ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia #31 / DICIEMBRE 2023 Publicación trimestral. 5€

Música
Jacinto Guerrero

La Rosa del Azafrán

del
25 de enero al 11 de febrero
de 2024

Nueva producción del Teatro de la Zarzuela

Teatro de la Zarzuela

PROYECTO ZARZA

Música
Federico Chueca y Joaquín Valverde

El Año pasado por Agua

del
23 de febrero al 1 de marzo
de 2024

ZARZUELA POR Y PARA JÓVENES

Nueva producción del Teatro de la Zarzuela

Teatro de la Zarzuela

Música
Jaume Pahissa

Gal·La Placídia

Versión en concierto

Días
8 y 10 de marzo de 2024
de 2024

Teatro de la Zarzuela

CONTENIDOS

Versión web:
pulsar para volver a
la página del índice

4 | PACO AZORÍN EN PORTADA

5 | EDITORIAL

7 | OBITUARIO:
Paco Vidal. *Por Eduardo Galán*
Fermín Cabal. *Por Margarita Piñero*
Enrique Salaverría. *Por Norka Chiapusso*

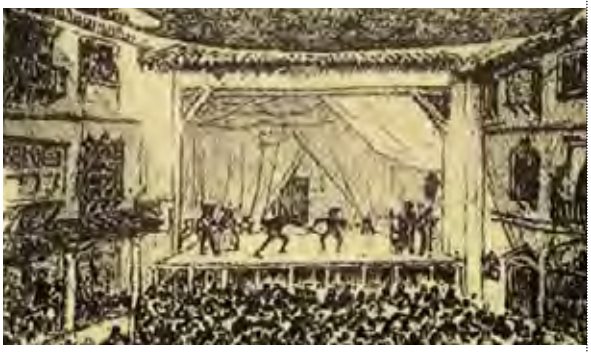
13 | LA VOZ DE LA ACADEMIA
Mercartes. Por *Carlos Morán*
Salón del Libro Teatral.
Por José Luis González Subías
Entre artistas anda el juego.
Asociación Te Veo
Grandes Damas, Académicos de Honor y Medallas

22 | ENTREVISTA A MARIANO DE PACO
Por Arantxa Vela Buendía

26 | EL TEATRO CLÁSICO ANTIGUO EN LA RADIO ESPAÑOLA
Por Carmen González Vázquez

29 | TOMÁS BRETÓN, MAESTRO DEL TEATRO MUSICAL.
Por Ana Vega-Toscano

34 | HISTORIAS DE LA ESCENA: LAS IRAS DEL PÚBLICO
Por José Lulis González Subías



38 | DOSIER: LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA ESPAÑA VACIADA.
Reto rural. *Por Adolfo Simón.*
Circo y ruralidad. *Por María Colomer y Carlos Such*
El don de la danza en el centro de la periferia rural. *Por Yolanda Vázquez*
Matarranya Íntim. Diez años de un proyecto social y cultural en la España despoblada. *Por Jacobo Julio Roger*

52 | LA DANZA COMO EXPERIENCIA CINÉTICA. EL SEMPERE DE ASUN NOALES.
Por Federica Fasano

56 | ESTANCIAS COREOGRÁFICAS.
Por Yoshua Cienfuegos

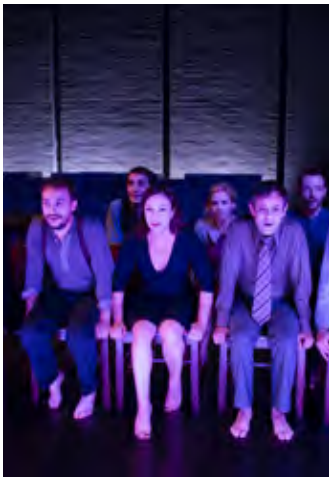
60 | SOBRE LA TÉCNICA DE LA DIRECCIÓN DE ACTORES.
Por Antonio Domínguez

63 | EL GALLINERO
Por César Oliva

64 | LIBROS

70 | VOCES DE LA ESCENA ESPAÑOLA (1898–1936): UN PATRIMONIO OCULTO.
Por Eduardo Vasco

74 | TERRITORIOS: ARTES ESCÉNICAS EN CATALUNYA.
Dies feliços del teatre català.
Por Maria Moreno
Circo catalán. Tradición, innovación y contemporaneidad. *Por Víctor Bobadilla*



Paco Azorín en portada

Traemos hoy a *Artescénicas* una obra del director, escenógrafo y figurinista Paco Azorín (Yecla, 1974). Formado en el Instituto del Teatro de Barcelona (1992-1996), realizó durante su periodo de formación, diversas escenografías para el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia. Enseguida empezó a trabajar para algunos de los directores y coreógrafos más importantes del país, como Carme Portaceli, Lluís Pasqual, Víctor Ullate, Mario Gas, Ernesto Caballero, Helena Pimenta o Sergi Belbel. En todos ellos ya demostró una gran capacidad para captar el mensaje de las obras, reflejándolo en los escenarios con una gran economía de medios.

En 2003 fundó el Festival Shakespeare de Santa Susana, único festival de todo el estado dedicado íntegramente a la figura del dramaturgo inglés. Lo dirigió de 2003 a 2006. Desde 2007 imparte clases en el Instituto del Teatro de Barcelona. También organiza e imparte másteres en diversos países. Cuenta con una amplia actividad como director de escena, tanto de espectáculos de teatro como de lírica.

Desde 2002 ha dirigido más de una decena de espectáculos teatrales. Entre ellos podemos destacar Julio César (2013), de Shakespeare, con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida; Escuadra hacia la muerte de Alfonso Sastre, con el Centro Dramático Nacional; y Medea (2023), ópera de Cherubini, en el Teatro Real de Madrid. De los varios galardones que ha conseguido destaquemos el Premio de la Generalitat Valenciana (2005), Premio de la Asociación de Directores de Escena de España (2009), Premio Ceres (2013), Premio Amics de l'opera (2017) o el Premio de la Crítica Serra d'Or (2021).

ARTESCÉNICAS

Director
José Vicente Peiró

Editor
Rodolf Sirera

Directora adjunta
Alicia Gómez Linares,

Consejo de redacción
José Luis González Subías, Francisco Gutiérrez Carbajo, Carmen Márquez, Antonio Tordera, Rosángeles Valls, Eduardo Vasco, Ana Vega Toscano, Arantxa Vela Buendía

Consejo de especialidades
Ignacio Amestoy, Fernando Bercebal, Marta Carrasco, Juana Escabias, Jorge Grundman, Vicente Palacios, Adolfo Simón, Carlos Such

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Maquetación
Tomás Gorria

Suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 3, 28015 Madrid
+34 915 946 984
comunicacion@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
Palgraphic

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.

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidenta
Cayetana Guillén Cuervo

Vicepresidente 1º
Eduardo Galán

Vicepresidente 2º
César Oliva

Vicepresidenta 3ª
Carmen Giménez Morte

Vicepresidenta 4ª
María López Insausti

Secretario General
Eduardo Vasco

Tesorero
Nicolás Fischtel

Vocales
Antonio Fernández Resines, Guiomar Fernández Troncoso, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Carmen Márquez, Carlos Morán, Antonio Najarro, Adriana Ozores, María Pagés, Lluís Pasqual, Helena Pimenta, Rodolf Sirera y María Dolores Vargas

Gerente
Jorge Sánchez Somolinos

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:

DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA CULTURA

fundación sgae

Fin de año

Acaba 2023. Año en que hemos vuelto a los teatros sin mascarillas ni suspensión de funciones y sin miedo a los estornudos.

Cambiaron gobiernos autonómicos con nuevos mandatarios culturales de conocimientos variopintos. Algunos generan incertidumbres e incógnitas. Finalmente, tenemos gobierno y Ernest Urtasun ocupa el ministerio de Cultura. Afortunadamente se podrá dedicar la cultura, ya que el deporte ha pasado a Educación. Deseamos a todos mucha surte y que se creen sistemas de ayudas más justos y sometidos a criterios arbitrarios y disimuladas transparencias. No hay que olvidar que las Artes Escénicas reflejan la imagen de un país y forman parte del producto interior.

Debemos recordar al nuevo gobierno que quedan temas importantes pendientes. Para empezar, la aprobación en el Congreso del Proyecto de Ley de Enseñanzas Superiores Artísticas, aunque sea tarea a compartir con el Ministerio de Educación. Con tiempo para permitir a los profesionales preparar el próximo curso académico. En segundo lugar, resolver temas pendientes del Estatuto del Artista, sobre todo la definición más concreta de trabajador cultural, cuestiones fiscales como las deducciones de los gastos. Y precisar por escrito la gestión de los derechos de autor de escenógrafos, iluminador y profesionales de la plástica para equipararlos a la situación de otros países. Y en tercer lugar, recordar la promesa de anterior ministro, Miquel Iceta: la cesión de una nueva sede de la Academia. Es algo necesario para potenciar y aglutinar a nuestros profesionales y darles la visibilidad adecuada, sobre todo de cara al exterior.

La Academia sigue creciendo. *Artescénicas* da testimonio de ello. La revista prosigue con su carácter abierto a todas las sensibilidades y disciplinas que forman nuestras especialidades. Podemos comprobar la fortaleza del sector en los artículos, los dosieres dedicados a la España vaciada y a Catalunya e incluso en la entrevista a Mariano de Paco, actual consejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, académico y otrora primer gerente de la Academia. Avanzamos hacia una revista que sea expresión de conocimiento de la Artes Escénicas.

Mientras la revista estaba en fase de maquetación, no golpeó el fallecimiento de nuestra admirada Concha Velasco, académica de honor, y unos días más tarde, Itziar Castro. En el próximo número les rendiremos nuestro recuerdo y el homenaje merecido.

José Vicente Peiró

FRANCISCO VIDAL
El secreto mejor guardado

Por fin se ha desvelado el secreto mejor guardado del reino. ¡Ya sé cuántos años tenía Paco! Lo dice la prensa.

Con esta frase me saludó Pablo Carbonell al llegar a la sala del tanatorio en el que yacía en el féretro de Paco Vidal (Pepe Paco para sus amigos de juventud). Y es que Paco era tremendamente coqueto y jamás revelaba su edad. A mí me intentaba engañar sin éxito: "Paco, que tengo escaneado tu DNI en el servidor de Secuencia 3 para tu contrato". "Ah, es verdad, pero no lo digas".

Porque Paco Vidal, además de excelente actor y director y maestro de actores (¡cuántos se formaron con él en el Laboratorio de Layton!), gozaba de un extraordinario sentido del humor. Era difícil aburrirse con él. Recuerdo que le acompañé a varios bolos durante su última gira antes de enfermar y verse obligado a abandonar la función. Llevaba siempre consigo una petaca rellena de Chivas:

- Antes de dormirme, me tomo la pastilla que me ha recetado el médico y un vasito pequeñito de whisky.

(Me regaló una petaca para mis viajes, que conservo). Y me explicaba:

-Un día leí en una novela que el protagonista se tomaba un whisky con su pastillita y así se dormía antes y descansaba mejor. Para esto no necesito receta médica.

Además, era persona extremadamente culta. Gran lector, aficionado al cine, a la música, a las artes… Cada noche me viene su imagen a la memoria. Mi rito habitual consiste en escribir después de cenar un mínimo de dos horas. Y después me pongo alguna película para relajarme. Desde hace tiempo, Paco me recomendaba películas que se programaban en las distintas cadenas de Movistar. Sobre las doce o la una de la madrugada, le enviaba un wasap:

Francisco Vidal (Fotografía de Eduardo Galán)

-¿Qué película me recomiendas esta noche?

Y ahí estaba Paco recomendándome una película. Ahora no tengo a quién preguntarle. Se me hace duro sentarme frente a la televisión y no enviarle un wasap.

Un par de semanas antes de su fallecimiento me fui a cenar a su casa. Él ponía el vino (siempre un Ribera, a ser posible un Protos, que le compraba un vecino) y yo llevaba la cena, porque él ya no podía salir, enganchado las veinticuatro horas al día al oxígeno. Aquella noche intentó engañarme (sabía que yo soy hipocondríaco y quería que no me preocupara por él):

-Me ha dicho el médico que he mejorado. Prepárate porque muy pronto voy a volver a acompañarte a los estrenos.

Era un placer ir con él y comentar los espectáculos, escucharle su análisis profundos y siempre amables, generosos y respetuosos con el trabajo de los profesionales. Siempre positivo.

En la época del Covid, empecé a escribir un diario del confinamiento. Se lo enviaba diariamente a unos mil contactos por whatsapp. Antes se lo enviaba a Paco Vidal, quien lo leía y me respondía "bien", "muy bien", "colosal" o "supercolosal". Siempre constructivo. Pero yo traducía "bien" por "es una mierda y debes escribirlo de nuevo", "muy bien" como "no está mal, corrígelo mucho", "colosal" era un "está bien, revísalo un poco" y "súpercolosal" significaba "lo puedes enviar". ¡Cómo no aprender de Paco!

Mis obras ahora se ven huérfanas al no poder enviárselas a él, las dirigiera o no. Siempre me ayudaba y me recordaba "¿y el conflicto?"

Paco, dime: ¿a qué dirección te puedo enviar ahora mis textos? ¿Qué me dirías de este artículo si pudieras leerlo? Lo sé: "bien". Pero estoy desarmado y no puedo escribir sobre ti. La emoción y el saber que este recuerdo será el homenaje que te daremos en la revista de la Academia me seca el cerebro. En fin, dejo de escribir ahora, cerca ya de la media noche. Y me pregunto. ¿Qué película podría ver en televisión? Ya no me puedes recomendar ninguna.

Me consuela saber que viviste tu pasión teatral hasta que el cuerpo te dijo basta. Viviste como habías soñado. Hiciste de tu vida un sueño y de la amistad un cielo lleno de estrellas. Gracias, Paco.

Eduardo Galán

FERMÍN CABAL

Precursor de las técnicas dramatúrgicas del siglo XXI

Fermín Cabal ha sido una de las personas más listas que yo he conocido. Su curiosidad intelectual era infinita. Le motivaba una inmensa variedad de temas; debido a esto su conversación era siempre muy estimulante y amena. Le encantaba investigar determinados momentos de la historia y lo hacía con asombrosa minuciosidad. Yo se lo decía: eres el más listo. Aún veo su rostro de extrañeza ante mis palabras, como si esa curiosidad fuera común en la mayoría de los mortales.

Con el teatro su relación era más compleja. Tenía gran conocimiento y no dejaba de leer nuevos textos, ni de analizar, una y otra vez, obras clásicas que le fascinaban. Pero el folio en blanco, creo que a Fermín le imponía, a pesar de su dilatada experiencia. El folio en blanco y las circunstancias del teatro actual: autores de esa talla están ausentes en la cartelera española, donde el concepto de repertorio va cayendo en el olvido.

Sin duda, tiene que ocupar un lugar primordial en la historia del teatro contemporáneo español por muchas razones. Fue uno de los dramaturgos más comprometidos del teatro español al final del franquismo. Integrante de grupos del Teatro Independiente como Tábano, El Gayo Vallecano, Goliardos, y Compañía Monumental de las Ventas, tiene en su haber más de cuarenta obras escritas, además de guiones de cine y de televisión. También fue profesor de escritura teatral en diversas escuelas madrileñas y socio fundador de la Academia de las Artes Escénicas. En estos momentos era vicepresidente de la Sociedad General de Autores.

Pero entre estos méritos yo destaco el hecho de que Fermín Cabal se convierte en un gran renovador del teatro con su obra *Caballito del diablo*. En esta obra parte de una construcción clásica: la caída de una heroína trágica. Su nombre es Blanca (ya empezamos con el juego: 'blanca' como la nieve del chute de heroína); Blanca emparentada también con la heroína Julia, la señorita de Strindberg (Fermín admiraba a este autor); Blanca descenderá a los infiernos a través de las drogas y de ahí no saldrá con vida. Como Julia, que descenderá a la planta de los criados y de ahí tampoco volverá con vida. Partiendo de esta estructura

tan teatral y clásica, Fermín Cabal introduce unas técnicas absolutamente novedosas que se quedarán en el imaginario técnico de los dramaturgos posteriores. En primer lugar es una obra metaficcional: Blanca está escribiendo una novela que incluirá todo lo que está viviendo y, por tanto, sucediendo en el texto. Además introduce mecanismos de la escritura cinematográfica, como elipsis o flashback, y la escritura de microescenas, o escenas muy cortas como si se tratara de planos que a veces forman una secuencia con unidad argumental, aunque muchos de esos planos se desarrollen espacios y tiempos diferentes. No sabemos nunca si estamos en la realidad de lo que está sucediendo, o en la libre asociación de la memoria de Blanca que construye la novela en su cabeza.

Además, en la puesta en escena que hizo el director Ángel Ruggiero –y que se estrenó el 11 de mayo de 1985 en el Círculo de Bellas Artes–, mientras sucedían las escenas de la obra, veíamos también a los personajes que no tenían texto en ese momento en diversos cubículos, como si estuvieran en distintas habitaciones de su casa, de tal forma que estábamos asistiendo a la construcción de las escenas simultaneas que tanto defiende la escritura posdramática. Todo esto sin apartarse de la sociedad palpitante de los ochenta, poniéndonos delante los graves problemas que estaba ocasionando en los jóvenes el descubrimiento de esa droga.

Un texto brutal, que maneja técnicas que creemos nacidas en el siglo XXI. A Fermín Cabal, gran autor, amigo del alma, se lo debemos.

Margarita Piñero.
Profesora titular de Literatura Dramática de la RESAD, y delegada de la especialidad de Estudios y Divulgación de la Academia de las Artes Escénicas de España.

Fermín Cabal
(Dibujo de César Oliva)

PENTACION
ESPECTÁCULOS

TEATRO ESPAÑOL
Desde 1583

Lolita Flores

PONCIA

(A partir de La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca)

Texto y dirección
Luis Luque

Escenografía Monica Boromello Iluminación Paco Ariza
Vestuario Almudena Rodríguez Música original Luis Miguel Cobo

Productor Jesús Cimarro

www.pentacion.com

ENRIQUE SALABERRÍA

Pescador de sueños, armador de ilusiones

En la localidad de Pasajes de San Juan, pueblo de pescadores ubicado en uno de los lados de la bocana de la ría de Pasajes, nació Enrique Salaberría. Quizás uno de los pueblos más pintorescos de Euskadi y con más atractivos geográficos, gastronómicos, culturales y económicos. En el siglo XVIII, el puerto fue clave para el comercio con América, cuna de Blas de Lezo (1689), almirante reconocido como uno de los mayores estrategas de la Armada Española de la época. Pasajes, a cinco kilómetros de San Sebastián, conserva la arquitectura y el ambiente marinero de antaño. El gran poeta y dramaturgo Víctor Hugo, en 1843, se quedó prendado de la localidad y eligió una preciosa casa típica pasaitarra situada frente al mar para buscar inspiración y crear. Desolado por la muerte inesperada de su hija Léopoldine se refugió en la pequeña villa guipuzcoana.

En este contexto nació Enrique, que tenía espíritu de artista mezclado con una vocación de conquista. La ambición de soñar en grande, de creer en grande y de llegar lejos. Tanto como para convertirse en uno de los referentes claves e inexcusables del Teatro Español con mayúsculas. Acompañado de un gran equipo de personas, fue el creador del grupo SMEDIA en 1999 dirigiendo teatros tan emblemáticos como el Alcázar, el Fígaro, el Teatro Gran Vía en la capital de España y el Teatro Apolo en Barcelona. Productor de más de ciento cincuenta espectáculos, distribuidor de teatro, música, danza y musicales. Consultor de gestión teatral. Y persona comprometida con el sector a través de distintas asociaciones profesionales, buscando el fomento y promoción de las artes escénicas en el ámbito de la gestión de salas de teatro, producción y otros ámbitos.

El pasado 16 de octubre nos dejó Enrique Salaberría. Te has ido demasiado pronto, en silencio, sin avisar, sin poder despedirnos. Enrique, eso no se hace. Todavía quedaban muchos momentos por compartir, muchos proyectos para organizar, muchas cosas que inventarse, muchas tertulias que disfrutar. Todavía te quedaban muchas cosas por hacer, también a nivel profesional.

Porque si la faceta profesional, el desarrollo y crecimiento profesional de Enrique desde que llegó a Madrid es mucho más conocido y reconocido. Quizás, no lo es tanto, los inicios de ese joven luchador, que quería comerse el mundo, cuando todavía vivía en su querido Pasajes San Juan.

Enrique, comenzó su larga andadura teatral participando en la primera promoción de ANTZERTI, el Instituto Vasco del Teatro de la época. Una primera promoción de catorce pioneros entre los que se encontraban Aizpea Goenaga, Ane Gabarain, Mikel Garmendia, Elena Irureta, Xabier Agirre, Amaia Lasa, Carlos Zabala, Patxi Santamaría, Inasio Tolosa, y el propio Enrique Salaberría, entre otros. Catorce jóvenes pioneros que pusieron las bases, entre otros, del teatro contemporáneo posfranquista en el País Vasco, cimientos de la realidad teatral actual. Fueron seleccionados para formar parte del curso por las gentes relevantes del teatro español de la época, José Pedro Carrión, Paca Ojea, Juan Pastor. Como fin de curso pusieron en escena con gran éxito Arlequín, servidor de dos amos de Goldoni dirigidos por Ferruchio Soleri, miembro del Piccolo de Milán, que había interpretado al personaje protagonista, el arlequín, en la producción de la prestigiosa compañía italiana. Muchos de estos jóvenes fundaron Bederen bat aunque posteriormente un grupo de cinco o seis personas, entre los que se encontraba Enrique, fueron los que impulsaron y dinamizaron realmente la compañía.

Bederen bat produjo El relevo de Gabriel Celaya. dirigido por Antonio Malonda, música de Imanol. Fue un montaje con nueve actores, que ha pasado a la historia del teatro vasco y, por la dimensión que tuvo, ha pasado a la historia del teatro español. En Bederen bat Enrique hizo de todo, como era costumbre en la época: de actor, tareas de producción, de distribución... En aquellos años conoció a su mujer y compañera de vida, Reyes, un amor que ha durado toda la vida.

Pero dicho lo dicho, yo me quedo con su simpatía, con su humor, con su picardía. Con lo que le gustaba provocar e ir a la contra. Con su conversación teatral y política, con su visión crítica de las cosas. Era un conversador nato, un tertuliano de raza con el que se

Enrique Salaberría (Fotografía de Norka Chapusso)

podía argumentar, discrepar y discutir siempre desde el respeto y la empatía. Se le ocurrían un montón de proyectos, fuente inagotable de ideas, de ilusiones... Era un buen tipo, se hacía querer, te reías con él. Me quedo con su empatía y con su sencillez.

Recuerdo noches que paseábamos los perros en Pozuelo de Alarcón, y agradezco siempre el apoyo que brindó a dFERIA, sin faltar ni un solo año, ahí estaba, vaciaba su apretada agenda y acudía para lo que quisiéramos disponer de él. Me parece increíble que no haya pasado un año desde la última dFERIA en la que compartimos mesa el día de la inauguración. Teníamos los sitios de la próxima edición guardados para ti y para Reyes. Recuerdo también cuando nos inventamos juntos el proyecto dPRODUCCION en dFERIA en la búsqueda de sinergias entre lo público y lo privado para apoyar la creación artística. Tantos y tantos momentos... Enrique, te has pasado yéndote tan rápido y tan calladito. A escondidas. Precisamente tú, que nunca te escondiste. Te echaremos mucho de menos, gracias por tu amistad, y gracias por los momentos de vida que disfrutamos juntos. Te recordaremos siempre con una sonrisa

Norka Chiapusso

fundación sgae

con las artes escénicas

PREMIOS **max**

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

www.premiosmax.com

La Academia refuerza su presencia en MERCARTES

CARLOS MORÁN
(Texto y fotografías)

Durante los pasados días 7,8 y 9 de noviembre se llevó a cabo la décima edición del Mercado de las Artes Escénicas MERCARTES; evento de carácter bianual que reúne a todo el sector estatal de las artes escénicas.

Esta cita para el encuentro, la conexión y el mercado escénico comenzó su andadura en 2004 teniendo su primera sede en Sevilla, pero pronto se trasladó a Valladolid; ciudad en la que se viene desarrollando con gran éxito. De hecho, este año se han superado todas las cifras precedentes. Más de 1200 profesionales y 157 stands ocuparon el pabellón principal de la Feria de Muestras de la ciudad del Pisuerga convirtiéndola de nuevo en el punto privilegiado para las relaciones comerciales de las artes escénicas en España. Además, en esta ocasión se contó con una nutrida representación internacional gracias a la visita de diversas delegaciones provenientes de Argentina, Italia, Portugal y Grecia.

Mercartes es una iniciativa de la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza y de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública que cuentan para su organización con la financiación de la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Valladolid y el INAEM. Así mismo, participan en la comisión organizadora diversas asociaciones del sector escénico representativas de los profesionales de la distribución (ADGAE), de la danza (FECED), de la coordinación de las Ferias de espectáculos en vivo (COFAE) o la gestión cultural (FEAGC). En definitiva, una actividad fruto de la estrecha colaboración entre lo público y privado destinada a estimular la actividad comercial y el intercambio de proyectos y recursos profesionales.

Como viene siendo habitual, la reflexión también ha ocupado un destacado espacio en la oferta de la Feria gracias al Foro que cierra las jornadas de trabajo de Mercartes. Este año pudimos asistir a un interesante dialogo protagonizado por Sol Cruz-Guzman, diputada del PP y portavoz en la Comisión de Cultura del Congreso de los Diputados, Manuela Villa, Secretaria de Cultura y Deportes en la Ejecutiva Federal del PSOE y diputada en la Asamblea de Madrid y Getsemaní de San Marcos, representante de Sumar.

El debate moderado por la periodista especializada en cultura Paula Corroto abordó las diferentes iniciativas impulsadas por la Plataforma de Asociaciones Profesionales de las Artes Escénicas (Mesa Mercartes) surgida como respuesta a los efectos de la Pandemia en 2020 y que en 2021 elaboró el conocido documento de las 16 medidas estructurales necesarias para mejorar el sistema de las artes escénicas en España. Este documento presentado precisamente en este Foro, de donde toma su nombre, es la guía y elemento de unidad para las más de 30 asociaciones representativas de todos los subsectores escénicos que trabajan en su impulso por medio de diferentes iniciativas. La Academia es parte de la Plataforma desde su origen.

El debate sirvió para confrontar las distintas visiones políticas y las posibles vías de actuación futuras sobre temas como la fiscalidad, el marco normativo aplicable a nuestro sector, las condiciones laborales de sus trabajadores, la Ley de Enseñanzas Artísticas, etc.

Más específicamente el Foro abordó en otras dos presentaciones las medidas tendentes a la modificación del articulado sobre contratación artística de la Ley de Contratos del Sector Público y un coloquio sobre las futuras acciones necesarias para completar el desarrollo del Estatuto del Artista; temas que la Plataforma Profesional de las Artes Escénicas viene impulsando unitariamente desde su creación.

La Academia ha participado intensamente en esta edición de Mercartes tomando parte en todas sus actividades, incluida la presencia de nuestra Presidenta Cayetana Guillen Cuervo, quien fue invitada por la organización para tomar parte en su acto inaugural.

En su intervención ante la prensa, la Presidenta de la Academia, reivindicó el respeto que se les debe otorgar a todos y todas las profesionales de las diferentes disciplinas de las artes escénicas porque sobre ellos y ellas recae el esfuerzo que permite que este sector sea una importante fuente de riqueza para el país. En este sentido, afirmó que “una subvención es una ayuda para generar empleo, no es una limosna”.

La Presidenta de la Academia subrayó esta idea explicando que las artes escénicas, además de por su relevancia en la generación de riqueza, dado que son parte del 4% del PIB que genera la cultura en España, son también instrumento privilegiado para provocar “reflexión y espíritu crítico en el ser humano”; palabras que emocionaron a todos los presentes por sintetizar muy adecuadamente algunos de los objetivos por los que se trabaja en esa cita bianual.

La Academia contó con un stand decorado como un espacio escénico en el que convivían elementos alegóricos a la trastienda escénica y la consabida alfombra roja, anunciando los próximos Premios Talía.

El stand por el que pasaron muchos profesionales sirvió para comunicar las actividades y proyectos más relevantes de la Academia, de los que se pudo dar cuenta personalmente a cada uno de ellos. Por otra parte, nuestro magnífico equipo de comunicación tuvo la oportunidad de grabar diversas conversaciones con académicos y académicas presentes en el recinto ferial que servirán para difundir nuestra labor en próximas actividades.

La Academia también intervino en el Foro colaborando en la presentación de las medidas propuestas para mejorar la LCSP y en general, en casi todas las actividades celebradas durante esos tres intensos días.

Por todo ello, la presencia de la Academia de las Artes Escénicas de España en esta edición de Mercartes ha sido especialmente significativa y ha servido para constatar su implicación en los proyectos colectivos del sector escénico; algo que ha sido acogido con numerosas muestras de afecto.

El resultado de la experiencia invita a redoblar esfuerzos para la próxima edición porque con esta y otras iniciativas similares, la Academia, fiel a sus objetivos fundacionales, muestra su voluntad de ser un sujeto activo en la búsqueda de mejoras estructurales útiles para toda la profesión.

Grandes damas

Rosa Valenty, Josefina Meneses, Pacita Tomás y Carmen Rojas fueron las protagonistas de un acto abierto al público en el que Pilar Jurado rindió tributo a estas cuatro grandes profesionales de las artes escénicas, que son y han sido referentes para muchas y muchos.

Los asistentes tuvieron el privilegio de encontrarse con estas cuatro protagonistas de la vida teatral del pasado escénico reciente, colocando de nuevo a la Academia como testigo de nuestra historia cultural sobre las tablas.
El acto, que corrió a cargo de Pilar Jurado, Directora del Gabinete de Igualdad de la Academia, contó con la colaboración de Antonio Najarro, vocal de la Junta Directiva de la Academia y ex director del Ballet Nacional de España, Daniel Bianco, académico y director del Teatro de la Zarzuela y Joaquín Gómez de Segura y Mayorga, autor de teatro y guionista.

