talento tienen*, y no los que, con méritos o sin ellos, más apoyo reciben"

Fernando López Rodríguez fotografiado por Víctor Lozano.

La ciudad portátil como metáfora del mundo

Por Eduardo Blázquez Mateos y Liuba G. Cid
(de la Universidad Rey Juan Carlos)

La ciudad barroca es el gran teatro del mundo, dinámica e indisolublemente alegórica, compleja y orgánica, representativa y popular. La ciudad de Madrid es un ejemplo de espacio orgánico y simbólico y desde 1599 algunos artistas se pondrán a las órdenes del monarca para crear un espectáculo didáctico por calles y plazas.. Miguel Narros y Andrea D'Odorico lo escenificaron en *Fiesta Barroca*.

EL FESTEJO REGIO ES, desde el Renacimiento, un conjunto constituido por tres elementos: la entrada triunfal, la falsa batalla y la comedia. Se alterará la vida de la ciudad y se transformará el espacio cotidiano, configurando recorridos que quedarán como itinerarios simbólicos y permanentes. El arte de la persuasión y el engaño han estado vinculados con el arte fugaz e imaginado desde el mundo barroco, con las arquitecturas metamorfoseadas en arquitectura de cartón, en perspectivas teatrales y en retórica arquitectónica. Esta arquitectura efímera y pintada expresa la inquietud y la transitoriedad de la existencia en un medio celebrativo, con lenguaje monumental y gran teatralidad, con juegos y triunfos. Esta frágil arquitectura es representativa de los mensajes de la vanitas, de la arquitectura vinculada a la naturaleza y al juego de los elementos. Texto, pintura y escenografía constituyen el hilo narrativo de la representación durante el festejo. La segmentación del espacio y su compleja ornamentación se inspira en fuentes temáticas de carácter mitológico, épico e histórico.

La ciudad de Madrid es un ejemplo de espacio orgánico y simbólico. Desde 1599 y 1600, algunos artistas destacados se pondrán a la órdenes del monarca para crear un espectáculo didáctico.

Una de la fiestas determinantes, que planteó la Ciudad Portátil como metáfora del mundo, fue la entrada de Mariana de Austria (1649) para desposarse con Felipe IV. Para su real recibimiento en Madrid se contó con el trabajo del pintor y arquitecto Alonso Cano, autor del arco de triunfo de la Puerta de Guadalajara. El recorrido se inició desde el Buen Retiro, los monarcas festejan en la corte su enlace rememorando un itinerario simbólico. La protección y el cuidado lo realizó Luis Méndez de Haro. Felipe IV nombrará superintendente y protector de los *Aparatos* a Lorenzo Ramírez de Prado (que los pensó, discurrió y dispuso sus ejecuciones), eligiendo éste como ejecutor de tan elaborado proyecto a Diego Riaño. Sin embargo, la mayor parte de los ingenios y jeroglíficos serán obra de Juan Alonso Calderón. La descripción de esta memorable crónica se inicia al amanecer, enmarcando la salida del jardín ante un arco, como si se tratara de una pintura pastoral, recibiendo con palio a la reina en: "el primer arco se abrió una Puerta":

> *se abrió una puerta en las paredes de la circunferencia d'el Buen-Retiro, á la mas ajustada derechura d'el Camino, a dos hazes fabricada, sobre Pedestales de piedra berroqueña, con seis columnas de labor Dorica compuesta, estriadas de Verde, i Oro, i correspondientes seguian, Pilastras, Muros, y Entre-Calles, y sus Cornisas, orladas de Castillos, i de Leones. Estaban en el Frontispicio las Armas Reales, en un escudo de medio relieve, à quien coronaba una Estatua de marmol, con otras dos, que en lugar, poco inferiores à ella remataban la trabazon de sus Columnas (Noticia de la Entrada de la reyna Nuestra Señora. Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos, MSS- 11205).*

La Seguridad, la Esperanza y la Felicidad fueron las tres imágenes alegóricas que estaban representadas entre flores y frutos de la Abundancia, para dejar testimonio en el texto de la importancia del primer arco como principio del Triunfo y de la Prosperidad, imitando a los antiguos y señalando la fecha de la Fiesta.

En la segunda fachada, frente al Parnaso, Calderón de la Barca, nuevamente, traducirá los textos latinos y será el responsable de esta labor a lo largo de la Fiesta:

> *Con repetidos acentos...*
> *Glosen estos Instrumentos;*
> *Porque confusos los Vientos*
> *Concuerden en la Armonia,*
> *De Musica, i de Poesia,*
> *Diciendo en TU Aclamacion:*
> *Que estas, MARIANA, son*
> *Las Vozes de la ALEGRIA.*

La tercera fachada respaldaba los triunfos del matrimonio y representaba a un olmo con una vid que, ►

Recreación del vestuario barroco a partir de las pinturas de Carreño de Miranda. Piezas efímeras realizadas en cartón y papel para el montaje de *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla. Puesta en escena y espacio escénico: Liuba Cid. Diseño de vestuario: Tony Díaz.

comparándose con un dosel y una alfombra, formaban parte del modelo existente en la Antigüedad.

La cuarta fachada estaba frente al El Prado y fue adornada con poemarios que tenían como eje el tema de *el Prado florido*; adornos de colores, frutos y lisonjeras flores compartían el texto, insistiendo en la importancia del paisaje, uno de los grandes protagonistas del itinerario de lo efímero.

Mariana de Austria podía ver la Fuente del Olivo, que fue la base del Parnaso *arreglado* y realizado por Francisco de Herrera Barnuevo (1619-1671). Montañas, rocas vivas y fuentes, van formando parte de esta crónica en un marco que pretende ser paradisíaco:

> *El Parnaso (1649) tenía de Planta ochenta, y quatro pies de largo, y treinte y nueve de ancho (...), De aqui subian dos Montes, de cuyos nombres, hasta oy dura la contienda siendo el Desprecio de mayor sutileza, que la Fatiga, en su determinación.*

La entrada en Madrid de Mariana de Austria (1649) para casarse con Felipe IV fue argumento para un gran festejo de *ciudad portátil*

Esta bifurcación de caminos en los montes formó parte de *los lugares comunes* entre la literatura y la pintura. Establecido en los clásicos, serán los artistas del Renacimiento quienes retomen este sentido simbólico de los caminos, el camino escarpado y el llano enfrentados en los cuadros de Piero de Cosimo *El descubrimiento de la miel* o en Tiziano *Amor sagrado y amor profano*, dos planos iconográficos que afectan al debate natura-artificio, a la *naturaleza selectiva*, intelectual, conmensurable e idealizada de los neoplatónicos frente al de *natura naturans* de culto naturista como en Flandes, sin disfraz. El Barroco efímero opta por el artificio.

Otro de los temas ligados al Parnaso es el ilusionismo, plataforma, nuevamente, de interés para parangonar sobre la naturaleza y el arte. Se verá reflejado en el arte efímero la valiosa capacidad del artista para jugar y engañar, este artista virtuoso arranca de Plinio y fusiona naturaleza y arte. Es en el Renacimiento cuando se exalta el valor actuante de la naturaleza, elevándola al rango de divinidad, fórmula de Lorenzo Valla (1406-1457) y cimiento de la poética de los humanistas que aporta la variante tipológica del jardín. Cervantes en *La Galatea* lo matiza así:

> *Aquí se ve en cualquiera sazón del año andar la risueña primavera con la hermosa Venus en ábito subcinto y amoroso, y Céfiro que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores. Y la industria de nuestros moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, encorporada con el arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia naturaleza, a la que no sabré dar nombre. De sus cultivados jardines, con quien los huertos Espéridos y de Alino pueden callar.*

La lucha entre ambos aspectos están ligados para ofrecernos un tercer término estético-natural donde la parte activa correspondería a la naturaleza como artífice que, en su evolución, irá supeditándose al arte en el contexto del Barroco.

La estructura simbólica, realmente conceptual, se planteaba desde este espacio, emergiendo una ciudad alegórica y soñada que se transformaba. Madrid se identificaba y se comparaba con la imagen del mundo, un teatro, una metáfora, que se contemplaba dividida en cuatro partes fundamentales, con sus arcos y sus símbolos, son las cuatro partes de mundo que, representando los escenarios dominados por el rey, se relacionaban con

Fiesta en un palacio barroco (1750). Óleo de Francesco Battaglioli por encargo de Farinelli. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

los cuatro elementos. Esta estructura simbólica está en el texto de Alonso Calderón *Imperio de la monarquía de España en las cuatro partes del mundo,...* (1636). Europa se vincula con el Aire, Asia con la Tierra, África con el Fuego y América con el Agua. Una pintura que aclara esta estructura es la grandiosa obra de Tiépolo *Las cuatro partes del mundo.*

EL ARCO PRIMERO *EUROPA-EL AIRE*

Tenía por planta la salida de El Prado, su parte del mundo es Europa y su elemento es el Aire. En el Arco de Europa se creó un amplio espacio, uniendo la calle del Prado con la carrera de San Jerónimo, término de entrada a la Villa y fusión entre naturaleza y ciudad. En la fachada que miraba al Buen Retiro se representó a Europa y en su reverso está el elemento del Aire. La composición del Arco constaba de:

> *una bella Planta de ciento y diez y nueve pies de ancho, y quarenta de fondo, adornada de veinte Columnas Doricas (...) Coronaban estas columnas los cornisamentos competentes à ellas, con sus trilifos, modillones, i metopas, de bronce dorado, i las demas partes que convenien a su hermosura. Avia, en sus enjutas, dos Figuras, que con la tarjeta principal, qu'era clave del Arco, hazian la union que parecia, que la sustentaban en el ayre, en cuyo espacio se escribio sobre marmol blanco con letras negras, i oro, la DEDICATORIA, que la Erudicion Latina advirtio en Piedras, i Autores Antiguos; en que MADRID ofrecia à su Nueva REINA todo triunfo*

EL ARCO SEGUNDO *ASIA-LA TIERRA*

La planta de este espacio fue la carrera de San Jerónimo, la parte del mundo Asia y su elemento la Tierra. En este escenario, los símbolos y temas más destacados serán los triunfos de Alejandro Magno, el mito del Arca de Noé y las referencias al Paraíso, con el protagonismo de las míticas Flora y Pomona que serán identificadas con Mariana de Austria.

