ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia de las Artes Escénicas

#34

Octubre 2024
Publicación trimestral. 5€

100 Años de *Luces de Bohemia*

TERRITORIOS
Artes Escénicas Canarias

TEATRE PRINCIPAL DE VALÈNCIA * INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA * 2024 2025

EL TEATRO ES PRIN-CIPAL

¿Se puede vivir sin teatro? ¿Sin emociones, sin movimiento, sin fantasía, sin arte, sin la sorpresa de sentir algo completamente nuevo? El teatro es parte esencial de nuestra vida. Es más, el teatro es vida. Un motor sociocultural que entretiene, pero también une y transforma. Una maravillosa ventana a nuestras alegrías, tristezas, inquietudes y luchas. El teatro es, sin duda, principal.

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura, Universitats i Ocupació

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

Diputació de València | Teatres

Contenidos

4. PRIMERA PLANA:
PORTADA DE
ALESSIO MELONI

5 EDITORIAL

DOSSIER: 100 AÑOS DE LUCES DE BOHEMIA

6. SOBRE EL ESPERPENTO Y LUCES DE BOHEMIA
Guillermo Díaz-Plaja
Alonso Zamora Vicente
Antonio Risco
Rodolfo Cardona
Y Anthony Zahareas

10. LUCES DE BOHEMIA EN 2002 POR UR TEATRO-ANTZERKIA
Helena Pimenta

HISTORIAS DE LA ESCENA

18. LA AFICIÓN DE LOS MONARCAS AL TEATRO
José Luis González Subías

VARIA

22. UNAS PINCELADAS ACERCA DEL TRABAJO COREOGRÁFICO DE MANUELA NOGALES
Carla Carmona

24. DISIDENCIAS CREATIVAS: MUJERES DEL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO (1ª PARTE)
Dra. Marifé Santiago Bolaños

30. LA CREACIÓN DE ÓPERAS EN EL SIGLO XXI
Tomás Marco

TERRITORIOS/ CANARIAS

37. DRAMATURGIA CANARIA DEL SIGLO XXI. RUMBOS Y TRAYECTORIAS
Gemma Quintana Ramos

41. COMPAÑÍAS CANARIAS EN EL NUEVO SIGLO
Isabel Delgado

46. TEATRO EN CANARIAS, ESCENARIOS Y PERSONAJES
Carmen Márquez-Montes

50. DANZANDO NUEVOS CIRCUITOS
Dácil Ortega Perdomo

INTELIGENCIA ARTIFICIAL

54. ¿QUIÉN ES EL AUTOR? ESCRITURA TEATRAL E INTELIGENCIA ARTIFICIAL
Pilar G. Almansa

ENTREVISTA

60. JULIO MANRIQUE "CUIDEM EL QUE TENIM"
José Vicente Peiró

LA ACADEMIA

64. LA ESCUELA DE VERANO: AVILÉS 2024

66. LA CASA DEL VERSO. ALMAGRO. Por José Luis González Subías

68. CURSO DE ALBARRACÍN

70. JORNADAS "A CIELO ABIERTO" DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

71. EL DOCUMENTAL DE MARÍA PAGÉS EN GIRA

FESTIVALES

72.. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BADAJOZ

MEMORIA: JERÓNIMO LÓPEZ MOZO.
76. Por José Romera Castillo

LIBROS

78. TEATRO DE CREACIÓN APLICADA de Fernando Bercebal. Por JVP

79. HAZ de José Carlos Plaza. Por José Luis Gonzáles Subías.

79. AVENTURAS DE UN CRÍTICO SIN APUROS de José Vicente Peiró. Por José Luis González Subías.

81. JOSÉ TAMAYO. EL GRAN INNOVADOR DE LA ESCENA ESPAÑOLA por Antonio Castro.

81. TODO POR LA CORONA de Ignacio Amestoy. Por JVP.

82,HIMMELWEG / EL JARDÍN QUEMADO de Juan Mayorga. Por JVP

Alessio Meloni: “He trabajado sobre la teoría de la creación de los personajes de Valle: el esperpento”

Alessio Meloni, encargado de la ilustración de nuestra portada, es un escenógrafo italiano radicado en Madrid, licenciado en escenografía y vestuario por la Universidad de Bellas Artes de Génova. Con más de 100 proyectos en España, ha colaborado con directores como Miguel del Arco, Lucía Miranda y Sergio Peris Mencheta, y ha trabajado para compañías como el CDN, Teatro Español y Teatro Clásico. Entre sus obras destacan La cabeza del dragón, ganadora de un Premio Max y un Premio Godot, *Danzad Malditos,* Premio Max al mejor espectáculo revelación, y Una vida americana, nominada a mejor espacio escénico en los Premios Max 2019. Además, ha ganado el Premio Talía por *Cielos* y el premio a la mejor escenografía en el Festival de San Javier. Actualmente trabaja en teatro, ópera, danza, musical y videoclips en Madrid.

Alessio nos narra en primera persona el proceso de creación de la ilustración de la portada:

“Para este encargo, he viajado a *Luces de bohemia* del gran Ramón María del Valle-Inclán. He trabajado sobre la teoría de la creación de los personajes de Valle: el esperpento. Decía que a los personajes había que mirarlos desde arriba. Él afirmaba que si los mirabas de frente, generabas cierto realismo; desde abajo, creabas héroes. Sin embargo, al mirarlos desde arriba, aplicando la teoría de los espejos deformantes, era como se daba lugar a los personajes del esperpento.

He jugado con la oscuridad, la ceguera: un Max Estrella multiplicado por la teoría de los espejos... Un viejo, muy viejo, que observa esa Madrid oscura, ese país deforme, grotesco, y a su antojo. Cuando imagino a Max Estrella, veo la cara de Valle-Inclán: un rostro caracterizado por un bigote, una larga barba blanca amarillenta y una nariz pronunciada... rojiza.

No quiero insinuar nada, pero le gustaba beber en sus tertulias. De hecho, hasta perdió su brazo izquierdo... También le atraía lo paranormal y los clowns.

Siento la explicación tan apresurada, pero en todo esto me hallo, y en todo ello me he inspirado a la hora de dibujar durante mi estancia en la bella Italia”.

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, Ana Vega Toscano, Arantxa Vela Buendía

Consejo de especialidades: Fernando Bercebal, Marta Carrasco, Luis Crespo, Juana Escabias, Julio Escalada, Diego Ferro, Jorge Grundman, Mercè Puy, Vicente Palacios, Adolfo Simón, Carlos Such

Publicidad: publicidad@academiaae.es

Diseño y Maquetación: gorria.info

Suscripciones y distribución:

ASOCIACIÓN ACADEMIA
DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA
Paseo de la Chopera nº 14
(Matadero Madrid) 28045 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 1ª: 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

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

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición, del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura.