Después de la bienvenida de Gema Gonzalo, directora del espacio All in one, Pilar Jurado contextualizó el homenaje. Dio paso a Daniel Bianco, que pronunció un emocionante discurso para presentar a Josefina Meneses. Le siguió una loa a Rosa Valenty a cargo del genial autor Joaquín Gómez de Segura y Mayorga, quien aprovechó para hacer gala de su intacto sentido del humor. Antonio Najarro dió paso a las dos últimas homenajeadas, Pacita Tomás y Carmen Rojas.

Sobre estas líneas: Pilar Jurado y Pacita Tomas. A la derecha: Rosa Valenty

Carmen Rojas

Las cuatro protagonistas de la noche pudieron compartir con todos los asistentes sus experiencias profesionales y personales, su lucha, su perseverancia, sus esfuerzos para la conciliación y su mucho trabajo.

La grabación del acto es visible en el canal de YouTube de la Academia de Artes Escénicas. (Fotografías de Sara Sánchez)

24 EDICIÓN DEL SALÓN INTERNACIONAL DEL LIBRO TEATRAL (9–12 de noviembre de 2023)

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
(Texto y fotografías)

Un nuevo año, la Academia de las Artes Escénicas ha acudido a su cita en el Salón Internacional del Libro Teatral, organizado por la Asociación de Autoras y Autores de Teatro y celebrado, por gentileza del Centro Dramático Nacional —coproductor del evento junto con el INAEM—, en su habitual enclavamiento en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, entre los días 9 y 12 del pasado mes de noviembre.

Nada menos ya que en su 24ª edición, el SILT hace tiempo se ha consolidado como el gran referente y punto de encuentro de la industria —en ocasiones tan artesanal y heroica— del libro teatral en España —mirado con envidia allende nuestras fronteras—, al que acuden todas o casi todas las editoriales que han apostado por impulsar, en mayor o en menor medida, este sector desde la palabra impresa. Ediciones de textos, monografías y estudios diversos en torno al hecho teatral pueden encontrarse en un privilegiado espacio en el que han convivido más de una veintena de expositores, tanto de entidades públicas como de iniciativas privadas, que aglutinan el grueso de la producción literaria ligada al hecho teatral en nuestro país: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Junta de Andalucía, Fundación SGAE, Primer Acto, Asociación de Directores de Escena, Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, Academia de las Artes Escénicas de España, Teatro del Astillero, Editorial Fundamentos, Ediciones Irreverentes, Reikiavik Ediciones, Pepitas Editorial e Hiru Ediciones, VDB (Grupo Éride), Ñaque Editorial, Editorial Artezblai, Librería Yorick, Ediciones Invasoras, Ediciones Cumbres, Antígona, Mutis… nombres que se hallan tras los muchos cientos de obras teatrales y relacionadas con las artes escénicas que se publican anualmente en España.

Pero el Salón Internacional del Libro Teatral no es solo una feria de libros al uso, sino un espacio de encuentro entre profesionales, donde los dramaturgos y dramaturgas tienen especial relevancia, pero donde se dan cita asimismo directores, actores, críticos y estudiosos del hecho escénico, así como amantes del teatro en general y cualquier interesado o curioso que quiera acercarse a conocer las últimas novedades literarias de un género cuyos lectores no han dejado de crecer, a juzgar por la buena salud de que gozan las editoriales que han apostado por el sector y la siempre feliz noticia de la incorporación a este de nuevas empresas privadas, como la no ha mucho iniciada en Barcelona Ediciones Mutis, cuya apuesta por los autores noveles y la calidad de sus libros, considerados un objeto artístico en sí mismo, la han convertido ya en un referente.

Durante casi cuatro días, en el escenario del Teatro Valle-Inclán, habilitado para este encuentro, se presentaron las novedades de las distintas editoriales presentes en el Salón, entre ellas la propia Academia de las Artes Escénicas de España, que el domingo 12 de noviembre dio a conocer el primer volumen de la serie Escribir para la escena, hoy, cuya edición literaria ha corrido a cargo de los académicos Roberto García de Mesa, Valle Hidalgo, Pilar Jódar y Julio Salvatierra, en una mesa redonda que contó con la participación de los dos primeros —y la presencia, entre el público, de

Mesa redonda organizada por ASSITEJ, con la participación de Nieves Rodríguez Rodríguez, Luis Fernando de Julián y Paula Carballerira.

Salvatierra, quien también intervino en el acto— y la de los dramaturgos y académicos Juana Escabias y Borja Ortiz de Gondra.

Arrancaba oficialmente el 24º Salón Internacional del Libro Teatral, el viernes 10 de noviembre, a las 13:00 horas, en un acto inaugural que se iniciaba con la tradicional apertura del plazo de inscripciones al Concurso Teatro Exprés, organizado por la AAT; si bien las actividades de las jornadas dieron comienzo la tarde del día anterior, con la también habitual presentación de las Residencias Dramáticas y de la revista Dramática (CDN), la entrega del Premio a la Promoción del Libro Teatral a Ediciones La Uña Rota, y lecturas dramatizadas de textos de varios autores; entre ellas la del ganador del Premio Calderón de la Barca 2022, Gabriel Fuentes, con su obra Las pequeñas alegrías, que tuvo lugar en la Sala Mirlo Blanco. El libro se presentó durante la tarde del viernes, en el escenario principal del Salón, con la participación de Ana Fernández Valbuena (subdirectora general de teatro del INAEM), el propio Gabriel Fuentes y Oriol Puig Grau (ganador del Premio Calderón de la Barca 2023).

Otros galardones se entregaron en los días siguientes, comenzando con el Premio Mutis, tanto en la categoría de teatro breve, otorgado a la pieza Todo incluido, de Borja de Diego, como en la de teatro extenso, cuya ganadora fue Cristina Hermida Gómez, con la obra Rafa soy yo. En esta última categoría fue concedido un accésit al texto Petites addiccions i contradiccions, de Adriá Serra Perejil. Las actividades del sábado 11 de noviembre concluirían asimismo con la entrega del premio correspondiente al IX Certamen Jesús Campos para textos teatrales, otorgado a David Montero por La teoría del loco. Y el domingo, el presidente de la AAT, Ignacio del Moral, y Miguel Ángel Rus, director de Ediciones Irreverentes, entregaron el XVII Premio El Espectáculo Teatral otorgado por esta editorial, que recayó en Carlos Herrera Carmona por su obra El tiempo no hace ruido, otorgándose asimismo un accésit para Ex humo / El cordel, de Asier Aparicio. Por su parte, Ricardo Rodríguez hizo entrega del I Premio Ciudad de las Cabezas a Tomás Afán, por su obra Los días del pez, junto con el correspondiente accésit a Gabriel Vicente Montalvo, por Inspiración.

Pero todavía faltaba un último premio, con el que se pondría broche a este 24º Salón Internacional del Libro Teatral: el correspondiente al ganador del concurso Teatro Exprés organizado por AAT, que recayó en esta ocasión sobre Álvaro Alonso, por Todos mis juguetes se llaman Manuel; premiándose asimismo con un accésit el texto de Pablo Martínez González de Linares titulado El último día de Nana y Fanta. El acto, junto con las jornadas, se clausuró con la lectura dramatiza de la obra ganadora.

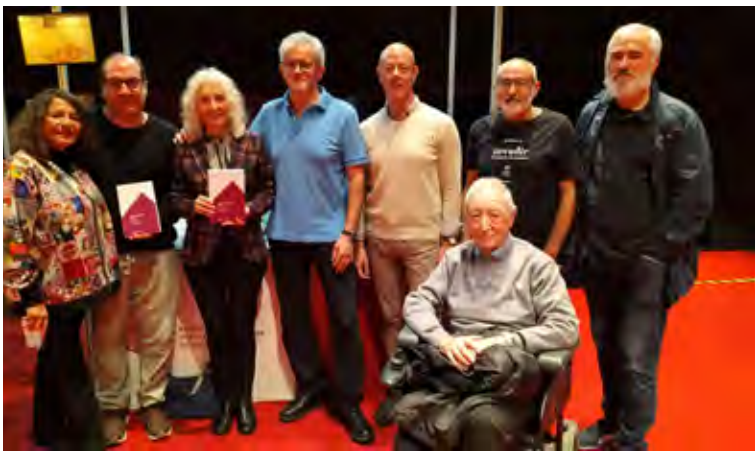
En cualquier caso, con ser los premios otorgados en el marco del SILT un importante atractivo en el conjunto de su programación, probablemente sean las lecturas dramatizadas el plato fuerte de unas jornadas en las que no hay espacio en blanco entre unas actividades y otras. Dieciséis textos, repartidos entre cuatro directores de escena (Susana Sánchez, Javier Sahuquillo, José Ignacio Tofé y Aitana Galán) pudieron conocerse a través de esta modalidad dramática que juntó sobre el escenario a un total de treinta actores y actrices, entre quienes se encontraban rostros tan conocidos como Antonio Sansano, Clara Sanchis, Fernando Sansegundo, Arantxa Aranguren, David Lorente, Nacho Guerreros, Fátima Baeza o Marta Poveda, entre muchos otros.

Mesas redondas, como la celebrada en la tarde del domingo 12 de noviembre, organizada por el colectivo ASSITEJ, protagonista en esta edición dedicada al Teatro para la Infancia y la Juventud, en la que participaron los dramaturgos Nieves Rodríguez Rodríguez, Luis Fernando de Julián y Paula Carballeira, quienes nos ofrecieron su visión sobre el panorama de la actual literatura dramática dirigida a niños y jóvenes; un taller de juego y creatividad para niños, con el que arrancaron las jornadas, tanto en el exterior como en el vestíbulo del teatro; representaciones de microteatro juvenil, a cargo de los alumnos de 2º del grado de Artes Escénicas de la Universidad Nebrija, dirigidos por Pepa Pedroche, y de alumnos del IES Anatonio Machado, de Alcalá, bajo la dirección de Juan Pablo Heras; y citas diarias de autores y traductores en la Sala Mirlo Blanco, fueron otros de los muchos atractivos de un evento cargado asimismo de emotivos encuentros, como el que congregó, en la tarde del viernes 10 de noviembre, en torno a la escritora y otrora profesora y exdirectora de la RESAD, Lourdes Ortiz, a un nutrido grupo de amigos y antiguos alumnos que la arroparon en una amena conversación —y emotivo homenaje— en la que participaron junto a esta Susana Sánchez, Daniel Sarasola e Ignacio Amestoy, al final de la cual el presidente de la AAT, Ignacio del Moral, le otorgó el título de Socia de Honor de la institución. Más emotivo si cabe fue el inmediato recordatorio al tristemente fallecido Guillermo Heras, al que Ignacio Amestoy, Sato Díaz, Carmen Losa, Ángela Monleón, Itziar Pascual y Eva Redondo recordaron y dieron voz a través de sus escritos.

Un 24º Salón Internacional del Libro Teatral, en definitiva, cuyo recuerdo aún queda latiendo y mira ya a un próximo encuentro con la esperanza, y el convencimiento, de la importancia del camino recorrido y del que aún está por venir.

Presentación de novedades editoriales de la Asociación de Directores de Escena.

De izquierda a derecha, Lourdes Ortiz, Daniel Sarasola, Ignacio Amestoy y Susana Sánchez



De izquierda a derecha: Valle Hidalgo, Roberto García de Mesa, Juana Escabias, Julio Salvatierra, Borja Ortiz de Gondra, Julio Fernández, Alfonso Plou, y delante, Jerónimo López Mozo.

“ENTRE ARTISTAS ANDA EL JUEGO”

La Asociación Te Veo y la Academia de las Artes Escénicas de España comparten inquietudes en una nueva colaboración protagonizada por Antonio Najarro, Itziar Castro y Patricia Cercas

El desconocimiento que aún hoy existe sobre las artes escénicas dirigidas a la infancia y la juventud, sobre su situación dentro y fuera de España, su presencia en redes o festivales, sus giras, las temáticas que aborda, los premios que jalonan su historia más reciente, la convivencia entre compañías históricas y jóvenes, el movimiento asociativo… es muy grande e invade todos los sectores, incluso el de los propios profesionales de las artes escénicas.

Bajo esta premisa, la Academia de las Artes Escénicas de España y la Asociación TE VEO, integrada por 65 compañías profesionales y nacida hace 27 años para dignificar el arte dirigido a la infancia y la juventud, crear plataformas, alcanzar acuerdos, promover publicaciones, protocolos de actuación, sinergias con educación, asesorías… hemos estrenado colaboración este año. Con ella buscábamos propiciar nuestro acercamiento, el conocimiento de lo que ambas hacemos, a través de encuentros entre profesionales, en línea con la filosofía de nuestras Jornadas, que anualmente visitan distintos puntos de España para abordar cuestiones de interés para el sector y sus profesionales.

Y qué mejor manera de acercarnos, de “encontrarnos”, que en el marco de un Festival. Este año Te Veo celebraba la XXV edición de sus Encuentros, con sede en el Teatro Calderón de Valladolid. En 2023 conmemoramos un cuarto de siglo de trabajo, de espectáculos, de alianzas con asociaciones nacionales e internacionales, con la Universidad de Valladolid, con la Red de Festivales Internacionales de Teatro de Títeres y Objetos de Otoño (RITTO). Celebramos veinticinco años en los que hemos llegado a miles de alumnos de todos los ciclos, hemos propiciado la reflexión y formación de cientos de profesionales, hemos dado la bienvenida al público familiar que llena el patio de butacas… En definitiva, 25 años de aprendizaje, crecimiento y consolidación en el ámbito del arte escénico dirigido a la infancia y la juventud, tan desconocido y a veces minusvalorado pese a la

De izquierda a derecha: Itziar Castro, Ana Isabel Gallego (coordinadora del Festival) y Jacinto Gómez Rejón (coordinador del Festival y académico), Antonio Najarro y Patricia Cercas (presidenta de Te Veo y académica). Foto: Gerardo Sanz

Foto: Gerardo Sanz

profesionalidad, el tesón y el compromiso de los que a diario hacen gala sus creadores.

En este marco se planteaba la alianza con la Academia, entidad de carácter artístico y cultural que desde hace una década busca potenciar, defender y dignificar las artes escénicas de España así como impulsar su promoción nacional e internacional y fomentar su progreso, desarrollo y perfeccionamiento. Resulta evidente que los fines son plenamente compartidos, de modo que la alianza tenía que ser. Y así nació la Mesa de la Academia de las Artes Escénicas, celebrada el 17 de noviembre de 2023 en el Salón de los Espejos del Teatro Calderón de Valladolid, en el marco de los XXV Encuentros TE VEO.

¿Nos conocen?

¿Cómo nos ven los actores profesionales? ¿Reconocen nuestro trabajo? ¿Conocen nuestros aciertos y errores? ¿Saben de nuestros avances? ¿Quieren acercarse a nosotros? ¿Les apetece acompañarnos? ¿Apoyarnos? ¿Y apadrinarnos?

Eran muchas las preguntas, pero sabíamos que iban a ser también muchas las respuestas. Así que con el objetivo de sentarnos, acompañarnos y reflexionar celebramos la Mesa, en la que queríamos contar con voces relevantes del sector a quienes invitar también a acompañarnos en algunas de las actividades que organizamos a lo largo del año. Nuestro propósito es claro: queremos que nuestros compañeros se acerquen a nuestro trabajo, nos conozcan y contribuyan a dar visibilidad a un oficio, que es el suyo, desde sus primeros y fundamentales pasos. Porque creemos esencial que, además de la sociedad, nuestro propio sector conozca las bondades que nuestro trabajo brinda a la infancia, la juventud y a toda la ciudadanía.

Con este propósito nos pusimos manos a la obra. En el gerente de la Academia, Jorge Sánchez, encontramos al cómplice imprescindible para dar forma a la alianza. Y en los académicos Antonio Najarro, bailarín, coreógrafo y exdirector del Ballet Nacional de España, e Itziar Castro, actriz de reconocido y fructífero recorrido, hallamos a nuestros dos primeros cómplices, siempre arropados por nuestra presidenta, Patricia Cercas, miembro también de la Academia.

Con una amplia representación de compañías Te Veo nos sentamos a escuchar. A compartir. Les contamos qué hacemos desde una asociación del sector, desde las compañías y artistas que nos dedicamos a este maravilloso oficio. Les acercamos nuestros desvelos, nuestros avances. Les trasladamos cómo trabajamos, cómo nos relacionamos, qué temas tratamos y cómo lo hacemos, cómo recibimos al público. Y ellos, muy cercanos, generosos y entregados, mantuvieron una animada charla de dos horas en la que nos regalaron recuerdos, experiencias, visiones y pusimos el foco en temas que a todos nos ocupan y preocupan.

Al finalizar el acto, TE VEO dio un paso más en su deseo por seguir construyendo y fortaleciendo esta alianza: nombró padrino de sus XXV Encuentros a Antonio Najarro, con quien emprendemos una nueva senda que nos llevará, durante un año, a acercar nuestro "pequeño gran mundo" al suyo. Por supuesto que nuestro deseo pasa por contar cada año con nuevos padrinos y madrinas de la Academia que conozcan, crean en nuestro trabajo y nos ayuden a visibilizarlo.

Pero las sorpresas aún no habían acabado: en el marco de esta nueva colaboración el sábado 18 de noviembre Antonio Najarro impartió un taller de Danza Estilizada para bailarines y bailarinas de nivel medio o avanzado en Bailarte Centro de Arte y Danza. Las participantes acabaron encantadas y deslumbradas por la sabiduría y la buena disposición de Antonio.

La experiencia, tremendamente fructífera, no ha podido ser mejor. Hemos emprendido un fascinante reto al lado de un socio de excepción: la Academia de las Artes Escénicas de España, que es nuestra casa, la de todos y todas quienes nos dedicamos al sector. Juntos daremos un nuevo impulso a nuestros objetivos y tareas. Porque nuestros compromisos, no podemos olvidarlo, tienen que seguir siendo compartidos.

¡Nos vemos del 5 al 10 de noviembre de 2024 en los XXVI Encuentros Te Veo!

De izquierda a derecha: Carles Sans, Carlos Latre, Nadia Calviño y Cayetana Guillén Cuervo

De izquierda a derecha: Rocío Gil y Marylene Albentosa (Centro Teatral Escalante), Marta Rivera de la Cruz y Cayetana Guillén Cuervo

Silvia Marsó, María Pagés, Mario Matrín Pareja, Antonio Moral, Cayetana Guillén Cuervo. (Fotografías José Luis González Subías)

Medallas de oro

Cada año la Junta Directiva de la Academia de las Artes Escénicas de España distingue con la Medalla de Oro a las instituciones, asociaciones, entidades, empresas u organizaciones que con su trabajo y su recorrido han desempeñado un papel esencial en la divulgación y práctica de las artes escénicas, valorando el trabajo desarrollado para su dignificación.

Las distinciones de Académicos de Honor se conceden, a su vez, a profesionales del teatro de texto, teatro musical, música escénica, lírica, danza o circo que, a lo largo de su carrera, han destacado por su entrega y excelencia en sus respectivos trabajos, contribuyendo siempre a engrandecer el hecho artístico sobre el escenario, dentro y fuera de nuestro país. Estas distinciones se conceden cada año desde 2014.

Los distinguidos como Académicos de Honor son:

Josep María Pou (Cataluña)
Emma Vilarasau (Cataluña)
Chevy Muraday (Madrid)
Ramiro Osorio (Colombia)
Ana Belén (Madrid)
Carlos Latre (Comunidad Valenciana)

Las Medallas de Oro han sido otorgadas a:

Festival de Música y Danza de Granada (Andalucía)
Teatro del Liceo (Cataluña)
Teatro Arriaga (País Vasco)
Centro Teatral Escalante (Comunidad Valenciana)
Teatro San Pol (Madrid)
Festival de Circo Trapezi (Cataluña)

‘Pensar que solo se puede ser una cosa en la vida porque un dedo divino ha decidido que ésa tiene que ser tu vocación es erróneo’

ENTREVISTA A Mariano de Paco

Consejero de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid.

ARANTXA VELA BUENDÍA

Mariano de Paco lleva toda la vida alternando la dirección de escena –ha dirigido alrededor de sesenta obras- con la gestión cultural. Fue director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, gerente de la Academia de las Artes Escénicas de España, director de gestión de los Teatros del Canal, asesor de Artes Escénicas de la Consejería de Cultura y Turismo de Madrid, director del Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de Alcalá de Henares y, en este año 2023, ha sido nombrado Consejero de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid.

Tus padres, Mariano de Paco y Virtudes Serrano, profesores e investigadores teatrales, debieron generar un ambiente muy especial en tu casa ¿Qué recuerdos tienes de niño?
Recuerdo mis correntillas -como se dice en Murcia- por el pasillo de casa con parada en el despacho donde trabajaban mis padres. Ellos tenían una gran mesa cuadrada y se colocaban cada uno a un lado. La habitación estaba llena de libros, pero no era solo era una habitación para trabajar, les gustaba estar en familia. Mi padre, por ejemplo, cuenta que él escribió su tesis doctoral conmigo en el despacho.

¿De qué trataba la tesis de tu padre?
Mi padre es uno de los primeros estudiosos que trabajó sobre la obra de Buero Vallejo en este país. Hizo su tesis doctoral sobre sobre él y mi madre sobre Domingo Miras. Hemos estado siempre rodeados de dramaturgos. Cuando el otro día visité la exposición Buero en el Complejo del Águila, me venían recuerdos de cosas que he vivido en primera persona desde niño: Buero y Victoria Rodríguez en mi casa, hablar con él, sentado en el sillón con su pipa… Al saludar a Carlos Buero, se me removieron muchas cosas porque le conozco desde siempre. Lo mismo me pasa con Domingo Miras. Venía con su mujer, Angelines. En casa se hablaba mucho de teatro pero también de la vida. Eran profesionales pero también amigos. Esa grandeza que tienen mis padres nunca la he recibido desde la ostentación, me ha llegado desde otro lugar. Quizá eso haya determinado mi vocación.

Ya, pero al final estudiaste Derecho.
Me interesaba mucho, aunque no intuía lo sumamente útil que me iba a resultar a lo largo de la vida. No quería hacer Filología Hispánica y por eso estudié ciencias hasta COU pero, después, no vi ninguna carrera de ciencias que me llamara la atención. Eliminadas las ciencias y la Filología, quedó el Derecho. Siempre me ha gustado descubrir nuevos terrenos y no me da miedo adentrarme, aunque no sepa muy bien adónde voy. Creo mucho en el destino. Mi obra favorita de Lope es *El caballero de Olmedo* y me parece que siempre hay una dosis de sino que te va llevando hacia determinados sitios, pero también está voluntad de descubrimiento. Don Alonso la tenía. Le costó la vida, pero la tenía.

Imagino que ir al teatro era lo normal desde niño.
He ido a Almagro siendo muy pequeño, al Festival de San Javier, que se hacía en un terreno de piedras con una encañizada que lo envolvía todo. Ahí, sentado en la tierra, vi a Marcel Marceau. He conocido a los clásicos desde muy temprana edad, pero no he sentido ninguna presión familiar para que me dedicara a esto. Mi hermana y yo hemos orientado nuestras carreras hacia el teatro pero mi hermano es informático. Todo lo hemos vivido de forma muy natural. Sí es cierto que desde muy pequeño he pisado los escenarios.

Mariano de Paco dirigió a Carmen Maura en Carlota de Miguel Mihura en 2014

Y la primera vez que viste lo que pasaba en el backstage ¿te sorprendió?
Mucho. Una de las experiencias que me han resultado más gratificantes como director de escena es recibir la visita de público extraño a las artes escénicas, que vengan a ver a un ensayo, que se suban al escenario, al peine y descubran lo que es una pata, una bambalina o lo que es el foro, el proscenio... Si el escenario genera un mundo de inquietud, de magia, es en parte porque oculta algo. El escenario tiene un telón, que se cierra, para que el público solo pueda ver determinadas cosas; y esa ocultación genera una expectativa en el patio de butacas. Y, claro, cuando uno penetra en lo prohibido, por decirlo así, se producen sensaciones muy interesantes. Si en el Real Coliseo de El Escorial te subes a las estradas, te das cuenta de que la forma que tenían de alzar los telones, cuando no había maquinaria, era que un señor se agarrara a una cuerda y se dejara caer por una trampilla que se abría bajo sus pies. Todavía las puedes ver. Por eso siempre he defendido que habría que establecer un sistema para que el público conociese cuál es el proceso de creación de un espectáculo o de cualquier obra artística desde el principio hasta el final. Ver la cantidad de veces que se repiten las escenas, cómo está todo absolutamente pautado, coreografiado.

Hiciste teatro en el instituto y seguiste haciendo teatro en la universidad. ¿En ningún momento sospechaste que te ibas a dedicar a ello?
No, no sospechaba nada. Es más, y lo digo son satisfacción, tuve la suerte de ser de los últimos de esa generación de directores de escena que se formaron en los teatros universitarios, y todos sabemos que la evolución de la dirección escénica se basa en la experiencia de dichos teatros. Todo ocurrió sin proponérmelo. Coincidió que, cuando estaba en 5º de carrera, se cumplían 50 años de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo y dirigí un espectáculo sobre esta obra. A partir de ahí, me surge la posibilidad de venirme a Madrid a hacer una ayudantía de dirección. No pensaba quedarme, tenía intención de volver. Estaba en mi último año de carrera y me encantaba lo que estaba haciendo. El caso es que vine para hacer ese trabajo en concreto y no he vuelto. Después, llega un momento en el que te das cuenta de que te estas dedicando profesionalmente al teatro y ya lo asumes como tu profesión, pero siempre he compatibilizado estas dos partes fundamentales de mi formación: la jurídica, que yo la orienté hacia la gestión, y la artística. Nunca he dejado ninguna de las dos, aunque haya habido voces que me aconsejaban que me especializara, que si era gerente no podía ser director de escena y que si era director de escena, no podía ser gerente. Llegué a plantearme que tenía que escoger, pero al final tomé la decisión, ligada un poco a mi forma de ser y de cómo he sido educado por mis padres, de trabajar en ambos campos ya que estoy formado para los dos. A partir de ese momento, apuesto muy fuertemente por ese doble perfil y, luego, es verdad que no hay tantos que lo tengan.

Sí, porque parece casi incompatible darle a Dios lo que es de Dios y a César lo que es del César. Ese frágil equilibrio entre su vocación y ser práctico a veces parece imposible para el artista.
Ya que hablas de Dios, te diré que creo humildemente que pensar que solo se puede ser una cosa en la vida porque un dedo divino ha decidido que ésa tiene que ser tu vocación es erróneo. Son tantas las cosas que se pueden hacer, que te pueden engrandecer, entretener… Algo parecido pasa con la cultura. No puedes trabajar con un concepto de cultura reduccionista y creer que solo es cultura lo que pertenece a un determinado segmento y lo que no, queda excluido. No debemos limitarnos a una única visión y negarnos a mirar hacia fuera porque nuestro acervo cultural es enorme, como lo es el mundo del conocimiento, de las ideas, nuestro patrimonio.

Hablas de nuestro acervo cultural y de nuestro patrimonio. El castellano forma parte de ese patrimonio. Lo hablan millones de personas. Tú fuiste director artístico en

> ‘No puedes trabajar con un concepto de cultura reduccionista y creer que solo es cultura lo que pertenece a un determinado segmento y lo que no, queda excluido’.

el teatro Círculo de Nueva York. ¿Hay interés allí por ver obras en castellano?
Un interés enorme. Afortunadamente he tenido la suerte de dedicarme a los clásicos en España y poder hacerlo también en Nueva York y la diferencia es grande. Nosotros sentimos esos textos con mayor cercanía, cotidianeidad; ellos los abordan con un enorme respeto. Cuando un actor americano trabaja el verso, siente que está trabajando con una obra de arte. El punto de partida cambia respecto a nosotros, porque no es lo mismo empezar con obras que sientes próximas, que empezar a trabajar sobre algo que tú consideras que es que puro arte.

Compartir el idioma con tantos países nos ayuda no solo a darnos a conocer sino a conocer otras culturas. ¿En qué ayuda la Comunidad de Madrid a que podamos ver ese teatro en castellano que se hace en otro continente?
Este año ha tenido lugar la tercera edición de festival *Hispanidad* en la que han participado más de 700 compañías diferentes, artistas de ambos lados del océano, y han acudido unos 600.000 espectadores. *Hispanidad* se está consolidando como el gran acontecimiento de nuestra cultura a través de la palabra. Es un evento muy importante de cohesión cultural entre Hispanoamérica y España. Queremos que siga creciendo, que traspase las fronteras de la capital y llegue a toda la región. Y, por supuesto, contamos con el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro de Alcalá de Henares, que se basa precisamente en establecer puentes de ida y vuelta con América.

Una gran noticia es la creación del Ballet Español de la Comunidad de Madrid, dirigido por Jesús Carmona, uno de los pocos bailaores/bailarines españoles que ha conseguido un premio Benois de la danza.
Es un grandísimo maestro. La creación de este ballet era una deuda con nuestra cultura y con nuestro patrimonio. Como he dicho antes, en cultura hay que tener una mirada amplia, pero eso no implica que tengas que perder aquellas cosas que te conforman como ser humano y a nosotros, sin duda alguna, el baile español y el flamenco nos conforman culturalmente como sociedad y como individuos. Una ciudad como Madrid, que ahora mismo está siendo el objetivo de las miradas culturales del mundo entero, tenía que poder ofrecer algo autóctono, algo nuestro, algo necesario en nuestra visión del mundo. El objetivo es que en Madrid haya siempre un elenco que permitiese a todo visitante ver, cualquier día de la semana, un espectáculo del Ballet Español de la Comunidad de Madrid; pero también queremos que ese ballet salga de nuestro país para dar a conocer nuestro patrimonio. En ese sentido, es un proyecto es muy ambicioso y está enmarcado el Plan Integral de la Danza.

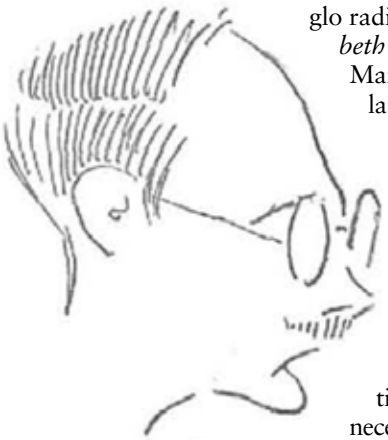
Hemos entrado ya en la cuarta década del Festival de Otoño de Madrid y para celebrarlo habéis puesto al frente del certamen a su fundadora, Pilar de Yzaguirre.
Pilar de Yzaguirre creó este festival hace 40 años para darnos a conocer a los grandes creadores de todo el mundo y el trabajo de los profesionales de las artes escénicas cambió al ver lo que se estaba haciendo fuera. Se generó una permeabilidad que todavía hoy permite que vayamos aprendiendo. Yo creo que este *Festival de otoño. Edición especial Pilar de Izaguirre* va a suponer un encuentro con nosotros mismos y un reconocimiento de dónde venimos. Eso me parece muy importante.