Constaba el arco de Asia de once columnas y veinticuatro pilastras que rodeaban todas sus correspondencias con una decorosa y regulada armonía. Tenía de ancho 56 pies y de fondo veintiocho.

Cargada sobre las cornisa principal, sobre el arco y de espaldas de Alejandro, se encontraba representado el elemento

Madrid se identificaba y se comparaba con la imagen del mundo, y el teatro representaba las cuatro partes del mundo dominadas por el rey

Tierra, y en medio del escenario, emergía la figura de la naturaleza humana, mujer hermosa que, con sus tres pechos, representaba las tres naturalezas: la racional, la animal y la vegetal. El texto que acompañaba era el siguiente: *Dando a Madrid, que es Nuevo Paraíso, La copia el Rey, la Reyna la Hermosura, Alemania la Flor, España el Fruto*.

Quedaba así establecida la importancia del mito del jardín y del género del paisaje como elementos indispensables para explicar y desarrollar el mundo efímero. Madrid es el Nuevo Paraíso y el mito del *Locus amoenus* se establece en sus variantes más tópicas, es el caso de la estructura cuatripartita que, en textos paganos y cristianos, posteriormente, se irá cristalizando como imagen idónea del paraíso terrenal.

Fiesta Barroca (1992), dirigida por Miguel Narros. Boceto del carro del Mundo. ©Andrea D'Odorico

EL ARCO TERCERO *ÁFRICA-EL FUEGO*

La Puerta del Sol es la planta escénica, su parte del mundo es África y su elemento el Fuego. Margarita, en su desfile, podía ver *Expulsión de los moriscos*, entre otras imágenes de conflictos heroicos en los dominios españoles, es la imagen de los triunfos de África. Las fachadas colaterales de este Arco y las interiores insistían y reiteraban los vínculos entre África, el Sol y el Fuego. En este marco, unido al Convento de San Felipe, se montaron unas grandiosas graderías sobre la genealogía de los reyes de Castilla y los emperadores de Alemania.

EL ARCO CUARTO AMÉRICA-*EL AGUA*

La Puerta de Santa María de la Almudena es su planta, América su parte del mundo y su elemento el Agua. Entre los protagonistas destacan Fernando el Católico, Colón, Hércules, Baco, Neptuno, Mercurio e Himeneo; además, destacarán con luz propia el tema del mar y las tempestades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

· Alonso Calderón, J. (1636) Imperio de la monarquía de España en las cuatro partes del mundo. Madrid: Biblioteca Nacional, Sección de Manuscritos.

· Blázquez Mateos, E., y Merino Peral, E. (2014). *Divino escenario*. Madrid: Ediciones Cumbres.

· Bonet Correa, A. (1990) *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal.

· Cid, L., y Nieto, R. (1998). *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento editorial.

· Cervantes, M. de (1961). *La Galatea*. Clásicos Castellanos. Vol. 155: 170. Madrid: Espasa Calpe.

· VV.AA. (1994). *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid: Universidad Complutense.

La parte del mundo que representaba y correspondía es el Agua. Entre otras referencias a la épica de la conquista, Colón tenía a los pies globos, llaves y cartas que daban la noticia del Descubrimiento. A espaldas de Colón, se pintaron a Hércules y a Baco, también conquistadores de nuevas tierras en remoto pasado. En la parte posterior del Arco dedicado a El Agua estaban dos lienzos. Uno tenía el retrato de San Isidro, patrón de Madrid que, en traje de labrador, facilitaba el brotar de agua en el contexto de un paisaje con ángeles. En el otro cuadro, estaba Santa María de la Cabeza cruzando el río Jarama. Se representaban así milagros que se obraron en el agua y que, al tiempo, se vincularon con la Almudena.

La fórmula del espectáculo efímero, como imagen simbólica, constituye la visión mágica de la naturaleza representada en Madrid, la morada del Sol.

FIESTA BARROCA EN EL MADRID DE FINALES DEL S.XX

En 1992, *Fiesta Barroca*, producción de la CNTC, se inspira en espectáculo compuesto por: Cortejo procesional, La loa del auto sacramental *El gran mercado del mundo,* Auto sacramental *El gran mercado del mundo* y Mojiganga de *Las visiones de la muerte*, de Pedro Calderón de la Barca y *Entremés de los órganos*, de Quiñones de Benavente. Selección de textos y versión: Rafael Pérez Sierra. Dirección y vestuario: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Coreografía: Arnold Taraborrelli y Ana Yepes. Música: Tomás Marco. Iluminación: Josep Solbes, con un nutrido elenco de actores.

Tres carrozas o carros móviles fueron diseñados para el desfile: el carro de la Esfera del Mundo, el del Bien o del Paraíso y el del Mal o el Infierno. D'Odorico, gran innovador y escenógrafo, combinó conceptos de la arquitectura y la pintura para dotar de fuerza visual cada una de las piezas, sin perder en ningún momento las referencias iconológicas, escenográficas y espectaculares del referente barroco.

Destaca en el montaje la practicidad en el diseño e interacción de los tres módulos que facilitan el movimiento de los actores, músicos y bailarines, articulando el diseño móvil del pasacalle o desfile con la representación *a la italiana* en la Plaza Mayor.

La ilustración muestra el boceto y realización de Andrea D'Odorico. Representa la alegoría calderoniana del mundo tan importante en toda la iconografía de sus autos y en todo el corpus del teatro áureo. ◆

a+ soluciones culturales

"LA EMOCIÓN SIGUE SIENDO AQUELLO QUE NOS UNE"

AAEE PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD
AAEE PARA ADULTOS
PRODUCCIÓN
FORMACIÓN
GESTIÓN GULTURAL
COMUNICACIÓN
INTERNATIONAL MANAGEMENT

www.a-mas.net

Mª ÁNGELES MARCHIRANT | 616 533 805 | ma.marchirant@a-mas.net | LAURA MARÍN | 616 273 496 | laura.marin@a-mas.net

Marcus von Wachtel Cartwright se auto-entrevista para explicar cómo surgió El Corral de la Paca, una antigua casa del XIX de Jimena de la Frontera (Cádiz) que rehabilitó y que gestiona desde hace más de un lustro como centro dedicado especialmente a las artes escénicas.

El Corral de la Paca de Jimena

¿Cómo empezó todo?
Con el caos… La crisis del 2008 afectó considerablemente al mundo del espectáculo. Y ya en el 2010 la cosa se puso peor. Escaseaba el trabajo en el *foro. Así que un buen día decidí levantar el vuelo y volver a mi tierra en la Baja Andalucía. Recuerdo que mi gran amigo y genial hombre de teatro, Miguel Brayda vaticinó con aire galaico: "¡Si te vas de Madrid, profesionalmente estás muerto! Aún te queda mucho cobre que batir…".*

"Con trabajo se ha ido desvelando un espacio para el arte teatral, el circense, el musical, la pintura... Y digo arte porque lo nuestro es arte que se comparte"

En parte no le faltaba razón. Solo en parte.

Aun así, lo hizo.
Llevaba años barajando la idea. Ya en el 2001 pensé en rescatar el edificio heredado de mis padres y convertirlo en un centro de arte. Económicamente me encontraba sin recursos. Pero tengo dos manos y algo de experiencia en la construcción. Antes de estudiar Arte Dramático trabajé como peón de albañil. En vez de batir cobre, mazo en mano, empecé por derribar los múltiples tabiques de ladrillo que dividían el espacio en contables habitáculos diminutos y oscuros, hasta devolverlo a su estructura original. Toda construcción está precedida de una destrucción.

Con sus arcos infinitos es un local majestuoso.
El edificio data de mediados del siglo XIX. En su origen fue una fábrica de tapones de corcho. Jimena de la Frontera se encuentra en pleno Parque Natural de los Alcornocales y uno de sus productos principales es el corcho, que una vez procesado se enviaba por ferrocarril a las grandes bodegas jerezanas y catalanas.

Ha pasado una década de aquellos primeros mazazos al edificio.
Sí. Y hoy puedo sentirme satisfecho de haber hecho realidad el sueño de mi madre, convirtiendo el edificio en un centro de arte. En su memoria surgió la Asociación Cultural "El Corral de la Paca". Betti Cartwright Hamel Smith, mi madre, era inglesa, nació en 1919, y una enamorada de la cultura española, de las cuevas de Sacromonte, del flamenco y del mundo gitano, al que profesaba una honda admiración. Recorrió este país por primera vez en el año 1949 en un viejo Austin 16. Y en 1952 fijó su residencia en Madrid donde abrió una galería-estudio de arte…Durante los bombardeos de Londres conducía una ambulancia de la Cruz Roja. Era pintora, bai- ▶

Izquierda: El propietario e impulsor del Corral, Marcus von Wachtel.