Editorial

Empieza un nuevo curso y la Academia continúa atenta y dispuesta a contribuir en el desarrollo normativo de la Ley 1/2024, de 7 de junio, por la que se regulan las enseñanzas artísticas superiores y se establece la organización y equivalencias de las enseñanzas artísticas profesionales (BOE núm. 139, sábado 8 de junio de 2024). Debido a su demanda histórica y gran trascendencia para el sector de las artes escénicas, en febrero de 2023, la Academia activó una comisión de educación, la cual redactó aportaciones, primero al Anteproyecto y posteriormente al Proyecto de dicha ley.

La Ley 1/2024 reconoce en su preámbulo la necesidad de fomentar y proteger la formación artística útil y de calidad, que posibilite un desarrollo económico y social sostenible. Además, se señala como imprescindible promover que los centros de enseñanzas artísticas superiores sean "agentes copartícipes en la generación de conocimiento en constante interacción con las universidades y los organismos públicos de investigación, las instituciones culturales, las empresas, las distintas administraciones y la sociedad en su conjunto".

Esta normativa, ya en vigor, contiene entre sus previsiones en materia educativa artística: otorgar mayor autonomía pedagógica y de gestión de los centros superiores, los cuales podrán asociarse entre sí para crear 'Campus de las Artes'; equiparación de las enseñanzas artísticas superiores a las enseñanzas universitarias; y de las enseñanzas artísticas profesionales al sistema de Formación Profesional, posibilitando el reconocimiento y acreditación de estas competencias a los y las artistas profesionales.

El acto conmemorativo de la aprobación de la norma se celebró el pasado 12 de julio y fue conducido por la presidenta de la Academia, Cayetana Guillén Cuervo. En dicho acto, la ministra Pilar Alegría se refirió a la Ley de Enseñanzas Artísticas como "éxito colectivo" y añadió que se había aprobado "gracias al diálogo y al consenso". Para antes del verano de 2025 se prevé la aprobación del calendario de implantación de la ley.

En el contenido de la revista conmemoramos los 100 años del estreno de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán. A ello hace referencia la portada. Por otro lado, dedicamos la sección "Territorios" a las artes escénicas de Canarias en este siglo, dado que su insularidad y lejanía de la península infieren unas características peculiares. Tomás Marco aporta su visión de la ópera en el siglo XXI, al que se añaden artículos sobre Buero Vallejo, Manuela Nogales y la singular "Historias de la escena" a cargo de José Luis González Subías. Entrevistamos a Julio Manrique, actual director del Teatre Lliure, y abrimos una sección de debate con un artículo de Pilar G. Almansa sobre una problemática de actualidad que iremos ampliando en los siguientes números, sobre todo a partir del Foro de la Academia a celebrarse en enero del año próximo: la inteligencia artificial.

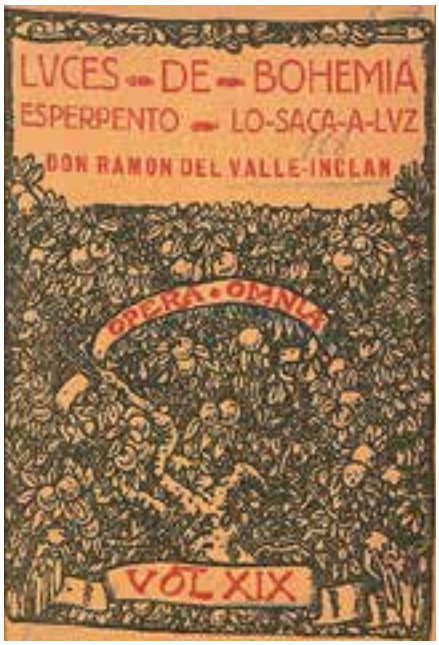
Un contenido variado que intenta cubrir todas las especialidades de la Academia.

Alicia Gómez Linares – José Vicente Peiró

Si hoy día, la bibliografía que genera Valle-Inclán es, sin duda, la más numerosa que autor dramático español contemporáneo dispone, junto a García Lorca, no siempre ha sido así. Debemos llegar a 1965 para que empiecen a aparecer estudios sobre su obra dramática, el concepto de esperpento y obras como ***Luces de bohemia.*** Curiosamente en ese año y el siguiente aparecieron una serie de textos críticos, todos ellos en la editorial Gredos, que anunciaron con apenas un lustro la llegada del primer montaje profesional del citado esperpento (Valencia, octubre de 1970, Teatro Principal, compañía Lope de Vega). ***Artescénicas*** trae a sus páginas una pequeña selección de aquellos textos, que ya son canónicos, ya que abrieron la puerta al aluvión de ensayos que se escribieron a partir de entonces.

Detalle del cartel de Párraga para la producción de T.U. de Murcia en 1967

Portada de
la primera edición



Sobre el esperpento y *Luces de Bohemia*

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Para la específica caracterización del "esperpento" nada más lógico que sea en "el callejón del gato" del viejo Madrid, donde se encuentran los "espejos cóncavos" que convierten la imagen de los héroes clásicos en "héroes esperpénticos". El "espejo cóncavo" es, pues, el símbolo de esta vertiente de la estética "valleinclaniana". Confesemos, sin embargo, que la explicación es sobremanera anecdótica. No sólo en Madrid existían "espejos cóncavos" para deleite de transeúntes. La dimensión esperpéntica de la obra de Valle-Inclán es, por otra parte, demasiado importante para arrancar de esta pequeña realidad callejera. Intentemos una explicación de mayor entidad. La estética del "esperpento" no es, contra todo lo que se ha dicho hasta ahora, una estética de raíz nacional. Sin discutir la influencia de Goya, el culto a lo terrible y a lo monstruoso encuentra en Europa otros precedentes no menos importantes: del Bosco a Brueghel, de Callot a Blake, de Durero a Hogarth y a Daumier. La misma proyección, de Goya, tan visible en Rubén Darío y en Valle-Inclán, debe admitirse a través de una "actualización" de su temática en los poetas franceses ...