El teatro clásico antiguo en la radio española

CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ
Universidad Autónoma de Madrid

En 1925 nació Unión Radio, que se convierte en la principal cadena española. Ricardo Urgoiti, su dueño, entendió rápidamente el potencial del nuevo medio y el interés de una programación en la que la cultura ocupaba un lugar predominante, con el radioteatro como elemento imprescindible. En sus dos primeros años de emisión el teatro empezaba a desarrollarse con la interpretación de escenas seleccionadas u obras cortas, ligeras, compuestas para la ocasión y cuya ambientación musical se hacía también en directo. Su éxito se puede seguir en las "Cartas al Director" de *Ondas*, el periódico de la emisora, porque se recibían muchas en las que la gente preguntaba por los intérpretes a los que ponían voz, pero no rostro. El teatro radiado era una vía de promoción para los intérpretes que iniciaron su carrera en las ondas o bien llegaron a antena procedentes de compañías de teatro y que, a su vez, formaron a aficionados que encontraron en los cuadros escénicos la mejor escuela de formación y una plataforma para darse a conocer.

El primer título que se estrenó con intención de salir a antena como obra completa fue un "arreglo radiofónico" de la tragedia *Macbeth* que preparó el escritor Agustín Martín Becerra (en la caricatura de la izquierda). Títulos de repertorio clásico antiguo, español y europeo se alternaban con otros comerciales o contemporáneos, pues muchos autores aprovecharon el nuevo medio para estrenar obra y promocionarse. El escritor Luis Fernández Cancela firmó un editorial titulado significativamente "La necesidad de un teatro radiofónico", que constituye el primer escrito sobre teoría teatral radiofónica y finaliza así: "un teatro en el que una mayor preocupación de lo que se dice sirva para llenar las lagunas que se produzcan por la falta de sensación visual y la tensión del sentido auditivo […] No diremos que sea una labor educativa, porque pudiera parecer pretencioso; pero sí una labor sugeridora […] para que el público pueda apetecer, comprender y saborear más sabrosos y convenientes manjares."



También para los intérpretes era un reto trabajar ante un micrófono sin su público. Otra cuestión importante era el tono ante el micrófono y la desconfianza en que el público escuchara con nitidez la interpretación. Luis Medina, actor que trabajaba como *speaker* en Radio Madrid, ha dejado su experiencia sobre el control de la voz y la dicción: "mi única preocupación era la de que me oyeran, por lo que hablaba en tono alto, como si a un sordo me dirigiese. Una vez convencido de que mis palabras eran oídas en el mundo, me expresé con naturalidad, como siempre lo hice en el teatro, con naturalidad mía, es decir, manifestándome tal como soy, sin aceptar ese amaneramiento frío que muchos actores de hoy entienden por naturalidad".

En julio de 1926 llega a antena (también a la europea) la primera obra clásica completa: *Las nubes* de Aristófanes. El humor es importante en la cartelera radiofónica de la época y las obras de Carlos Arniches, de Pedro Muñoz Seca y de Enrique Jardiel Poncela regocijaron al oyente al mismo tiempo. Cada obra que se programa en antena no es producto de la improvisación, con una estructura de trabajo repetida de unas semanas a otras:

- Se anuncia en la revista el título programado.
- Se publica un comentario de la obra varios días antes de la emisión para que el oyente la conozca.
- Se avisa qué día y a qué hora se va a emitir -normalmente a las 22:00 h de la noche-. Unos días después, se vuelve a anunciar y se publica quién hace la adaptación.
- El cuadro artístico emite la obra y se publicitan sus nombres.

Tres meses después se ambicionaba la retransmisión de obras más complejas. Nilo Vargas publica en septiembre de 1926 dos páginas sobre la interpretación, la dirección y el *casting* de actores. No se publicita el nombre de posibles directores de cada actuación, sino el del adaptador del texto, que asumiría las labores de "distribución de papeles según el talento y la voz", para el teatro radiofónico, definido sin complejos como una "función teatral representada por radio", cuya normativa se puede resumir en seis puntos:

1. Reducción de la duración de las obras.
2. Eliminación de personajes que estorben la trama, que es preferible sea lenta y sencilla en sus acotaciones.
3. Incorporación de un nuevo personaje que oficie el papel de "explicador" para contextualizar el argumento, para resumir aquellas partes que se han cortado o resumido en la adaptación.
4. La voz es el elemento determinante para la elección de los actores y actrices.
5. Alternancia de sonidos y pausas durante la interpretación, sin interrupciones: el silencio dramático es citado por primera vez.
6. Las "ilustraciones musicales" son un "poderoso aliado".

Regresa al público en 1930 el teatro "más abandonado e ignorado, el teatro clásico: griego y romano (…). Un teatro para todos. Por ser para todos ... nadie se arriesga a ponerlo en escena. La antena sensible de Unión Radio ha recogido esta necesidad cultural, y a partir del 9 de octubre ofrecerá a sus oyentes las principales obras del teatro antiguo, creando una especie de ciclo escénico de extraordinario valor cultural y artístico…". Son palabras de Fernando Gutiérrez-Mantilla, responsable del estreno absoluto de *Medea* de Eurípides, repetida con éxito en la parrilla hasta 1931. Al tiempo, un tal "Robot" reflexiona sobre la capacidad de la radiotelefonía para la difusión artística de obras dramáticas con otros dos medios en competencia, cine y teatro, apostando por "tocar fibras vírgenes de nuestra sensibilidad" y utilizar técnicas del cine en el radioteatro: es la segunda teoría de teatro radiofónico, titulada "¿Teatro radiado?... ¿Un nuevo arte?". Aristófanes vuelve a antena con Agustín Martín Becerra en un 1932 en el que hay una crisis económica que enmarcaba ese *Pluto,* última obra de ese proyectado (y frustrado) ciclo.Otra *Medea* ocupará los micrófonos de Unión Radio en junio de 1933: a las 19 horas se oyó en directo *Medea* de Séneca desde el abarrotado Teatro Romano de Mérida. Un estreno sin precedentes, no sólo no elogiado, sino silenciado o criticado por la prensa española de la época; un costoso reto a nivel técnico y económico al retransmitir

Sala de emisiones en 1925

Medea con microfono en Mérida

Interpretación en directo con ruidero.

por primera vez con calidad una obra de teatro representada al aire libre, anticipándose otra vez a otras representaciones europeas que se emitirán por antena.

El radioteatro abundará en la difícil década de los cuarenta. El sueldo para el Cuadro era de 25 pesetas, cicatero emolumento para unos artistas que actuaban en directo, también en domingo y en festividades. Antonio Calderón lideró la parrilla desde 1942 con "La hora de Galerías", que derivó en el nombre "Esenciales. Teatro del Aire" en 1947, ofreciendo a los radioyentes títulos de repertorio universal y también nuevas obras compuestas para el radioteatro, de una hora de duración aproximada. Los "Teatros del aire" en Madrid se grababan por la noche en el Estudio 2. Según la actriz Matilde Conesa, a la una de la madrugada les subían algo de cena y trabajaban hasta las seis de la mañana, volviendo al estudio también por la tarde para las funciones de la tarde-noche.

El Cuadro Escénico de Radio Madrid retransmitió *Las Troyanas* de Eurípides a finales de 1949, de la que sólo queda un anuncio por palabras. Revelador título para una España de posguerra. No como el *Edipo Rey* de Sófocles en versión de José María Pemán, que, además, rodaba por nuestros escenarios, protagonizada por los intérpretes del Cuadro Escénico de Radio Barcelona en 1954, bajo la dirección de Armand Blanch. El beneficioso alcance de la radiodifusión lo aprovechó Pemán para difundir una ideología franquista diseminada entre los versos de Sófocles.

También Antonio Calderón programa *Edipo Rey,* además de *Edipo en Colono* y *Antígona* de Sófocles. Para la preparación del libreto que Luis Durán dirigirá en *Teatro del aire* (1961) apuesta por Rosa Alavedra, extrabajadora de Unión Radio-Barcelona, de donde fue trasladada como represaliada,

ONDAS

aristofanes

PLUTO

COMEDIA

La actriz radiofónica Silvia Noret. A la derecha: Pluto, de la revista Ondas Madrid, de 1932.

parece, a Radio San Sebastián. Una mujer emparentada con personalidades exiliadas o encarceladas, de izquierdas y silenciada que hace radioteatro después de veinte años. Y no desaprovecha la oportunidad: adapta la traducción catalana de Carles Riba, quien también pasó varios años en el exilio. Se publicita como una "adaptación libre", pero es fidedigna al original, de unas dos horas, en la que hay sutiles y significativas intervenciones por parte de Rosa para guiar en clave política la interpretación: el agón entre Edipo y Creonte sobre el poder y su repercusión en la ciudadanía, colándoselo a la censura.

Rosa Alavedra no completó la trilogía y no se volverá a oír en la radio la obra de un autor griego. Quizás algún censor se dio cuenta de la intencionada adaptación; o quizá las más de dos horas de duración pudieron contribuir a la falta de interés del público.

La *Antígona* que faltaba llegó en 1968 en adaptación y dirección de Jaime Jaimes para la cadena SER, aunque fue la de Jean Anouilh. Jaimes contuvo la tragedia en una hora, pero fue intervenida, pues alguien añadió una justificación para que el público "comprendiese" las razones por las cuales un tirano firma decretos inamovibles...

No son muchos los títulos que se retransmitieron en antena, sobre todo en comparación con los cientos de obras que llegaron a antena. Pero son importantes, porque esos profesionales se atrevieron a adaptar e interpretar obras clásicas para la radio en España antes que en otros países, buscando cierta relación entre el momento social y el título elegido; porque entendieron que la radio era un medio para democratizar la alta cultura y extenderla; y porque vieron en la invisibilidad de la radio una manera de sortear las costosas dificultades de una puesta en escena. La emisión en TVE2 del Ciclo "Teatro de Siempre", donde se programaron catorce comedias y tragedias de dramaturgos antiguos, fue el puntapié final que sacó ese repertorio de la parrilla.

TOMÁS BRETÓN, maestro del teatro musical

ANA VEGA-TOSCANO

"La música española pierde un compositor eminente. Ha muerto el maestro don Tomás Bretón".

Con este titular a tres columnas abría el lunes 3 de diciembre de 1923 su edición el *Heraldo de Madrid*. Describía la emoción con la que desde el escenario del Teatro Monumental el maestro Enrique Fernández Arbós había dado la noticia pocas horas después del fallecimiento del gran músico al público que llenaba la sala el domingo día 2 para escuchar el concierto matinal de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Como improvisado homenaje la orquesta eligió interpretar una de sus piezas más conocidas, la *Jota* de la ópera *La Dolores*, recibida por el público con aplausos y vítores como reconocimiento al autor que había luchado desde su juventud por la consecución de un teatro musical nacional desde el siempre difícil frente de la ópera, pero sin descuidar por ello el género de la zarzuela en sus distintas variantes. Justo un siglo después de su fallecimiento es triste reconocer lo mucho que queda por hacer para conocer e incorporar a las programaciones de nuestros teatros las obras escritas por un autor que impulso el debate de la ópera nacional desde todos los foros importantes de la vida cultural española de su época, y que propició auténticas joyas de nuestro teatro musical.

Tomás Breton

UN MÚSICO DEL REGENERACIONISMO

El catedrático de la UCM Víctor Sánchez, gran estudioso de la vida y obra del compositor, ha definido a Breton como un músico inmerso en la gran corriente regeneracionista que marcó la vida cultural española en el cambio de siglo. Y ciertamente fue en este sentido un incansable luchador, que no se privó de dar la batalla en todos los frentes posibles para lograr que el nivel de la música española se homologara al de cualquier otra destacada nación europea, y sin duda en

este sentido Tomás Bretón fue una de las grandes figuras de la vida intelectual española en el período de la Restauración: alcanzó una extraordinaria popularidad con *La verbena de la Paloma, o el Boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, obra maestra del teatro lírico español, y también con su ópera *La Dolores*, pero su labor trascendió a muchos otros ámbitos de la música en los que buscó elevar el nivel de la vida musical española en todas sus facetas, en concordancia con la propuesta de reformas que desde muy distintos estamentos se proponían tras el revulsivo del 98. Como compositor dejó obras fundamentales para el patrimonio musical español, no sólo en la zarzuela, sino también en la ópera, la música sinfónica y la creación camerística. Igualmente destacó como director de orquesta, e impulsor de la vida española de conciertos, tanto en el terreno sinfónico como de cámara. Partituras como *En la Alhambra* o *Escenas andaluzas* se encuentran entre los números importantes del repertorio sinfónico español, como bien destaca el catedrático de la Universidad de Oviedo Ramón Sobrino, estudioso y editor de su obra sinfónica. En su defensa de la música Bretón se pronunció desde los más importantes foros de la vida intelectual y cultural del momento: Academia de Bellas Artes, Ateneo de Madrid, Círculo de Bellas Artes, o desde su puesto como director del Real Conservatorio de Música, cargo que ejerció durante veinte años, entre 1901 y 1921, y desde el que propuso la dignificación de la enseñanza. En todos estos campos buscó la homologación de la vida musical española con las más destacadas naciones europeas, consciente de que su desarrollo era uno de los más importantes indicadores de la cultura de un país.

Un siglo después de su fallecimiento es triste reconocer lo mucho que queda por hacer para conocer e incorporar a las programaciones las obras de Bretón

EL DEBATE DE LA ÓPERA NACIONAL

Junto con esta amplia actividad, Bretón se destacó a lo largo de toda su vida por su acendrada defensa de la consecución de una ópera nacional, género que fue uno de sus grandes caballos de batalla: compuso en él casi diez títulos de gran calado, lo que representa una de los catálogos operísticos más importantes del ámbito hispánico. Plenamente inmerso en la búsqueda de un drama lírico en español, ahondó en esta propuesta tanto desde un punto de vista teórico, por ejemplo en su folleto *Más a favor de la ópera nacional*, como, sobre todo, práctico, con un acercamiento concreto gracias a obras compuestas a lo largo de cuarenta años, desde su primera y juvenil ópera, *Guzmán el Bueno*, fechada en 1876, hasta su última propues-

ta, *Don Gil de las calzas verdes*, estrenada en 1914. Entre ambos puntos presentaría *Los amantes de Teruel* (estrenada en 1889), *Garín* (1892), *La Dolores* (1895) *Raquel* (1900), *Farinelli* (1902) y *Tabaré* (1913), óperas estrenadas en el Teatro Real, el Liceo de Barcelona o el Teatro de la Zarzuela, que presentan una multiplicidad de inspiraciones y referentes tanto literarios como musicales, con gran variedad de temáticas pero también de desarrollo estructural. Con *Los amantes de Teruel* se acercó al drama de Hartzenbusch basado en la conocida leyenda, y volvía al ambiente medieval hispano que ya había tratado en su primera incursión operística. En *La Dolores* en cambio se acercó directamente al gran éxito teatral de la obra homónima de Feliú y Codina, con la que consiguió el que sería su gran éxito en el género: es la única de sus óperas que ha tenido distintas versiones escénicas en la segunda mitad del siglo XX como el caso de las realizadas en el Liceo, en el Teatro Real o más recientemente en el Teatro de la Zarzuela. *Los Amantes de Teruel* contó con una versión escénica en una serie de representaciones entre 1997 y 1998; *Farinelli* y *Tabaré*, dos títulos especialmente atractivos tanto por temática como por música, han tenido en cambio que conformarse con su reciente reposición en versión de concierto, mientras que las restantes no han vuelto a realizarse desde su estreno, ni siquiera sólo en concierto.

Bretón se adentró en la ópera en el momento en que los recursos del género se adecuaban al lenguaje tanto musical como teatral de la época, y su buen conocimiento de las posibilidades del género quedó patente en una obra como *La Dolores*, muy en línea con el mundo de la ópera verista. Además, el propio Bretón se implicaba en numerosas ocasiones muy directamente en la confección de sus libretos. En su momento tenía muy claro que el ámbito hispánico podía y debía ser un espacio importante para la consecución de un drama lírico propio: de hecho, su teatro musical tuvo excelente acogida en América. En esa línea de interés su ópera *Tabaré* fue de inspiración americana, pues se basaba en el poema épico del mismo nombre del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, situado en el conflicto entre los conquistadores españoles y el pueblo charrúa en el siglo XVI.

EL BOTICARIO Y LAS CHULAPAS

Pero, para el público general, Bretón es sobre todo, el autor de *La Verbana de la Paloma*, con un libreto de Ricardo de la Vega que llegó de segundas a la mesa del compositor, tras haber rechazado la obra Ruperto Chapí por desavenencias con la empresa. Como tantas veces en la historia, esta obra maestra fue fruto de una feliz casualidad (o causalidad, nunca se sabe), y representó ese punto mágico de intersección entre escena y vida, entre público y teatro que sólo alcanzan los grandes clásicos. Es fama, o quizás leyenda, que horas

Foto: Javier del Real. Teatro de la Zarzuela.

antes del estreno el propio autor estaba poco convencido de la idoneidad de su partitura, pero desde el momento de su estreno el 17 de febrero de 1894 en el mítico Teatro Apolo de Madrid, toda duda se disipó. Un sainete en el que, como si de un espejo se tratara, podía verse representado el pueblo, el latir de la ciudad, con sus personajes que riñen, se divierten, critican a los políticos o se asombran ante los adelantos tecnológicos y científicos que cambian cada vez más aceleradamente nuestras vidas. Con la maestría del conocedor de las técnicas musicales más complejas, Bretón supo adaptarse a las circunstancias tanto vocales como instrumentales del género, y construir una partitura que incluso prefigura los conceptos de paisaje sonoro que tanto preconizamos hoy con la utilización de los medios audiovisuales en la escena. Sabremos así cómo era pasear por las calles de Madrid y encontrarte con la música de la verbena o escuchar el sonido que surge desde las ventanas de un café cantante.

Sin embargo, a lo largo de su carrera Bretón compuso más de cincuenta zarzuelas en todas sus tendencias posibles, ya le llamemos teatro bufo, zarzuela seria, sainete o género chico. Su primer estreno sería en 1873 en el Teatro del Circo, y en los años posteriores recorrería con sus obras una gran cantidad de cosos: Apolo, Martín, Romea, Cómico, Eslava… Incluso muchas veces en aparente contradicción con buen parte de sus postulados teóricos como gran defensor de la construcción de una ópera nacional, Bretón firmó un apreciable número de partituras en géneros más ligeros, junto con obras de mayores pretensiones; en ocasiones colaboró con libretistas destacados, como Miguel Echegaray o Ricardo de la Vega, con quien intentó repetir sin resultado el éxito de *La Verbena de la Paloma*.

Resulta por ello descorazonador que no tengamos versiones escénicas de al menos algunas de esas

obras, como *Domingo de Ramos*, *El guardia de corps*, *Covadonga*, o *Al fin se casa la Nieves* más allá del momento de su estreno: un patrimonio teatral que nuestros escenarios parecen no tener en cuenta a la hora de pensar sus programaciones.

Bretón vivió además de lleno la entrada del siglo XX y la irrupción de los nuevos medios tecnológicos, en especial el cinematógrafo, muy cercano a nuestro teatro lírico desde el primer momento. El propio autor llegó a colaborar brevemente con la versión cinematográfica de cine mudo de *La Verbena de la Paloma*, de José Buchs (1921), o en la adaptación musical de *La Dolores* para cine bajo la dirección, de Maximiliano Thous en 1923. Años después de su fallecimiento, el cine sonoro haría también adaptaciones importantes de *La Verbena de la Paloma* para la historia de nuestra cinematografía, como es el caso de las versiones de Benito Perojo, fundamental en los inicios de la productora CIFESA, o posteriormente la de José Luis Sáenz de Heredia.

Este centenario del fallecimiento de Bretón esperemos que al menos sirva para dar un toque de atención sobre la recuperación de una gran obra teatral que va mucho más allá de esa pieza maestra que es *La Verbena de la Paloma*.

dFERIA 2024

MARTXOA
11-14
MARZO

DONOSTIA / SAN SEBASTIÁN

XXX. ARTE ESZENIKOEN FERIA
FERIA DE ARTES ESCÉNICAS

Ane Pikaza

Antolatzailea / Organizador

DONOSTIA SAN SEBASTIÁN

donostia kultura

Babesleak / Patrocinadores

Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

ETORKIZUNA ORAIN
El futuro

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO
KULTURA ETA HIZKUNTZA POLITIKA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
inaem

Laguntzaileak / Colaboradores

kutxa fundazioa

fundación ssae fundazioa

TABAKALERA

STM San Telmo Museoa

cofae

ETXEPARE EUSKAL INSTITUTUA

REDELAE

CONVENT GARDEN

dferia.eus

(Roncero)
Mosqueteros en una representación teatral
(Cubierta de El corral de la Pacheca, ed. facsímil, 1888)

HISTORIAS DE LA ESCENA

Las iras del público

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

Iniciamos con esta entrega una nueva sección de la revista *Artescénicas*, que confiamos sea del agrado de sus lectores, con la que pretendemos acercarnos a la intrahistoria del arte escénico a través de la narración de pequeños detalles, anécdotas y sucesos tanto de la vida cotidiana de sus protagonistas (actores, dramaturgos, cantantes, bailarines, escenógrafos y profesionales de la escena en general) como de acontecimientos y datos de mayor alcance, que seguro aumentarán nuestro conocimiento sobre ese mundo del que formamos parte y somos herederos, haciéndonos esbozar —esperamos— en muchos momentos una sonrisa.

Hoy vamos a referirnos a una tradición tan antigua, ruidosa, desagradable y temida en otros tiempos en el teatro, como es la costumbre de la silba espontánea o premeditada de una comedia, práctica conocida ya en la antigua Grecia y Roma. El público de hoy es infinitamente más respetuoso con lo que ve sobre un escenario y, ofreciendo un expresivo silencio a aquello que no le gusta, se retira del teatro sin mayor alboroto, deseando salir cuanto antes del recinto sagrado para emitir su opinión sobre el espectáculo presenciado.

En los inicios de nuestra historia teatral, Lope de Rueda pedía ya en sus loas la benevolencia del público, y sus sucesores trataron de evitar a toda costa el desagrado del respetable, «pues a veces no había objeto a mano que no volase al improvisado escenario, ni frase agresiva que no lastimase los oídos más o menos castos de damas y galanes, teniendo necesidad de correr las cortinas más deprisa ante el miedo de lo que pasar pudiera» (Díaz de Escovar, s. a.: 135). A finales del siglo XVI, las silbas estaban tan generalizadas que en rara ocasión se libraba de estas una comedia, y podría decirse que habían pasado a formar parte del espectáculo. El escritor y erudito Cristóbal Suárez de Figueroa, en su libro *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana* (1617), nos deja este retrato y advertencia:

> Dios os libre de la furia mosqueteril; entre quien no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa, desde sus bancos o gradas, ni menos bastecida de instrumentos para el estorbo de la comedia y su regodeo. ¡Ay de aquellos cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silbatos, campanillas, capadores, tablillas de San Lázaro, y sobre todo de voces y silbos incesables!

Y así describe el autor anónimo de un libro impreso en Granada en 1627 lo vivido por una actriz que entendió mal y dijo peor los versos de la comedia que estaba interpretando:

> y desde aquel punto el ruido fue tan grande, sobresaliendo los silbatos de los estudiantes y los cencerros de los privilegiados de los bancos, que no hubo acuerdo ni medio de oír, desapareciendo la farándula por si los granizos arreciaban, que todo era de temer en aquella tempestad. (Díaz de Escovar, s. a.: 136-137)

«Alguna vez los pepinos, en lluvia intempestiva, detuvieron la representación, con y sin permiso del alcalde de servicio», nos recuerda Ricardo Sepúlveda; quien añade que, si en alguna ocasión el farsante, lastimado, se atrevía a desenvainar la espada contra la turba de atacantes, el alguacil hacía valer su autoridad y lo enviaba a la cárcel (1888: 55).

Ya el preceptista Boileau escribió en el siglo XVII que «el público compra a la entrada el derecho de silbar»; y si alguna comedianta famosa osaba responder a los silbidos con desenfado, comenta el mismo Sepúlveda, sin duda con exagerado tono humorístico, «era arrojada del teatro a pescozones y entregada al Santo Oficio por hereje y disoluta» (1888:56).

De las silbas no se libraron Cervantes ni el mismo Lope de Vega; tampoco el desafortunado Ruiz de Alarcón, quien vivió un conocido y escandaloso incidente durante el estreno de su comedia *El anticristo*, en el que alguien —se ha dicho que el propio Lope— enterró en el patio una redoma de olor tan infernal que reventó la representación al provocar que el público abandonara precipitadamente el corral. Estos sucesos eran frecuentes en los corrales de comedias, donde, junto a las silbas y «batallas nabales», como diría Quevedo, en ocasiones se organizaban tumultos y trifulcas de tal magnitud que acababan en «estocadas y apaleamiento de golillas» (Díaz de Escovar, s. a.: 138).

De ahí la importancia que los poetas y autores dieron a las loas con que se introducían las funciones, con la esperanza de que estas ablandaran «los belicosos instintos mosqueteriles» (Díaz de Escovar, s. a.: 137); como hemos visto, no siempre con el resultado apetecido. Así lo expresaba, en 1617, el ilustre vallisoletano Suárez de Figueroa:

> En las farsas que comúnmente se representan, han quitado ya esta parte que llaman loa. Y según de lo poco que servía y cuán fuera de propósito era su tenor, anduvieron acertados. Salía un farandulero, y después de pintar largamente una nave con borrasca, o la disposición de ejércitos, su acometer y pelear, concluía con pedir atención y *silencio, sin inferirse por ningún caso ni lo uno ni lo otro*.

El Corral del Príncipe, según un dibujo de Juan Comba . A la izquierda, grabado de Lope de Rueda (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

Pero, a pesar de su escasa utilidad, las loas no desaparecieron definitivamente, y a finales del siglo XVII seguían siendo cultivadas por Calderón, Moreto o Rojas Zorrilla, y aún permanecieron en los escenarios durante la centuria siguiente.

No cabe duda de que los poetas dramáticos buscaron siempre el beneplácito y la aquiescencia del público; y así,

no escatimaron medios para halagar al respetable, no solo mediante las citadas loas, sino también al final de los textos, como atestiguan las alusiones a ese «discreto senado», de que están llenas las piezas de Lope, Vélez de Guevara o Ruiz de Alarcón, y las peticiones de perdón a este por las faltas cometidas:

> Esta verdadera historia
> aquí senado se acaba,
> recibid nuestros deseos,
> y perdonad nuestras faltas.

La turba mosqueteril del teatro barroco dio paso, en el siglo XVIII, a las batallas entre *chorizos* y *polacos*, los dos bandos irreconciliables que en la centuria «ilustrada», según cuenta Nicolás Fernández de Moratín (1848: XLIX), disputaban la supremacía entre el Teatro del Príncipe y el de la Cruz. Leandro Fernández de Moratín, hijo del anterior, nos informa de que en 1792 todavía existían ambas facciones, siendo los *chorizos*, seguidores de la compañía de Manuel Martínez —instalada entonces en el Teatro del Príncipe—, los más temibles, tanto por su número como por la calidad de sus integrantes, a quienes comandaba un caudillo apodado *Tusa* —un maestro herrero conocido y respetado «desde la Ribera de Curtidores hasta los yunques de las Maravillas»—, «que dirigía en el patio sus ataques, calmaba sus ímpetus, y les hacía gritar o callar, silbar o aplaudir, según le parecía oportuno». Por lo que respecta a los *polacos*, estos eran seguidores de la compañía de Eusebio Rivera, aposentada en el Teatro de la Cruz, y poco distaban de los anteriores, a pesar de preciarse de su inteligencia y delicado gusto, y eran capaces de oponerse con igual virulencia al bando rival, «que muchas veces venía a turbar y alborotar su patio» (Fernández de Moratín, 1867: 126). Esto le sirve un siglo después a Luis Mariano de Larra y Wetoret, el célebre libretista hijo del malogrado poeta romántico, autor de una zarzuela con ese título —*Chorizos y polacos*—, puesta en música por Barbieri, a matizar en la «Advertencia» incluida en su edición (Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1876) que chorizos y polacos, más que seguidores de los Teatros del Príncipe o de la Cruz, respectivamente, lo eran de las compañías instaladas en ambos, pues cuando estas cambiaban de coliseo, su fidelidad se trasladaba con ellas.

Ni que decir tiene que las trifulcas organizadas por estos alborotadores profesionales tenían atemorizados tanto a los autores como a los cómicos, que «procuraban aumentar el número de sus parciales y tenerlos muy en su favor, a lo menos para evitar su cólera, ya que no les mereciesen aplauso» (Fernández de Moratín, 1867: 127); por lo que no puede sorprender que, a falta de loas que predispusieran favorablemente los ánimos del público, los poetas dramáticos —especialmente aquellos que representaban sus obras en los locales más populares, no en círculos ilustrados—, desde Cañizares a Ramón de la Cruz, siguieran incluyendo en sus textos esos finales conciliadores solicitando indulgencia.

Con la llegada del siglo XIX, el ascenso de la burguesía como modelo de moderación y buen gusto afectó a los usos sociales, y los teatros, que vivieron importantes cambios y mejoras, no tardaron en alejar de sus palcos y butacas —cuya instalación dignificó la platea— las costumbres zafias y vulgares; de ahí que Moratín nos ofreciera un panorama muy distinto del ambiente en los coliseos, propio del nuevo siglo ilustrado que entonces se vivía:

> Ya nada de esto existe. Ni los autores dramáticos, ni los que representan sus obras, mendigan hoy la protección del vulgo, ni fomentan ni adulan su inconsiderada parcialidad. El público aprecia y aplaude sus aciertos; y si alguna vez manifiesta desaprobación, lo hace en términos que son lícitos en un teatro, sin desvergüenza, sin encono (1867: 129).