Abajo, izquierda: el escenario principal del Corral, que acoge funciones teatrales y musicales.

Abajo derecha: Las artes circenses y las técnicas aéreas tienen un lugar destacado en este espacio.

laora, teatrera, anticuaria, una ávida lectora…

¿Debe ser complicado crear un espacio vivo?
Primero, tiene que dejarse habitar. Cuando te paras a escuchar los muros, ellos te facilitan el tránsito. Después, la aspiración da la bienvenida a la inspiración.
Aquí nos tomamos el tiempo que requiere la pieza. Pues ahora podemos dejarnos habitar por la calma. Si hoy no sale, no pasa nada. Mañana veremos si el hado nos bendice con una revelación. La creación deja de ser víctima del estrés económico-temporal que impera en esa carrera abocada que reina en el showbusiness. No estamos sujetos a un tempo económico. Como cuenta Peter Brook: "El pasado es historia, el futuro es un misterio y el presente es un regalo. Por eso se llama presente" .

Su logo es un gato negro.
Está inspirado en el cartel del Chat Noir. el primer cabaret parisino en el bohemio barrio de Montmartre. Con esa nota bohemia el espacio se ha ido transformando según lo pedía el edificio y la actividad. Y con trabajo se ha ido desvelando un espacio multidisciplinar en el que se aúnan las artes plásticas, el arte teatral, el arte circense, el arte musical… Y digo arte porque lo nuestro es arte que se comparte.

Rima.
Y cultura con usura también. Por eso me gusta diferenciarlo.

¿ Cómo ha concebido la funcionalidad de los espacios?
Como una ensoñación. Para mi cada rincón es un posible decorado para habitar. Me interesa sobre todo la belleza. Y esa contemplación me da paz. Además, siempre pienso en facilitar el trabajo a los actores y acogerlos con la hospitalidad que se merecen. Es parte del rito que precede a la actuación. De la misma forma recibimos al público. Soy el anfitrión y abro las puertas a lo onírico. Por eso es fundamental para mí crear una atmósfera que sea propicia para la contemplación y la comunión entre oficiantes y público.

"He concebido el espacio como una ensoñación. Para mi cada rincón es un posible decorado para habitar. Me interesa sobre todo la belleza"

¿Y tras la representación de la pieza?
En el bajo se encuentran las tablas del teatro. La sala puede acomodar a unos 70 espectadores. Comunica con un ambigú donde, tras la función... el encuentro entre los artistas y el público, paladeando una copa de vino. Algunas noches desembocan en tertulias sobre la pieza, loando el trabajo de los actores y penetrando la *madrugá con cantes flamencos, recitales poéticos o disfrutando del alma de Melchor Campuzano al bandoneón, pues en nuestro ideario consideramos este acto como una comunión necesaria.*

Veo que tienen muchas actividades.
Tras más de ochenta espectáculos y 250 representaciones hemos logrado afianzar un público fiel y ser valorados

El centro imparte clases de circo, teatro, danza, yoga... Unos 46 chavales y adultos reciben clases de técnicas aéreas.

Fachada del Corral de la Paca.

por la calidad de los espectáculos que ofrecemos. Así se han ido conformando cuatro festivales: Las Veladas Otoñales. Las Tristias e Hilarias. El Festival de las Artes y el Pandemonium Circus Fest. Por las tablas de nuestro teatro han transitado actores y actrices de renombre como Gaspar Campuzano, Esperanza Argüelles, Miguel Gallardo, José Pedro Carrión, Nerea Moreno, David Fernández, Juan Díaz, Rocío Marín, Arnau Vilardebò... Compañías como Tras el Trapo, Alicia Carrasco La mujer Klorica, El Montacargas, Zascandil. Músicos como el chelista Michael Kevin Jones, el bluesman Félix Slim, Luis Balaguer y recientemente la cabaretera y cantante Alessia de Sogus con su banda de *swing*…

Eso en cuanto se refiere a las programaciones, pero hay más.

La pedagogía es muy importante. El proyecto se funda sobre la idea de transmitir el gusto por el arte escénico y las artes plásticas. Y su práctica. En la primera planta se encuentra la sala multifuncional, que es sala ensayos, galería de arte y el aula de circo *Crisol*. Nos especializamos en técnicas aéreas. Imparten clase profesores titulados y contamos con nutrido grupo de 46 alumnos entre niños, adolescentes y adultos. En nuestra sede ofrecemos otras actividades como yoga, acro-yoga, danza, talleres intensivos de circo, teatro, danza, pintura… y colaboramos con otras asociaciones en eventos puntuales.También está concebido como un espacio para residencias artísticas, un lugar para la creación y el ensayo.

También hacéis exposiciones de pintura y escultura…

Así nació el Festival de las Artes. El Corral de la Paca se convierte en galería de arte. ¡Un marco incomparable! La música de jazz afina la pupila. Los cuadros y la emoción del circo aéreo sobrecoge los corazones. Fundiendo en un crisol las tres artes. En él participan de pintores y escultores profesionales más un artista invitado.

Hábleme del Pandemónium Circus Fest.

Suena a algarabía ¿verdad? Es una parte importante del proyecto. Una labor de difusión del circo contemporáneo que por fin se empieza a entender por estos lares. Tiene una duración de diez días y cierra nuestro calendario anual. Montamos un espacio en una plaza cercana que nos cede el ayuntamiento. Así contamos con un aforo mayor y con el apoyo del Área de Cultura del municipio.

Pero, todo esto requiere un equipo.

Evidentemente. Cuento con la colaboración de Eduardo Cupido (historiador y autor teatral), Eduvigis Collado, Noemí Castilla (coordinadora de la escuela de circo), JM. Álbez (fotógrafo), Gonzalo Polo (cartelista y diseñador de nuestra imagen), Daniel Moreno (director técnico del Pandemónium), Tobi Quirós, Víctor Regueira y un largo etc. Y la corporación actual del ayuntamiento que nos dio por fin la licencia de apertura. ◆

Cartel del Festival de las Artes que organiza el Corral al final de la temporada.

Curt Allen Wilmer y Leticia Gañán

"LA ESCENOGRAFÍA ES ESCRITURA EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO"

Cuando termina la conversación (virtual, como mandan los tiempos) con Curt Allen Wilmer y Leticia Gañán, a uno le queda la sensación de haber hecho una panorámica por la situación del arte escenográfico desde el advenimiento de la democracia hasta nuestros días

Por **Javier Ortiz**

Foto: Antonio Castro.

Desde su e*studioDedos*, que llevan al alimón Curt Allen Wilmer y Leticia Gañán, han abarcado proyectos escenográficos y arquitectónicos de diversas disciplinas, algunos de carácter expositivo y museístico o, incluso, comercial, pero actualmente están centrados en las artes escénicas en España y en Centroeuropa. También han dirigido durante ocho años el Master de Escenografía y Espacios Expositivos en el Instituto Europeo de Diseño de Madrid, y ejercen una labor sectorial a través de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE), de la que Curt es vicepresidente. Han trabajado con grandes directores de este país, en los últimos años con Magüi Mira, Alfonso Zurro, Juan Carlos Rubio, Juan Mayorga, Sergio Peris-Mencheta…, y en danza con importantes coreógrafos nacionales e internacionales como Johan Inger, Goyo Montero, Víctor Ullate, Chevi Muraday, Eva Yerbabuena. De esa mezcla de visiones entre la arquitectura y lo escénico, entre lo español y lo internacional, surge su concepción del trabajo como el arte de contar historias a través del espacio, y comunicar una emoción con la materia, la luz, el color, el sonido y la imagen. "El escenógrafo es un dramaturgista del espacio".

Para Curt "el escenógrafo tiene que ser una persona ecléctica como artista, y también como técnico. No debe tener unas señas de identidad excesivamente reconocibles". Ambos hablan de que no les importa tanto la originalidad o la no repetición de elementos ya vistos, sino la utilidad del concepto para una propuesta concreta: "No es tanto el qué, sino el cómo. No se trata de si se ha visto o no, sino de si es útil para la propuesta. La escenografía no existe si no está adscrita a una puesta en escena concreta. Tiene que ser vivida. Después del montaje deja de ser una escenografía, se convierte en una instalación, en arquitectura efímera, pasa a ser otra cosa".

ECLECTICISMO. El propio Curt parece encarnar en su trayectoria ese eclecticismo que pide a la figura del escenógrafo. "Cuando empecé, no existía formación académica escenográfica, salvo, quizá, en Barcelona, donde siempre han ido un paso por delante", así que se va a Alemania y se forma en la Academia de Bellas Artes de Múnich. "Allí el examen de ▸

No les importa tanto la originalidad o la no repetición de elementos ya vistos, sino la utilidad del concepto

ingreso duraba tres días, y de cuatrocientos aspirantes pasamos sólo cuatro. Y el primer año estábamos a prueba, te podían echar". Regresa a España para colaborar con José Luis Gómez en la puesta en marcha del Teatro de la Abadía y, a partir de los fastos de los 90, empieza a diseñar pabellones y parques temáticos y entra a trabajar en GPD (actualmente del grupo Acciona) hasta que en 2010 vuelve a las artes escénicas gracias, sobre todo, a la colaboración con Ernesto Caballero, Alfonso Zurro y Antonio Álamo, que le reabren las puertas del sector. Es en esta segunda etapa cuando inicia la colaboración con Leticia fundando *estudioDedos*, compaginando el diseño de escenografías para diversos medios, en los que también han ganado algunos premios. Ambos coinciden en que ha llegado el momento de la reivindicación del artista plástico como autor. Y no sólo desde el punto de vista de la consideración profesional, también en lo económico, formando parte de los derechos que generan los montajes. "Somos coautores del producto que es la puesta en escena".