Las estéticas de Valle-Inclán, 1965

ALONSO ZAMORA VICENTE

Valle Inclán se añuda con *Luces de bohemia* a ese hilo soterrado que empalma las preocupaciones de su generación. La realidad española no le sirve, no le satisface, como antes, desde un punto de vista estrictamente idiomático, no le servía la lengua tradicional, "vieja de tres siglos" (*La lámpara maravillosa*). Esa España está vista, repito, a través de una lágrima (excelente y bien explicable espejo cóncavo) o estrujada entre los dedos. Y de ahí la resultante: esquinadas aristas, maltrecho proceder, pérdida de la solemnidad y el engolamiento, marcha hacia la nada total. La princesa Gaetani, siempre ponderada y medida, altiva y exquisita, se convierte en la Reina castiza, repolluda, gesticulante, arrabalera, fugitiva hacia un baile de candil. Rosario, la princesita ingenua, toda virtudes y pudores, se trueca en la Pisabien, o en la Lunares, donde el amor, la castidad, el comedimiento, aparece bajo signos muy distintos. El andar majestuoso y acompasado de prelados, nobles, reyes, etc., se reduce al andar de Max Estrella, ciego, que, a tentones, manos extendidas, irá de tropiezo en tropiezo, de taberna en taberna, a la cárcel, a su buhardilla desnuda y polvorienta, a la muerte en fin. Nada más ilustrador, para destacar este proceso hacia la devastación de unas jerarquías, que la imagen de un ministro. De un ministro de la España de 1920, tradicionalista y palatina, cuidados centinela de las apariencias, sería la imagen que nos

1912. Teatro de ls princie-sa. La marquesa Rosalin-da. María Guerrero y Fdo Díaz de Mendoza

prodigan las revistas ilustradas por esas fechas. Inauguraciones, jura de cargos, cotidiana primera piedra en el suburbio, capilla pública en palacio, bautizos de los allegados a la Familia Real ...

La realidad esperpéntica
(Aproximación a *Luces de bohemia*), 1966

RICARDO DOMÉNECH

Desde el contexto de la España de su tiempo, Valle nos dice que la tragedia no es posible. No importa ahora demasiado que el autor trate de fundamentar esta idea en época santeriores, y busque sus raíces en Goya. Importa, sobre todo, este Valle-Inclán que considere inútil hablar a sus contemporáneos en el lenguaje de la tragedia, porque la tragedia requiere de unas ciertas condiciones sociales e históricas, y el autor no las encuentra en el mundo en que vive. Sin duda, advierte a su alrededor unas realidades "trágicas" –en el sentido lato del término--, pero éstas no tienen para él la entidad necesaria para convertirse en material propio de la tragedia. (Recuérdese que, sin éxito, ya había intentado la tragedia en *Voces de gesta,* y el resultado no fue sino un poema "épico-lírico-dramático"). Son realidades trágicas, pero a la vez son grotescas, y lo grotesco es incompatible con la tragedia. Esa sociedad en crisis que Valle tiene ante sí no puede dar héroes, sino anti-héroes; no puede ofrecer un modelo moral-individual y colectivo-histórico, atributos éstos que encarna la tragedia, sino, muy al contrario, sólo puede ofrecer una imagen risible y contorsionada [...] En tanto que método, el "esperpento" consiste en una realidad, que es por sí misma esperpéntica, aparezca tanto más esperpéntica en la medida en que se exagera, se abulta, sistemáticamente, cuanto en ella hay de grotesco e irrisorio. Subyace aquí, como puede verse, una negación radical del naturalismo, cuyo principio –dicho sea sumariamente—es presentar la realidad tal y como aparece, y una afiliación –aunque no específica—a las corrientes expresionistas en general. El "esperpento" descoyunta, si es que puede decirse así, la realidad; trastorna por completo la imagen aparente que tenemos de su estructura y de su dinámica, precisamente para mejor mostrarnos cómo son, cómo es la realidad...

El teatro, hoy. Madrid, 1966

ANTONIO RISCO

Valle quiere zaherir a los literatos oficiales españoles y también al pueblo español, pero para imponerles dos principios artísticos de validez universal: una temática no regida por otro motor que la libertad del instinto y una forma que suscite el alejamiento sentimental. Se equivocan, pues, quienes pretenden restringir demasiado la significación del esperpento. Tal opinión es con frecuencia motivada por determinados partidismos políticos y se basa en la más famosa escena de *Luces de bohemia* [...] Es cierto que el tema constante que ofrece la obra esperpéntica de Valle Inclán se refiere exclusivamente a distintos aspectos de la historia, de la política y de la vida hispánica –y no digo españolas porque ha querido simbolizar, como es sabido, toda Iberoamérica en la novela *Tirano Banderas.* Pero esto nada demuestra respecto al alcance que él haya pretendido dar a tal arte incluso en su dimensión satírica, ya que al mundo hispánico se reduce en rigor su experiencia y, por tanto, es natural que le sirviera de primer plano. Valle detestaba la época en que le había tocado vivir y, en consecuencia, la España contemporánea, donde veía extremados hasta la parodia los elementos negativos del mundo moderno: "España es una deformación grotesca de la civilización europea". Efectivamente, España es lo peor de ese presente odioso –tal vez por lo mismo que representaba su realidad más inmediata--...

La estética de Valle-Inclán, 1966

RODOLFO CARDONA Y ANTHONY ZAHAREAS

Es necesario distinguir entre dos clases de realidad en la estructura de cada esperpento. Una es la realidad de la España moderna en la que varios españoles, desde el Rey hasta los golfos, componen un grupo atrapado en el absurdo destino del país. Parecen vivir en un mundo de realidad histórica donde los personajes, sucesos, sitios y aún fechas, pueden verificarse. Dentro de esa realidad existe una situación ficticia fabricada en la mente de un *demiurgo*, Valle-Inclán. Para el lector, esa situación ficticia (por ejemplo, la odisea del poeta ciego Max Estrella) no es real en el sentido que lo es una situación histórica. Se trata de mitos dentro de la historia de unas huelgas. Pero desde otro punto de vista, las situaciones históricas y las inventadas son harto semejantes: el mundo mítico plantea una situación donde las figuras imaginarias no sólo son míticas sino también seres reales, políticos y generales, nobleza y plebe, golfos y bohemios, que sufren calamidades y tonterías, toda la absurda condición humana. Particularmente, parece sufrir las condiciones absurdas de un país, como verdaderos españoles de una España real. Pero su realidad se diferencia de la de las figuras históricas en que la suya es una realidad imaginada, un mito, el producto de la imaginación de Valle. Tan sólo son reales en cuanto la ficción de Valle-Inclán se amolda a nuestro conocimiento y comprensión de la realidad histórica.

Visión del esperpento, 1971

Ilustraciones de César Oliva de Aleluyas de *Luces de bohemia*

Luces de bohemia en 2002 por UR teatro-antzerkia

HELENA PIMENTA

Un encargo deseado

Estrené *Luces de bohemia* de Valle-Inclán el 14 de septiembre de 2002 con UR teatro en en el Centro de Artes Escénicas de Salamanca, un espacio escénico que se abrió coincidiendo con la celebración de **Salamanca Ciudad Europea de la Cultura 2002,** institución organizadora y coproductora del espectáculo.

Han pasado 22 años, muchas experiencias de vida, de teatro y bastantes espectáculos. Buscando entre mis archivos encuentro los materiales de esta obra, escritos a mano en su mayoría, y me sorprendo. Están lejos y cerca. Fue una gran oportunidad para crecer. Era una hermosa y esforzada propuesta que consiguió más objetivos que los que habíamos imaginado ya que pudimos comprobar el gran interés y curiosidad del público por este título.