Sin embargo, el temor a las silbas seguirá presente durante mucho tiempo —«Que si el público se enfada / me mata con un silbido», afirma, para concluir la función, uno de los actores que interpretaron el juguete cómico *Con poeta y sin contrata* (1847), de Manuel Fernández y González—, y será frecuente encontrar en las piezas cómicas breves decimonónicas esas habituales solicitudes de perdón, expresadas en aduladores versos, que habían adornado el final de numerosas obras durante siglos.

A principios del siglo XX, el polígrafo y también dramaturgo Narciso Díaz de Escovar afirmaba que por entonces las silbas ya no eran como antaño, y que se reducían «a golpes con los pies y algún que otro silbido» (s. a.: 138). Estaba hablando del *pateo*, costumbre iniciada ya en la centuria romántica y mantenida hasta hace décadas, que nuestra memoria no acierta a recordar, pero de la que algunos que nos preceden en el tiempo todavía hablan no sin cierta nostalgia; junto con los abucheos, las nuevas formas de expresión de una «ira» domesticada, que, si bien hoy resulta casi imposible presenciar en las representaciones teatrales, los selectos aficionados al teatro lírico, en ocasiones, todavía emplean.

BIBLIOGRAFÍA:

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso. Siluetas escénicas del pasado. Barcelona: Imp. de la Viuda de Luis Tasso, s. a.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. Obras póstumas. t. I. Madrid: Imp. y Est. de M. Rivadeneyra, 1867.

LARRA Y WETORET, Luis Mariano. Chorizos y polacos. Zarzuela de costumbres teatrales del siglo XVIII en tres actos y en verso, dividida en seis cuadros. Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1876.

SEPÚLVEDA, Ricardo. El corral de la Pacheca. Madrid y su teatro. Madrid: Libr. de Fernando Fe, 1888.

TEATRO

PAVÓN

DESDE 1925

22 Nov 2023 al 7 Ene 2024

11 Ene al 3 Mar 2024

Del 16 Ene al 27 Feb 2024

6 Mar al 12 May 2024

elpavonteatro.es

DOSIER

Las artes escénicas en la España vaciada

Los proyectos de artes escénicas se han instalado en la conocida como la España Vaciada. Ante esta irrupción en incremento, procede realizar una mirada hacia sus peculiaridades, trabajos ofrecidos y su problemática.

Hay proyectos como el Centro Dramático Rural en Mira (Cuenca) estables como laboratorio y desarrollo como compañía. En otros casos, se organizan festivales como Matarranya Íntim en espacios no convencionales. La danza y el circo tienen cada día más presencia en el ámbito rural. También se programan obras y festivales en estas zonas despobladas. Una variedad de propuestas y distintas formas organizativas que contribuyen a enriquecer el panorama artístico y a dinamizar las poblaciones y comarcas.

En Artescénicas ofrecemos las visiones de Adolfo Simón, Jacobo Julio Roger, Yolanda Vázquez y Carlos Such que pueden ser un corpus inicial para estudios extensos sobre el tema.

No sé si se pueden tener sueños posibles en el asfalto hoy, tampoco sé si volviendo a las raíces, a la tierra que nos vio nacer, sería una opción posible, habrá que pensar que sí, dicen que la esperanza es lo último que se pierde. Aunque estemos en medio de un montón de trincheras, hay que seguir imaginando utopías, esos horizontes que dejen de estar con el blanco y negro de las siluetas de las grandes urbes para devolvernos el paisaje abierto del campo.

Reto rural

ADOLFO SIMÓN
Director del Centro Dramático Rural

Llevo más de una década gestionando un espacio de creación alejado de la gran ciudad, el Centro Dramático Rural en Mira (Cuenca), un lugar que salió a mi encuentro después de heredar una casa tras la muerte de mis padres, sin tener mis raíces ancladas en ese lugar, siempre tuvo un eco de nostalgia en las historias que mi abuela me contaba de su vida allí, tal vez ese fue el impulso que me movió a transformar una casa de pueblo en un sitio para encontrarse e indagar y desde allí, propiciar a los artistas contemporáneos de mi entorno, espacios en los que se propician otros ritmos, otras fórmulas…otros retos. Y, sobre todo, dialogando con la Serranía baja de Cuenca y sus habitantes, tratando de encontrar sinergias que generasen lenguajes tejidos con hilos de tradición y modernidad; otra utopía más ya que, ni los lugareños tienen mucho interés en mirar otros horizontes ni los visitantes tienen la atención y dedicación para descubrir lo que hay más allá del tiempo de las cosechas. Como decía al principio, hoy los tiempos van a una velocidad que no permite la contemplación, ni en las ciudades ni en los pueblos.

Biblioteca del CDR

Durante el invierno del año 2022 realizamos unos encuentros online que se puede visionar en el canal de YouTube del Centro Dramático Rural, para ellos convocamos a un gran número de artistas, gestores y espacios que realizan proyectos de innovación cultural alejados de las grandes ciudades donde se concentra la mayor parte de la actividad cultural. Durante seis encuentros se mostraron múltiples propuestas recientes y otras que ya tenían un largo recorrido en el mundo complejo de la ruralidad, tratando de construir nuevos espacios que propicien otros escenarios. Si tuviera que resumir lo que allí se expuso por parte de estos agentes, que si bien no estaban todos los que son, sí eran pro ruralidad los que estuvieron; representantes de diferentes generaciones y procedencias, con otra forma de entender la cultura: "*Creación y memoria arraigada en el lugar, espacio para el encuentro entre la tradición y la modernidad.*"

Evidentemente, cada experiencia tenía su particularidad, eso generó una idea sugerente como punto de partida, la originalidad de un tejido diferente, aunque, al tiempo, aparecía la dificultad para crear sinergias porque no había denominadores comunes, ni intereses o planteamientos con los mismos objetivos: *"Apareció una forma de entender la cultura que no tiene, al menos en estos espacios, un mismo perfil."*

Otra de las cosas que me llamaron la atención es la dificultad existente para generar colaboraciones y participación en los propios lugares donde se asientan los proyectos, en muchos casos, a los lugareños les preocupa esa especie de retorno al mundo rural de personas o colectivos que no siempre tienen en cuenta sus tradiciones y tiempos, tratando de imponer otras fórmulas o estéticas de disfrutar en su tiempo libre. Evidentemente no en todos los casos hay resistencias, en ocasiones, si el pueblo es curioso y confiado, se deja provocar por nuevas experiencias, realizándose propuestas muy originales en colaboración, en otros proyectos, si no aparece ese interés local, el desarrollo es más lento, en una constante búsqueda por parte de los agentes gestores, realizando todo el tiempo el modelo prueba-error; porque el mundo rural no es uno, es múltiple y diverso.

Es cierto que la pandemia y el teletrabajo ha fomentado que muchas personas se hayan desplazado de las grandes ciudades a pequeños pueblos, trabajando desde allí y fomentando la realización de sus oficios en la mal llamada España vaciada. Esta circunstancia y lo que, en principio parece que ha sido una mirada enfocada al mundo rural por parte de instituciones con partidas económicas destinadas al fomento de la actividad cultural, venidas desde varios estamentos y destinadas a potenciar y fomentar el trabajo, estabilidad y desarrollo de experiencias de creación en el ámbito rural. Ahora, pasado un tiempo, podemos observar que muchas de estas experiencias se han quedado en un intento, sin continuidad en el tiempo. También se puede observar quién ha formado parte de ese paisaje o realmente han funcionado como satélites, entes virtuales desplazados a un territorio rural o empresas que han visto una fórmula de trabajo potencial y que, en muchas ocasiones gestionan las propuestas a miles de kilómetros de donde se llevará a cabo la acción y, por tanto, estas experiencias no tienen un efecto real sobre el territorio ni en los habitantes de la zona ya que aparecen durante el tiempo de exposición para desaparecer después. Pocos espacios y experiencias tienen una trayectoria larga con la que se demuestra que la ruralidad no es un lugar que conquistar sino un territorio que redescubrir con complicidades y respeto. Espacios de residencia de creación, lugares donde se presentan ciclos o muestras de diferentes poéticas escénicas, laboratorios y talleres sobre artes plásticas y otras disciplinas, estas serían las grandes líneas de acción de los espacios estables que, muchas veces, han de complementar su actividad con programas turísticos para poder sobrevivir.

Creo que el reto rural que tenemos por delante es dar un paso firme a través del cual quede claro quién realmente tiene interés por fomentar y promover la cultura en lugares donde esta no llega fácilmente y que solo puede realizarse si se asientan proyectos con apoyo local, autonómico y nacional, con un compromiso serio y de proyección futura, no un interés puntual para aprovechar la coyuntura de ayudas o subvenciones que, en realidad, si no se vuelcan a fondo en estos espacios y proyectos, no sembrarán para el futuro y volverán a quedarse sin una mirada que enriquezca la cultura y que genere, realmente, un diálogo profundo con la tierra y sus tradiciones;

incorporando todo lo que la contemporaneidad pueda sumar y enriquecer, si no... *"El mundo rural seguirá siendo un paisaje desolado"*

Sin sinergias solo habrá propuestas volátiles. El siguiente reto en complicidad serían los proyectos que conecten espacios y se enriquezcan de su diversidad de lenguajes. En este sentido, me gustaría señalar una experiencia realizada durante la primavera del año 2023 llamada 3x3=6. Este proyecto fue gestado por tres espacios de larga trayectoria: "El Hacedor de imágenes y palabras" en Castilla León, un espacio que lleva dos décadas en una aldea, dedicado al fomento de la cultura a través del encuentro de artistas de diferentes procedencias internacionales que, en gran medida desarrollan su indagación en las artes plásticas, "La casa del burro" en La Rioja también con una larga trayectoria en un pequeño pueblo y con una actividad enfocada a la música de diferentes estilos, tanto en la creación y composición como en la exhibición y el "Centro Dramático Rural" en Castilla La Mancha que a lo largo de su recorrido ha conectado con otros proyectos y artistas de esta autonomía y cuyo programa de acción tiene que ver con el teatro, la danza y las artes plásticas. La convocatoria que estos tres agentes propusieron en 3x3=6 (Operación aritmética que hacía la peculiar e imaginativa Pippi Calzaslargas), destinada a artistas multidisciplinares interesados en realizar una experiencia trashumante, por los tres espacios, conviviendo y compartiendo tiempos en una estancia sin presión para poder conocerse e impregnarse de otras formas de entender la vida y el arte, de estas estancias en ruta por los tres territorios, se les facilitó materiales inspiradores y de trabajo para poder realizar una obra de cocreación en proceso, sin necesidad de un resultado concreto final; el entorno y las peculiaridades de cada lugar, de su gente, de sus paisajes y tradiciones fueron elementos plástico-escénico-musicales volcados en una pieza contemporánea que fue compartida con el público de cada pueblo en esa presentación en proceso, en cada una de las etapas. La posibilidad para los asistentes de ver una obra inspirada en su pueblo y poder dialogar con quien la había creado, descubriendo procesos y dificultades, cerró el círculo que le había dado sentido a esta búsqueda. Este proyecto se ha llevado a cabo con una pequeña ayuda local en esta primera convocatoria, lo ideal sería que, en sucesivas ocasiones, tuviera la cobertura y apoyo técnico y económico para llevarla a cabo en buenas condiciones, sin duda, es una fórmula que permite la conexión y movimiento entre espacios: *"Movimiento y creación entre lugares habitualmente aislados"*.

Es cierto que todo está inventado y que muchas veces, el problema es reproducir fórmulas que funcionan en grandes escenarios pero que no encajan en pequeños tablados, hay que recuperar el espíritu de los cómicos de la legua y poner en valor la cultura como un elemento para que la imaginación viaje sin límites.

Representación de Karenina (teatro de objetos) en el CDR, con la presencia de Guillermo Heras (marzo de 2023)

Circo y ruralidad

MARÍA COLOMER Y CARLOS SUCH

Cuando se conjugan palabras como ecología, arte, cultura, y ética, y se establecen diálogos entre imaginarios vinculados al territorio y los procesos creativos, inevitablemente aparece el concepto de ruralidad, que nos lleva a entender la vida desde una mirada en la que lo socioeconómico se vincula al medioambiente y a una posición ética de desarrollo sostenible. Ante la emergencia medioambiental, se hace necesario poner el foco justamente en las áreas no urbanas.

Gracias al Plan de ayudas para ampliar y diversificar la oferta cultural en áreas no urbanas, dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia que está llevando cabo el Ministerio de Cultura, se ha conseguido alimentar más aún si cabe proyectos que ya estaban funcionando e inyectar savia nueva a iniciativas que necesitaban de un empujón importante. Gracias a estas ayudas se está pudiendo financiar procesos de creación, formación y acompañamiento en el mundo rural.

Si miramos al circo, podemos decir que en el estado español existen proyectos pioneros en ese sentido, tanto en un formato de centro de creación, producción y difusión, como festivales y encuentros. Podríamos nombrar al Circ Cric, que nace en 1981 como circo itinerante y que en 1995 decide establecer su carpa en la localidad de Sant Esteve de Palautordera, a los pies del Montseny, sumando creación, producción, actividades educativas y festivales a lo largo de los años.

Podemos seguir sumando nombres que habitan por todo el territorio del estado español, como el

proyecto Grañen y su circo llevado al campo, el proyecto Circolivo en Andalucía, el Fricc Festival Rural Internacional de Circo de Cervera, los talleres de circo en los pueblos de la provincia de Palencia, el festival Nosolocirco de Navalmoral de la Mata, el festival de Nuevo Circo Buey de Cabeza en su undécima edición, Badecirco en Badajoz, circo en la Sierra de Segura, el Festi Rural itinerante, el circo de Montaña… Multitud de propuestas que apuestan por el encuentro del circo y lo rural. Nos detenemos en cuatro proyectos, que por su singularidad, merecen ser destacados.

NILAK, UNA CARPA CONTEMPORÁNEA

"Nilak, un proyecto de circo teatro itinerante capaz de englobar diversas actividades y crear un mundo efímero durante unos días. Utilizando el carácter nómada para descentralizar las artes escénicas de los grandes núcleos urbanos y convertir los pueblos en el epicentro del circo, Nilak quiere situar la carpa como eje vertebrador del proyecto, como símbolo de circo y de transformación del espacio rural," comentan los precursores del proyecto.

Según los datos del departamento de Cultura de la Generalitat Catalana el 26% de las provincias catalanas no tienen ningún teatro, este es el punto de origen de este proyecto: llevar el circo contemporáneo a estas regiones que carecen de espacio escénico propio. "Hay una interrelación directa entre comarcas con menos gasto cultural y peligro de despoblamiento."

Generalmente, la programación de espectáculos de circo contemporáneo se encuentra centralizada en las grandes ciudades, de ahí la razón de Nilak, que pretende romper con esta realidad reivindicando el uso de la carpa de circo como máximo exponente de la contemporaneidad actual y del espacio comunitario.

Nilak propone una inmersión en el territorio mediante una estancia de 15 días de duración en cada localidad y en ellas llevar a cabo un conjunto de actividades a través de las que intervenir en la realidad local.

¿Y qué actividades se llevan a cabo? Además de espectáculos de circo contemporáneo, la "creación express" es otra de las señas de identidad de este proyecto que mediante el trabajo común entre el público local y los artistas en gira, durante entre 5 y 10 días de trabajo grupal hacen una creación que finalmente será mostrada a la localidad; los talleres tanto para escuelas como para adultos son otro eje vertebrador de Nilak que de esta forma trabaja en el desarrollo de nuevos públicos a través de una propuesta muy transversal y participativa. La biblioteca itinerante, exposiciones locales, proyecciones audiovisuales o la carpa bar son añadidos de este maravilloso proyecto que ofrece un acompañamiento a la contratación mediante una jornada formativa que cuenta con el apoyo de la APCC (Asociación de Profesionales de Circo de Cataluña).

FINCA LA FURRIOLA Y PROYECTO C.I.F.A.

Finca La Furriola es un espacio ubicado en las afueras de Dilar (Granada) que alberga un proyecto artístico en medio de la naturaleza y que una de sus vertientes es el desarrollo de las artes escénicas, prestando especial interés al circo.

El Centro Internacional de Formación Artística (CIFA) nace en 2019 con la intención de favorecer el apoyo e impulso a compañías de circo a través de residencias artísticas, así como desarrollar actividades formativas de alta calidad artística; un objetivo fácilmente alcanzable en el cemento de una gran metrópolis pero un auténtico reto para un espacio rural rodeado de campo.

Cómo poder sensibilizar a través del arte en el entorno rural, este es el principal reto de Irene Sierra y Matteo Cifarello creadores de esta iniciativa. "Para nosotros es importante no generar un efecto burbuja con las compañías que nos visitan y nos gusta dedicarles tiempo: conocernos, que conozcan la realidad de aquí, convivir…" comenta Matteo. "La filosofía que perseguimos es que las estructuras que vamos creando estén al servicio de la naturaleza y no al revés".

Desde hace no mucho han puesto también el foco en la programación y exhibición de espectáculos con la intención de conectar con los habitantes de Dilar. "La intención no es que siempre sean ellos los que tengan que venir a nuestro espacio sino que nosotros estemos ahí, en el pueblo, cerca de sus casas". La realidad es que la acogida local en poco tiempo ha sido muy positiva y las pasadas navidades el Ayuntamiento financió la creación de un espectáculo a cambio de que sus habitantes pudieran asistir gratuitamente.

Durante estos años, grandes directores y directoras de circo han pasado por este espacio como Roberto Magro o Rosa Díaz (La Rous) y a lo largo de los próximos meses varias compañías de circo harán una residencia allí, entre ellas Compañía Anna Mateu y Rebe al Rebés.

MAINTOMANO: CIRCO EN EL BIERZO.

Maintomano (posible significado: principalmente la mano), es una compañía de circo que nace en 2005 gracias a la energía de Marcos Rivas y Morgane Jaudou.

Desde que en 2008 deciden establecerse en Carracedo de Compludo, una pequeña aldea de la provincia de Ponferrada, que en invierno apenas llega a los 15 habitantes, se han sucedido un montón de cosas. Han apostado por la dinamización cultural de la zona desde el circo como lenguaje escénico fundamental, tanto en espacios abiertos al aire libre como en salas. Son ya 15 años en los que no han cesado de llevar a cabo proyectos como la creación y producción de sus propios, espectáculos además de siete ediciones del ciclo de circo "Sin Red" en Ponferrada, a lo que se suma la reciente creación en 2020 del espacio de residencia de creación "Otramano" para compañías emergentes, contri-

buyendo con ello a favorecer redes de intercambio y colaboración, impulsando la investigación y la formación. Con todo este volumen de actividades, según ellos, han ido construyendo un criterio una normalización del circo en la zona acudiendo no solo familias con niñas y niños, sino también adultos y adolescentes a las representaciones y cursos que se ofrecen".

Todo este entramado de dinamización en el ámbito rural, le ha llevado a investigar y apostar por otra manera de hacer cultura, de generar arte, apostando por la convivencia y la colaboración con otros agentes culturales de la zona. En esta línea colaboran desde hace 4 años con la Asociación Cultural y Medioambiental "las Humeiras" para revitalizar la aldea a través de actuaciones y talleres circenses destinados a las personas voluntarias que colaboran en el mantenimiento del hábitat, además de la creación de un video para poner en valor el pueblo a través del circo. Dicho con sus propias palabras "creemos que estar rodeados de naturaleza permite crear y vivir a otro ritmo. Se puede cambiar las cosas desde lugares pequeños".

Comentan que en ocasiones han sentido el aislamiento, con las dificultades que ello supone, que necesitan tener un pie en la ciudad para no perder el hilo, pero que siempre se han sentido interpelados a la generación de un movimiento cirquero donde no lo había.

LA FAMILIA CIRCARTE Y SU BANCAL ESCÈNIC

Si hay que reseñar un nombre es el de Lomi Szil, fundador del festival Circarte, gestor de la Familia Circarte y coordinador del Bancal Escènic, tres proyectos que se desarrollan desde una esencia rizomática de horizontalidad, que se alimentan entre sí y generan toda una serie de actividades culturales y artísticas desde el circo en la provincia de Alicante. Con un equipo de profesionales comprometidos.

Desde que decide irse a vivir hace 10 años al Valle de Guadalest comienza a sembrarse las semillas de lo que será el actual proyecto, poniendo mucha escucha y una gran voluntad de adaptación a la naturaleza del entorno y a las personas que allí conviven. La experiencia comienza con un proceso de creación peculiar, en plena pandemia, al aire libre. El lugar elegido como espacio de creación es un bancal, rodeado de olivos, con un espacio semicircular acondicionado como escenario rodeado de unas pequeñas gradas que pueden llegar a acoger a ciento cincuenta personas y que están hechas con elementos naturales: troncos, balas de paja, piedras, sin más instalaciones fijas, con la mirada puesta en provocar el mínimo impacto al entorno.

Poco después de esta experiencia van llegando las residencias de investigación y creación, los espacios de convivencia y formación, y el Festivall, que ya lleva tres ediciones y se lleva a cabo en colaboración con los ayuntamientos de los cinco municipios del valle, pueblos de entre doscientos y quinientos habitantes. El espacio también acoge algunas de las actividades que forman parte de la programación del Festival Circarte, que lleva funcionando quince años, y unas Jornadas de Convivencia Agro-cultural en las que participan entidades y personas voluntarias de la zona.

Los objetivos que sustentan este plan de acción son claros: democratizar el acceso a la cultura en las zonas rurales, favoreciendo el reequilibrio cultural y promoviendo la ecodependencia e interdependencia de todos los seres humanos y la naturaleza. Desde el circo contemporáneo, apostando por la transdisciplinaridad, y sin explotación humana y animal. El foco: está puesto en la transformación con un triple valor: ecológico, socio-cultural y económico.

FESTIVAL **25 ANIVERSARIO** BURGOS

ESCENAABIERTA

DEL 12 AL 21 DE ENERO

2024

FESTIVAL **25 ANIVERSARIO** BURGOS

ESCENAABIERTA

DEL 12 AL 21 DE ENERO

2024

UNIVERSIDAD DE BURGOS

CAJADEBURGOS FUNDACIÓN

Ayuntamiento de Burgos

Burgos 2031 RENACIMIENTO

Capital Europea de la Cultura
Ciudad Candidata

El don de la danza en el centro de la periferia

Vildanza
(Foto: @Raquel Sáez)

Cuerpo y persona, dimensión social y aire libre en el medio rural. Esas son las coordenadas sobre las cuales se asienta el arte de la danza que se desarrolla, de modo tan incipiente como ya arraigado, en entornos rurales repartidos por toda la península ibérica. De norte a sur y de este a oeste, diversas iniciativas de muy distinto carácter basculan propuestas de profundo calado social que cierran, allí donde se inmiscuyen, una relación humana y artística difícilmente comparable a nada.

YOLANDA VÁZQUEZ
Periodista especializada en danza

Es lo que se experimenta desde proyectos como Vildanza, Magdalena Project o Encuentro con los Maestros. El presente artículo, además de hablar de estas iniciativas, trata de adelantar alguna de las razones por las cuales la danza, en sus diversas manifestaciones, conquista pueblos y lugares y los lubrica de dinamismo, alegría y bienestar, sin cambiar nada de su esencia; al contrario, aporta valor. Vilches (Jaén), Ayllón (Segovia) y Colombres (Asturias) son algunos ejemplos de cómo bailar y actuar encaja perfectamente fuera del aula, del teatro y de la urbe. Tal pareciera que el Hombre le devuelve algo a la Tierra: el sentido más natural y humano de vivir en comunidad celebrando, a través de la danza, cierta vuelta al origen: con_celebrar: o sea, celebrar_contigo. Ya era hora. Porque el problema de la despoblación nunca ha sido la gente que se va, sino la que no se reemplaza.

Se habla mucho de hacer cosas en el medio rural, demasiado quizá, y no siempre con tino. Se habla de la orfandad y olvido de núcleos y entornos de territorio y población que se quedan sin memoria, en el olvido que supone la ausencia de recambio generacional; espacios expuestos a la despoblación más rigurosa o, cuando no, directamente a la especulación más decorativa y ociosa. Algunos medios informativos recurren al breve sintagma de la *España vaciada* para contar (sin contar) una realidad que no se manifiesta de la misma forma ni obedece a los mismos parámetros según áreas geográficas (y climáticas), extraordinariamente distintas, sobre las que se asienta un fenómeno que, lejos de poner el foco donde debe, es decir, en devolver raíz y cultura, lo hace en prácticas consumistas y ocio. Nada peor. Un fenómeno que va desde la necesidad de vender castillos y caserones palaciegos -ni herederos ni administraciones pueden hacerse cargo de ellos y salen a subasta -, hasta ver cómo la despoblación deja sin posibilidad educativa a niños que no tienen transporte que los lleve a la escuela más cercana.

Aún con todo, cierto regreso al medio rural, que nunca debe fiarse al espejismo que supuso la pandemia, se ciñe a núcleos de población pequeños, que, bien conectados, abren paso a otro tipo de realidad, ligada a pequeñas iniciativas artesanas (productos naturales, librerías de viejo, hospederías o costura tradicional); es decir, una oferta que crece pequeña y que aboga por otro estilo de vida. Es aquí, donde el arte de la danza encaja con todos sus beneficios, alzándose como único y verdadero intercambiador de relación humana en donde no se vende nada; al contrario: se ofrece.

La experiencia de la danza en el medio rural español está dando fruto a un número de proyectos, todavía no demasiado identificable, que pugna por abrirse paso para reconquistar formas de relación social y aprendizaje olvidadas, donde el centro sea la persona y las relaciones entre personas, y no otra cosa. El consumo y el exceso de virtualidad quedan fuera, y, por tanto, de momento, cualquier sesgo de cosificación. Aquello de volver a socializar, verse, tocarse y bailar en la plaza del pueblo. Aquello. Vivir aprendiendo. Hacer chiquito.

PLANETAS PARA HABLAR Y CELEBRAR VIDA: VILDANZA

Mario Bermúdez Gil, Ojo Crítico de Danza 2023 y una de las patas artísticas de la compañía andaluza Marcat Dance, junto a la norteamericana Catherine Coury, es la cabeza visible de la iniciativa en el pueblo jienense de Vilches del festival Vildanza, que este año llega a su cuarta

edición. Esta cita se desarrolla en junio; en concreto transcurre durante los días del solsticio de verano. Y lo hace por razones astronómicas concretas: máximo tiempo de luz día, mínimo tiempo de luz noche. En ese paso al ecuador, nunca mejor dicho, es cuando acontece la magia de la danza al aire libre.

Vilches es un municipio de la provincia de Jaen, tierra de oro verde líquido, situado en la comarca de El Condado, en la parte occidental de la región, donde el acontecer histórico quiso que cristianos y árabes confraternizaran tanto como pelearon. Tierra mozárabe, cruce de culturas, asentamiento y costumbre, reúne en el cordón de su orografía la capitalidad de ser el pueblo español con más kilómetros de costa interior: tres pantanos y tres ríos inundan su superficie en menos de 300 km cuadrados. Y en esta especie de vergel de secano es que, alrededor del solsticio de verano, se llegan compañías de danza de todo lugar para ofrecer, al aire libre, y a todos los vecinos, coincidiendo con el momento de la puesta de sol, la representación de su obra. El pueblo, el gran invitado, invade el espacio escénico de la misma manera que lo hacen los artistas. "Intentamos compaginar las piezas para que coincidan con la puesta de sol. Ese es nuestro idilio, nuestro compromiso con la magia entre naturaleza y danza", explica Bermúdez Gil, "y se lo ofrecemos a todos".

"Desde donde estamos emplazados prácticamente se ven 180 grados de horizonte natural: olivares y la luz de Despeñaperros", continúa el coreógrafo jienense. En total son tres atardeceres en Vilches donde el reloj de sol alarga el apagamiento de la luz mientras la contemplación del proceso se da cita con el cuerpo humano en movimiento. El sol que se pone en junio es de duración determinada; más o menos, unos 45 minutos, según localidad y latitud. Así que por eso "intentamos que las intervenciones de las compañías se adecúen a ese tiempo. Para nosotros eso es tan importante, como que venga la gente del pueblo a verlo", termina el bailarín. Conjunción planetaria de entes vivos que rinden tributo al instante, calor tenue en el degradado de la platea lumínica del rojo-sol, hallazgo bailado del rito para despedir el día y dar la bienvenida a la noche en su incipiente luz de luna. De luz a luz: ¿qué habrá más ancestralmente ritual que lo danzado? Y humano.

LA SABIDURÍA DE SANAR EN FEMENINO: MAGDALENA PROJECT

Magdalena, nombre bíblico y literario donde los haya, es el nombre que recibe uno de los proyectos internacionales de mujeres artistas y creadoras más longevos y veteranos que existen en el mundo. Fundado en Gales (UK) en 1986 por seis mujeres, (Jill Grenhalgh, Julia Varley, Gilly Adams, Brigitte Cirla, Geddy Ankisdal y Gilla Cremer), el Proyecto Magdalena es un movimiento intercultural asentado en infinidad de países a lo largo y ancho de los cinco continentes, y en algunos lugares ya se han tejido redes en segunda y tercera generación, en Alemania, Reino Unido o México, por ejemplo. Su objetivo es proporcionar una plataforma mundial para el trabajo escénico de las mujeres y tejer hilos de conexión que permitan intercambio, formación y representación, a la que vez que se fomenta encuentros territoriales como foros para la discusión, la reflexión y la crítica. Este proyecto en España está capitaneado por la actriz, cantante y bailarina italiana Vivina Bovino, afincada en España y fundadora del Laboratorio Residui Teatro (2007), proyecto profesional con base en Madrid. El Magdalena español toma como epicentro la pequeña la localidad segoviana de Ayllón, un pueblecito de poco más de 1.000 habitantes, que en los últimos dos años ha visto como, en septiembre, un auténtico ejército de actrices, bailarinas o dramaturgas tomaba la plaza, el colegio, la iglesia, la biblioteca y los espacios públicos para hacer de todo ello una gran casa abierta al intercambio, la acogida y la representación. Y todos los vecinos se sentían partícipes de ello. Viviana Bovino, a raíz de su experiencia en Calcuta (2019), decide poner en marcha en Segovia, la urdimbre española del Proyecto Magdalena, bautizado aquí como *Tradición, Transmisión, Transgresión*; la italiana tenía claro que era prioritario hablar de herencia, de conocimiento transmitido, de oralidad pausada y, por supuesto, de transgresión para interrumpir aquello que no sostiene un sistema equitativo entre personas o que necesita de voces de alarma. Así se gestó la pata española de esta iniciativa que tiene, entre otros objetivos, el de velar por el cuidado de la mujer, poner el acento en la obra escénica femenina como lecho incuestionable en todo ámbito artístico o defender la relación entre arte y medio ambiente; ideas que se abordaron en el encuentro del pasado septiembre, bajo la consigna *Mujeres Tierra Sanación*. Para 2024, el lema será *Mujeres de Paz*, que se desarrollará del 10 al 16 de septiembre en la localidad castellano leonesa.