LOS ESPACIOS. Desde una perspectiva europea "la diferencia en la industria es enorme a nivel de tejido. Aquí hay que hacer un mayor esfuerzo y los honorarios son muy inferiores. En Centroeuropa hay I+D, aquí la realidad es muchas veces el bolo y la furgoneta, y eso condiciona". A veces incluso se pide al artista que asuma algunos riesgos que corresponden a la producción. "Si no se estrena, puedes llegar a no cobrar", señala Leticia. También sienten la forma en la que, con frecuencia, se ha hecho una mala dotación, incluso inexistente, de los espacios destinados a las artes escénicas: "los pliegos de los concursos se diseñaron con poco presupuesto para las asesorías, a pesar de contar con personas y equipos con muchos conocimientos. Al final, en muchos casos, el continente se ha impuesto al contenido, y una de las consecuencias ha sido la infrautilización de estos espacios. Aun así, hay algu-

Arriba: Escenografía para *La culpa. 2019.*©Sergio Parra

Abajo: *La cocina,* teatro Valle Inclán. 2016. ©MarcosGpunto

"La diferencia con la industria europea es enorme a nivel de tejido. Aquí hay que hacer un mayor esfuerzo y los honorarios son muy inferiores"

nos como el Teatro Central de Sevilla que están bien construidos y con buena dotación".

Desde la Asociación están trabajando en un modelo de contrato y en la visibilización de los artistas a través de sus publicaciones, y se lamentan de la falta de aportación desde las instituciones. La visibilidad en el exterior también es pobre. "En el Instituto Goethe puedes consultar una base de datos de escenógrafos, en el Cervantes no lo he intentado, pero estoy seguro de que no sucede". Por eso reclaman también la acreditación de los escenógrafos en la información sobre los montajes, donde se ven imágenes de escenografías o carteles sin que se sepa quién es el creador plástico. Aun así, son optimistas frente al futuro a pesar de las dificultades. "Antes éramos menos. Ahora somos muchos haciendo muchas cosas. La validez profesional es cada vez mayor, pero la media baja. Los proyectos se hacen con más velocidad… a veces hay una cierta superficialidad". Animan a los que empiezan que trabajen en equipo y reclaman inversión en I+D y espacios donde los jóvenes puedan experimentar. "Lo importante al final es conseguir no cambiar el concepto a pesar de los condicionantes. Ahí está el talento". ◆

Hojarasca, aniversario de plata

La coreógrafa Alicia Soto celebra los 25 años de su compañía Hojarasca con *El jardín de las hespérides*, una producción hispano-marroquí. La formación afincada en Castilla ha puesto en pie una treintena de coreografías desde su fundación.

Por **Cristina de Lucas**

EL ÚLTIMO TRABAJO de la coreógrafa y bailarina Alicia Soto, *El jardín de las hespérides* (2020), se estrenó el pasado otoño en el Teatro Calderón de Valladolid con una cálida acogida del público. El espectáculo es rico en imaginería dancística y emocionalmente muy intenso, con una austeridad escénica que resalta la palabra y el movimiento de las cinco mujeres que componen el elenco. Nace inicialmente como un proyecto hispano-marroquí de investigación sobre la situación de la mujer en ambas sociedades, pero finalmente emerge como una reflexión universal sobre la identidad femenina y el pesado bagaje de penalidades e imposiciones que aún hoy la configuran. El sutil hilo narrativo que sustenta la obra (con dramaturgia de la propia Soto, Carmen Samudio y Julio Martín da Fonseca) construye un relato de liberación que alterna la rabia y la serenidad, el desafío y el abatimiento, la sensualidad y la angustia. Pese a la potente carga dramática, el tono general no es enfático, quejumbroso o violento, sino introspectivo y hasta por momentos esperanzador. El soliloquio inicial del espectáculo (interpretado por la actriz Sanae Assif) presenta las claves de la obra: "de un pasado enraizado en el dolor, me levanto; […] en un nuevo día asombrosamente claro, me levanto"; desafiante y tranquila, repite: "YO me levanto".

La coreografía creada por Soto como vehículo de tan profunda y sugestiva reflexión incluye potentes imágenes y símbolos. Puños en alto a veces insinúan deseo de venganza, a veces sugieren impotencia, y otras visualizan agitación interior. Cuerpos que ruedan y trabajosamente se deslizan por el suelo evocan ▶

Arriba: Alicia Soto en *La petite Voiture (La Comtesse).* ©Luis A. Barajas

Izquierda: *El jardín de las hespérides.* ©Luis A. Barajas

El jardín de las hespérides nace como un proyecto hispano-marroquí de investigación sobre la situación de la mujer en ambas sociedades, y emerge como una reflexión sobre la identidad femenina.

Hojarasca nació en la periférica Castilla, a donde regresó Soto después de su formación, primero en Barcelona y luego en Essen, en la escuela universitaria dirigida por Pina Bausch

sentimientos de humillación y sufrimiento físico, pero también esa voluntad inquebrantable de levantarse que articula la obra. Un motivo recurrente es el del agua. Suena con frecuencia en la música, evocando un río o manantial sanador, y preside el número que describe el fraternal baño de las mujeres en un *hamma*n. Es la escena más luminosa de la pieza, el espacio en que cada mujer se encuentra a sí misma, celebra su sensualidad, y encuentra el consuelo y sostén de sus comadres. La escena precedente es también muy notable. En ella, la expresividad dramática de la coreografía emerge, en gran medida, del impacto visual que producen los cuerpos de las cinco bailarinas (además de Soto y Assif, la elegante Lorenza di Calogero, la contundente Paloma Calderón y la comedida Ester Lozano). El grupo enlazado (bien por las manos, bien por abrazos multiformes) tiene el poder expresivo de una escultura viviente y maleable. Cuando avanza trabajosamente por el escenario evoca la dureza de un viaje dificultoso pero superable gracias al esfuerzo compartido. Es la antesala de la transformación de sus protagonistas en mujeres nuevas, fuertes y libres.

COLABORADORES HABITUALES

La sofisticada coreografía de Soto está arropada extraordinariamente por las aportaciones de todos sus colaboradores artísticos, muchos de ellos asiduos copartícipes de los trabajos de Hojarasca. La música original es de Abdellah M. Hassak y aúna emotivos cantos a capella con música tecno, música étnica y hasta música de matices épicos. La iluminación de Miguel Ángel Camacho configura el espacio como un lugar íntimo, profundo y complejo, lleno de matices. El vestuario, diseñado por Elisa Sanz, combina la ropa étnica y de corte más tradicional con prendas urbanas contemporáneas. Las mujeres que se levantan al final del espectáculo lo hacen en una nueva piel.

Las hespérides celebra el veinticinco aniversario de Hojarasca, una compañía nacida y asentada en la periférica Castilla. Soto regresó a su tierra natal después de su formación, primero en Barcelona y luego en Essen (Alemania), en la escuela universitaria dirigida por Pina Bausch. Desde entonces ha mantenido la raigambre castellana, con un cambio de sede de Burgos a Valladolid en 2001. El resultado de esta apuesta por la lejanía respecto a las corrientes y los focos artísticos nacionales es un repertorio que ya contiene más de treinta producciones y numerosas colaboraciones, incluyendo muchas internacionales como la del escritor francés Michel Houellebecq, los italianos Masbedo o los creadores Post Theater (de New York, Berlín, Tokio). Dentro de esa trayectoria, *Las hespérides* culminan un periodo creativo centrado en la frugalidad escénica y la intensidad emocional temática. El ciclo se inicia con *Estudio 1: Nocturno* (2014) y ya ha dejado en el repertorio de la compañía piezas como el dueto *Regards (Miradas)* (2018) y los espectáculos de calle *Estudio 3: Miradas* (2016) y *Estudio 2: Silencio* (2014; galardonado en el Festival TAC de ese año). Los ciclos artísticos de Hojarasca tienden a cerrarse y renovarse cada cinco años. *Las hespérides* se sitúan, por ello, en un punto de inflexión que coincide con el momento de inflexión de la propia compañía. En su aniversario de plata, puede felicitarse por el camino recorrido y divisar la senda por recorrer. Celebremos también en estas páginas los veinticinco años de Hojarasca y brindemos por veinticinco años más de vibrante creatividad. ◆

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
inaem

Música
Pablo Luna

Benamor

del
14 al 25 de abril
de 2021

Dirección musical
José Miguel Pérez-Sierra

Dirección de escena
Enrique Viana

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Ruperto Chapí

El Rey que Rabió

del
3 al 20 de junio
de 2021

Dirección musical
Iván López Reynoso

Dirección de escena
Bárbara Lluch

Teatro de la Zarzuela
inaem

María Guerreras, 20 años

Por Valle Hidalgo

La presidenta Esperanza de la Encarnación (izquierda), Valle Hidalgo y Margarita Reiz.

Veinte años es todo un logro, cuando se trata de mantener en activo una entidad de las artes escénicas, teniendo en cuenta los avatares que nos han azotado en las dos últimas décadas. Constituida como asociación desde 2001 para visibilizar el punto de vista de la mujer, ha sobrevivido a las grandes transformaciones sociopolíticas y económicas, que han afectado el tratamiento de la perspectiva de género, así como las inherentes al mundo del espectáculo.