Un total de 40 profesionales entre intérpretes, técnicos, creativos, y personal de administración, producción, gira y distribución conformaban el equipo de este espectáculo de gran formato que recaló en numerosos teatros realizando 150 representaciones y alcanzando los 100.000 espectadores.

El equipo

Pudimos conformar un equipo de actores y actrices muy adecuado al objetivo que se perseguía. En su mayoría procedían de compañías o habían trabajado en formaciones estables. Eran personas inquietas y curiosas, con experiencia en las tablas, en el teatro de texto y capaces de comprometerse con un trabajo de creación de equipo, con una larga gira y con las exigencias diarias de una obra tan importante. Tengo que decir que fue un grupo extraordinario en el que no hubo ninguna sustitución. Ramón Barea fue reemplazado en algunas actuaciones por José Tomé como estaba previsto desde el principio. Contamos con los creativos habituales de UR a los que se unieron otros nuevos en las áreas de vestuario, caracterización y dramaturgia. Formamos un sólido cuadro de producción, gestión, técnica y gira dada la dimensión del espectáculo.

Luces de bohemia de Ramón María Primeros obstáculos a salvar

Tantos estudios, tanta literatura, un antecedente tan importante como el montaje de Lluís Pasqual con el CDN, el misterio del esperpento, el número de personajes… pueden convertirse en obstáculos que paralicen la voluntad de hacer la puesta en escena de una de las más importantes obras teatrales en nuestra lengua. Una obra reclamada como patrimonio del XX por un público que apenas la ha visto representada. Un lenguaje tan nuevo, una poética extraordinaria, una estructura fragmentada, unas referencias tan difíciles de comprender por el auditorio…

Como siempre, el miedo hay que incorporarlo, como en la acrobacia. Se trataba de poner a favor todos los obstáculos.

Empezamos a imaginar cómo contar la peripecia de Max Estrella, el poeta bohemio que vive en la miseria, que ya no escribe y acaba de ser despedido del periódico en el que colaboraba haciendo crónicas. Buscamos el impulso humano, la línea que atraviesa la obra por debajo de tan poderosa forma poética.

Conscientes de la solidez de cada escena en aislado, del mundo de pequeñas piezas de diferentes estilos que plantea la gran obra, nos propusimos buscar la línea de continuidad de Max y su compañero Latino, presentes en todo el camino y, su historia de una noche, de la vida a la muerte, de la amistad interesada a la traición.

Esa noche, unida a las horas que narran las consecuencias de dicha muerte, contiene gran número de temas, formas y lenguaje. Asistimos casi hipnotizados a ese viaje nocturno, a la progresiva degradación y despojamiento de ambos protagonistas. Habitamos ese Madrid, la España hambrienta, castigada y reprimida esa noche como tantas noches durante todos los años de la Restauración. Somos testigos de la rebeldía, del impulso de sobrevivir, del refugio en la literatura, la palabra, el alcohol, la transgresión. Observamos perplejos el gesto inútil de rebelarse a costa de la propia

Lectura dramatizada de "Luces de bohemia". Teatro Circo de Murcia

vida por parte de alguien, Max Estrella, a quien la humanidad le duele y que no renuncia a luchar contra lo que le ha tocado vivir defendiendo lo que sueña que podría ser.

Información previa necesaria

Siempre es necesario acercarse al marco en el que el escritor ha vivido y, en el caso de Valle- Inclán, esto se hace más evidente por las implicaciones del contexto en su pensamiento y en toda su creación. Aunque no se trataba sólo de conocer el contexto y la época del autor. Ante una obra tan compleja había mucho que estudiar.

Contamos con la dramaturgista Carla Matteini quien se encargó de investigar y suministrar materiales para clarificar todos los referentes de la obra: el contexto social, político, económico y artístico-literario; los personajes aludidos o reales, los históricos que inspiraban otros personajes. Nos sumergimos en ese Madrid gran personaje de la obra, en aspectos de la estética, del mundo de Valle, de su visión, de su literatura, de su manera de entender el teatro. La ayuda de Carla Matteini fue imprescindible para recopilar, descifrar y acercar toda la información necesaria para comprender a fondo la obra.

Como dije anteriormente, la riqueza del material que conforma la obra así como la enormidad de estudios que existen sobre ella pueden ser un obstáculo y han de ser digeridos y después olvidados a la hora de enfrentarse a la puesta en escena y al trabajo con los actores. Sí, olvidados en cierta forma o apartados, pues se hace imposible encontrar la intuición, escuchar lo que la obra nos cuenta, con tanto peso alrededor. Trabajo consciente, resultado inconsciente. Decidimos entonces evitar un análisis de mesa sesudo y extenso. El análisis era en pie y más cerca de lo escénico que de lo literario. Por supuesto que desciframos la obra palabra a palabra y seleccionamos el material que consideramos útil y que pusimos en manos de todos pero, en sala, huíamos de la teoría en favor de la práctica escénica.

La obra es considerada como una visión muy crítica de la realidad histórica, política y social de España, resultado de

1931. Teatro Muñoz Seca. Farsa y licencia de la reina castiza.
Irene Lopez Heredia y Mariano Asquerino.

1966. Farsa italiana de la enamorada del Rey. Teatro Ma Guerrero

1970. Luces de bohemia. Teatro Principal. Valencia

la preocupación del autor por su país, común en sus compañeros de generación. No obstante, la indignación de Valle va más allá que la crítica del 98. Su denuncia va contra todo y contra todos. Se trata de una denuncia moral, ética, cultural, ideológica y estética sin paliativos, de la sociedad española de la época.

El panorama que refleja es desolador: mal gobierno, abusos de poder, oscurantismo religioso, nepotismo de los poderes públicos, enormes diferencias de clase, bajísimo nivel cultural de la gran mayoría de la sociedad, limitaciones culturales de las que se llaman clases ilustradas, falta de capacidad creadora de los artistas, mediocres profesionales en todos los ámbitos, servilismo de la prensa, represión de los movimientos de contestación social y laboral, brutalidad policial, crimen de estado, marginación de las mujeres, prostitución, alcoholismo, suicidio. Un mundo miserable en el que reinan el egoísmo y la falsedad.

Valle y el teatro.
Algunos rasgos de la obra.

A Valle-Inclán no le interesa formar parte del sistema teatral de la época. Los modelos propuestos por sus obras en nada se ajustaban a los modelos canonizados por el público del teatro comercial. Ni respetaban las convenciones de lo verosímil de la dramaturgia burguesa, ni se encaminaban a provocar el entretenimiento y la diversión intrascendente. Se aseveraba su maestría literaria.