La inteligencia que emana de la romanización tan presente en uno de los ingenios civiles en pie más famosos del planeta, el Acueducto de Segovia, construido en el s. II d. de C y en uso hasta 1973, bien podría ser la metáfora del Proyecto Magdalena, un proyecto que, pese a su larga vida internacional no sale mucho en medios informativos, pero que, sin embargo, es la primera iniciativa mundial que relacionó igualdad, mujer y arte. Así que bien podría parecer que la corriente de agua y las *magdalenas* fuesen como los principios bailados de un quehacer tan fluido como estático: Ayllón es algo así como un acueducto: la piedra que transporta agua y riega.

FLAMENCO EN VERDE, TACÓN MONTAÑA: ENCUENTRO CON LOS MAESTROS

Si algo tiene de anacrónico es una falda de ensayo de volantes y zapatos de tacón bañada en orbayu (en asturiano chirimiri); es anacrónico, pero es algo único y entero. El flamenco y la danza española tienen

todos los veranos en el pueblo asturiano de Colombres una cita con la formación. Enclave y cuna histórica de la emigración española y baluarte de muchas de sus esencias, esta localidad acoge desde hace siete veranos la iniciativa formartivo-artística Encuentros con los Maestros. Todos los agostos la villa asturiana, se convierte en gran campo de formación y durante dos semanas, alumnos de Conservatorio de toda España acuden al verde norte para avolantar un encuentro, en donde maestros de danza española, como Rubén Olmo o Maribel Gallardo, entre otros, hacen de la docencia en plena naturaleza un decanato en vivo para los estudiantes.

María Herrera, directora de los Encuentros, estimula a un pueblo, insertando en él sones que acercan lo salvaje de un paisaje tan verde y húmedo a los palillos, el cajón, los tacones o la voz. Y todo ello se funde en una función final, en donde los estudiantes se convierten en profesionales de la escena por un día. El pueblo se transforma y se llena de cosas que ya no les son ajenas: fotos en muros y plazas, leyendas, carpas al aire libre, flamenco bailado en playas paradisiacas. También suma la implicación de centros como el de La Librería de Pimiango, un lugar siempre dispuesto a acoger presentaciones y recitales relacionados con los Encuentros.

De algún modo, si una parte del patrimonio histórico-civil se utilizase no a ocio, sino a cultura con carácter regular, otro gallo les cantaría a muchas edificaciones diseminadas por todo el país, que adolecen de uso (o mal uso). Su rehabilitación bien pudiera pasar por constituir un estilo de comunidad cooperativa que, a la vez que vuelve a lustrar esas piedras y rescatar del olvido el esplendor de una zona rural determinada, pudiera convertirse en foco de proyección artística de carácter propio, que revitalicen lo rural de otra manera. Solo es cuestión de ponerse. Y para esto, en España, disponemos de todos los *escenarios* y *épocas* posibles. ¿No lo creen?

Enlaces, fuentes y referencias informativas:

Web de RTVE, El Confidencial, y La Nueva España

https://www.rtve.es/noticias/20220122/claves-semana-despoblacion-municipios-espana-ine/2258441.shtml

https://www.elconfidencial.com/espana/2023-08-27/se-vende-palacio-espana-pueblo-mas-bonito_3724488/

https://www.lne.es/siero/2023/11/24/sierense-afincado-argentina-compra-seis-95000162.html

Vildanza. Vilches: About | Vildanza

Proyecto Magdalena. Tradición, Transmisión, Transgresión: The Magdalena Project - international network of women in theatre / Dosier Magdalena 2023 ESP.pdf - Google Drive

Encuentro con los Maestros: https://www.encuentroconlosmaestros.com/

Matarranya Íntim

Diez años de un proyecto social y cultural en la España despoblada

JACOBO JULIO ROGER
Director del festival

Matarranya Íntim es un festival pionero en llevar las artes escénicas de vanguardia al interior de las casas particulares y espacios singulares del medio rural aragonés, con el objetivo de dinamizar el panorama cultural de la comarca del Matarraña turolense y poner en valor su riqueza patrimonial.

DIEZ AÑOS DE INTIMIDADES ESCÉNICAS.

En 2013 llevamos el teatro emergente a Ráfales, en 2014 a Monroyo, 2015 a Peñarroya de Tastavins, 2016 a Fuentespalda, 2017 a Cretas, 2018 a Valjunquera, 2019 Arens de Lledó, 2021 a Fórnoles, 2022 a Calaceite y en 2023 hemos celebrado el décimo aniversario en La Fresneda.

Organizado por la Asociación Francachela Teatro y la Comarca del Matarraña, –con el apoyo de cada uno de los municipios que lo alberga cada año–, el Festival traza un itinerario escénico con piezas de arte en vivo, de pequeño formato, que abordan el hecho teatral desde sus múltiples variantes. El teatro, la danza, el circo, el clown, la performance, la música en directo, el cabaret, el vídeo-arte o la poesía dramatizada, entre otras disciplinas artísticas, se instalan así en los dormitorios, salones, cocinas y terrazas de los hogares de la población elegida en cada edición, así como en distintos espacios municipales.

Montajes atrevidos y emergentes, alejados de las fórmulas y lenguajes convencionales, que se representan varias veces al día durante todo un fin de semana. Espacios cedidos de forma altruista que se transforman por unos días en variopintos escenarios que acogen las representaciones del teatro más vanguardista.

Junto a la programación oficial, Matarranya Íntim se amplia y complementa con una serie de propuestas multidisciplinares paralelas y gratuitas que amplifican las jornadas del Festival.

ORÍGENES Y ANTECEDENTES

Matarranya Íntim surge como extensión del festival valenciano Cabanyal Íntim, nacido en 2011 fruto de la necesidad de reavivar y abonar el vacío escénico imperante en la ciudad y apoyar la lucha de la plataforma cívica Salvem el Cabanyal contra la degradación y los planes de especulación urbanística.

OBJETIVOS

El Festival *Matarranya Íntim* persigue los siguientes objetivos:

- Dinamizar culturalmente la comarca a través de las artes escénicas.
- Ofrecer una programación de calidad, cercana y accesible a los habitantes y visitantes de las poblaciones rurales con precios populares.
- Crear hábitos culturales en la población: concienciar de la importancia de la cultura como motor en el desarrollo socio-cultural de un territorio.
- Impulsar la creación artística y apoyar la actividad cultural de las asociaciones que existen en el medio rural.
- Potenciar la participación de la población y el intercambio cultural.
- Contribuir a un turismo cultural sostenible, poniendo en valor el conjunto de productos, servicios y patrimonio de la comarca del Matarraña.
- Colaborar en la mejora de la calidad de vida de sus habitantes y en el fortalecimiento de los vínculos entre la cultura local y la foránea, el entorno físico-natural, en un espacio geográfico de un alto nivel de personalidad territorial.

DESTINATARIOS: PARA TODOS LOS PÚBLICOS

El Festival está diseñado para espectadores inquietos y curiosos de todas las edades, con ganas de vivir nuevas experiencias escénicas y apoyar la cultura emergente. Destinado principalmente a las personas que viven en el medio rural, cuyos hábitos y posibilidades de acceso a las artes escénicas están más limitados por la geografía en la que viven. Destinatarios son también los viajeros y turistas que acuden a conocer la comarca del Matarraña, a quienes se les ofrece una oferta cultural como valor añadido al patrimonio histórico y al encanto de las poblaciones.

PRECIOS POPULARES

En su afán por ser un lugar de encuentro entre público, espectadores y agentes de la comarca, y democratizar la cultura para que sea accesible a cualquier ciudadano, Matarranya Íntim ofrece espectáculos a precios populares y un abanico de actividades gratuitas paralelas para todos los públicos.

RESULTADOS

Todas las funciones realizadas en la práctica totalidad de las diez ediciones han tenido un 100% de ocupación como media, incluso ha sido necesario ampliar los pases de numerosas actuaciones por la demanda del público. La participación e implicación de los habitantes de los pueblos, así como el apoyo de sus asociaciones culturales respectivas, el respaldo de sus consistorios, y de sus comercios, demuestran que el Festival es un proyecto viable, seguro y cargado de futuro.

La danza como experiencia cinética: el SEMPERE de Asun Noales

FEDERICA FASANO

Hacer cuerpo la obra visual de un artista como Eusebio Sempere es la misión de la puesta en escena de la última obra de Asun Noales. La pieza, estrenada el 24 de septiembre en el Teatro Principal de Alicante, ofrece una reescritura de la poética semperiana desde una mirada coreográfica cuyos ejes vertebradores son el cuerpo, la luz, el espacio y el ritmo. Mediante una puesta en común de varios vocabularios como el de la danza contemporánea y la composición instantánea, Noales pone en acción un ejercicio de materialización de la memoria visual de las pinturas y esculturas de Eusebio Sempere, con el propósito de recuperar el legado del artista en el centenario de su aniversario.

Las artes escénicas han estado conectadas con las artes visuales en la mayoría de trabajos de la coreógrafa. En los últimos quince años, obras como *Llebeig* (2008), *Back* (2010), *Mater* (2011), *Lapso* (2019), *Rito* (2016) y *La Muerte y la Doncella* (2020) se han inspirado en artistas como Sorolla, Escher, la iconografía medieval, Marina Apollonio, Susana Guerrero y Egon Schiele. Estas obras han ido trazando el rastro de unas líneas escénicas que Noales ha enriquecido mediante intervenciones en espacios culturales como museos, teatros y espacios históricos patrimoniales. En una búsqueda siempre viva de nuevos lenguajes expresivos y estéticos que dan forma a una creatividad inagotable, la coreógrafa diseña un conector entre las artes escénicas y el arte visual.

Tras más de un decenio de colaboraciones con el MACA, su conservadora Rosa Castells propone a Asun Noales el encargo de una nueva pieza para homenajear a Eusebio Sempere. La obra del artista originario de Onil es de hecho el pivote fundamental de las exposiciones presentes en el museo. Entran en coproducción el Teatro Principal de Alicante, el Ayuntamiento de Alicante, y la propia Compañía OtraDanza, sumándose la colaboración del CCC L'Escorxador d'Elx, espacio de residencia de OtraDanza desde 2008.

El MACA propicia todo tipo de fuentes documentales para realizar un exhaustivo análisis de archivos vinculados con el artista, mientras L'Escorxador acoge los cuerpos que pondrán en danza los resultados tangibles de la indagación. El eje vertebrador del proceso creativo resalta por tanto en su doble naturaleza, inscrita en la convivencia entre el paradigma de interpretación hermenéutico cualitativo (Flick, 2007; McMillan y Schumacher, 2005) y el paradigma de investigación performativo (Falcó, Ñeco y Torregrosa, 2016).

Tejiendo un vínculo entre la obra plástica de Sempere con el movimiento, *Sempere* busca reescribir formal y estructuralmente la obra dancística a partir de la obra visual, respondiendo a la pregunta: ¿cabe la danza en la pintura y escultura de Eusebio Sempere?

El punto de partida es el análisis de obras de Sempere utilizadas como partitura de composición coreográfica. *Gouache* (1960), *Ocho planos grises* (1973), *Luminosidad de cuatro círculos* (1974), *Intersección de planos ondulados* (1974), *Movimiento de la ese* (1976).

La singularidad de la poética semperiana es la recurrencia de patrones y formas geométricas unida a la experimentación de técnicas ópticas que generan ilusiones espaciales. El artista profundiza en el movimiento generado por la forma, para comunicar ideas y conceptos abstractos que no excluyen el potencial expresivo-emocional de las sensaciones óptico-sensoriales.

En Noales la danza moderna como referente funge de inspiración para dar vida a un universo en el cual predominan las formas en toda su claridad expositiva. La búsqueda del movimiento indaga unas direcciones claras y concretas; las relaciones grupales dialogan con el espacio a partir de células minimalistas, que se van transformando progresivamente en estructuras complejas, sin perder su grado de concreción. La partitura danzada desvela un profundo trabajo en la búsqueda minuciosa del movimiento, como resultado de un atento análisis no solamente del material

de Sempere, sino también de aquello que acontecía en la danza en el momento histórico en el que la poética semperiana se creó y desarrolló.

A posteriori se observa la relación de *Sempere* con trabajos de Yvonne Rainer y Trisha Brown. Esto sucede por dos razones: primero porque la reflexión y la escucha arman el cuerpo de una sensibilidad exquisita, y, segundo, porque de alguna manera la memoria física de los cuerpos contemporáneos contiene el imaginario consagrado por el lenguaje de movimiento de los ancestros modernos.

La visión de Noales no busca encontrar danza en la plástica de Sempere – lo cual sería un pretencioso intento de atribuir significados a una obra ya completa en su plenitud– sino, transformar en danza su obra. Plasmar el Sempere plástico en un Sempere danzado, partiendo de sus piezas como partitura para crear píldoras coreográficas.

El resultado es una obra vibrante, viva, potente como un manifiesto de sutileza. Se alternan momentos abstractos con momentos en los que es posible reconocer la voz y la mano del Sempere escultor y diseñador. La danza es limpia, nunca aleatoria, pura en las líneas y en los dibujos. Noales busca trabajar a partir de esqueleto y huesos, distancias y juegos de gravedad unidas a un movimiento compacto, sujeto, concentrado, presente. Coordinación y complicidad son las bases para generar un trabajo de espejo y formaciones, donde la masa de los cuerpos genera volumen plástico y escultórico. Se puede afirmar que la obra celebra el cuerpo del grupo, como emblema de unión y celebración de la vida entre las formas, la comunión de las experiencias, la comunidad que vence la jerarquía.

Sempere es un espectáculo experiencial. No hay una historia que se desarrolla tradicionalmente por un inicio, un conflicto y un desenlace. No existe rol predominante y todos los elementos son imprescindibles: los cuerpos físicos de los intérpretes, el cuerpo de la escenografía, la iluminación y la música.

Puesto que a menudo las aportaciones artísticas se sumergen en el difícil ámbito de la especulación estética, el caso paradigmático de Sempere abre el debate sobre la raíz ontológica del arte visual. Éste da vida a un estilo completamente perceptivo-sensorial, donde la plasticidad deja margen a la irrupción de luces y dinámicas que provocan –incluso a simple vista– un inmediato efecto óptico de movimiento. Sobre este punto clave se inserta la reelaboración de Asun Noales, a partir de elementos escenográficos inspirados en la última etapa de Sempere: azar, momentos abiertos de composición instantánea alternados con partituras coreográficas de alta complejidad ejecutiva, la vibración del sentir, la interacción constante de todos los elementos, la complicidad.

En Noales, el cuerpo dimensiona el espacio, que respira como en la obra de Sempere, mientras se observan excelentes aspectos de transparencias, zoom, desfases, luz y sombras con efectos de positivo y negativo, relevos y rayados que recuerdan la fotografía de Man Ray por su retina sensible, produciendo impresiones de movimiento sin más que la imagen óptica en un encuadre normal. El movimiento surge y se retroalimenta, secundándose en sus propias bases estéticas y dando pie a segmentos arquitectónicos enlazados entre sí.

A raíz de esta capacidad de distribuir los espacios, buscar la repetición, insistir en la compenetración de células coreográficas, encontramos la cifra estilística de Sempere que mejor corresponde al lenguaje coreográfico de la poética de Asun Noales: el arte cinético. Si éste último se basa en la superposición de perspectivas para generar efectos de movimiento –ya sean ópticos o realmente físicos–, la cinética como fenómeno también es expresión del movimiento, algo vital para la danza y para la vida.

Noales plasma el arte cinético de Sempere desde la parte dinámica, creando juegos ópticos asociados a lo visual y estético. El movimiento del grupo se basa en repetición, canon, asimetrías, profundidad, puntos de fuga, suspensión, proyección, cone-

> “La obra visual de Sempere está impregnada de movimiento, ritmo, volumen, luz y perspectivas. La visión de Noales no busca encontrar danza en la plástica de Sempere sino transformar en danza su obra.

xiones, cambios de cualidades, ritmo. El trabajo grupal y la composición espacial potencian la fuerza abstracta de la obra en su evolución rítmica. En todo momento la coreógrafa crea a partir del connubio estético entre cuerpo e iluminación; ésta, entramada con la escenografía, genera una narración de movimiento con los cuerpos que atraviesa, bailes de ángulos, siluetas, grietas y estructuras hipnóticas.

Nos preguntamos si todo es mera estética, tanto en Sempere como en Noales. Y la respuesta es clara, a la luz de lo analizado hasta aquí, desde luego que no. Si así fuese, no podría explicarse el estado de tensión que la obra irradia hacia el público conectando intérpretes con espectadores. El desarrollo dramatúrgico de la obra crea una concentración al punto límite de la presencia, que se vincula a un estado de conciencia, la distorsión del tiempo y la alteración que recuerdan el *Flow* de Czikzentmihalyi (1996). Público e intérpretes viajan en el mismo estado vibrante, contundente, cuya potencia es capaz de emocionar y traspasar el presente.

En *Sempere* observamos una nueva fase del trabajo de OtraDanza. Los últimos trabajos de Noales habían estado impregnados de una parte más salvaje y ritual. Aquí, la coreógrafa vuelve a encontrar la parte de su universo creativo vinculada con el detalle, la precisión, la pureza del movimiento, el cuerpo como un instrumento más de la partitura en el marco volumétrico del espacio escénico. El trabajo coreográfico explora todas las posibilidades de dúos, solos, tríos, cuartetos que van fundiéndose entre sí, generando una tridimensionalidad de construcciones geométricas que mejor expresa la síntesis de Sempere en una puesta en escena espectacular.

Alimentando la plástica escénica encontramos el espacio sonoro que respira en todo momento con la danza. El estilo experimental minimalista pasa por elementos electrónicos, la cuerda del contrabajo y la voz, apoyándose en repeticiones generadas por el *looper* que derivan a lo emocional. Ahí se encuentra el mensaje recóndito de la obra de Noales: que detrás de lo abstracto, detrás de las líneas, siempre se respira emoción. Sutileza y contundencia pueden coexistir. La originalidad de transformar en danza un legado que solo se había contemplado desde lo plástico y lo visual, se traduce en una obra de calidad cuya pureza tan transparente alcanza la sensibilidad de los espectadores.

En *Sempere* un *fil rouge* une a dos artistas, ambos autóctonos con proyección internacional como son Asun Noales y Eusebio Sempere traspasando fronteras, para conectar los ambientes visuales con otros sectores y otros espectadores, generando una red entre distintas disciplinas y creando un patrimonio escénico territorial de proyección de las artes escénicas valencianas. Quizás sea esta compenetración de elementos la razón de la respuesta del público en el estreno: un *standing ovation* colectivo.

ESTANCIAS COREOGRÁFICAS

Proyecto de investigación híbrido entre la creación y la investigación en danza

YOSHUA CIENFUEGOS

Después de su décima edición, Estancias Coreográficas (EC) se consolida como una cita cultural ineludible de la ciudad de Oviedo y de su reconocido Teatro Campoamor. Es este un proyecto único de investigación en danza que se afianza como un referente tanto a nivel nacional como internacional, abriendo cada año nuevos vínculos en el ámbito de la creación, la investigación, la pedagogía y la divulgación en danza.

El proyecto de EC se posiciona en el conflicto propio de la acción creativa, alimentado por una búsqueda de entendimiento y trascendencia del mismo, todo ello acotado a la austeridad del tiempo y la acción investigada que demarca el propio encuentro. En la evolución del diseño planteado en cada edición, surge una necesidad de comprensión profunda que acelera los procedimientos de investigación y hacen emerger posibilidades, muchas veces insospechadas, en una vivencia artística compartida. La intensidad del recorrido creativo e investigador de los y las profesionales implicados/as en cada edición de EC genera una estimulante fatiga, como un estado de dependencia positiva, incluso una necesidad de mutua "supervivencia" que provoca un trabajo artístico e indagador integrado, tanto en personas como en objetivos de investigación dancística compartidos. De forma instantánea la fuerza y el potencial como proyecto de EC, logra que cada año se acabe afianzando una comunidad, aparentemente efímera, que se mantiene más allá del tiempo acotado por cita anual.

En cada encuentro investigador, se instalan los grandes pilares del proyecto, como son la creación coreográfica, un planteamiento artístico interdisciplinar, un equipo multidisciplinar y los objetivos específicos de investigación. La investigación unifica esfuerzos y genera nuevas preguntas que nutren posteriores ediciones, apareciendo tanto desde las conclusiones obtenidas, como desde nuevos intereses indagadores que evolucionan como satélites de manera más periférica. Tras diez ediciones, sorprende comprobar que muchos de los objetivos de investigación coreográfica y dancística, se renuevan respecto a ediciones anteriores y otros se programan con una continuidad que nos permite volver a adentrarnos con mayor profundidad o nivel de matización. Todas las líneas investigadoras planteadas se retroalimentan nutriendo el diseño inicial del propio proyecto y abren puentes de acceso a diferentes fuentes de conocimiento. En todos estos años, siempre en encuentro y diálogo entre diferentes disciplinas artísticas, se han desarrollado investigaciones sobre cuerpo, espacio, tiempo, composición coreo-musical, habitabilidad y gestión del espacio interior del/la intérprete, psicopedagogía de la vulnerabilidad dancística, y en la última edición los procesos neurocientíficos que suceden al defender el arte de la danza.

En una valoración habitual de todos y todas las personas que han acudido a EC, el afirmar que el proyecto no solo tiene una intención dinamizadora/investigadora hacia el propio tejido profesional donde se ubica: la creación dancística, sino que genera una alteración de la propia ciudad donde anualmente se alberga. EC es invasiva también hacia el entorno cultural de la ciudad de Oviedo, pretendiendo una voluntad inclusiva, revulsiva y divulgadora que pueda revitalizar las dinámicas habituales de programación cultural. La comunidad que internamente se propicia en el encuentro investigador ofrece un espacio abierto, accesible e inspirador que permita acercar a la ciudadanía a procesos creativos muchas veces herméticos y alejados de las dinámicas cotidianas. Esto configura un proyecto siempre dúctil y versátil desde la escucha de las propias necesidades socio-culturales de

Yoshua Cienfuegos en el Teatro Campoamor. (Foto ©Aleksandra Dmitrieva)

El proyecto de Estancias Coreográficas se posiciona en el conflicto propio de la acción creativa, alimentado por una búsqueda de entendimiento y trascendencia del mismo, todo ello acotado a la austeridad del tiempo y la acción investigada.

la ciudad, en una constante y rigurosa persecución de la excelencia artística.

En cada edición, a modo de herramienta o termómetro, se aplican instrumentos evaluadores de calidad de EC, que posicionan al propio proyecto en un constante crecimiento, atendiendo a las variables que pueden afectar o condicionar el desarrollo del mismo. Siempre desde el férreo compromiso de todo el equipo que permanece alerta ante cualquier manifestación o acción gratuita que no vaya enriqueciendo la esencia o evolución de EC.

La idea original y su dirección corre a cargo Yoshua Cienfuegos, que defiende, desde un comienzo, la estructura fundamental de EC, y también su diseño cambiante, alerta de las propias alteraciones o la inestabilidad que considera como necesaria, de la esencia investigadora. Desde la dirección se coordina toda la participación artística y su temporalidad (creadores/as: intérpretes, coreógrafos/as, compositores/as y artistas plásticos).

Otra de las figuras indispensables de EC es la doctora Leticia Ñeco, encargada de marcar la línea de investigación y su proceso, coordinación de investigadores/as, articulación de resultados y su posterior edición y publicación. Asimismo, Vicente Villar Banciella, se sumerge como creador-investigador plástico, coordinador del equipo multidisciplinar de los artistas plásticos/as convocados/as, así como responsable del archivo de resultados. Fundamental resultan las figuras de Jesús Mascarós como Jefe de Gestión y Producción y Elisa Novo ayudante de Producción. Este equipo, se constituye como núcleo indispensable y sustento del proyecto desde un inicio.

Cada edición reúne a participantes con perfiles artísticos muy eclécticos que provienen de variadas disciplinas artísticas ligados/as todos/as ellos/as por la inquietud creadora e investigadora. Intérpretes dancísticos, compositores/as, instrumentistas, cantantes, fotógrafos/as, pintores/

as, ilustradores/as, actores/actrices… todos ellos creadores/as aportan una sinergia arrolladora hacia una posible reformulación o cambio interdisciplinar de un mismo objetivo compartido en comunidad.

Con la suma de todos los agentes intervinientes, se constituye una colectividad indagadora que consigue armonizar intereses y líneas de desarrollo investigador. Desde el liderazgo de la doctora Ñeco se recogen cuantiosos datos que, desde la experiencia práctica-teórica, aportan conclusiones de referencia para el tejido dancístico y otras artes inmersas en la exploración del arte.

Resulta fundamental destacar que, tras una complicada carga organizativa, se solicita a cada integrante un sentido autónomo dentro del proceso, intentando que se desarrolle en cada uno/a un propio proceso que le resulte útil y trasformador. Desde la dirección se tiene la voluntad de construir una estructura por las que poder circular de forma independiente, dentro del colectivo, reforzando y respetando en todo momento las diferentes identidades.

Al respecto del día a día de EC, resumir que cada edición consta de unos quince días de duración, distribuidos en dos bloques de trabajo, con una clausura final en el formato de Gala/Muestra. El día comienza con una clase técnica para preparar y adentrar al equipo hacia las sesiones de investigación. Después de este calentamiento se constituye la primera sesión de investigación que se desarrolla hasta la hora de la comida. Después del descanso se vuelven a configurar nuevos equipos para la sesión de la tarde. Para acabar el día abrimos una mesa redonda donde se vierte cualquier tipo de información sobre el proceso realizado o sobre los objetivos a realizar.

Cada una de las sesiones están lideradas por uno o dos creadores/as que desarrollan los objetivos propuestos por la coordinadora de la investigación. Dentro del equipo de participantes, que se modifican en cada sesión, se encuentran intérpretes, instrumentistas, compositores/as, artistas plásticos y un equipo de investigadores/as. Todos ellos/as desarrollan los interrogantes planteados desde las propias metodologías del creador/a. Desde este liderazgo, se abre en todo momento la posible interrelación y diálogo con los miembros del equipo reunido. Los investigadores/as observan y recogen la información que se puede completar o desarrollar en un espacio reservado, dentro de la sesión, para realizar un encuentro con todos los/as participantes. Antes de este encuentro se realiza una pequeña muestra interna de los resultados extraídos de la exploración que se comparte con todos los miembros del proyecto.

EC se moviliza desde la capacidad de riesgo en un recorrido limítrofe, un camino de ida y vuelta que se retroalimenta desde su dirección, equipo artístico y producción, así como desde cada uno/a de sus participantes.

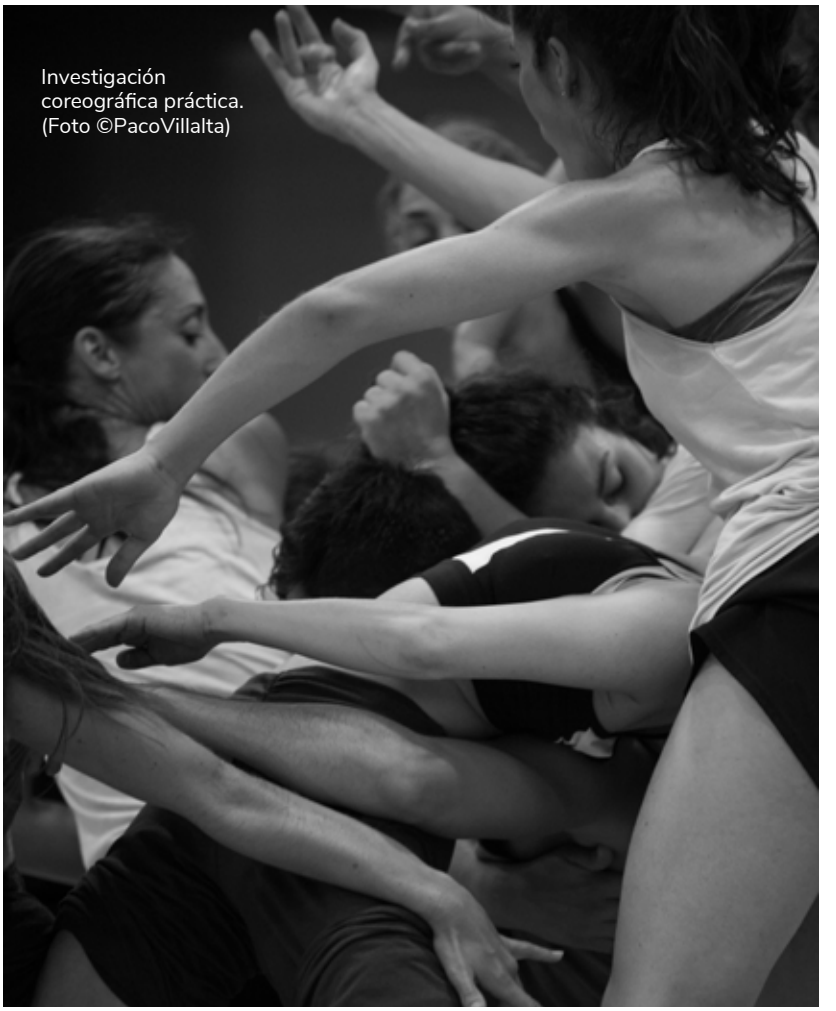
A lo largo de este tiempo EC se ha proyectado como una plataforma de encuentro ecléctico y dinamizador con el empeño de generar un diálogo horizontal y trasversal desde diferentes fuentes de reflexión y conocimiento. Un aprovechamiento investigador y artístico que nutre a cada miembro del equipo intentando abrir nuevos caminos de pensamiento y práctica o habitar desde renovados posicionamientos aquellos caminos reconocidos o reconocibles. Un espacio abierto a nuevas y flexibles vertebraciones generando en cada edición valiosas correlaciones que proponen en ese mismo momento o, a posteriori, otros proyectos o encuentros.