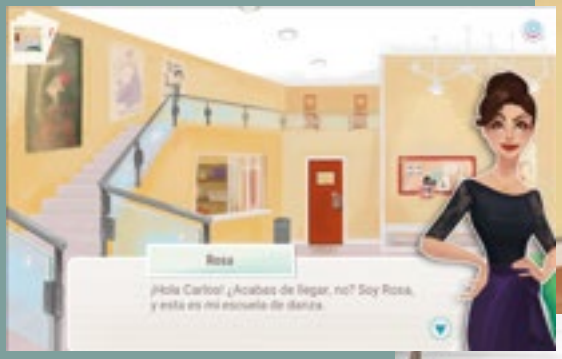
Se diferencia de otras agrupaciones culturales en su forma de trabajo, mediante subgrupos que proponen y desarrollan proyectos concretos, en lugar de ceñirse a unas directrices centralizadas y totalitarias. Este modus operandi, junto a las sucesivas renovaciones de la presidencia y la junta directiva, han permitido mantener una continuidad, que va más allá de las fuerzas y ciclos vitales de cada una de sus asociadas, sujetas también a los estigmas que padecen por ser mujeres, en esta sociedad que nos sobrecarga con el trabajo doméstico, el cuidado de personas dependientes o la invisibilidad en la edad madura.

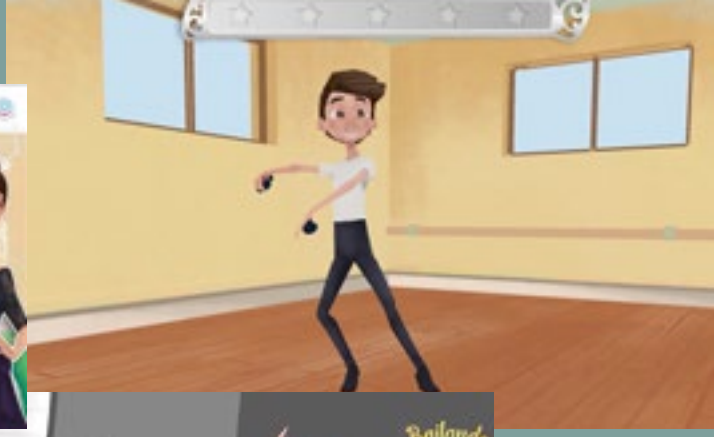
Sus componentes son mujeres profesionales que atesoran una importante formación y experiencia, contando con numerosos premios

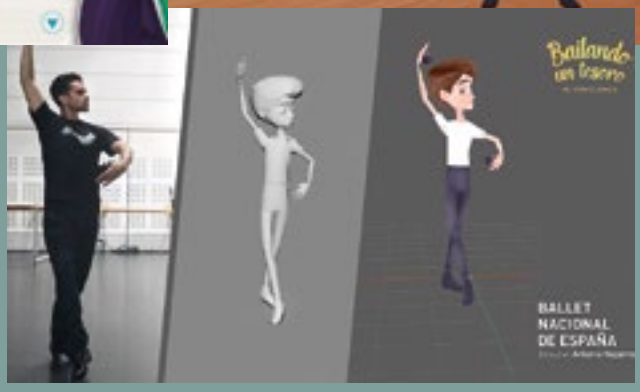
PREMIOS

Cabe señalar, además, que sus componentes, son profesionales que atesoran una importante formación y experiencia, contando con numerosos premios tanto a su trayectoria conjunta, como de las socias individualmente. Incluido un Max al Mejor Diseño de Iluminación, departamento que tradicionalmente ha tenido poca presencia femenina.

Marías Guerreras se reinventa continuamente para mantener viva esta llama. Y permanece abierta a nuevas socias, que deseen aportar y beneficiarse de este mítico referente. Como a todo nuestro gremio, la pandemia les ha impedido desarrollar muchas actividades previstas y continuar las que estaban en marcha. Entre ellas, el innovador taller de investigación "Constelando Teatro", apoyado por Fundación SGAE, que aplica las técnicas sistémicas preconizadas por Bert Hellinger para profundizar en el conocimiento de los personajes. Pero fieles a su espíritu guerrero, siguen volcadas en proyectos compatibles con la situación actual, como la edición de sus textos o el aumento de la presencia en redes sociales. Y la producción de un documental que recoge el recorrido de estos veinte años de trayectoria, así como la ilusión de continuar hacia delante.







Danza española en una app

Por Antonio Najarro

Durante mi período como director del Ballet Nacional de España (BNE), y con el propósito de acercar la danza española a los públicos más jóvenes, puse en marcha el proyecto *Bailando un tesoro*. *El videojuego*, el primer videojuego inspirado en este género nuestro de baile. La aplicación, que ya ha registrado más de 5.000 descargas desde su lanzamiento, nació de la publicación *Bailando un tesoro*, primer libro sobre danza española publicado por el BNE dirigido específicamente a niños.

La aplicación ha sido desarrollada mediante tecnología Unity 3D, con una interfaz sencilla y de atractivo diseño donde el jugador, pulsando con velocidad diferentes botones que emergen al compás de la música, tiene que acompañar a un joven bailarín o bailarina a afrontar sus primeros pasos de baile en una escuela de danza. Si juega con destreza, conseguirá acceder al Conservatorio de Danza para completar su formación y, finalmente, cumplir su sueño: llegar a formar parte de la plantilla de bailarines del Ballet Nacional de España. Al mismo tiempo, el jugador debe seguir las pautas impuestas por los maestros, leyendo y escuchando sus indicaciones, unas indicaciones basadas en los principios y los valores que acompañan a una profesión compleja y sacrificada como es la danza.

Capturas de distintos momentos de la aplicación (arriba). Najarro realizando los movimientos que son simulados en la app.

> "Para darle una mayor fidelidad académica se replicaron mis propios pasos de baile con un traje de captura de movimiento"

Para darle un mayor realismo y fidelidad académica, se replicaron mis propios pasos de baile con un traje de captura de movimiento, pasos que corresponden a los cuatro estilos de la danza española: flamenco, danza estilizada, folklore y escuela bolera.

El videojuego lo trabajamos a lo largo de tres años y vio la luz en 2018. En el equipo conté con Azucena Huidobro (supervisora artística), Belén Moreno (coordinadora de proyecto) y Borja Manero (director de desarrollo). Fue creado en colaboración con el grupo e-UCM, perteneciente al Departamento de Ingeniería de Software e Inteligencia Artificial de la Facultad de Informática de la Universidad Complutense de Madrid y apoyado por Acción Cultural Española y por Ann Kreis como benefactora.

El juego está disponible para dispositivos móviles y tablets con descarga gratuita y tiene una duración aproximada de una hora. Está dirigido especialmente a niños entre 8 y 12 años.

Retos de la distribución y programación de espectáculos en tiempos del covid

Por **Robert Muro**

Acaba de publicarse el *II Informe sobre las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos*, realizado por el Observatorio de la Academia y dirigido por Robert Muro; una investigación que recaba datos sobre los temas referidos en el título mediante una encuesta respondida por 1.200 profesionales del sector. Esta edición viene precedida y complementada del capítulo "Reflexiones *sobre los efectos del covid-19* en las artes escénicas", ya que la pandemia sorprendió justo cuando el trabajo de campo –la encuesta- llegaba a su fin en 2020.

CON BUENA PARTE de la profesión paralizada y cerrados muchos teatros -o reducida su actividad- por causa de la pandemia, podría pensarse que parte de los datos ofrecidos en esta encuesta pierden su actualidad. Muy al contrario, gran parte de ellos permiten conocer con bastante precisión la situación y perspectivas de asuntos que, si varían en el futuro, no lo harán tanto como para que no sean útiles.

El trabajo sobre los efectos de la pandemia en las artes escénicas en España ha sido realizado por el experto Alberto Fernández Torres, y a él se añaden tres artículos parciales sobre cada una de las áreas objeto del estudio, encargados a Clara Pérez, académica y presidenta la Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE), el académico Norka Chiapusso, responsable de programación de Donostia Kultura, y Miguel Ángel Varela, director del Teatro Bergidum de Ponferrada.

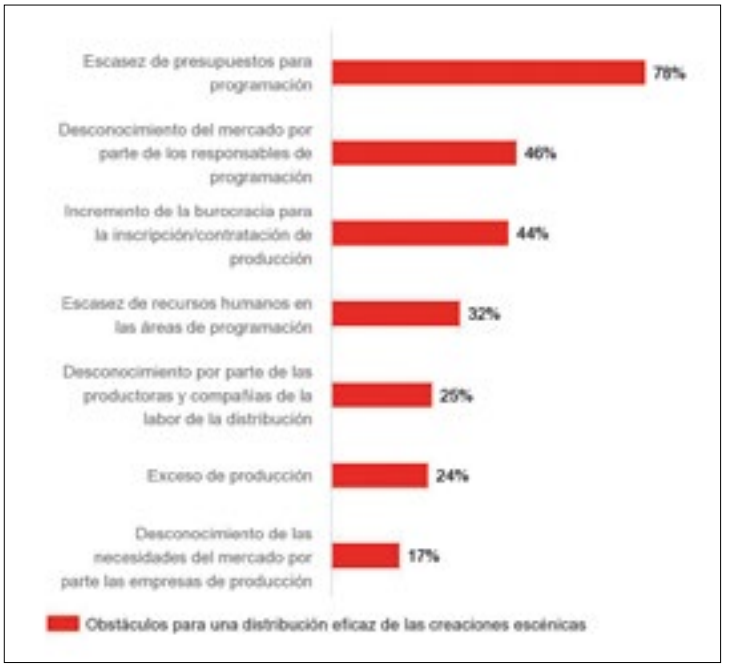
> "Más de la mitad de los encuestados valoran las ferias y festivales como los medios más efectivos para mejorar la comercialización de espectáculos"

Además, se incluye un estudio introductorio realizado por quien esto escribe que pone al día las principales variables de las artes escénicas: espectadores, recaudación y representaciones de los años 2018 y 2019, los datos más actualizados que serán punto de referencia en un futuro. El título señala el contenido: "Dos años de estancamiento previos a la pandemia. Un nuevo punto de partida". Los datos dan continuidad a la secuencia de cifras recogida en el anterior Informe del Observatorio, lo que permite seguir componiendo la evolución de algunas de sus variables esenciales.