Las obras innovadoras pertenecían al ámbito de lo literario, pero nuestro autor va a codificar en sus didascalias todos los signos de teatralización. *Luces de bohe-*

mia va a plantear la oposición básica amor/muerte. El aliento trágico y pasional de sus diálogos serán la expresión de las pasiones humanas más primitivas y ancestrales. Su teatro no apela a la razón sino a la pasión más profunda, primitiva y eterna. Hay un poder mágico y ritual en sus palabras.

Valle-Inclán defiende la unidad de acción y la variedad de espacios y opina que las refundiciones de las obras clásicas atendiendo a la unidad de acción y de lugar suponen una verdadera mutilación.

El periplo de Max Estrella y D. Latino de Híspalis por la noche de Madrid está lleno de dinamismo y predomina la acción como consecuencia de la variedad de escenarios. El teatro renovador de vanguardia se define en cuanto acción y se aleja de la caracterización psicológica de los personajes a través de la conversación y de la acción. Los personajes se van definiendo por sus actos y palabras a medida que la obra avanza. *Hay una técnica dramática española que se ha perdido. El drama español se caracteriza por la unidad de acción y la variedad de lugar. La acción como un proyectil, como un vendaval, pasa arrastrando a los personajes. Es la manera nuestra. Los clásicos la emplean todos.*

Valle habla aquí de su modelo. Shakespeare también lo es. Unidad de acción y variedad de lugar. Es el espacio el que crea la situación dramática.

En 1920 la variedad de espacios resulta desconcertante. Trece espacios distintos para quince escenas suponen una gran exigencia espacial.

La acción es trepidante y transcurre en doce estaciones y en doce horas lo cual contribuye a señalar la fugacidad de la vida. Las calles de Madrid por las que transcurre la última noche de Max Estrella se hallan alteradas por la huelga general. Después vendrá un final reiterativo compuesto por tres escenas en las que la protagonista es la muerte, presente también en todas las escenas previas. Aunque las figuras de Rubén Darío y Alejandro Sawa (Max Estrella) nos han situado en el no tiempo, el contexto temporal se refiere más a una época que a un año en concreto y cabría preguntarse si se trata de una secuencia costumbrista o ideológica. Siendo el final del XIX y comienzo del XX un periodo a la búsqueda de la igualdad, de la justicia social, encontramos en las escenas II, VI y XV una visión corrosiva y casi diabólica del dinero.

Los más de 50 personajes además de los grupos y animales que habitan la obra son un auténtico desafío como lo son los diversos lenguajes en los que se expresan.

Y es un desafío operar en los diferentes planos de realidad que maneja la pieza: la vida de Max, la realidad política, los problemas sociales, la literatura, el problema de España, el esperpento, las acotaciones, los nombres propios con dimensión connotativa…

Al igual que en el teatro el conflicto es necesario, las dificultades que entraña una obra como esta pueden impulsarte e inspirarte. Supone una dificultad y un impulso encontrarse con diferentes tipos de escenas: de comedia de costumbres, satíricas, dramáticas, trágicas, simbólicas y de ideas. Supone una dificultad y un reto saber cómo se representa un esperpento teniendo en cuenta las variadas y múltiples definiciones que se han dado de él.

Esto me preocupaba como al resto de creativos y a los mismos actores que temían les pusiera a hacer visajes y gestos convulsos buscando el espíritu de Goya. El propio Valle nos dice al respecto:

Se trata de representar ante el público aspectos infames de la historia de España.. Mostrar toda su realidad grotesca, tragifársica. Así el público no se considerará víctima de un destino trágico sino un primo, víctima de una situación política que puede cambiarse. La presentación ha de estar a tono con este propósito. Son los españoles, incluso los artistas los que no tienen clara conciencia de lo que ocurre o de las interpretaciones tergiversadas.

Transitamos por la obra de forma académica y también intuitiva y un día encontramos una definición que nos servía para poder trabajar. La apunté y ahora no puedo saber de quién era. El esperpento sería *la estructura misma de Luces de bohemia con su falta de conexión, sus cambios de niveles literarios; sus diferentes planos de realidad y de lengua, sus arbitrariedades. Sería la forma literaria que mejor respondería a esa realidad deformada.*

Y, aún quedaba un reto por resolver; el del lenguaje. Su altura, originalidad y complejidad exigían un trabajo muy preciso por parte de los actores. Primero comprenderlo y, más tarde, hacerlo carne. Vivo, orgánico, bello, musical, rudo, violento, tierno, irónico, popular, pura acción y puro pensamiento en acción.

El montaje

Me limitaré a señalar algunos aspectos del montaje teniendo en cuenta que este espacio es limitado y que, hoy por hoy, lo ideal sería ver en video el montaje ya que es ahí donde, salvando las distancias con lo que supone verlo en directo, se encuentran

1884. Luces de Bohemia. Centro Dramático Nacional

Escena de la lectura dramatizada de Teatro Circo de Murica

las opciones elegidas e incluso se reflejan aquellas que no son del todo conscientes y, especialmente, el trabajo en vivo de los actores que son los que dan cuenta, cada día y en constante evolución, de la obra. También ahí hablan la música y la luz en el espacio que late.

El objetivo principal era precisamente dar cuenta de la obra, de la propuesta de su autor. Llevar al escenario aquello que él mismo consideraba imposible. Hacerlo con organicidad y belleza. Mantuvimos, como no podía ser de otra forma, la estructura y el texto del original con el esquema siguiente:

Introducción - *Escena I*
Primer Bloque - *Escenas II a IV*
Segundo Bloque - *Escenas VII a XI*
Recapitulación - *Escena XII*
Epílogo - *Escenas XIII a XVIII*

Valle- Inclán somete a su personaje Max Estrella, poeta bohemio y ciego de corte clásico, de la materia de Homero y Belisario, a una serie de experiencias: testigo de revueltas callejeras, detención, conocimiento directo de un preso anarquista del que más tarde sabrá que ha muerto en aplicación de la ley de fugas, la prensa, el ministerio de gobernación, el dolor de una madre cuyo hijo ha muerto por una bala perdida… Toda esa vivencia le lleva a tomar conciencia de la realidad que le rodea, a adquirir un compromiso con la circunstancia histórica, social y política de la España de ese momento.

Ese dolor real, **ese dolor de la lucidez** –siendo ciego y visionario a la vez– le conduce a la muerte siguiendo este camino:

Enfermedad, hambre, alcohol, frío, desánimo, frustración, desesperanza ante futuro, detención, paliza, emociones. Max deja de luchar. Lo que ha visto en su imaginación, ya que la percepción del oído es más trágica, le ha herido de muerte.

Así, en la puesta en escena va evolucionando el punto de vista.