Momento de encuentro en el Teatro Campoamor. (Foto © Paco Villalta)

Se articulan constantes interrogantes como herramientas movilizadoras y, a poder ser, transformadoras. Se aspira a "atravesar" cuerpos inteligentes y sensibles en una profunda búsqueda de conocimiento inspirador. Con todo se va creando un archivo, material e inmaterial, de procesos valiosos y transferibles que puedan influir en otros recorridos investigadores, creativos, pedagógicos e interpretativos. La producción escrita de EC, no deja de ser un conocimiento experimentado y participativo que se articula como un legado que pudiera estar presente e incidir en otros itinerarios dancísticos.

En estos diez años se han editado un total de seis libros como resultados de los diferentes objetivos de investigación, además de artículos publicados en diferentes revistas de impacto científico y divulgativo. También están en esta colección/archivo grabadas más de doscientas entrevistas, videos ejemplarizantes de resultados, obra plástica, obra fotográfica, composiciones musicales y espacios sonoros… Una valiosísima colección de resultados que se atesoran como materialización de cada uno de los procesos seguidos. Todos estos resultados de investigación no se reconocen como obra cerrada sino como bocetos que apunta un futuro y posible desarrollo, ya que EC no focaliza la atención en el producto sino en el proceso. La posibilidad de volver a revisar cada resultado de investigación provocado por EC, nos permite adentrarnos aún más en los procesos seguidos por los creadores/as aportando una valiosa información que, en la acción dancística habitual, suele perderse quizás por el grado de hermetismo o por la falta de registro.

En estos diez años ha habido tiempo a formularse y reformularse abriendo actividades más o menos puntuales o satélites, que retroalimentan indiscutiblemente el propio núcleo de EC: Muestras de Resultados/Invasiones en Espacios no Convencionales, Congresos, Mesas de Trabajo, Coloquios, Charlas, Talleres, Exposiciones, Presentaciones, Encuentros con el Público, Ruedas de Prensa/Entrevistas… Con todo ello abrimos cada vez más el poder de convocatoria y la interacción con todos los agentes.


Investigación coreográfica práctica. (Foto ©PacoVillalta)

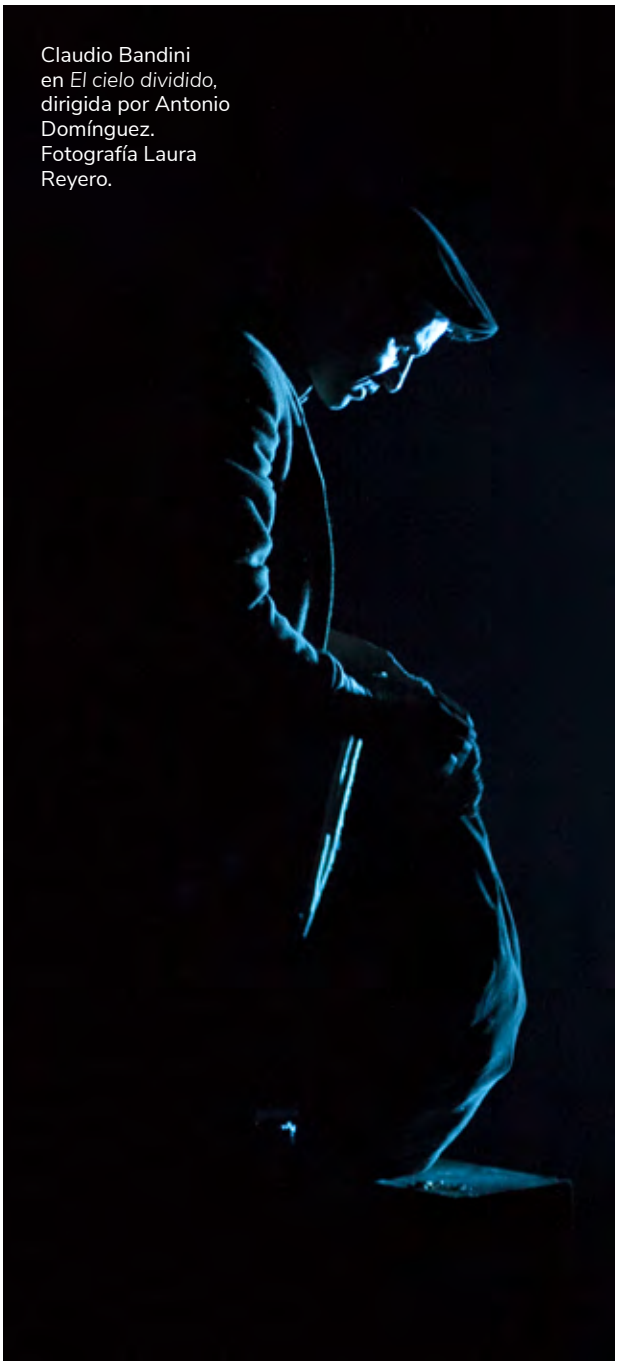
En todo este tiempo han pasado por EC más de 500 participantes provenientes no solo del estado español, sino también de países como Costa Rica, Uruguay, Argentina, Brasil, EEUU, Inglaterra, Francia, Polonia, Ucrania, Rusia, Israel, Italia… Un arca que reúne y encuentra los mecanismos de dialogo en la diferencia.

Aparte del valioso y fundamental soporte de la Fundación Municipal de Cultura de la Ciudad de Oviedo y el Teatro Campoamor son muchas las entidades públicas o privadas que han colaborado en este proyecto. Reconocidas organizaciones o colectivos del ámbito de la investigación, creación, formación y divulgación han contribuido y reinterpretado en cada momento el desarrollo y evolución de EC.

No obstante, al igual que el EC se ha consolidado en sus fundamentos, y después de una década de existencia nos seguimos desarrollando desde soportes de producción inseguros y muchas veces inciertos, pero desde la firme convicción de la necesidad de la existencia de este tipo de proyectos. Que, aunque atípicos y a priori de difícil inserción en las dinámicas habituales de programación, se vuelven posibles y útiles constituyéndose como espacios necesarios y de referencia.

Gracias a todos/as por estos diez años de riqueza que propicia una constante y favorecedora proyección hacia el futuro. Gracias EC.

Sobre la técnica de la dirección de actores



Claudio Bandini en *El cielo dividido*, dirigida por Antonio Domínguez. Fotografía Laura Reyero.

ANTONIO DOMÍNGUEZ
Doctor en Dirección de Actores por la UCM - Director de Escena

La dirección de actores es una parte fundamental de la escenificación. Es competencia exclusiva del director de escena y quizá, junto al plan de dirección, la que constituye y define su trabajo y su figura. Una buena dirección de actores indica una práctica que compatibiliza el trabajo del actor con el del director para que la actuación sea plena en el conjunto de la escenificación. Sin embargo, es difícil concretar su presencia una vez que está disuelta en la actuación.

La dirección de actores ha existido siempre, desde el propio nacimiento del teatro, aunque el desarrollo de su trabajo y su figura ha experimentado diferentes avances, siempre ligados al desarrollo del director escénico, del que forma parte, y al desarrollo de la interpretación, con la que se relaciona íntimamente. Lo cierto es que el teatro, desde su nacimiento, nunca ha sido solo palabra y actor. A lo largo de la historia, al director escénico se la ha reclamado que aplique su trabajo en dos vías principales: los principios narrativos del teatro dramático —a fin de controlar la trama y tratar de explicitar las mejores virtudes del texto— y los principios interpretativos —a fin de controlar al actor y explicitar las mejores virtudes de la actuación—. La propia naturaleza artística parece hacer inaprensible un método de trabajo de la dirección de actores que es intrínsecamente experimental en cada propuesta. Sin embargo, negar que existen saberes y conocimientos centenarios en torno a la dirección de actores sería del todo inadecuado.

La propia técnica de la dirección de actores es confusa, porque el propio concepto une dos figuras, el director y el actor.

Al respecto cabe preguntarse: ¿qué hace el director de actores? ¿Existe una técnica propia de la dirección de actores o ésta consiste en el *dominio* de la técnica de la actuación? Preguntas sencillas que, sin embargo, son difíciles de responder.

La comprensión por parte del director de los procesos y procedimientos para construir el personaje, así como de las dificultades de la actuación, tiene como objetivo que el actor no se sienta interferido sino potenciado. Desde esta perspectiva, lo mejor que podría hacer un director de actores, es estudiar interpretación a fin de tener una buena técnica de actuación, y usar su misma técnica para el proceso de escenificación. No parece legítimo entonces que un director desarrolle su propia técnica de dirección de actores, sino que más bien debería tener avanzados conocimientos de interpretación. El público admira los trabajos de interpretación extraordinarios y alaban al director que *ha sacado* lo mejor del actor, como si su trabajo hubiera sido descubrir un potencial ya contenido en él, como si la dirección de actores no fuera, en sí mismo, un trabajo de creación.

La confusión sobre la dirección de actores es un tema no abordado con suficiente profundidad desde su origen. En la actualidad, las técnicas de actuación que dictan cómo organizar el proceso de escenificación, el mestizaje actual de las poéticas, el confluir de las escuelas y los movimientos escénicos, los planes de estudio de dirección escénica descendientes directos de los de interpretación, el traslado de actores a la dirección y viceversa, el trabajo visible del actor y el trabajo invisible del director, la poca literatura especializada en la dirección de actores y un buen número de brillantes directores de actores muy diferentes entre sí, hacen que la dirección de actores actual esté en algún lugar, pero sin precisar lo que le es propio.

UNA POSIBLE DEFINICIÓN.

El director de actores es aquel que crea, define, estructura, planifica y ejecuta los conceptos sobre los que se va a crear una actuación por parte de los intérpretes. A través de los ensayos, *cocrea*, guía, selecciona, elimina, replantea y fija aquellos aspectos de la actuación para que se conformen en una estructura compleja de diseño de la actuación, que a su vez se integrará en una estructura mayor, una semiología en acción compuesta por todos los sistemas de significación, que es la obra teatral, estando creada por ideas y materiales de diversa índole, origen y naturaleza.

Sin embargo, el director de actores usualmente permanece oculto debido a tres aspectos fundamentales. En primer lugar, la dirección de actores permanece invisible en la obra si no es a través de un trabajo ostensible en el actor, cuya naturaleza es radicalmente visible; en segundo lugar, la inercia de su perspectiva histórica, que pone de manifiesto que, hasta la llegada de Stanislavski y los sistemas de formación modernos, los actores han necesitado de un *actor adelantado* que conceptualizara, organizara y propusiese una metodología de trabajo que abordase el complejísimo y frágil trabajo de la actuación, lo que ha derivado en un tercer aspecto y último aspecto: la dirección de actores no ha tenido un desarrollo técnico propio sino a través del aprendizaje, el manejo y el desarrollo de la técnica actoral.

La dirección actoral, no se ejerce sobre el actor, sino a través de una forma de horizontalidad *cocreadora* provocada por la emancipación del actor a su vez debida al desarrollo de su formación y su técnica, que ha permitido a la vez la emancipación del director de actores, pues ya no es necesariamente un actor adelantado cuya principal labor sea *dominar la actuación*. Convertidos en creadores autónomos, el director y el actor forman parte del mismo hecho y se necesitan mutuamente, recíprocamente, para existir. Uno no puede existir sin el otro. Son parte de la misma creación, de un mismo hecho, siendo diferentes: son simbiosis y fertilización mutua.

De esta horizontalidad surgida en la práctica actual, ha urgido, de modo más necesario, revisar su propia ontología y definir qué es un director de actores y qué determina su existencia y su práctica, puesto que el modelo de director que regenta el poder ha quedado obsoleto, desactualizado y sin vigencia. **¿Lo que hace un director de actores es dirigir a otros o es crear?**

EL PROBLEMA DE PONER NOMBRE.

La denominación director de actores prohíbe su desarrollo porque encierra lo propio en un concepto limitante: es *del* actor, el director *de* los actores. En este punto, conviene diferenciar cuatro figuras que comparten algunos procedimientos y cuestiones metodológicas: el director de actores tiene como misión la creación de una obra teatral para la escena; el maestro de actores tiene como misión la formación del actor; el investigador tiene como misión el desarrollo del conocimiento y de la técnica, y el *coach* de actores, bajo las pautas de un director, tiene la misión de entrenar al actor para que consiga desplegar un trabajo de actuación cuya complejidad requiere de un entrenamiento específico. En la práctica, todas estas figuras pueden confundirse cuando un director escénico *dirige* a los actores para la creación de la obra teatral, un profesor *dirige* su montaje con alumnos, un *coach dirige* a los actores para un trabajo específico y un investigador *dirige* a los actores en su laboratorio. ¿Todos hacen la misma acción con diferentes objetivos? ¿O todos realizan acciones que pueden parecer similares, pero constituyen diferentes metodologías para alcanzar objetivos diferentes? Una vez más, asistimos a la confusión sobre el término, sus funciones y sus necesidades.

La voz *dirigir* causa desconcierto sobre cuál es la acción que pretende significar. La creación es el verbo principal que engloba su trabajo del director de actores. Por ejemplo, en el caso de la danza el director tiene cla-

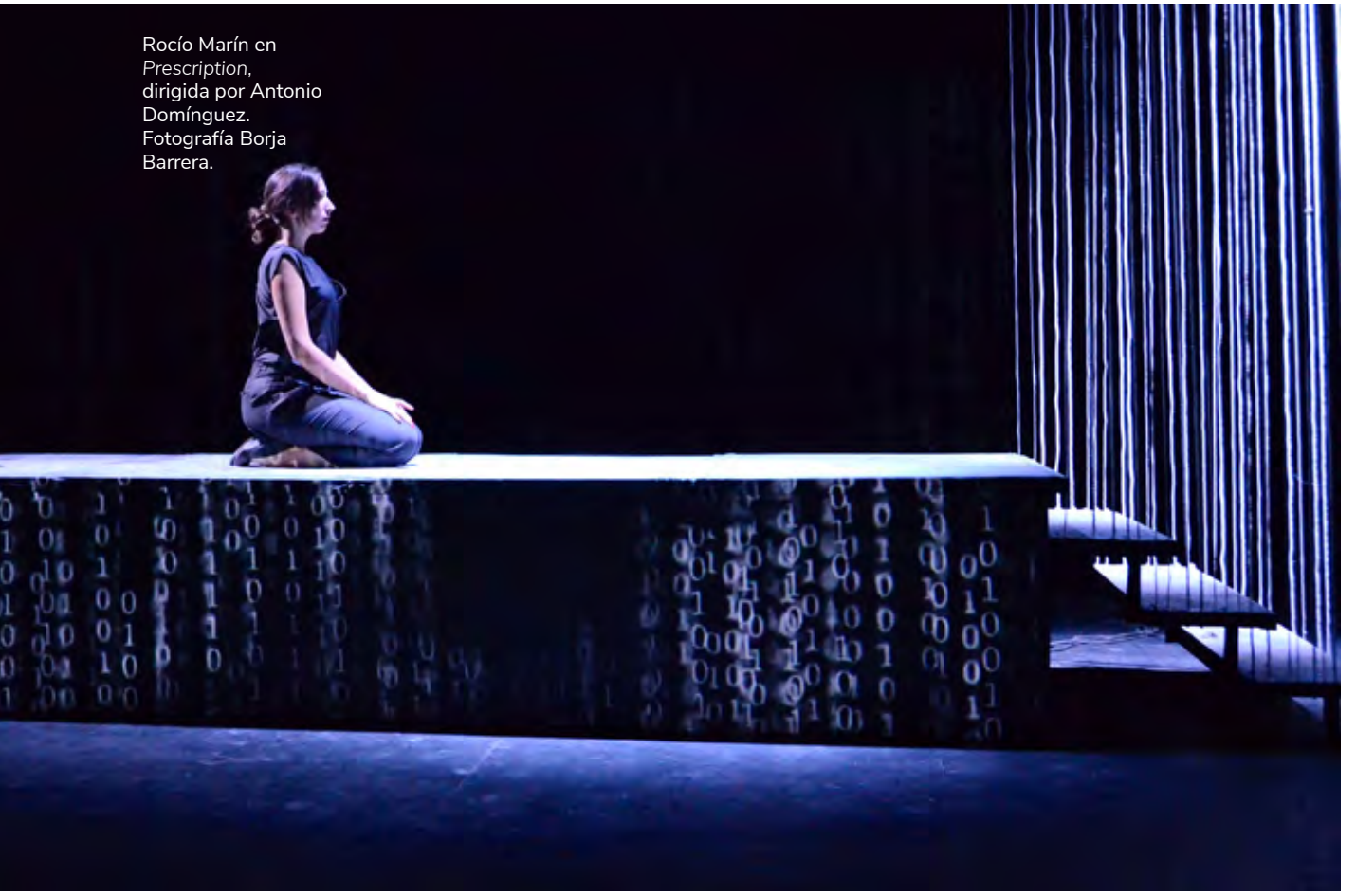
ro su tarea y su verbo, coreografiar, y por este motivo, se puede entender que es muy diferente el trabajo del coreógrafo: crear, conceptualizar y concebir a través del ensayo la partitura, que es la coreografía; y el del bailarín que es interpretar, diseñar y crear a través del ensayo una parte de la partitura para relacionarla en un trabajo global. Si al coreógrafo le llamásemos *director de bailarines* volveríamos al mismo problema: significar que su trabajo únicamente se realiza sobre los bailarines, usándolos jerárquicamente como marionetas y obviando la enorme labor que tiene como conceptualizador y como artista que concibe y crea la obra.

El director de actores tiene una denominación que ya no se ajusta a su figura contemporánea. Debido a la concepción habitual de la palabra *dirigir*, en la actualidad se está proponiendo el uso de *escenificar*, que indica una tarea específica y ayuda a establecer el trabajo horizontal, lo que supone el reconocimiento de un cambio paradigmático de la figura del director actual e implica replantearse su trabajo, dejando obsoletas prácticas anteriores que entienden la dirección como un trabajo en jerarquía, y a los actores, diseñadores y técnicos como un equipo de subordinados. Se apuesta por un *escenificador* cuya labor principal es idear, conceptualizar y crear la puesta en escena, pasando de la idea al plano físico del escenario, y no únicamente dirigir el trabajo de los demás. Con ello, se podrá dejar de imaginar al director de actores sentado, señalando y eligiendo, para visualizarle conceptualizando, concibiendo, pensando y probando diferentes estrategias durante el ensayo, es decir, siendo el arquitecto de una partitura de *teatro*.

LA ESCENIFICACIÓN CON ACTORES, UNA TÉCNICA PROPIA.

La nueva escenificación con actores se enmarca en una búsqueda de la horizontalidad en el teatro, que a su vez responde a una mirada sobre el mundo más igualitaria, cooperante y comunitaria. En esta nueva escenificación cada artista ofrece al conjunto las interacciones necesarias para la obra, sabiendo realizar un rol propio pero necesario para el conjunto, con procesos de adaptación y resistencia.

En el Centro de Directores de Escena apostamos por una técnica propia de la dirección de actores, autónoma de la técnica de la interpretación, ya que procedimientos y objetivos son diferentes, aunque se relacione íntimamente con ella. Nos resulta importante avanzar que, si su figura es diferente, su rol es diferente, sus objetivos



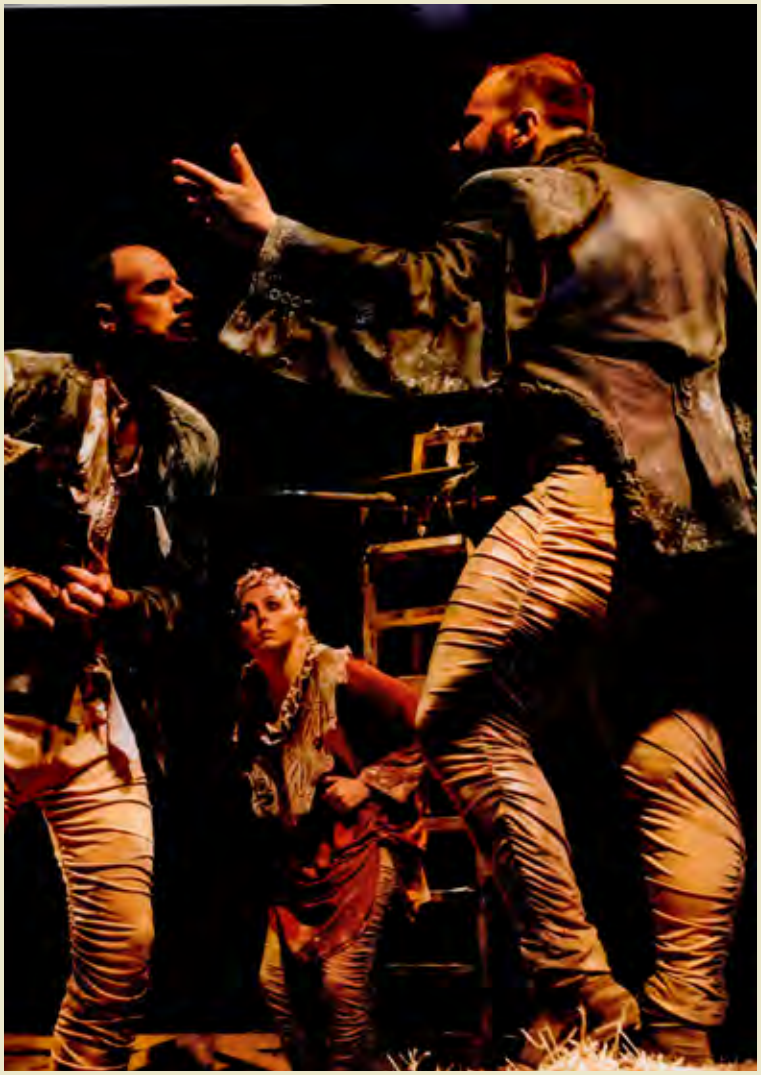
Rocío Marín en *Prescription*, dirigida por Antonio Domínguez. Fotografía Borja Barrera.

son diferentes, sus procedimientos y metodologías son diferentes a las de los actores, despliega, por lo tanto, una técnica propia. Muchos de los procesos comunes de los ensayos, por poner un ejemplo, el trabajo sobre el ritmo, son abordados técnicamente de forma diferente por los directores que por los actores. Ritmo del actor (biorritmo, emoción, movimiento, ritmo en el espacio, unión y diferenciación con los otros…) y ritmo de la obra teatral (composición, diversidad rítmica, avance, armonía rítmica con los diferentes sistemas de significación, contradicción y coherencia…).

La dirección de actores es un procedimiento dialéctico entre directores y actores en el cual diferentes técnicas (técnica de la dirección de actores, técnica de la actuación), competencias diferentes, y objetivos diferentes convergen en una creación artística potenciada recíprocamente. Nuestro trabajo radica en volver la mirada al director de actores. Es llamativo que los textos sobre el arte de la interpretación estén escritos en su mayor parte por directores escénicos y que éstos no escriban apenas sobre teoría y técnica de la dirección de actores.

En el Centro de Directores de Escena trabajamos para comprender las cualidades, conocimientos, destrezas y competencias del director de actores y proponer un corpus metodológico vivo, que recoja todo el conocimiento previo y actual y que aspire a ir ampliándose y esencializándose por otros artistas e investigadores en el devenir de la experiencia. Observamos el trabajo de la dirección de actores, antes y durante los ensayos hasta la materialización de la escenificación ante los espectadores, analizando qué elementos tienen relación con la propuesta concreta y cuáles se dan en toda escenificación independientemente de la propuesta.

Conviene recordar que el arte no tiene fronteras y que todas las definiciones puras, por más que lo intentemos, son mestizas en la práctica escénica porque ninguna teoría puede contener al arte que es, por esencia, abstracto y está en continua redefinición.



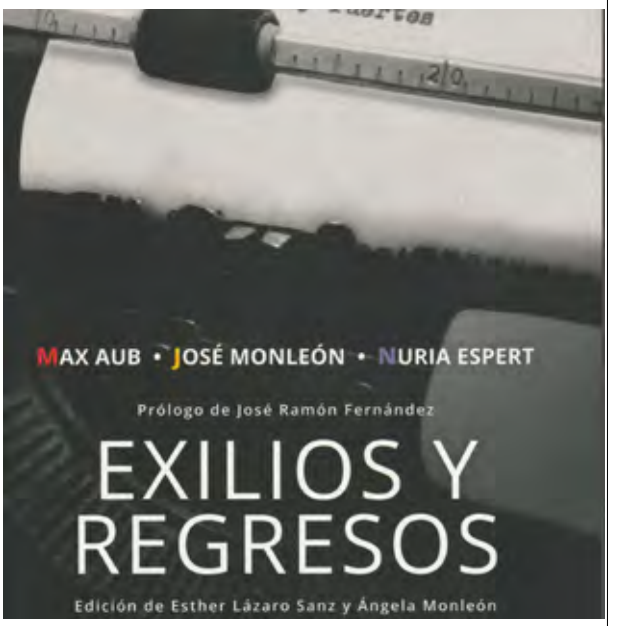
Manuel Martínez Mediero estrenó, en 1969, y en el Festival de Sitges, *El último gallinero*. La obra la montó Luis María Iturri con el grupo independiente Akelarre. Ganó el mayor premio de aquella edición. La obra es uno de los mejores ejemplos del simbolismo escénico que apareció en aquel momento, dada la necesidad de salvar la censura. Por eso apenas si tuvo representaciones. Sólo pudo volver a los escenarios en 1982, por el grupo Cátaro. Desde entonces, como sucede con la mayoría de autores de aquella generación que se forjó en la lucha antifranquista, su presencia en los escenarios es escasa. La obra es una fábula de animales, metidos en un corral que representaba aquella España de imposibles libertades. Curiosamente, 31 años después, se ha podido ver de nuevo, esta vez en Setúbal, Portugal, por el Teatro-Estudio Fontenova, con dirección de José Maria Dias. Esta compañía ha reeditado la obra de Martínez Mediero, en su traducción al portugués. Montaje y texto han vuelto a demostrar la validez de un teatro demasiado oculto por el peso de los años. **César Oliva**

ENTRE EL EXILIO REPUBLICANO Y LA ESPAÑA FRANQUISTA: DIÁLOGOS DE TRES PERSONALIDADES TEATRALES

Exilios y regresos, Max Aub, José Monleón y Nuria Espert • Prólogo de José Ramón Fernández • Edición de Esther Lázaro Sanz y Ángela Monleón • Madrid: Primer Acto, 2023 • 207 páginas

Exilios y regresos tiene como eje la amistad entre Max Aub, José Monleón y Nuria Espert, forjada a partir del primer viaje a España en 1969 del exiliado. El libro, publicado por Primer Acto, con prólogo de José Ramón Fernández y edición de Ángela Monleón y quien esto escribe, recoge los epistolarios entre los tres nombres del teatro español, quienes se cartearon entre 1969 y 1972 –año del fallecimiento de Aub–; un extenso artículo de José Monleón con una visión panorámica del hombre y su obra, los recuerdos de Espert acerca del autor; y, finalmente, dos textos teatrales: el *Paso del señor Director General de Seguridad*, de Aub, protagonizado por los tres amigos en 1969, donde dramatiza los encontronazos con el régimen al tratar de organizar una lectura de fragmentos de obras aubianas en Madrid; y la versión de Monleón de *La gallina ciega*, estrenada en 1983, fruto no sólo de la adaptación del diario español de Aub, sino también de sus obras dramáticas y, en especial, de sus horas de charla.

El interés de dicho contenido queda más que probado al leer cualquiera de las cartas que se envían los tres amigos, por ejemplo. En ellas encontramos un diálogo entre el exilio y el interior, entre la visión de España de un exiliado de primera generación como Aub y la vivencia real de la España del tardofranquismo de dos personalidades teatrales como son Monleón y Espert, que tratan de salir adelante a pesar de las dificultades de abogar por apuestas culturales aperturista. En sus epístolas, por tanto, se reflejan las dificultades del momento, el desaliento que se apodera en ocasiones de ambos, y las respuestas de ánimo del exiliado. También sirven para conocer entresijos editoriales de las publicaciones promovidas por Monleón y que situaron a Aub en el mapa del teatro contemporáneo en España, no sólo los monográficos que le dedicaron en *Primer Acto*, sino también el ensayo de Monleón sobre su teatro, publicado en la colección de Cuadernos de Taurus, o el volumen antológico de obras en El Mirlo Blanco.



Los dos textos teatrales, escritos con más de veinte años de diferencia, demuestran también el cariño, la admiración y la amistad sincera que existió entre Aub, Monleón y Espert, como resulta más que evidente también en el artículo ensayístico del crítico, así como en los recuerdos que del autor comparte la actriz. Por eso, con motivo del 120 aniversario del nacimiento de Max Aub y del 40 aniversario del estreno de la versión teatral de Monleón de *La gallina ciega*, este libro nos ofrece la oportunidad de seguir tendiendo puentes entre la herencia arrebatada del exilio republicano y la herencia del trabajo hecho desde el interior de la España franquista para posibilitar el regreso, a través del teatro, de la literatura, de la cultura, del periodismo…, de ese éxodo. **ESTHER LÁZARO SANZ**

EL MÉTODO

Isaac Butler.• Madrid,• Alianza Editorial, 2023 • 443 páginas

¿Estaba escrito todo sobre el sistema de Stanislavski y su reformulación al método en los Estados Unidos de la mano de Stella Adler, Lee Estrasberg y Elia Kazan? Si bien conocemos los fundamentos teóricos y la evolución de sus protagonistas, no existía un ensayo completo que no se quedara en los aspectos relacionados con la interpretación sino que abundara en cualquier aspecto personal o contextual como en *El Método* de Isaac Butler, publicado por Alianza Editorial.

Este crítico y director estadounidense, profesor de historia del teatro y de la actuacion en la universidad New School de Nueva York, cuenta la historia de esta evolución con el subtítulo explicativo de "Cómo aprendió el siglo XX el arte de la actuación". Realmente, a lo largo de cuatrocientas cuarenta y tres páginas, realiza un recorrido por el mismo bajo la pregunta de cómo consiguen los actores transformarse en arte desde Stanislavski y cómo el método cambió para siempre el teatro y el cine.