HOJA DE RUTA

Alberto Fernández Torres titula su trabajo "Reflexiones sobre la crisis COVID-19 y el futuro de las artes escénicas". Lo que nos propone su autor en su estado de la cuestión es

¿Cuáles son los mayores obstáculos para una distribución eficaz de las creaciones escénicas?



¿Cuáles de los siguientes medios considera más efectivos para mejorar la comercialización de las creaciones escénicas?

De los siguientes aspectos sobre la programación pública (redes y circuitos públicos), ¿cuáles son los prioritarios a mejorar?

Con respecto a la exhibición en redes y circuitos de titularidad pública, ¿cuáles serían las mejoras que deberían priorizarse?

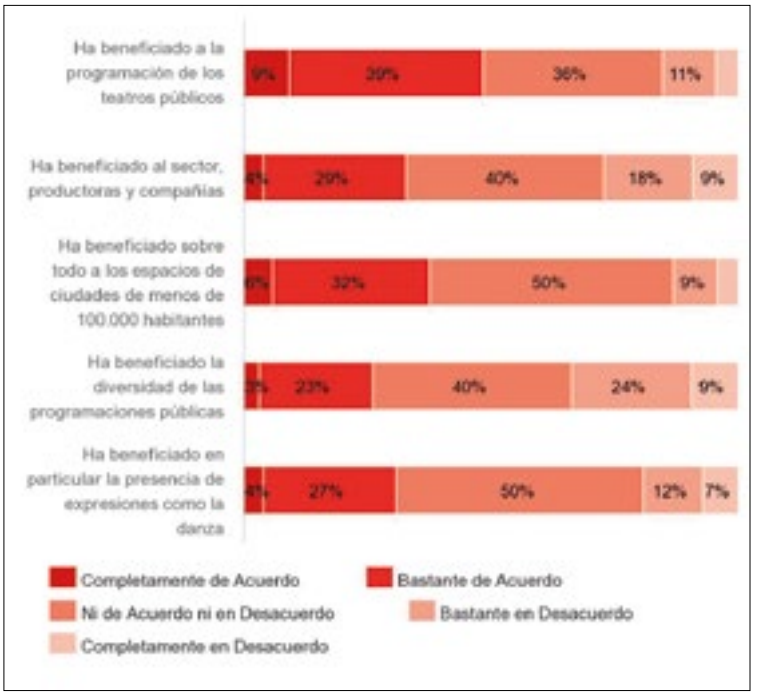
una descripción precisa de las consecuencias sufridas, y sobre todo y más allá, una propuesta de *hoja de ruta* para el inmediato futuro que, en sus palabras, "sirva para establecer este nuevo esquema de relación entre los poderes públicos y las artes escénicas". Fernández Torres nos pone frente al espejo y plantea la necesidad -precisamente en estos momentos en que lo urgente parece retrasar todo lo demás- de que levantemos la mirada y situemos la expectativa mucho más allá, aprovechando esta crisis para plantear las grandes cuestiones pendientes. Entre ellas sugiere el pacto de Estado por las artes escénicas que eluda el partidismo y los vaivenes políticos y que se fundamente en la "declaración de las artes escénicas como servicio de interés general", con las consecuencias de todo tipo que ello deriva. Y propone también diseñar y aprobar un paquete de medidas que tenga en consideración las especificidades del sector.

La segunda parte del Informe recoge los resultados de la Encuesta y las conclusiones y retos extraídos de las respuestas, así como el resumen de los debates de los Grupos de Opinión reunidos en cinco comunidades autónomas (País Vasco, Cataluña, Valencia, Andalucía y Madrid). La Encuesta tuvo lugar entre el 20 de febrero y el 20 de marzo de 2020, un periodo que incluye la primera semana de la declaración del estado de alarma por el Gobierno, y por lo tanto una aparte de los resultados está teñida del ánimo que provocó en el sector. En todo caso, la fotografía obtenida señala con precisión los problemas actuales relacionados con la comercialización, la exhibición y la gestión de públicos, cuya solución permanecerá pendiente cuando los efectos de la pandemia sobre las artes escénicas hayan pasado o reducido sus efectos.

"El 61% de los encuestados señala la cualificación profesional de los programadores como una prioridad para mejorar la programación de los teatros públicos"

“El 79 % prefiere la fórmula a caché como principal sistema de contratación de espectáculos en los espacios públicos”

Tras años de funcionamiento de Platea, ¿cuál es su opinión sobre los resultados del programa?



DISTRIBUCIÓN

La mayor parte (58%) opina que la situación de la distribución de espectáculos es mala o muy mala y piensa, así mismo, que esta situación no variará en el inmediato futuro. Más de la mitad de las respuestas valoran las ferias y festivales como los medios más efectivos para mejorar la comercialización, aunque se van abriendo paso otras alternativas, como “nuevos formatos alternativos de encuentros con los programadores”, y el “desarrollo de la tarea de distribución desde las propias compañías”. Las mejoras a introducir en el sistema de ferias, sostenidas por más de la mitad de los encuestados, se centran en “evitar criterios políticos y afinidades en la selección de espectáculos” y “la mejora de las condiciones económicas de las compañías”. Los criterios de selección preferidos para las ferias son la “calidad artística” (92%), casi el doble que otros criterios como los de “apoyar a compañías emergentes” o “incluir propuestas innovadoras”. Uno de los problemas recurrentes, el de la “apertura de las ferias a producciones de otras comunidades” o la “promoción privilegiada de las producciones locales”, obtienen el mismo grado de acuerdo y desacuerdo.

No obstante, la “escasez de presupuestos para la programación” es considerada por la gran mayoría (78%) el principal obstáculo para una distribución eficaz.

PROGRAMACIÓN

Son varias las mejoras prioritarias señaladas en la encuesta. La “cualificación profesional de los programadores” (61%) figura en primer lugar, aunque en los Grupos de Opinión se matiza que la “falta de tiempo”, “la multiplicidad de tareas de los programadores” o “los condicionamientos políticos” afectan notablemente a su actividad profesional. En este sentido otras áreas de mejora señaladas son la “transparencia de criterios y procesos de programación” o “la independencia frente a injerencias políticas”.

Las principales mejoras propuestas a implementar en redes y circuitos públicos son “aumentar los recursos económicos” (74%), por delante de la “mejora de las políticas de desarrollo de públicos”, o “explotar y activar mejor la red de espacios actualmente existentes”. Se sugiere masivamente (79%) la fórmula a caché como “principal sistema de contratación”. El grado de “conocimiento del programa Platea” es elevado (75%), pero no hay acuerdo mayoritario sobre sus virtudes, más allá de “beneficiar la programación de los espacios públicos”, particularmente en ciudades de tamaño medio y pequeño y “beneficiar la presencia de expresiones como la danza”. Como en otros ámbitos, la mayoría propone como mejora para el Programa Platea el “incremento de sus recursos económicos” (55%). Las propuestas recogidas para la mejora de la programación

◈ Al margen de la calidad de la propuesta artística, ¿cuáles cree que serían los aspectos más importantes que definirían la satisfacción del espectador al asistir a una representación escénica?

"La responsabilidad de generar nuevos públicos es, en opinión del sector, de las distintas administraciones, las instituciones educativas y los medios de comunicación"

en los espacios privados pasan por "garantizar unas condiciones justas en la contratación" (79%), muy por delante de todas las demás. Sí que hay propuestas con alto consenso para las pequeñas salas, de menos de 200 butacas: deberían "beneficiarse de ayudas específicas para el pago a las compañías" (82%), y "disfrutar de un IVA súper reducido" (84%).

Sobre la actividad escénica aficionada, recogida en la encuesta y muy presente también en los Grupos de Opinión, las respuestas reconocen masivamente que "debe tener acceso a los espacios públicos" (84%), pero claramente "diferenciada de la programación profesional" y "con reflejo en sus precios de taquilla, más bajos" (75%).

PÚBLICOS

Los resultados sobre las audiencias tal vez sean los más llamativos de la Encuesta, y probablemente de validez más duradera. Destaca que tan solo la mitad de los encuestados declare "Conocer los conceptos relacionados con el desarrollo de audiencias". Tres de esos conceptos destacan, pero siempre por debajo de la mitad: "bases de datos" (45%), la "recogida de opiniones de los usuarios" (46%), y la "política de protección de datos" (49%). Otros conceptos como CRM, o la Experiencia del usuario, alcanzan un desconocimiento del 60%.