Hasta la escena VI, observamos a Max Estrella recorriendo su mundo, viviendo una lucha interna entre Eros y Zánatos, entre los deseos de gozar de la vida y combatir la injusticia social y personal (quiere vivir, aunque diga lo contrario proponiendo un suicidio colectivo) y la tentación de abandonarse, de renunciar a la lucha (Zánatos) , de suicidarse incluso en escena, en el viaducto.

Ya había sentido los cristales rotos en la calle, pero la experiencia carcelaria con el preso catalán y la paliza que recibe, cambian su percepción. De ahí en adelante

sus ojos ciegos, su imaginación, impulsada también por el alcohol, construirá mundos más abstractos. De esta forma, fuimos cambiando el lenguaje de la obra, haciendo que fuera reflejo de su imaginación, hasta el momento de su muerte.

El viaje de Max Estrella supone una toma de conciencia. Pasa de la ceguera a convertirse en un visionario. Cito aquí de nuevo lo que fue el núcleo de convicción dramática de nuestro montaje:

El dolor de la lucidez, el atreverse a ver lo que a uno le rodea aunque sea demoledor.

Junto a este eje central que estructuraba nuestra puesta, se hayan presentes temas que ya son capitales en la obra: En primer lugar, la vida y la muerte. Después, el hambre, la pobreza, la miseria, la suerte de un boleto de lotería, el dinero, la traición en la amistad, la violencia, la literatura, la sociedad española, la policía, la corrupción política, la injusticia, la enorme desigualdad, la ceguera de la sociedad, la rebeldía de parte de esa sociedad, la marginación de la mujer, la prostitución. Sumándolo todo, la enorme humanidad de Max Estrella, fuerte y débil, héroe y antihéroe a la vez, lúcido y ciego. Hoy es imposible no tomarle como referencia de la búsqueda de coherencia por parte del artista, de la exigencia y compromiso personal del escritor con el mundo que le rodea.

Ejemplo de acercamiento a una escena: Escena VI

Luz en las entrañas del infierno.
El movimiento del viaje se detiene en la escena del calabozo, eje central del periplo de Max. En la obligada soledad se desarrolla el diálogo más fraternal, sincero y poético de la obra. Intimista, honda, auténtica, emocionante por su intensidad de reconocimiento y empatía de almas cercanas en los ideales y en los pesares, la escena no puede decir más con menos. Valle se extiende poco más que en otras escenas, digamos que su intuición tan avanzada de la economía dramática es aquí altísima, y el minimalismo del diálogo evita el peligro del patetismo o la demagogia.

Situación: en el sótano prácticamente a oscuras, la luz de la razón y la inteligencia brillan en los dos personajes. Es la bajada al infierno más tenebroso -ya solo queda la muerte para ambos- y, sin embargo, la potencia de la situación, íntima, desesperada pero cargada de la resistencia convencida, la baña de dignidad y valentía. Encuentro de Saulo de Tarso, reconocimiento, descubrimiento, voz que encuentra su eco en otra voz hermana. Mantiene la sequedad de la escena anterior en su concisión, pero traspasa la dureza del lugar mediante la poética del encuentro.

Personajes: Max, ciego, no sentirá la penumbra pero sí el olor y las sensaciones de soledad y abandono del habitante del calabozo. El contacto será inmediato, como una chispa que enciende aún más su ira contra la situación del país y la falta de libertad de ambos. El preso, aunque con un parlamento algo didáctico, tiene imágenes potentes y claras. De nuevo dos clases que esta vez no chocan sino que se encuentran en un pensamiento solidario.

Texto: algunas de las frases más bellas de Max. doloridas y poéticas: *Yo soy el dolor de un mal sueño; El terrón maldito de España; El dogal de la más horrible servidumbre; Paria*

Claves de época: además de las que encierra la escena anterior, la aparición del anarquismo libertario en la figura del preso: Barcelona, la Semana Trágica… por encima de la represión asoma cierta esperanza del autor.

Ejemplo de acercamiento a la Escena Octava

Con el poder
Más larga y con mucha más carne ideológica y social que la séptima; Max se crece en dignidad e ironía, es de los momentos más clarificadores de su pensamiento y de su dolor. Alude a la soledad del poder y a la nostalgia de la vida anterior- cuántos ministros la citan- pero con sorna y mala leche. Soledad en el Ministerio nocturno, soledad del poder, eficacia alegre y boba del secretario chispeante y tonto.

Situación: gran contraste con la escena anterior en la redacción: aquí se huele el ambiente rancio y cerrado del poder, la noche en su centro neurálgico, apenas hay nadie, el ujier dormido, el secretario velando el descanso de su jefe, el ministro en privado… El ambiente es bastante siniestro, continuando de alguna manera el de la delegación del gobierno, aunque más relajado y aparentemente más civilizado y cortés.

Personajes: Max grande, airado y cargado de razón al entrar, más irónico y resignado según llega la limosna… noble y sincero con el Ministro, duro consigo mismo, dice algunas de las más hermosas frases de la obra. El Ministro es como todos, demagogo y falso, con algo de mala conciencia- no es un desalmado- que lava con dinero. En el fondo respeta a Max. No así Dieguito, frívolo y típico contrapunto y complemento de la figura del Ministro. El Ujier es necesario para recibir las geniales réplicas de Max.

Texto: Bellísimo en boca de Max; *Las letras son colorín, pingajo y hambre,* ingenioso, preciso, nada retórico sino lleno de pesar que suaviza con la ironía. El Ministro es casi cómico en su defensa de la inspiración artística y de la amistad y como Dieguito, aunque este más exageradamente, emplea un lenguaje hipócrita, melifluo, muy institucional.

Referencias: sobre todo literarias- Homero, Minerva, Belisario.

Claves de época: El tipo de Ministro - el cuidado, más que respeto, hacia un intelectual de renombre- ; otra vez la dureza de la represión policial, de nuevo denunciada por Max y el mantenimiento de la injusticia.

Escenografía

El dispositivo escénico que diseñaron Susana de Uña y José Tomé tenía que contar la historia, dejarla avanzar por los diferentes espacios que propone, contener la poética y potenciarla. Tenía que permitir el paso de un espacio a otro de forma ligera, fácil y, acumulando la experiencia. Tenía que ayudarnos a crear un mundo particular, propio. IMAGENES

Un mundo que sustentara la narración y sus diferentes lugares y contribuyera a garantizar el equilibrio necesario entre las pequeñas piezas(15) que la componen. Un equilibrio que estuvo presente todo el tiempo y que, por supuesto, iba más allá de la utilización del espacio escénico.