El trabajo es tan minucioso y detallado que obtuvo el prestigioso National Book Críticcs Award en 2022. Su gran mérito es su lectura como una novela, a pesar de las numerosas fuentes utilizadas y la variedad de datos. Es un relato de vidas y de épocas pero también de la psicología de sus protagonistas, sus disputas, sus amistades y enemistades y sus rupturas. Todo metido en su contexto humano pero también en el ambiente político, algo mostrado sobre todo en los momentos de la Revolución Soviética de 1917 y sus consecuencias para el Teatro de Arte de Moscú y Stanislavski, Vajtángov, Mijail Chéjov, el polaco Boleslavski o Nemírovich o en la determinante actuación del Comité de Actividades Antiamericanas sobre el Laboratorio de Teatro y sus integrantes, tan absurda en ocasiones, según el autor, como la acusación de haber representado dos veces a un autor ruso, Anton Chéjov. Hasta llegar a la conversión del método en el Método.

Muy interesante es su navegación histórica sobre el concepto de la interpretación y el trabajo del actor. Sobre todo como reflexión sobre cómo alcanzar una interpretación real. De la *perezhivanie* a la *Acting Emotions* como expresión de las emociones y el sentimiento; sobre la conversión del actor en personaje. Muy importantes son los argumentos científicos de prueba y error, y cómo las experiencias emocionales pudieron o no corresponderse con los protagonistas, hasta entrar en profundidad en el estudio de Konijn y la radicalización de las dinámicas existentes a finales del siglo XX en la actualidad. Recuerda siempre la formulación de Stella Adler de que la interpretación moderna evolucionó para mostrar el misterio y la insolubilidad de los seres humanos y sus problemas en el siglo XX. Así, se llega al actor posmoderno y su paradoja: en una época en que todo parece un poco falso, buscamos actuaciones sencillas que muestren a los actores como seres cercanos. Solo es necesaria la coherencia a la hora de mostrar una mentira reconfortante.

Una bibliografía imponente de doce páginas a dos columnas completa el apasionante trabajo que sin duda marca una manera de enfocar los estudios sobre la interpretación teatral y cinematográfica. Es un inventario de obras esenciales a consultar como un archivo. En conjunto, la obra, además de ser un riguroso estudio histórico lineal de todo el siglo XX, también es un anecdotario interesante de las disputas de la escena. Sin ánimo morboso, nos deleitamos con los métodos (o no métodos) del primer Marlon Brando con dislexia, los conflictos de Strasberg y Adler o las correrías de Boleslavski, entre tantos episodios, algunos hasta divertidos por el estilo narrativo de Butler. Un libro imprescindible.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS EN EL CORRAL DE COMEDIAS

Evangelina Rodríguez Cuadros • Colec. Parnaseo • Publicaciones de la Universitat de València. 2022

Este libro es el que deberían escribir todos los profesores cuando les llega la jubilación. Un libro de las cosas que les gustan, compendio de su saber, de todo cuanto han aprendido, y todo cuanto han dado a aprender en sus años de docencia. Como quiera que Evangelina Rodríguez conoce como pocos la escena áurea española, tiene todo sentido que escriba sobre ese tema, personificando en el corral de comedias el símbolo o emblema de su proyecto de investigación. Por eso reitera, a lo largo de estas páginas, su orgullo de profesora, de universitaria, discente ayer y docente hoy, de horas y horas dedicadas a preparar clases y trabajar en sus hallazgos. Como pedagoga cita enseguida el obsequio que su Universidad entregó al profesorado: una edición de *Dar clase con la boca cerrada* (2008), de Donald Alexander Finkel, libro con el que comparte no pocas opiniones. Esto, y el respeto a sus referentes, forman parte de su filosofía personal. Por eso aparecen por allí Luigi Allegri, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Victoria Camps, Javier Rubiera…, y por supuesto, Antonin Artaud, del que tantas ideas extrae de su famoso *El teatro y su doble* (1938), aunque sea para aplicarlas al Siglo de Oro.

El tono es cercano y afectivo. Reitera "escribo esto", "este libro surge", "como ya he dicho", para hacerlo más próximo. No es de extrañar que el Siglo de Oro, y su máximo representante, Pedro Calderón de la Barca, ocupen la diagonal que cruza este libro. Su admiración por el poeta madrileño no se queda en simple palabrería; está en el examen de sus obras, en las citas, en el pensamiento y en todo cuanto tocó el autor de *La vida es sueño*. En este terreno hay que recordar la coordinación de la profesora Rodríguez Cuadros del inacabado *Diccionario de la práctica escénica del Siglo de Oro* (DPESO), que se cita lógicamente en no pocos momentos. Por ejemplo, en las diversas acepciones de término 'teatro', 'corral', 'actor', 'comedia de cuerpo', 'tramoya'… Tampoco faltan dibujos descriptivos de los corrales, ni mención a sus investigadores más representativos.

Este volumen no sólo es un ensayo que "se centra en estudiar las palabras y expresiones surgidas desde esa concreta realidad material" que es el corral de comedias. Es más cosas. La parte central supone un largo discurso (no hay capítulos; no hay epígrafes; no hay cortes; no hay variación de tema), un largo capítulo, que habla desde la importancia de la palabra en el teatro, hasta la relación de la palabra con las cosas. Por eso cita a Federico García Lorca, cuando decía que "hay que desterrar de una vez por todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura", en una declaración al diario *El Sol* de 1934.

El libro está lleno de comentarios aparentemente marginales, que no lo son, por ejemplo, la ubicación de los teatros no sólo en ciudades españolas, sino en extranjeras, como los *inns* en la orilla sur del Támesis a su paso por Londres. Tampoco pierde oportunidad de tomar una posición contraria a varios tópicos sobre nuestro teatro clásico que lo infravaloran. Posición seria y rigurosa, sin caer en banalidad alguna. O aquel otro argumento acerca de una convención teatral no siempre bien entendida.

Con un amplísimo nivel de citas, la palabra y el corral, como el propio nombre del libro indica, son los ejes por donde transita este indefinible tratado, pues si bien participa del estudio e investigación propio de la autora, lo hace con un lenguaje accesible, divulgativo, que no oculta su procedencia didáctica. Todo lo cual se complementa por abajo con dos adendas sumamente útiles (la I es un ejemplo de entrada de DPESO, 'cazuela'; y la II, explica denominaciones sobre todo las relacionadas con el corral). Mientras que, por arriba, comienza con una especie de prólogo de la profesora Mercedes de los Reyes, que traspasa los límites de la amistad para llegar a la auténtica devoción que siente por la colega autora. **C.O.**

LA DANZA. CUERPOS EN MOVIMIENTO A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Idoia Murga Castro • Madrid, Editorial Cátedra, 2023.

Afortunadamente, los estudios históricos sobre la danza y su evolución han crecido en España durante este siglo. En seguida recordamos los libros de Ana Abad Carlés o los tres volúmenes de Carmen Giménez Morte, autora también de sendos dedicados a la contemporánea editados por esta Academia, por no hablar de la proliferación de artículos en revistas. Era fundamental para su divulgación la incorporación de los estudios de danza al conjunto de los trabajos teóricos de las Artes.

Idoia Murga Castro ha publicado una historia de la danza diferente. Ha escrito su evolución desde el mundo antiguo desde la perspectiva del cuerpo y su movimiento. En diez capítulos ha desarrollo un estudio amplio y abierto donde descubre claves y contribuciones desde el mundo grecolatino hasta la contemporaneidad. Pero no se ha limitado a la enumeración de coreógrafos y obras con sus aportaciones ni a las renovaciones a lo largo del tiempo sino que las ha situado su contexto histórico, político e ideológico.

Murga ha cumplido su objetivo de considerar la danza como un movimiento artístico más dentro de la historia, así como su relación con otras artes, sobre todo con la plástica. El contexto del pensamiento sociológico es una de sus grandes aportaciones. No se puede entender la danza del siglo XVIII sin atender al refinamiento, la sensibilidad y el hedonismo propios del arte rococó que se tradujo en el gusto por lo galante, lo frívolo y lo cortés, por ejemplo. Ni el viraje de la experimentación vanguardista de los años treinta al conservadurismo como reacción al macartismo de guerra y posguerra posterior en los Estados Unidos. O el cuestionamiento de los códigos heredados en los años sesenta.

También hace una buena síntesis de las aportaciones escritas, desde los antiguos sistemas de notación y su sistematización en distintas publicaciones desde los precedentes de Lorin y la *Chorégraphie* de Feuillet en 1700. Sin olvidar los párrafos dedicados a la danza en España en cada capítulo, con atención a singularidades como el bolero o el flamenco. Y aunque se centre en lo que entendemos por Occidente, no olvida el conocimiento y la integración de danzas de otras civilizaciones en ella, sobre todo a partir del siglo XX. Incluso cita la danza americana durante la colonización europea del siglo XVI.

Cada capítulo viene rubricado por un apartado sobre sus fuentes teóricas esenciales comentadas y tres textos seleccionados de la época. Desde Platón, Aristóteles y Luciano de Samósata en el primero hasta los de William Forsythe, Boris Charmatz y Olga de Soto (muy interesante por ser una mirada desde la situación en la pandemia) en el último sobre la danza actual y sus fronteras difusas. Este es un capítulo muy interesante por lanzar una batería de reflexiones abiertas sobre la incorporación de la tecnología, el cambio de espacios de la caja negra a la caja blanca de los museos, el trasvase de disciplinas, la globalización, y el *renactment* dentro de la sociedad del espectáculo con un panorama de velocidad y cambio permanente que produce un ruido ensordecedor.

Es excelente el aparato gráfico aportado con las ilustraciones en color, muy bien seleccionadas. Permiten la comprensión de algunas cuestiones y no son simplemente una decoración de las palabras. Si las extrajésemos tendríamos una exposición de la historia de la danza, sus estéticas y su evolución. También es exhaustiva la bibliografía empleada y citada al final del texto como general y singularizada para cada capítulo. Es una verdadera guía.

Murga ha capturado la evolución de la danza y la ha puesto en palabras. Ha plasmado las imágenes del cuerpo en movimiento de tal forma que el lector las percibe en su mente, traduciéndolas en pensamiento con una escritura ágil. El resultado es un estudio fundamental tan loable como el aval del CSIC al trabajo y la colección “Básicosartecátedra”.

SE CONTRATA PAYASO VIEJO, TRES NOCHES CON MADOX Y OTRAS OBRAS CORTAS

Matei Visniec, Acadèmia dels Nocturs • Universitat de València (Escenes) • 2023, pp. 348.

Matei Visniec (1956) es un autor rumano con más de cincuenta obras publicadas y representado en más de cuarenta países. Disidente de la dictadura de Ceaucescu, en 1987 se exilió a Francia. Ha escrito sus obras en rumano y en francés. En sus temas es recurrente en indagar tanto en las lacras de las sociedades comunistas y capitalistas como en los conflictos propios de la condición humana, planteando la reflexión crítica en el espectador o lector.

En este año 2023, la Universidad de Valencia ha publicado tres volúmenes de sus obras. Dos de ellos se adscriben al ciclo ruso de sus obras, donde parodia con efectos satíricos el régimen comunista en *La historia del comunismo contada a enfermos mentales* y *Ricardo III no tendrá lugar o escenas de la vida de Meyerhold*. Sus esquemas son propios del teatro del absurdo y Beckett y Ionesco están muy presentes como influencias aunque alejándose de ellos al crear un argumento con causalidades lógicas. Así de grotesca fue la sociedad construida por Stalin y su narrativa, con sus hábitos de reeducación simbolizados por el sanatorio mental de la primera, donde el protagonista Yuri Petrovsky, un escritor mediocre, y por tanto galardonado con el premio Stalin, ha de ejercer su oficio para contar la revolución de octubre a los enfermos, aunque hay una zona libre que escapa del control de la jerarquía médica del hospital. Las purgas de la puesta en escena es el tema de la segunda, con momentos disparatados como las intrigantes preguntas que la comisión realiza a Meyerhold sobre Shakespeare hasta culminar en su tragedia.

En *La máquina Chéjov* y *Nina o la fragilidad de las gaviotas disecadas* establece un juego intertextual introduciéndose en el universo de Anton Chéjov. Sus personajes completan sus historias, argumentos que entusiasman a cualquier amante del teatro. La primera reescribe al autor ruso en su propio universo literario con escenas fantásticas donde el lector o espectador reconocerán a sus personajes favoritos. Algunos lo visitan para enseñarle a morir. Sin embargo, el hipotexto chejoviano no se apodera del hipertexto de Visniec: son universos confluyentes. La segunda retoma tres personajes de *La gaviota* para constituir una alternativa al cuarto acto de la obra. También existe una mimetización del discurso de ambos autores.

Especial mención merece la edición de *Se contrata payaso viejo, Tres noches con Madox y otras obras cortas*. Un elemento recurrente del teatro de Visniec es la espera, como espacio o como compendio de expectativas, como señala Angélica Lambrú en su excelente y agudo prólogo, también traductora junto a Evelio Miñarro. Es lapso es antesala de la muerte, como en *La máquina Chéjov* y *Se contrata payaso viejo*.

Lo importante son las obras de Visniec. Pero hay que destacar la relevancia de los prólogos, no solo porque aportan comentarios sino por ser estudios decisivos sobre su producción. Podrían unificarse en un volumen. Angélica Lambru, Evelio Miñarro, Alfonso Hierro Delgado y Catalina Iliescu Gheorghiu han construido un excelente edificio del autor para conocimiento de los lectores españoles. De hecho, es recomendable leerlos antes que sus obras. Ahora esperamos que el teatro de Visniec, además de poderse leer, tenga unas merecidas representaciones en los escenarios españoles. Un reto para las compañías.

Compañía Nacional de Danza

Director Artístico
Joaquín De Luz

TEATRO DE LA ZARZUELA

7 — 17
DICIEMBRE
2023

La Sylphide

ESTRENO CND

Bailarines CRISTINA CASA Y YANIER GÓMEZ NODA
Foto ALBA MURIEL *Diseño* JAVIER GARCECHE

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

UE23 PRESIDENCIA ESPAÑOLA CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA

BONO CULTURAL

Voces de la escena española

(1898–1936): un patrimonio oculto

Al poco de empezar a disfrutar de esta profesión tuve la oportunidad de viajar mucho —se giraba más que ahora— y aquello acrecentó mi vocación de coleccionista que, si bien había estado centrada desde mi adolescencia en la música, en aquel momento ya se había volcado en el rescate de todo aquello que el teatro, a lo largo de la historia, iba dejando tras de sí: carteles, programas de mano, libros, fotografías, etc...

Semejante tendencia tiene que ver —seguro— con ese vértigo ante la fugacidad que siente todo aquel que pertenece a nuestro oficio, pero también con el gusto por conocer, honrar y devolver a la memoria a tantas gentes que cimentaron nuestra realidad y construyendo el arte dramático tal y como lo conocemos hoy.

El caso es que años después yo seguía encadenando giras y aprovechando los tiempos muertos —entonces se hacían varias funciones por plaza, por increíble que parezca— en curiosear por mercadillos y anticuarios, y un día había quedado en visitar a un establecimiento que tenía un lote de discos de 78rpm donde esperaba yo encontrar una primera edición de jazz *manouche* o, quizás, un fox temprano de alguna orquesta patria de los veinte o los treinta cuando me fijé, sorprendido, en la etiqueta de un disco del sello Odeon que contenía un recitado del actor Francisco Morano titulado *La vida es sueño*. Mientras sostenía la plaquita en mis manos no salía de mi asombro. Por lo que intuía, aquella grabación era anterior a los años 20 y yo, que había terminado mis estudios de Arte Dramático hacía tiempo y llevaba años de trayectoria profesional con especial dedicación al verso del Siglo de Oro, jamás había escuchado que tal cosa existiese.

Así que, cual Indiana Jones del recitado fonográfico, me dediqué desde entonces a buscar más registros sonoros del pasado y a desentrañar el misterio de aquellos discos olvidados y descubrí que existían cientos de grabaciones de fragmentos de repertorio teatral que habían sido registradas en España desde 1898 en cilindros de fonógrafo y discos de 78rpm por muchos de los grandes actores de principios del siglo XX. También me di cuenta de que, siguiendo una tendencia muy típica del mundo del teatro y de este país en el que vivimos, habían sido ignoradas por la crítica y la profesión, olvidadas por el público y, lo que era más preocupante, perdidas o lamentablemente diseminadas sin orden ni apenas existencias en bibliotecas o archivos.

A INVESTIGAR

A partir de ahí comencé a indagar sobre la materia mientras reunía —comprándolos, claro— por mi cuenta todos los ejemplares de aquellos discos de pizarra y cilindros de fonógrafo que encontraba. Mientras, los documentaba y hacía acopio también de una buena cantidad de material gráfico de la época, y la verdad es que aquella tarea duró bastante tiempo. Fueron muchos años haciendo teatro y encontrando hallazgos fantásticos de gentes que desconocía, contactando con otros coleccionistas, tanto de discos como de aparatos, para averiguar todo lo que me podían aportar sobre el tema y compaginando mi actividad escénica —incluso los años en los que fui director de la CNTC— para encontrar más grabaciones y desentrañar aquel misterio que, desde mi punto de vista, era una mácula importante en nuestro patrimonio de teatreros.

Y como todo tiene su momento, en cuanto salí del Clásico y

mientras reestructuraba mi compañía Noviembre para regresar a la dura independencia, decidí que era el momento de dar una perspectiva científica a todo aquello que había coleccionado; el fruto de aquella investigación fue mi tesis doctoral, dirigida por Javier Huerta, en la **Universidad Complutense de Madrid** con el título: *Para una historia de la voz escénica en España*, que presenté, como conferencia inaugural, de las XXXIV Jornadas del Siglo de Oro de Almería en mayo del 2017, foro que, por cierto, ahora ha pasado a mejor vida en otro alarde de analfabetismo político-cultural más, y que, siguiendo otra tradición, ha quedado sin respuesta del ámbito profesional o universitario. Debe ser que nos sobran foros sobre el Siglo de Oro como aquel… En fin, que me pierdo...

De aquella tesis extraje posteriormente dos capítulos que amplié para publicar con la RESAD en la editorial Fundamentos las biografías de dos de los protagonistas de aquellos registros: Ricardo Calvo y Francisco Morano.

BUSCANDO LA DIFUSIÓN

Con el tiempo, me di cuenta de que había atesorado un archivo de unas 1.500 grabaciones —debidamente catalogado y documentado— y pensé que tenía que encontrar una manera de compartir todo aquello para darle un sentido. La tradicional fórmula —tengo una edad— hubiera sido un libro acompañado de unos cds, pero en estos tiempos de redes en los que el formato físico ha perdido pie no parecía tener mucho sentido, así que de entre las posibilidades ligadas con internet que barajé, la que más me convenció fue grabar una serie de podcast, para aficionados y profesionales, que aportasen cierto contexto histórico mediante una locución y permitiesen escuchar aquellos recitados con serenidad, y así nació el podcast *Voces de la escena española (1898-1936)* y la web (www.vocesdelaescena.es) de

La idea, para definirla en un trazo más riguroso, fue realizar un proyecto que permitiese la recuperación y difusión del patrimonio teatral registrado entre (1898-1936) en España y Latinoamérica para compartirlo de una manera lúdica y distendida.

Aquello, pensaba yo, tenía que ser de gran interés para la profesión, porque desvelaba una buena cantidad de información que era desconocida y aportaba, además, testimonios históricos inéditos que debían ser importantes para un profesional. No solo por los estilos interpretativos registrados que abarcaban una gran variedad de géneros, sino por otros temas que debían ser de gran interés

en algunos campos. Especialmente pensaba en el verso, porque tras décadas de debates sobre la manera de interpretar o la forma de decir en el teatro clásico, tanto en el ámbito profesional como en el académico, y cientos de elucubraciones sobre la tradición perdida o las maneras declamatorias de los grandes actores del pasado, resultaba sorprendente que los documentos sonoros que yo manejaba y que iba a incluir en el proyecto no hubieran ocupado el importante lugar que les correspondía, sentando las bases de cualquier discusión seria sobre la evolución de la palabra los escenarios de nuestro país.

ALGO DE CONTEXTO

Con la invención del fonógrafo, a finales del siglo XIX, comenzaron a aparecer gabinetes —ahora los llamaríamos casas discográficas— que impresionaban y vendían cilindros de cera para fonógrafo —con duraciones entre 2 y 4m— y, a los pocos años, también ofrecían los nuevos discos planos. Ambos formatos coexistieron durante un par de décadas hasta que el disco se impuso por su mejor sonido y facilidad de almacenaje. Aquellas primeras casas discográficas entendieron enseguida que sus clientes no solo tenían interés en escuchar música, sino que también deseaban disfrutar, en la comodidad de sus hogares, de las voces de sus actores predilectos declamando las mejores obras del repertorio. Fue un fenómeno mundial, con especial desarrollo en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, pero que tuvo en España y en Latinoamérica un reflejo de gran importancia, que es en el que me centro en mi trabajo: el recitado teatral en castellano.

Para el aficionado la experiencia constituía un pequeño milagro: con solo introducir el cilindro en el mandril o colocar el disco en el plato, dar cuerda con la manivela al mecanismo de relojería interior y posar la aguja sobre los surcos que hacían vibrar el diafragma…

como por arte de magia, la bocina amplificaba unas voces que, poco antes, solo se podían escuchar en los teatros y ahora deleitaban sus oídos, plenas de intensidad, en su propio salón. Es importante entender que no hablamos de iniciativas estatales o institucionales, sino totalmente privadas que tenían un propósito comercial y estaban destinadas para la venta al público. Los catálogos discográficos de la época iban aumentando de volumen conforme el negocio se volvía más rentable, y ofrecían al cliente cientos de títulos, fundamentalmente de música, entre los que se podía encontrar un apartado específico donde aparecían los recitados de todo género, desde lo cómico a lo dramático, completando una ecléctica oferta destinada a que el aficionado con "posibles" pudiese disfrutar de una gran variedad y no dudase en adquirir un aparato cuanto antes.

Todo esto se desarrolló durante el primer tercio del siglo XX, y entre las guerras, las crisis y los vaivenes del mercado comercial, aquellas casas que las comercializaron (Odeón, Discos gramófono, La voz de su amo, Pathè, Victor, etc.) desaparecieron o fueron absorbidas por corporaciones de más tamaño. Tampoco hay que olvidar las modas tecnológicas y que, con la llegada del disco de vinilo y los formatos que aparecieron después, todo lo anterior se fue desechando y olvidando como antiguo. Con tanto ajetreo sus archivos, sus matrices, copias y referencias no se conservaron completas en ninguna parte. Ni siquiera las instituciones públicas o, en nuestro caso, la misma BNE —que desde hace algunos años está digitalizando y publicando en su web parte de su importante archivo— cuentan actualmente con un conocimiento completo de la materia. Únicamente los coleccionistas de discos de pizarra han catalogado correctamente y reunido —cada uno con su especialidad— este corpus de discos de 78rpm, dentro del cual lo que no es música representa una mínima parte entre la que podemos encontrar, junto al repertorio teatral, otros discos hablados como discursos, recitados humorísticos, tonadas publicitarias, etc.

LA PRIMERA TEMPORADA

Aprovechando la convocatoria del Inaem para el acceso a los fondos next-generation de la Unión Europea, involucré a mi compañía en el proyecto adquirir los cacharros necesarios para elaborar un podcast, que iría acompañado por algunas presentaciones en directo —con aparatos originales de la época y todo— y nos pusimos plazo para realizar una primera temporada de 10 episodios más uno extra.

Comenzamos con un primer episodio dedicado al actor riojano Bonifacio Pinedo, hablando un poco de su vida y escuchando su fantástico disco de imitación de actores —un género muy en boga entonces— publicado en 1905; todo un testimonio que rematamos con otro recitado en el que parodia a un anarquista. Seguimos con un episodio dedicado a dos actrices de gran personalidad: Joaquina Pino y Araceli Sánchez Imaz, cada una en su género y con trayectorias muy particulares. Después, el tercer episodio, lo dedicamos al gran Francisco Morano y sus recitados dramáticos. La cuarta entrega está protagonizada por dos cómicos de los que cantan: Francisco Barraycoa, que fue tenor cómico, y el barítono Samuel Crespo, con sus recitados gruesos y picantes grabados para el sello alemán Homokord.

Los siguientes dos episodios no pude resistirme y se los he dedicaco al que seguramente es el gran representante de la comedia de aquellos años: Casimiro Ortas; un cómico, y maestro por el que tengo una particular devoción. Después comencé una serie de episodios con el tema común del verso clásico. Comencé con dos episodios muy singulares: uno dedicado al actor aristócrata por excelencia —Borbón y todo— Carlos Allen Perkins y otro dedicado a Carmen Ruiz Moragas, una mujer incomprendida —también ligada a los borbones— que fue la profesora de verso en la que confió Rivas Cherif para sus aventuras pedagógicas como el T.E.A.

Y ya metidos en harina de verso… pues dos capítulos dedicados al actor que puso los cimientos de todo lo que entendemos ahora por "teatro clásico": Ricardo Calvo Agostí, rematando el tema con un episodio especial "fin de temporada" dedicado a las grabaciones que se impresionaron de fragmentos de la obra más importante de nuestro teatro barroco, *La vida es sueño*, entre los años 1905 y 1930.

AGRADECIMIENTOS

Todo esto no hubiera sido posible sin un equipo extraordinario detrás, que es el de Noviembre Compañía de Teatro: Paloma de Villota como apoyo y contraste fundamental, los técnicos Daniel Santos y Pablo Hernández, y, sobre todo, con Miguel Ángel Camacho y Carolina González. Esenciales fueron los actores, y sin embargo amigos, que prestaron sus voces para ilustrar los testimonios de la época y dar vida a personajes variopintos tanto en el podcast como en las presentaciones en directo: Elena Rayos, Alberto Gómez Taboada, Jesús Calvo, Arturo Querejeta, Rafael Ortiz, José Vicente Ramos, Manuel Pico, Fernando Sendino, Mar calvo, Anna Nácher y Celia Pérez.

La pregunta sería ahora: ¿podremos continuar este proyecto patrimonial con una segunda temporada y sucesivas? Pues me encantaría decir que sí, pero es algo que dependerá del interés que genere y de nuestros posibles, tanto de tiempo como de financiación, así que… ¡ya veremos! De momento ahí queda a tu disposición, querido lector académico, por si tienes a bien escuchar algo sobre aquellos que te precedieron…

ARTES ESCÉNICAS EN CATALUNYA

Dies feliços del teatre català

La nostra classe. Festival d'Estiu de Barcelona Grec (39è : 2011). Teatre Lliure. Fotografía: ©Josep Aznar. MAE. Institut del Teatre

MARIA MORENO
Departament de Filologia Catalana Universitat de Barcelona

Ho sap tothom… i no és profecia: el teatre català viu dies feliços. Fins i tot els més audaços s'atreveixen a proclamar als quatre vents que presenciem el moment més esplendorós de la seva història. Tanmateix, què hi ha de cert davant d'un cofoisme que impregna els cercles teatrals actuals? L'existència de companyies com La Perla 29, La Ruta 40, Pirates Teatre, la Calòrica i tantes d'altres és, sens dubte, un signe de bona salut creativa. Així mateix, festivals com el Temporada Alta, la Fira de Tàrrega o El Grec semblen apuntar també en aquesta direcció.

L'Associació Catalana de Dramatúrgia, creada el passat 2022, agrupa més de cent membres. No disposem de dades exactes sobre el nombre de dramaturgs per quilòmetre quadrat a Catalunya, però la xifra sembla considerable. Certament, la comprensió postmoderna del text teatral com a partitura pot tenir alguna cosa a veure amb aquest increment, així com també l'aparició d'un mercat d'entreteniment, d'una indústria de comediògrafs que exporta els productes arreu.

Entre tanta ficció autobiogràfica i tant teatre documental, sembla un signe de bona salut i d'honestedat col·lectiva que el públic vulgui anar al teatre simplement a passar-ho bé. Jordi Galceran comentava al diari *Ara* que no «creu que el teatre sigui literatura» (27/11/2023). Sempre hàbil a captar l'atenció de l'espectador, Galceran remarca la funció lúdica dels escenaris. En efecte, si entenem el terme «literatura» com a sinònim de profunditat artística, per més eficaços —i rendibles— que siguin els artefactes teatrals de Galceran, no podrien ser considerats objectes literaris. Tanmateix, i aquí rau la complexitat de la il·lusió teatral, el teatre és també la possibilitat de concreció escènica de la paraula literària.

En aquest sentit, cal tenir en compte que, de la mateixa manera que la majoria dels *bestsellers* d'avui no formaran part del cànon literari de demà, també s'ha de tenir present que l'èxit de taquilla d'avui no serà necessàriament la referència escènica de demà. Qui recorda avui Henri-René Lenormand, Steve Passeur, Bayard Veiller o Hans Chlumberg? A finals dels anys vint del proppassat segle van ser autors de referència i, en canvi, les seves obres no formen part del repertori. Un altre exemple: les obres del Nobel José María Echegaray o, si ens centrem en l'escena catalana, les de Francesc Preses, Enric Lluelles o Rossend Llates. El sistema teatral es desplega —i és molt bo que sigui així— més enllà de l'excel·lència i ha de satisfer gustos i exigències heterogenis. Sembla que en aquests dies feliços el teatre català, amb més d'un centenar de dramaturgs, té la potència per a satisfer caresties d'altres temps. Tanmateix, més enllà de l'alegria basada en una perspectiva merament quantitativa, realment han aparegut veus dramàtiques originals que estiguin capgirant el panorama artístic?

Entre tanta ficció autobiogràfica i tant teatre documental, sembla un signe de bona salut i d'honestedat col·lectiva que el públic vulgui anar al teatre simplement a passar-ho bé

La necessitat de reivindicar el teatre català i unes coordenades de correcció política que han llimat de manera implacable qualsevol forma d'esperit crític fan que sovint els arbres no ens deixin veure el bosc. L'imprescindible esperit inquisitiu es confon amb l'esperit inquisitorial. Malgrat l'estirabot d'Àngel Llàtzer (1974) en deixar sense invitació els crítics teatrals a l'estrena de *The Producers*, cada vegada més notes periodístiques i ressenyes teatrals se situen en un terreny més proper a la complaen-

ça que a la crítica. I la rebequeria de Llàtzer és només una mostra histriònica d'aquesta al·lèrgia a tot allò que s'escapi de l'elogi desmesurat.