A pesar de que el incremento de públicos siempre es señalado como un objetivo central y prioritario de modo recurrente en todas las encuestas, el "desarrollo de audiencias como problema" tampoco parece ser percibido como relevante. Sin embargo, sí que existe conciencia de que las artes escénicas deberían realizar actividades concretas vinculadas a los públicos: "Establecer procedimientos para conocer la opinión de los espectadores" (88%), "entrenar y formar a los empleados de los teatros en este aspecto", y "dedicar más recursos a mejorar la relación con los públicos" (81%). La responsabilidad de generar nuevos públicos es trasladada por el sector a terceras partes: a los gobiernos autonómicos, y locales, las instituciones educativas, el gobierno central y sus medios de comunicación y los teatros públicos. Por debajo de la mitad de las menciones se sitúa la responsabilidad en este tema de las compañías, teatros privados y asociaciones del sector.

El Observatorio de la Academia es el organismo que, mediante encuestas y estudios, permite conocer la opinión del sector y sustentar con datos y análisis esa voz de todos, imprescindible para proponer con solidez alternativas y soluciones. Sus trabajos, desarrollados a lo largo de varios meses fueron posibles por la dedicación de los académicos Luis Miguel González Cruz, Cristina Santolaria, Rosa Merás y Rosa Sánchez, y del director técnico de la encuesta, Pedro Antonio García. ◆

www.aisge.es

Somos aisge @aisge @somos_aisge

FINALIZA LA EDICIÓN DE LA *HISTORIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA*

Con la reciente publicación del tercer volumen de la *Historia de la danza contemporánea en España*, que lleva el *título De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020*, finaliza uno de los proyectos editoriales más largos y ambiciosos de la Academia. Desde que Rosángeles Valls y yo nos planteamos este proyecto editorial, nos marcamos el objetivo de narrar, en tres volúmenes, el cambio que ha experimentado la danza contemporánea en España desde antes de 1975 hasta 2020. La idea fue trazar un conciso panorama, en cada una de las comunidades autónomas, de las políticas culturales, de los espacios escénicos que han aparecido, de las compañías, los bailarines y bailarinas, los festivales… para despertar el deseo de otras personas hacia la investigación y la escritura sobre la danza. Por otro lado, los testimonios de coreógrafos, de críticos de danza y de personalidades de la gestión, han sido una parte importante de esta trilogía que ha querido dar protagonismo a la visión individual de cada persona.

El primer volumen va *De los últimos años de la dictadura a 1992,* y el segundo *De las celebraciones de 1992 a la crisis de 2008*. Cada tomo se inicia con varios capítulos dedicados a temas generales que han sido claves para comprender estos cincuenta años de contemporaneidad. La formación en danza contemporánea, las influencias llegadas desde Estados Unidos y Europa, la Compañía Nacional de Danza, la proliferación de festivales, las estrategias de fomento de la danza, el flamenco contemporáneo, la danza inclusiva, y la gestión de las instituciones públicas y de las salas alternativas. Estos capítulos han construido un corpus de diferentes voces y miradas que ayudan a dibujar con más exactitud esta historia.

La Academia, con ayuda de la Dirección General de Música y Danza del Ministerio de Cultura, ha apoyado este proyecto que se ha prolongado durante tres años, por ser consciente de la importancia de una narración de la danza contemporánea, y por la novedad que suponen estos volúmenes en el panorama editorial. Segura de que son, de que serán, un referente. Gracias a los autores y autoras de los textos y de las fotografías, a las compañías y a las personas que nos han facilitado su material visual. **CARMEN GIMÉNEZ-MORTE**

Carmen Giménez-Morte, Jesús Cimarro y Alicia Soto en la presentación del III tomo de *Historia de la danza contemporánea en España.*

Estreno de *Empuñando el alma*

Con la presencia del protagonista de la película *Empuñando el alma. Ensayando con Lluís Pasqual*, éste se estrenó el pasado 23 de febrero en la sede de Sgae de Madrid. Producido por la Academia, el film ha sido escrito y dirigido por Arantxa Vela Buendía. La realizadora siguió los ensayos que Pasqual y su equipo mantuvieron en el Teatro Español de Madrid para poner en pie *El sueño de la vida*, obra inacabada de Lorca que el académico Alberto Conejero terminó de escribir. La cinta entra en el secreto espacio que actores y director comparten y muestra la forma de dirigir de Pasqual. Durante la presentación Pasqual agradeció a la Academia esta película, especialmente "en un país sin memoria como el nuestro, en donde dudo que los estudiantes de teatro sepan quien era Julia Caba Alba". Añadió que aunque es difícil que el cine capte la química que se desprenden entre actor y director, al menos recoge un pálido reflejo: "En una sala de ensayos no hay reglas, todo es un juego, intenso como el rugby. No se ensaya igual con todos los actores, sino que cada uno es diferente. Y no se ensaya igual con todas las obras". Jesús Cimarro, que presentó la película, señaló que esta película inaugura una iniciativa que espera tenga su continuidad, por el valor en rescatar la memoria de nuestro teatro.

Arantxa Vela, J. Cimarro y Lluís Pasqual, en la presentación de la película.

LORETO PRADO Y EL TEATRO POR HORAS

El volumen número 15 de la colección Libros de la Academia está dedicado a la actriz Loreto Prado. Su autor, Antonio Castro, el prologuista, Eduardo Vasco y la responsable de ediciones de la Academia, Liz Perales, lo han presentado en la SGAE ante un público de profesionales de la escena. Actores como Alejandra Torray, Valentín Paredes, Pedro Miguel Martínez, Daniel Migueláñez y Ángel Luis Yusta estuvieron entre el público, así como numerosos académicos.

Según Eduardo Vasco: "Este tipo de actores son los que construyeron lo que hoy podemos llamar la profesión, los que hicieron posible que muchos autores consiguieran estrenar e iniciar carreras brillantes". El autor, por su parte, resaltó la dureza de esa profesión en la época de Loreto: "Estuve tentado de titular el libro *Loreto Prado, una jornalera del teatro*. Comenzaban a las dos o las tres de la tarde y salían del teatro avanzada la madrugada. Así que casi no tenían vida privada".

Como todas las publicaciones de la Academia, este libro está disponible en nuestra página web y es de libre acceso y puede adquirirse impreso en cualquier librería física al precio de 12 euros.

LECTURA DRAMATIZADA EN LA NEBRIJA

El pasado 23 de febrero tuvo lugar una nueva sesión de "La Academia en la Enseñanza Superior", organizada por la nuestra asociación y la Universidad de Nebrija. La lectura estuvo dirigida por la académica Pepa Pedroche y en ella participron los alumnos de 3º del Grado en Artes Escénicas de la Facultad de Comunicación y Artes, que leyeron *Teatro para minutos*, del académico Juan Mayorga. Al término de la lectura, se celebró un coloquio con el autor.

El acto se celebró de manera presencial, pero también se pudo seguir online. Este ciclo es una actividad organizada por la especialidad de Autoría de la Academia, cuyo delegado es Raúl Hernández Garrido, y está coordinada por Julio Salvatierra. El ciclo pretende establecer relaciones de colaboración con las instituciones superiores de enseñanza de artes escénicas como universidades, centros asociados y escuelas superiores de AAEE. La actividad consiste en organizar una serie de encuentros-debate entre alumnos y dramaturgos.

LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA DURANTE EL FRANQUISMO

José Luis González Subías • Punto de Vista Editores • Español • 372 pp • 25 euros

José Luis González Subías sintetiza la evolución del teatro español durante el Franquismo desde una perspectiva alejada de constricciones ideológicas o prejuicios estéticos. Con voluntad ensayística, ofrece un análisis de un extenso *corpus dramático* de un período no siempre enfocado con amplitud y carácter incluyente, sin despreciar ninguno de los modelos escénicos existentes entre 1939 y 1975 y según sus propias lecturas con "ojos limpios", como expresa en el prólogo.

Divide la obra en cinco apartados, según un criterio espacial (el exilio y la península) y temporal, en orden cronológico. El teatro del exilio alejado de la representación en España, con apartados para Max Aub y Alejandro Casona. Resume muy bien el teatro del régimen, su didactismo y su servicio al entretenimiento burgués, situando en su lugar la obra de autores pretendidamente olvidados por criterios extra teatrales como Paso, Pemán, Llopis o Alonso Millán, con interesantes aportaciones sobre el valor de la comedia. El teatro comprometido, sobre todo Buero Vallejo y Sastre, el teatro divergente de la generación del 50 y un colofón sobre el teatro de cámara y el independiente, forman con los anteriores una obra imprescindible para los estudiosos ya provistos de suficiente distancia generacional.

El corpus manejado comprende cientos de textos, con un recuerdo a la colección de Escelicer, que a tantos nos enseñó a amar el teatro. Como también el merecido homenaje bibliográfico a los estudios anteriores de César Oliva, Francisco Ruiz Ramón, José Monleón o Javier Huerta Calvo.

Una obra de González Subías a añadir a sus excelentes trabajos anteriores, publicados en 2019 en la misma editorial, *Literatura y escena. Una historia del teatro español* y *Los clásicos de los siglos XVIII y IX en la escena española contemporánea*. **José Vicente Peyró**

TEATRO DE AYER Y DE HOY A ESCENA

José Romera Castillo • Editorial Verbum • Español • 439 pp • 26 euros

Este volumen se inscribe dentro de la ya larga trayectoria del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Como dice su autor, el contenido debe muy mucho a la innumerable serie de trabajos que, desde su cátedra en la UNED, ha desarrollado a lo largo de varias décadas. El libro consta de 18 capítulos, que constituyen una colección de artículos sobre la creación teatral, desde el Siglo de Oro hasta hoy, siempre con la vista puesta en la escenificación que de los textos se ha hecho a lo largo del tiempo. Quizás sea este el punto más interesante del volumen, en el que el autor demuestra un verdadero interés por la práctica escénica.