Tres grandes paredes de madera tratada y envejecida, construidas con listones irregulares, con huecos de separación entre ellos y unidas en forma de trapecio. Escenario de 9 ancho por 6 de alto por 5 de fondo más dos tras la pared. Dos grandes puertas laterales y una central completaban un espacio funcional, recorrido por carras que desplazaban muebles que cambiaban el paisaje. También un espacio metafórico, capaz de sugerir calles, habitaciones, calabozos, bares... muy matizado por los agujeros y huecos por los que se colaban luces y presencias. Sugería en fin, ya una gran cárcel, ya una cuba inmensa de alcohol y, en suma, un féretro de madera. Precisamente este dispositivo, en la escena del cementerio, nos permitió jugar con la idea de asistir a nuestro propio entierro. El espectador tomaba el punto de vista de quien está en una ataúd y escucha las voces de los asistentes y de los enterradores a la vez que escucha, e incluso ve, caer la arena.

Vestuario y personajes

El diseño de Elisa Sanz y Maika Chamorro permitió la opción de no confeccionar sino ir haciendo una selección entre el abundante vestuario de época que tiene sastrería Cornejo en sus almacenes. Poco a poco y, teniendo en cuenta que la mayoría de los actores representaban varios personajes, se fueron precisando los figurines. Se hizo un especial tratamiento de color por grupos de personajes, por mundos , por atmósferas. Se buscaba componer cuadros sobre el fondo de madera en el movimiento escénico.

Era importante tener en cuenta los dos tiempos de la obra; el dramático y el histórico, así como la naturaleza de los personajes. El público de la época recibía con regocijo las referencias que entendía, por su actualidad. La obra , en este sentido, no tiene desperdicio, todo es intencionado y tiene una mayor trascendencia de lo que aparenta. Sin embargo, no olvidemos que el autor mezcla elementos reales con literarios y acumula circunstancias de muy diversa procedencia en un solo personaje. En el momento en que aparecen en la obra ya son personajes de ficción, se han convertido en material artístico. Precisamente aquí hay un gran obstáculo a salvar: la comprensión por parte del público de hoy de todos los personajes y su razón de ser.

Texto de presentación del espectáculo/fragmentos

(...) Contexto y peripecia se hayan ensamblados por medio de un asombroso manejo del tiempo y del espacio que suministra infinidad de datos acerca de la realidad de una España en el cruce de los siglos XIX y XX y que no es otra que la que al autor le ha tocado vivir.

Valle Inclán realiza, de la mano de su personaje Max Estrella, poeta ciego, enfermo y escasamente reconocido, una travesía por su memoria más reciente, en forma de calles, tabernas, comisarías, y, pone, consciente y críticamente, el acento en los aspectos más absurdos y dolorosos de la sociedad que le rodea.

Una galería de personajes tomados de la realidad y de la historia habitará ese Madrid *nocturno, brillante y hambriento.* Sus voces, procedentes de clases sociales diversas, transmitirán dichos, actitudes, alusiones a acontecimientos de escasa o gran importancia en el transcurrir diario, chistes, frases hechas...y en todo ello subyacerá un doloroso grito de queja.

(...) cuando el espectador es testigo del gozo de Latino tras cobrar el billete de lotería robado a Max, su mueca de rechazo se mezcla con la rara alegría de

los que acompañan a este cobarde, cínico y mezquino personaje que representa la mediocridad y la impasibilidad ante el dolor humano.(...)

(...)La maestría del autor y el impulso humano que mueve su obra trascienden sobradamente su época y nos permiten sumergirnos en sus palabras a la búsqueda de aquello que nos conecta con la universalidad que contiene y ¿cómo no? con una época que pertenece a nuestra memoria colectiva(...)

(...) Es más, esa sistemática destrucción de la realidad no se limita a lo español, sino que alcanza a la naturaleza humana, a la realidad en su totalidad. Es el ser humano el que camina con su angustia y su pesar, dentro de un entramado formado por acontecimientos que el azar ha unido, sin poder eludir el absurdo final. Y ahí está la trascendencia de Valle, en su cuestionamiento sobre el sentido de la existencia, lo que le coloca en relación con planteamientos similares a los de Ionesco, Pirandello, Kafka, Brecht, Strindberg,-también a los de algunos compañeros del 98, cuando no tratan el tema español-, y dota al esperpento de una carga trágica, llena de amargura y desesperanza. Tal vez el único alivio pueda encontrarse en la esencia misma del esperpento, en lo que este supone de grito de protesta lúcido ante la realidad.

Un equipo que entiende un montaje escénico como resultado de la intervención de los distintos oficios y creatividades. Un equipo que combina el respeto profundo al autor con una osadía que evita la paralización, que persigue el buen hacer y la comunicación humana por medio del lenguaje propio de nuestro oficio: el teatro.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Max Estrella: **Ramón Barea**
Don Latino de Híspalis: **Cesáreo Estébanez**
Madama Collet, Vieja pintada, Mujer: **Ana Wagener**
Claudinita, Hija de la portera, Modernista, La Lunares: **Pilar Gómez**
Zaratustra, Guardia, Ministro, Sepulturero: **Fernando Ransanz**
Don Gay, Modernista, Soulinake: **Javier Román**
Chico de la taberna, Guardia, Poeta joven: **Jorge Basanta**
Borracho, Capitán Pitito, D. Filiberto, Rubén Darío: **Mariano Peña**
La Pisa Bien, Portera: **Esther Belver**
*Rey de Portugal, Un preso, Camarero, Albañil, Modernista_* **Miguel Cubero**
Pica Lagartos, Sereno, Guindilla, Llavero, Cochero **Juan Polanco**
Parroquiano, Dorio de Gades, Camarero, Sepulturero **Roberto Mori**
Modernista, D.Dieguito, Camarero, Tabernero: **Gerardo Quintana**
Modernista, Cabaretera, Madre niño muerto, Vecina, Periodista: **Ione Irazábal**
Serafín el Bonito, Ujier, Empeñista, Pollo del Pay-Pay: **Juanjo Pérez Yuste**

Escenografía: **Susana de Uña y José Tomé**
Iluminación: **Miguel Angel Camacho**
Vestuario: **Elisa Sanz y Carmen Camacho**
Espacio Sonoro**: Eduardo Vasco**
Caracterización**: Néstor Aizcorbe**
Dramaturgista: **Carla Matteini**
Diseño gráfico: **Gianni Ferraro**
Fotografías: **Ros Ribas**
Prensa: **Isabel Juanco**
Cuaderno pedagógico: **Loles Pimenta**
Realización vestuario: **Sastrería Cornejo**
Realización Escenografía: **Pinto´s**
Realización máscara **Carlos R. Barea**
Transportista: **Transpet**

Dirección técnica/técnico de luces: **Mabelo Goya**
Técnico de sonido: **Iñigo Lacasa**
Maquinista: **Carlos Gallardo**
Regidor: **Luis Aquiar**
Sastra **Elena González**
Ayuda:nte de dirección **Susana Gómez**
Ayudante de producción/gerente en gira **Avelino Rubio**

Dirección: **Helena Pimenta**

Helena Pimenta

Dirección de producción: **Gina Aguiar**
Diseño de producción: **U:r teatro-antzerkia/Concha Busto**
Distribución: **Concha Busto**
Una coproducción de **UR teatro y Salamanca 2002** *Ciudad Europea de la Cultura*

La afición de los monarcas al teatro

Los monarcas españoles mantuvieron una cercana relación con las artes escénicas. Felipe IV era apasionado del teatro y la ópera, mientras que Fernando VII prefería la comedia popular. Felipe V impulsó la ópera italiana en la corte, y Alfonso XIII apadrinó el ballet y apoyó el género cómico astracán.