El problema és que, si titllem tos els espectacles de notables i la majoria de dramaturgs d'excel·lents, s'acaba perdent de vista què és un espectacle notable o un dramaturg excel·lent. Fer balanç del teatre contemporani és un exercici que sempre té un marge d'paraerror considerable (al cap i a la fi, *Èdip rei* tampoc no agradà), però cal intentar destriar el gra de la palla.

És incontestable que després d'haver superat la travessia pel desert del teatre català, Benet i Jornet va plantar la llavor que ha generat una fertilitat creativa sense gaires precedents. També és incontestable que els cursos impartits per Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett —un espai d'experimentació que, sens dubte, avui és un dels grans centres d'irradiació de la dramatúrgia catalana— ha deixat una petja al panorama actual. Per començar, entre la fornada de dramaturgs formats a la Beckett, hi podem comptar Lluïsa Cunillé (1961), una autora fonamental del teatre català.

Més enllà de mecanismes pretesament innovadors que impregnen les obres de molts autors que pensen que innoven seguint una convenció, en els diàlegs es practica un realisme conversacional en què es projecta la profunditat d'un univers íntim que mai no acaba d'emergir, mitjançant una calculada indeterminació. Cunillé presenta una imatge translúcida de la complexitat de la vida psíquica en el seu xoc amb el món exterior. Peces com *La nit* (2006) o *Après moi, le déluge* (2007) ja formen part del cànon teatral. Com la de gairebé qualsevol escriptor, la seva producció és irregular: tanmateix, darrerament ha estrenat peces notables com *Islàndia* (2017), *El jardí* (2019) o *El gos,* estrenada enguany.

Un altre dels eixos del teatre català és Sergi Belbel (1963). A més de dramaturg d'èxit, també és traductor, director i programador teatral. Belbel és el que se'n diu un home de teatre: té la intel·ligència escènica que li permet compren-

Temps salvatge. Teatre Nacional de Catalunya, 2018. Escena Digital. Arxiu Institut del Teatre

dre els vaivens de la platea. Autor d'obres com *Carícies* (1992), *Morir* (1995) o *La sang* (1998), més recentment ha estrenat peces com *Si no t'hagués conegut,* una «fantasia romàntica quàntica» escrita el 2018 o *Hamlet. 01,* unes variacions sobre el primer acte de Hamlet que d'una manera àgil, clarivident i còmplice proposen una lectura incisiva i contemporània del clàssic de Shakespeare. Estrenada el 2022, ha fet gira per diversos teatres el 2023. Sens dubte, una obra remarcable.

Continuant amb les lectures incisives i tenint en compte que el teatre té les seves fronteres més enllà de l'escena, sembla imprescindible destacar com una fita del teatre català la publicació d'*El drama intempestiu*, de Carles Batlle (1963), un dels grans textos teòrics d'aquest segle, de lectura molt recomanable. Batlle, que també ha exercit de professor a l'Institut del Teatre o la Sala Beckett, experimenta amb diverses tècniques teatrals a *Suite* (2001), *Zoom* (2010) o *Nòmades* (2020).

Més enllà de les pautes que determinen la Sala Beckett o l'Institut del Teatre, a l'hora d'entendre el teatre d'avui cal tenir present el pòsit de Benet i Jornet, autor tan camaleònic com prolífic. I aquesta fal·lera per l'experimentació tècnica, conjurada amb una consciència ben ordenada sobre què és el teatre, l'ha recollida Josep Maria Miró (1977). Miró conjuga un eix temàtic constant —les seves obres són variacions sobre la dialèctica entre certesa i incertesa— amb uns paràmetres estètics en evolució constant: des de l'engranatge perfecte a *El principi d'Arquímedes* (2012) fins a la indeterminació que plana sobre *Nèrium Park* (2012) — un homenatge a *Desig* més enllà de la dedicatòria inicial—, o *Temps salvatge* (2018), estrenada a la Sala Gran del TNC. Segurament una de les seves obres més personals és *Els cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc,* un monòleg polifònic.

Probablement, el gran problema que ha d'afrontar el teatre arreu és que sovint es valoren més els aspectes extraliteraris dels muntatges que no pas el seu valor intrínsecament estètic. I el panorama català no n'és cap excepció. L'estrena de *Nessun dorma* aquest 2023 a la Beckett va anar seguida de tot de ressenyes que explicaven que la història es basava en l'experiència real de l'àvia de l'autora. L'àvia d'Eu Manzanares va haver de donar sang a canvi d'un cistell de menjar. Sens dubte, una història amb potencial per a una bona obra de teatre, però que va derivar en un muntatge ple de recursos tòpics, escenes mal enllaçades i uns tocs d'humor de *caca-pipi-cul.*

Aquesta mateixa crítica es podria fer a *El pes d'un cos*, una obra de Victoria Szpunberg (1973), estrenada al TNC, també basada en l'experiència personal. L'obra tracta un d'aquests temes que està descobrint el teatre actual, fer-se càrrec d'un pare que acaba de patir un ictus. La peça denuncia la soledat i la manca absoluta de suport institucional que tenen les persones que han de cuidar una persona totalment dependent, una realitat sovint invisible. El problema és que estèticament l'obra s'emmarca dins el terreny del previsible. Szpunberg és una autora que coneix bé els referents i les tècniques del teatre del nostre temps, però té un cert deix mecànic a l'hora de fer-los servir. Al muntatge de *Mal de coraçon* (2023), escrita i dirigida per ella, es respirava el bon ambient entre intèrprets i direcció i fins i tot van tenir l'amabilitat de regalar croquetes al públic. Tanmateix, l'amalgama referencial contrastiva de *Mal de coraçon* no podia amagar el buit escènic rere les bones intencions conceptuals.

Als antípodes d'aquesta escena a vegades excessivament intel·lectualitzada, podem situar l'obra de Guillem Clua (1973), un dels dramaturgs actuals més exitosos. *Smiley* (2012) s'ha convertit en una sèrie a Netflix. Per damunt de tot, Clua és un dramaturg eficaç. Té el sentit del ritme, tal com demostren obres com *Justícia* (2020) o *L'oreneta*, estrenada a Londres el 2017.

Una altra veu original del teatre català és Jordi Oriol (1979), el prestidigitador de mots del teatre català. L'enginy dialèctic i el joc lèxic articulen una consecució escènica pròpia molt inhabitual en una època de fórmules i mecanismes. En un registre molt diferent, però també molt atent a l'oralitat, trobem el dramaturg Llàtzer Garcia (1981), que té l'habilitat de crear una oralitat aclaparadora que fa que l'espectador navegui còmodament pels parlaments dels seus personatges. Garcia reescriu les peces a partir de les observacions dels intèrprets i, tot i allunyar-se de l'engranatge perfecte, presenta una situació argumental recognoscible. Una quotidianitat que també trobem en l'obra de Pau Miró, que fa una exhibició d'habilitat dialèctica a *Eva contra Eva* (2020).

La felicitat és obscena, utòpica i ucrònica, deia Salvador Espriu. L'excessiva eufòria no és cap fertilitzant creatiu i resulta inoperant a l'hora de dibuixar un panorama crític. Viu dies de felicitat el teatre català? Més aviat sembla que viu dies de normalitat, sense parangó amb els moments anteriors de la seva tradició. Noms com Casas, Mestres, Plana, Rosich, Clemente, Buchaca, Cedó, i tants d'altres no han sortit per una mera manca d'espai, cosa que ja dona una idea de la multiplicitat de constel·lacions d'aquesta galàxia en expansió. Com qualsevol sistema teatral, té una munió d'agents i el seu influx no sempre té a veure amb el talent artístic. L'entusiasme ha derivat en una certa confusió que fa que apareguin en un mateix pla obres de qualitat molt diversa. Un miratge tan perillós com habitual, propi de la nostra època cronocèntrica i egocrònica. La confusió entre felicitat i plenitud rau en el fet que la plenitud teatral, malgrat el caràcter efímer de la representació, només s'assoleix en la posteritat.

MARIA MORENO
Departament de
Filologia Catalana
Universitat de Barcelona

Lo sabe todo el mundo… y no es profecía: el teatro catalán vive días felices. Incluso los más audaces se atreven a proclamar a los cuatro vientos que presenciamos el momento más esplendoroso de su historia. Sin embargo, ¿qué hay de cierto ante una euforia que impregna los círculos teatrales actuales? La existencia de compañías como La Perla 29, La Ruta 40, Piratas Teatro, la Calórica y tantas otras es, sin duda, un signo de buena salud creativa. Asimismo, festivales como el Temporada Alta, la Feria de Tárrega o El Grec parecen apuntar también en esta dirección.

La Asociación Catalana de Dramaturgia, creada el pasado 2022, agrupa a más de cien miembros. No disponemos de datos exactos sobre el número de dramaturgos por kilómetro cuadrado en Cataluña, pero la cifra parece considerable. Ciertamente, la comprensión posmoderna del texto teatral como partitura puede tener algo que ver con este incremento, así como la aparición de un mercado de entretenimiento, de una industria de comediógrafos que exporta los productos por todas partes.

Entre tanta ficción autobiográfica y tanto teatro documental, parece un signo de buena salud y honestidad colectiva que el público quiera ir al teatro simplemente a pasarlo bien. Jordi Galceran comentaba en el diario *Ara* que no «cree que el teatro sea literatura» (27/11/2023). Siempre hábil en captar la atención del espectador, Galceran remarca la función lúdica de los escenarios. En efecto, si entendemos el término "literatura" como sinónimo de profundidad artística, por más eficaces –y rentables– que sean los artefactos teatrales de Galceran, no podrían ser considerados objetos literarios. Sin embargo, y ahí radica la complejidad de la ilusión teatral, el teatro es también la posibilidad de concreción escénica de la palabra literaria.

En este sentido, hay que tener en cuenta que, al igual que la mayoría de los *bestsellers* de hoy no formarán parte del canon literario de mañana, también debe tenerse presente que el éxito de taquilla de hoy no será necesariamente la referencia escénica de mañana. ¿Quién recuerda hoy a Henri-René Lenormand, Steve Passeur, Bayard Veiller o Hans Chlumberg? A finales de los años veinte del pasado siglo fueron autores de referencia y, en cambio, sus obras no forman parte del repertorio. Otro ejemplo: las obras del Nobel José María Echegaray o, si nos centramos en la escena catalana, las de Francesc Preses, Enric Lluelles o Rossend Llates. El sistema teatral se despliega —y es muy bueno que así sea— más allá de la excelencia y debe satisfacer gustos y exigencias heterogéneos. Parece que en estos días felices el teatro catalán, con más de un centenar de dramaturgos, tiene la potencia para satisfacer carestías de otros tiempos. Sin embargo, más allá de la alegría basada en una perspectiva meramente cuantitativa, ¿realmente han aparecido voces dramáticas originales que estén dando la vuelta al panorama artístico?

La necesidad de reivindicar el teatro catalán y unas coordenadas de corrección política que han limado de forma implacable cualquier forma de espíritu crítico hacen que a menudo los árboles no nos dejen ver el bosque. El imprescindible espíritu inquisitivo se confunde con el espíritu inquisitorial. Pese al sin sentido de Àngel Llàtzer (1974) al dejar sin invitación a los críticos teatrales al estreno de *The Producers*, cada vez más notas periodísticas y reseñas teatrales se sitúan en un terreno más cercano a la complacencia que a la crítica. Y la pataleta de Llàtzer es sólo una muestra histriónica de esta alergia a todo aquello que se escape del elogio desmedido.

El problema es que, si tildamos todos los espectáculos de notables y la mayoría de dramaturgos de excelentes, se acaba perdiendo de vista qué es un espectáculo notable o un dramaturgo excelente. Hacer balance del teatro contemporáneo es un ejercicio que siempre tiene un margen de error considerable (al fin y al cabo, *Edipo rey* tampoco gustó), pero hay que intentar distinguir el grano de la paja.

Es incontestable que después de haber superado la travesía por el desierto del teatro catalán, Benet i Jornet plantó la semilla que ha generado una fertilidad creativa sin demasiados precedentes. También es incontestable que los cursos impartidos por Sánchis Sinisterra en la Sala Beckett -un espacio de experimentación que, sin duda, hoy es uno de los grandes centros de irradiación de la dramaturgia catalana- ha dejado una huella en el panorama actual. Para empezar, entre la hornada de dramaturgos formados en la Beckett, podemos contar a Lluïsa Cunillé (1961), una autora fundamental del teatro catalán.

Más allá de mecanismos pretendidamente innovadores que impregnan las obras de muchos autores que piensan que innovan siguiendo una convención, en los diálogos se practica un realismo conversacional en el que se proyecta la profundidad de un universo íntimo que nunca acaba de emerger, mediante una calculada indeterminación. Cunillé presenta una imagen translúcida de la complejidad de la vida psíquica en su choque con el mundo exterior. Piezas como *La noche* (2006) o *Après moi, le déluge* (2007) ya forman parte del canon teatral. Como la de casi cualquier escritor, su producción es irregular: sin embargo, últimamente ha estrenado piezas notables como *Islandia* (2017), *El jardín* (2019) o *El perro*, estrenada este año.

Otro de los ejes del teatro catalán es Sergi Belbel (1963). Además de dramaturgo de éxito, también es traductor, director y programador teatral. Belbel es lo que se llama un hombre de teatro: tiene la inteligencia escénica que le permite comprender los vaivenes de la platea. Autor de obras como *Caricias* (1992), *Morir* (1995) o *La sangre* (1998), más recientemente ha estrenado piezas como *Si no te hubiera conocido*, una «fantasía romántica cuántica» escrita en 2018 o *Hamlet. 01,* unas variaciones sobre el primer acto de Hamlet que de forma ágil, clarividente y cómplice proponen una lectura incisiva y contemporánea del clásico de Shakespeare. Estrenada en el 2022, ha girado por varios teatros en el 2023. Sin duda, una obra remarcable.

Siguiendo con las lecturas incisivas y teniendo en cuenta que el teatro tiene sus fronteras más allá de la escena, parece imprescindible destacar como un hito del teatro catalán la publicación de *El drama intempestivo*, de Carles Batlle (1963), uno de los grandes textos teóricos de este siglo, de lectura muy recomendable. Batlle, que también ha ejercido de profesor en el *Institut del Teatre* o la Sala Beckett, experimenta con diversas técnicas teatrales en *Suite* (2001), *Zoom* (2010) o *Nómadas* (2020).

Más allá de las pautas que determinan la Sala Beckett o el Institut del Teatre, a la hora de entender el teatro de hoy hay que tener presente el poso de Benet i Jornet, autor tan camaleónico como prolífico. Y esta afición por la experimentación técnica, conjurada con una conciencia bien ordenada sobre qué es el teatro, la ha recogido Josep Maria Miró (1977). Miró conjuga un eje temático constante —sus obras son variaciones sobre la dialéctica entre certeza e incertidumbre— con unos parámetros estéticos en constante evolución: desde el engranaje perfecto en *El principio de Arquímedes* (2012) hasta la indeterminación que se cierne sobre *Nèrium Park* (2012) — un homenaje a *Desig* más allá de la dedicatoria inicial—, o *Tiempo salvaje* (2018), estrenada en la Sala Gran del TNC. Seguramente una de sus obras más personales es *El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este sitio*, un monólogo polifónico.

Probablemente, el gran problema que debe afrontar el teatro en todas partes es que a menudo se valoran más los aspectos extraliterarios de los montajes que su valor intrínsecamente estético. Y el

panorama catalán no es ninguna excepción. El estreno de *Nessun dorma* este 2023 en la Beckett fue seguido de reseñas que explicaban que la historia se basaba en la experiencia real de la abuela de la autora. La abuela de Eu Manzanares tuvo que donar sangre a cambio de una cesta de comida. Sin duda, una historia con potencial para una buena obra de teatro, pero que derivó en un montaje lleno de recursos tópicos, escenas mal enlazadas y unos toques de humor de *caca-pipi-culo*.

Esta misma crítica podría hacerse en *El peso de un cuerpo*, una obra de Victoria Szpunberg (1973), estrenada en el TNC, también basada en la experiencia personal. La obra trata uno de esos temas que está descubriendo el teatro actual, hacerse cargo de un padre que acaba de sufrir un ictus. La pieza denuncia la soledad y la falta absoluta de apoyo institucional que tienen las personas que deben cuidar a una persona totalmente dependiente, una realidad a menudo invisible. El problema es que estéticamente la obra se enmarca en el terreno de lo previsible. Szpunberg es una autora que conoce bien los referentes y las técnicas del teatro de nuestro tiempo, pero tiene un cierto deje mecánico a la hora de utilizarlos. En el montaje de *Mal de coraçon* (2023), escrita y dirigida por ella, se respiraba el buen ambiente entre intérpretes y dirección e incluso tuvieron la amabilidad de regalar croquetas al público. Sin embargo, la amalgama referencial contrastiva de *Mal de corazón* no podía esconder el vacío escénico tras las buenas intenciones conceptuales.

En las antípodas de esta escena a veces excesivamente intelectualizada, podemos situar la obra de Guillem Clua (1973), uno de los dramaturgos actuales más exitosos. *Smiley* (2012) se ha convertido en una serie en Netflix. Por encima de todo, Clua es un dramaturgo eficaz. Tiene el sentido del ritmo, tal y como demuestran obras como *Justicia* (2020) o *La golondrina*, estrenada en Londres en el 2017.

Otra voz original del teatro catalán es Jordi Oriol (1979), el prestidigitador de palabras del teatro catalán. El ingenio dialéctico y el juego léxico articulan una consecución escénica propia muy inhabitual en una época de fórmulas y mecanismos. En un registro muy diferente, pero también muy atento a la oralidad, encontramos al dramaturgo Llàtzer Garcia (1981), que tiene la habilidad de crear una abrumadora oralidad que hace que el espectador navegue cómodamente por los parlamentos de sus personajes. García reescribe las piezas a partir de las observaciones de los intérpretes y, a pesar de alejarse del engranaje perfecto, presenta una una situación argumental reconocible. Una cotidianidad que también encontramos en la obra de Pau Miró, que hace una exhibición de habilidad dialéctica en *Eva contra Eva* (2020).

La felicidad es obscena, utópica y ucrónica, decía Salvador Espriu. La excesiva euforia no es un fertilizante creativo y resulta inoperante a la hora de dibujar un panorama crítico. ¿Vive días de felicidad el teatro catalán? Más bien parece vivir días de normalidad, sin parangón con los momentos anteriores de su tradición. Nombres como Casas, Mestres, Plana, Rosich, Clemente, Buchaca, Cedó, y tantos otros no han salido por una mera falta de espacio, lo que ya da una idea de la multiplicidad de constelaciones de esta galaxia en expansión. Como cualquier sistema teatral, tiene un montón de agentes y su influjo no siempre tiene que ver con el talento artístico. El entusiasmo ha derivado en una cierta confusión que hace que aparezcan en un mismo plano obras de calidad muy diversa. Un espejismo tan peligroso como habitual, propio de nuestra época cronocéntrica y egocrónica. La confusión entre felicidad y plenitud radica en que la plenitud teatral, a pesar del carácter efímero de la representación, sólo se alcanza en la posteridad.

Temporada 23/24

Diciembre 23 / Enero 24

El cine
Annie Baker / Marilia Samper
Hasta el 17/12. Lliure de Gràcia

Falaise
Camille Decourtye / Blaï Mateu Trias / Baró d'evel
30/11 – 10/12. Sala Fabià Puigserver

Yerma
Federico García Lorca / Juan Carlos Martel Bayod / Frederic Amat
21/12 – 04/01. Sala Fabià Puigserver

Casares – Camus: una història d'amor
Rosa Renom / Mario Gas
02/01 – 21/01. Lliure de Gràcia

Katharsis
observació – escolta – reconeixement – judici
11/01 – 21/01. Montjuïc

Sísif fa no fa
Jordi Oriol / Indi Gest
25/01 – 11/02. Lliure de Gràcia

Lliure

Entidad concertada con

Con la colaboración de

Medios colaboradores

Medios patrocinadores

Circo Catalán

Tradición, Innovación y Contemporaneidad.

VÍCTOR BOBADILLA
Coordinador Artístico de La Central del Circ

En la última década, el circo en Cataluña ha experimentado una evolución extraordinaria, fusionando la rica tradición circense con elementos vanguardistas para crear un tapiz cultural único. Esta transformación ha sido impulsada por la aparición de compañías que definen el estado actual del circo catalán con sus estéticas y enfoques innovadores.

La Asociación de Profesionales del Circo de Cataluña (APCC) ha jugado un papel crucial en la producción y divulgación de material circense. A pesar de su esfuerzo, Cataluña carece de una entidad reguladora comparable a proyectos como el CARP y la FEDEC en Francia, lo que resulta en una falta de coherencia crítica en la producción circense.

El sector privado, representado por entidades como Circus Arts Foundation, ha centrado su enfoque en el circo clásico, apoyando eventos como el festival de circo de Girona. Paralelamente, el circo contemporáneo y experimental ha encontrado su lugar en el panorama circense catalán, con compañías que destacan por su singularidad y creatividad.

Entre las compañías que han definido el paso entre el nuevo circo y el circo contemporáneo en Cataluña, Manolo Alcantara, Escarlata Circus, Compañia Eia, Psirc y Alba Sarraute han sobresalido, cada una aportando su visión única. Artistas como Quim Giron y Moon Ribas, Joan Catalá y Mumusic Circus han seguido esta línea de innovación, fusionando técnicas circenses con expresiones artísticas contemporáneas.

Los Galindos, con su aclamado espectáculo MDR (Morir de risa), premio ciudad de Barcelona en 2022, han demostrado la capacidad del circo para conectar emocionalmente con el público. Además, compañías emergentes como Random Circ, Elena Zanzu, Dois Acordes y cia Palimsesta, reconocidos con el premio Circus Next, han obtenido reconocimiento internacional, destacando la relevancia de estas nuevas voces en el escenario global.

El trabajo de artistas que han participado en proyectos como Nilak y el Konvent punt zero de Cal Rosal ha ilustrado cómo el circo puede integrarse en diferentes contextos y espacios, ofreciendo experiencias inmersivas y únicas. La Fira Trapezi, bajo su actual dirección, ha servido como punto de encuentro y plataforma de lanzamiento para artistas y compañías, consolidando el rol de Cataluña como un centro de innovación en las artes circenses.

Este panorama del circo en Cataluña refleja una comunidad que valora tanto la tradición como la innovación, con un compromiso continuo con la formación y evolución artística. Dentro de esto, instituciones como La Central del Circ han sido fundamentales en este desarrollo, proporcionando recursos y

Rhum&cia (Foto arxiu Josep Aznar. Institut del Teatre)

Cataluña se ha mantenido como un baluarte del circo, preservando su rica tradición al tiempo que abraza la innovación y la evolución

oportunidades para artistas en todas las etapas de su carrera.

La rica historia del circo en Cataluña, que se remonta a la "fórmula Astley" de 1789, ha continuado evolucionando. La explosión de compañías desde los años setenta y la aparición de troupes en las décadas siguientes testimonian la vitalidad y resistencia del sector.

Cataluña se ha mantenido como un baluarte del circo, preservando su rica tradición al tiempo que abraza la innovación y la evolución. El circo no es solo un desafío a la física, sino una manifestación compleja y rica de la vida, la creatividad y la narrativa humanas, reflejando y enriqueciendo la sociedad en la que existe.

La Central del Circ, establecida en 2008 y gestionada por la Asociación de Profesionales del Circo de Cataluña (APCC), representa un hito en el desarrollo del arte circense en Cataluña. Nacida de la colaboración entre la APCC, el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), y el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, esta institución responde a una necesidad histórica del sector circense catalán: disponer de un espacio adecuado para la práctica y el desarrollo del circo.

Inicialmente ubicada en una carpa temporal en el Parc del Fòrum de Barcelona, en marzo de 2011, La Central del Circ se trasladó a su sede definitiva en el mismo parque, bajo las icónicas placas fotovoltaicas. Este espacio de 3.500 m² incluye una amplia sala de entrenamiento, diversas salas para investigación y creación artística, y una sala de exhibición.

En la Central del Circ, los artistas

Escena de *Naif* de Toti Toronell (Fotografía: Manel Sala. Arxiu Institut del Teatre)

de circo de todas las procedencias y disciplinas encuentran un lugar para la creación, investigación, entrenamiento, ensayo y formación continua. Este espacio se ha convertido en un laboratorio de ideas y un foro para el intercambio intelectual y creativo, desempeñando un papel crucial en la introducción de técnicas y enfoques contemporáneos en el arte circense. Los recursos disponibles permiten a los artistas explorar y experimentar con nuevas ideas, expandiendo los límites del circo tradicional.

La formación y la educación continua son componentes esenciales de La Central del Circ. A través de talleres, cursos y programas de residencia, se ofrecen oportunidades para el desarrollo de habilidades y conocimientos. Estas iniciativas educativas son fundamentales para mantener la calidad y la innovación en el circo contemporáneo catalán.

La Central del Circ ha sido liderada por la dirección artística de Roberto Magro y posteriormente de Johnny Torres. Bajo este liderazgo, la institución ha impulsado un circo de carácter contemporáneo, enfocado en la identidad y la exploración en lo experimental, lo que la ha convertido en un referente a nivel nacional e internacional.

Roberto Magro, conocido por su visión vanguardista y su enfoque en la innovación, jugó un papel crucial en la redefinición del circo contemporáneo en La Central del Circ. Su dirección artística estuvo marcada por la promoción de un circo que no solo desafiaba los límites físicos, sino que también exploraba nuevas narrativas y formas de expresión. Magro incentivó la experimentación, fomentando un ambiente donde los artistas podían fusionar diferentes disciplinas y técnicas, desde la danza hasta el teatro y las artes visuales, para crear espectáculos circenses únicos y contemporáneos.

La llegada de Johnny Torres como director artístico continuó y amplió esta visión. Torres, con su profundo conocimiento del circo y su enfoque en la experimentación, ha consolidado la posición de la Central del Circ como un lugar donde se cultiva y se celebra el carácter único del circo contemporáneo. Su dirección ha enfatizado la importancia de la identidad en el arte circense, alentando a los artistas a explorar y expresar sus raíces culturales y personales a través de sus proyectos.

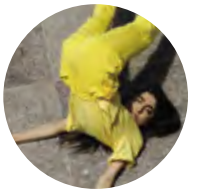
Bajo la dirección de Torres, la Central del Circ ha seguido siendo un espacio donde la creatividad y la innovación son fundamentales. Se ha fomentado la colaboración entre artistas de diferentes disciplinas y orígenes, lo que ha enriquecido la diversidad y profundidad de las producciones circenses. Esto ha llevado a la creación de obras que no solo se basan en el concepto de lo espectacular desde el punto de vista técnico, sino que también son emocionalmente resonantes y culturalmente significativas.

La influencia de Magro y Torres en la Central del Circ ha sido fundamental para establecerla como un líder en el campo del circo contemporáneo. Su enfoque en la identidad y la experimentación ha permitido que La Central del Circ se convierta en un laboratorio de ideas, un lugar donde los límites del circo son constantemente explorados y extendidos.

En resumen, el circo en Cataluña, con su extraordinaria fusión de tradición e innovación, ha evolucionado para convertirse en un vibrante tapiz cultural, influenciado significativamente por La Central del Circ. Esta institución, nacida de la colaboración entre la APCC, ICUB, y el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, se ha establecido como un centro crucial para la práctica y desarrollo del circo contemporáneo. Su dirección artística ha impulsado un circo contemporáneo caracterizado por la experimentación y la búsqueda de identidad, convirtiéndolo en un referente tanto nacional como internacional. Sin embargo, la institución enfrenta desafíos, como la necesidad de financiamiento sostenible y el equilibrio entre mantener la tradición y fomentar la innovación. El futuro del circo en Cataluña, en gran medida, dependerá de cómo se aborden estos desafíos, asegurando que el circo no solo sobreviva, sino que prospere como una forma de arte vital y resonante en el panorama cultural moderno.

Agradecemos a la
ACADEMIA DE LAS ARTES DE ESPAÑA
el otorgarnos la Medalla de Oro 2023
en Reconocimiento
a nuestro trabajo durante 40 años
en favor de la Infancia y la Juventud

¿INTERCAMBIAMOS POSTURAS?



Centro #Dramático Nacional

¿De dónde vienen nuestros gestos?

Los gestos

texto y dirección **Pablo Messiez**
reparto **Elena Córdoba Manuel Egozkue Fernanda Orazi Nacho Sánchez Emilio Tomé**

Teatro Valle-Inclán | Sala Grande
1 DIC 2023 - 14 ENE 2024

¿Quién hay detrás de una feria?

Feriantes

creación **El Patio Teatro**
texto y dirección **Izaskun Fernández Julián Sáenz-López** (a partir de entrevistas a trabajadores de la feria)
reparto **Alejandro López Julián Sáenz-López Diego Solloa**

Teatro María Guerrero
Sala de la Princesa | **10 - 28 ENE 2024**

¿Qué queda cuando morimos?

Everywoman

texto **Ursina Lardi y Milo Rau**
dirección **Milo Rau**
reparto **Helga Bedau Ursina Lardi**

Teatro María Guerrero | Sala Grande
12 - 14 ENE 2024

¿Dónde están nuestras raíces?

Misericordia

texto y dirección **Denise Despeyroux**
reparto **Denise Despeyroux Pablo Messiez María Morales Cristóbal Suárez Marta Velilla**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
19 ENE - 25 FEB 2024

¿Queremos tanto escuchar como ser escuchados?

Así hablábamos

creación **La Tristura**
a partir del texto ***La búsqueda de interlocutor*** **de Carmen Martín Gaite**
dramaturgia y dirección **Itsaso Arana Violeta Gil Celso Giménez**

Teatro Valle-Inclán | Sala Grande
7 FEB - 24 MAR 2024

¿Quién no le pone puertas al campo?

La casa de Bernarda Alba

texto **Federico García Lorca**
dirección **Alfredo Sanzol**
reparto **Ester Bellver Ana Cerdeiriña Eva Carrera Ane Gabarain Claudia Galán Paula Gómez Belén Landaluce Patricia López Arnaiz Chupi Llorente Lola Manzano Inma Nieto Sara Robisco Ana Wagener**

Teatro María Guerrero | Sala Grande
9 FEB - 31 MAR 2024

Todas las preguntas de la temporada, pases y entradas en

dramático.es

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA | CDN Centro Dramático Nacional | UE 23 | BONO CULTURAL