Llama la atención que, del conjunto de capítulos, la mayoría -once concretamente- se refieran al teatro que se hace y escribe en el siglo XXI. En ellos están los aspectos más originales y novedosos del estudio. Ese interés de Romera por la creación contemporánea se cifra en que halla en ella una amplia diversidad tanto estética como temática. Destacan allí los epígrafes sobre la metateatralidad (cap. 11), las dramaturgias femeninas (cap.12), la homosexualidad (cap. 14) y el erotismo en escena (cap. 15). En la última parte del libro ofrece su opinión, como espectador, de diversos montajes que tienen a grandes figuras de la literatura como protagonistas: la Celestina, el Quijote y Don Juan. Tampoco evita intervenir en la ya usual polémica entre los que consideran el texto dramático poco menos que intocable, y aquellos que, como el propio profesor Romera, piensan "que el autor con sus textos encaja muy bien en el ámbito de la literatura, pero cuando su obra pasa a escenificarse su labor se une a la de otros *autores* (especialmente al de los directores) sin declarar la guerra a ninguno de ellos". **C.O.**

PAISAJES ESCÉNICOS

Manuel V. Vilanova • Editorial Fiestacultura • Español • 25 euros

Manolo Vilanova es una de las personalidades más destacadas del teatro de calle contemporáneo. No sólo como director de escena, desde su ya veterana compañía afincada en Vila-real, Xarxa Teatre, sino como teórico y estudioso, faceta que desarrolla en la revista *Fiestacultura*, creada en 1999, cuyo equipo de trabajo se completa con Mireia Marqués y Leandre Escamilla.

El presente volumen está estructurado en cinco partes que proponen un rastreo histórico del papel que ha jugado el arte escénico fuera de recintos cerrados. Por eso, la primera frase del primer capítulo es así de rotunda: "El teatro de calle ha existido desde siempre". Enseguida aduce motivos económicos al hecho de meter las comedias entre cuatro paredes, para dejar a un lado la "dádiva voluntaria de los asistentes". Así ha vivido el teatro de calle durante siglos, teniendo que esperar al XX para demostrar su entidad con la llegada de las vanguardias. Dicho teatro de calle dispone, sin duda, de elementos innovadores muy alejados de la convención, elementos que están en su propia naturaleza.

Sigue diciendo que la proliferación de circos durante el siglo XIX, sobre todo en los Estados Unidos, enseñaron el camino hacia un teatro diferente, festivo, abierto, que nada necesita de las salas a la italiana. También los grandes creadores de principio del siglo XX anunciaron la necesidad de terminar con el teatro convencional, para derribar "los techos, si no bastara con haber demolido los escenarios y las paredes", en palabras de Maiakovski. El libro profundiza en la mención de ejemplos que empezaron a ensanchar los límites del teatro. Se refiere Vilanova a las fiestas, y no sólo a las que proceden de culturas tan ricas como la italiana, nigeriana o hindú, sino a las nuestras, las que sacan a la calle santos y ninots y las llenan de cortejos maravillosos, como demostraron los misterios medievales y los antiguos festejos populares.

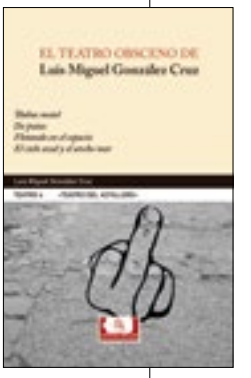
El volumen se adentra en la aparición del teatro de calle en España, en la época dorada en la que proliferaron festivales abiertos a la imaginación del viandante, hasta llegar a la actualidad, en donde una lamentable pandemia lo ha sumido en una terrible crisis. Estas páginas constituyen, en definitiva, una sucesión de verdaderos paisajes escénicos, narrados y explicados con absoluto conocimiento de causa. **César Oliva**

TEATRO OBSCENO

Luis Miguel González Cruz • El Astillero. • Español • 272 pp. • 15 euros

La editorial El Astillero publica un nuevo volumen de su *Colección Teatro* en el que reúne cuatro obras del dramaturgo Luis Miguel González Cruz bajo el tentador título de *Teatro obsceno*. El autor explica en la introducción del libro por qué son obscenos estos textos a la vez que nos recuerda el origen etimológico de la palabra. Obsceno se refiere a aquello que no debe verse, que no debe representarse para no interrumpir la acción dramática. En muchos momentos de la historia del arte, estas interrupciones obscenas se consideraban erróneas y se evitaban. González Cruz se recrea en ellas y lleva nuestra mirada a lugares y situaciones que no deberíamos ver.

Dice el autor que en estas obras -*Flotando en el espacio*, *De putas*, *Thebas hotel* y *El cielo azul y al ancho mar* - ha querido reflexionar sobre lo que provocan ciertos enfrentamientos sociales sean 'de nuevo cuño' o ya clásicos entre los seres humanos. En la segunda introducción del libro, Jerónimo López Mozo analiza y repasa la obra de González Cruz y distingue su dramaturgia diciendo que presta atención a "una sociedad marginal de la que pocos autores se ocupan". **Arantxa Vela Buendía**



CARLOS MAYORAL*

LA MEMORIA DEL TEATRO

En *El gran teatro del mundo*, la célebre obra de Calderón de la Barca, hay un personaje llamado Autor que le cuestiona a su compañero, el Mundo, por la definición del teatro. Para mí, no hay mejor definición de este género que hoy nos reúne que la que moldean tus propios recuerdos. La memoria es, en este sentido, un arma mucho más potente que cualquier corriente crítica, que cualquier canon, que cualquier manual artístico. Por eso, cuando me pregunto: ¿qué es el teatro?, inevitablemente echo la vista atrás y rememoro. No, no es el arte de componer obras dramáticas; no es el arte de representar comedias; no es un género literario constituido por obras generalmente dialogadas. No, es mucho más que eso.

El término es complejo, pero su raíz se remonta décadas atrás. Mi memoria define el teatro como una mañana de niñez segoviana. Hay fiesta, guirnaldas y banderines por el cielo. Una furgoneta, seis jóvenes actores. Disfraces, herramientas, carteles y sábanas. Un tablao de cuatro por cuatro, y a su sombra dos docenas de niños. Ya con todo, la magia: una princesa perdida, una bruja malvada, un príncipe y una manzana. Los siete enanos se quedaron en uno. Los cuerpos de aquellos actores se contoneaban por el tablao armónicamente. El espejo en el que se mira la bruja es una tabla con un cristal. Con el beso final, el aplauso unánime. Vi cómo aquel grupo de actores recogía los bártulos, y sentí la melancolía propia del momento feliz ya perdido. Yo no sabía entonces que la princesa se dirigía a otros reinos en su furgoneta Volkswagen.

Este recuerdo es la raíz, el lexema de ese término teatral que mi mente concibe. Después iría derivando, adquiriendo sufijos y prefijos que lo enriquecían: Lope, Calderón, Moratín, Gómez de Avellaneda, Zorrilla, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Lorca; Teatro Real, Teatros del Canal, Reina Victoria, La Latina; clásico, contemporáneo; comedia, tragedia, drama; entremés, mímico, absurdo, musical. Sin embargo, en la base de todo este proceso enriquecedor, sostienen los pilares de mi amor por el teatro esa caravana de muchachos que un día llegó a la campiña de Segovia, a un pueblo de trescientos habitantes, para dibujar una sonrisa en los rostros de aquellos niños perdidos. Así que permita el lector que, como hace Calderón de la Barca en la obra a la que me referí renglones atrás, me dirija directamente al teatro, a esta pasión común: gracias, gracias por hacernos soñar.

* Escritor y periodista. Su primera novela, *Un episodio nacional* (Espasa), es un thriller histórico protagonizada por un Galdós periodista que indaga en el célebre crimen de Fuencarral, y que comparte sus andanzas con Pardo Bazán.

TEATRE RIALTO

TEMPORADA D'EXHIBICIÓ COMPANYIES VALENCIANES

LA SORT (PÉREZ&DISLA) —PROYECTO MEITNER (RECORDANDO A LISE MEITNER) (CRIT COMPANYIA DE TEATRE I IFIC-CSIC-FECYT) —ICÀRIA (LA DEPENDENT) — GRAD (TEATRO DE LA RESISTENCIA) — SOLEDAD (TITOYAYA DANSA) — QUAN ELS OCELLS PRENEN EL VOL (OVER & OUT DANSA) — VIGOR MORTIS (OTRADANZA) —FAKE_LIFE (MOU DANSA) —PAÜRA (CIA. LUCAS ESCOBEDO) —SOPHIE (LA TROUPE MALABÓ) —ESPALDAS DE PLATA (LA TETA CLAVA) —TODOS SE HAN IDO (COMPAÑÍA FERROVIARIA)

MARÇ—JUNY

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport
TOTS A UNA VEU
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA
fer cultura

CND COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA
Teatros del Canal 8 — 11 abril 2021
Duato
Remansos
Aguiló / Alosa / De Luz
Arriaga
Ruz
In Paradisum
(ESTRENO ABSOLUTO)
bailarín Shlomo Miara foto Alba Muriel diseño Javier Garceche
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
TEATROS del CANAL