POR JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

Por regla general, los monarcas españoles tuvieron siempre una relación muy cercana a las artes escénicas y sus artistas. Es bien conocida la mucha afición del rey Felipe IV al teatro; tanta que, como dijo Ricardo Sepúlveda, «a no haber nacido rey, hubiera sido histrión» (1888: 261). Cuenta el escritor zaragozano que, a la edad de nueve años, este representaba ya incluso comedias; alguna tan accidentada como la que el joven príncipe y sus meninas protagonizaron ante su padre, SS. AA. y las damas, el 8 de marzo de 1614, cuando, haciendo de dios Cupido, su alteza magnífica tuvo la mala fortuna de marearse al salir de un carro y vomitó ante los asistentes (Sepúlveda, 1888: 48-49). Su amor por el noble arte de Talía y Melpómene le llevó no solo a ser un asiduo consumidor de representaciones teatrales, sino, además de protegerlas y favorecerlas, se sabe que también llegó a escribir él mismo alguna de las muchas comedias que se publicaron y representaron en el siglo XVII bajo la anónima autoría de «Un Ingenio de esta Corte».

Su afición por el teatro solo era equiparable al que este rey «poeta y galán enamoradísimo» (Sepúlveda, 1888: 261) sintió por las actrices. Y especialmente por una, la célebre María Calderón, con la que llegó a tener un hijo de aún mayor nombradía, don Juan de Austria. Se dice que Felipe IV asistía de incógnito al Corral de la Cruz (aún no existía palco real ni asistencia oficial de los monarcas a los teatros) para ver a sus anchas a su amante, la Calderona, por cierta entrada secreta que hizo construir por un corral de la plazuela del Ángel, contiguo a este, a través de la cual accedía directamente a su aposento (Sepúlveda, 1888: 262). No contento con asistir de incógnito a las representaciones de los corrales de la Cruz y del Príncipe, el monarca resol-

vió tener también comedia en el gran salón de su palacio dos veces por semana; de manera que las compañías de los citados corrales debían alternarse en esta tarea, a la que tenían obligación de sumarse cuantas vinieran a Madrid, de las doce que había autorizadas por el Consejo para toda España (Sepúlveda, 1888: 249).

Pero acerquémonos a otro rey. El teatro palaciego o cortesano vivió un importante impulso en tiempos del primer monarca borbón de España, Felipe V. Con la intención de remediar la enfermedad que lo aquejaba desde su adolescencia, la cual lo sumía en grandes depresiones y en un estado casi continuo de melancolía, su esposa Isabel de Farnesio, gran aficionada al arte y a la música, mandó venir a la corte al famoso castrato italiano Farinelli, quien no tardó en alcanzar el favor del rey con su talento, llegando a ser nombrado director de los teatros regios y a obtener numerosas prebendas que lo hicieron acumular un poder equiparable al de un primer ministro. Durante su estancia en España, que se extendería durante veinticinco años, abarcando asimismo el reinado de Fernando VI, la ópera italiana se instaló definitivamente en España, convirtiéndose en el género predilecto de la aristocracia palaciega. Este «furor filarmónico», como lo bautizaría más tarde el dramaturgo Bretón de los Herreros, alcanzó en el siglo XIX a la emergente burguesía, que encumbró el género, haciéndolo vivir su momento de mayor esplendor. La predilección por el teatro operístico y su prestigio siguieron estando entonces muy ligados a la realeza. María Cristina de Borbón, esposa de Fernando VII, era más que una gran aficionada a la música y al teatro lírico, y transmitió su pasión a su hija Isabel, futura reina de España, quien favoreció siempre el género y fue la responsable última de la construcción del Teatro Real, inaugurado finalmente en 1850, más de treinta años después de que su padre iniciara el proyecto en 1818.

No había heredado en cualquier caso este gusto por el bel canto el bisnieto de Felipe V, Fernando VII, a quien, siendo un gran aficionado al teatro, le aburría sin embargo sobremanera la ópera. Aunque durante su reinado la afición a la ópera en España estuvo tan extendida que llegó incluso a hacer sombra a los teatros de declamación y de verso, como se llamaban entonces, tal y como denuncia Manuel Bretón de los Herreros en su célebre sátira *Contra el furor filarmónico o Más bien contra los que desprecian el teatro español* (1828), Narciso Díaz de Escovar afirma que al monarca le resultaba soporífero este espectáculo escénico. Sus gustos se hallaban más cerca de la comicidad llana del pueblo; de manera que los cómicos de los teatros del Príncipe y de la Cruz, cuando Su Majestad asistía a alguna representación, «se esforzaban por dar relieve a los chistes, exagerando sus papeles» (Díaz de Escovar, s. a.: 50). Los actores cómicos —Antonio Guzmán, Joaquín Suárez, Joaquín Lledó, Gregorio Alverá, el viejo Querol, Pedro Cubas o Eugenio Cristiani, entre otros— eran sus favoritos; incluso a pesar de que algunos, como Suárez y Alverá, habían gozado de la protección de José I. Cuando en diciembre de 1829 Fernando VII contrajo matrimonio con su sobrina María Cristina de Borbón, de origen italiano, en el programa de festejos organizado por el corregidor de la villa se pensó que no podía faltar una compañía de ópera; y, de acuerdo con el rey, se organizó un espectáculo de este género en el Teatro del Príncipe, para el que se contrató a los mejores cantantes de Europa y un repertorio a la medida de tan alta circunstancia. La noche de la función real el teatro, completamente lleno, se había decorado con toda la pompa que la ocasión requería; en las lunetas y aposentos, pagados a precios desorbitados, se concentraba el Madrid más exquisito; y en las gradas y cazuela se daba cita lo más selecto de la afición musical. Tras la llegada de los monarcas, y el obligado toque de la marcha real por la orquesta, con los consiguientes vítores y aplausos del público, se inició la representación de la ópera, cuyo primer acto pudo soportar el monarca sin dormirse. No así el segundo, cuando, apenas transcurridos algunos compases, Su Majestad llamó a un miembro de su séquito y le indicó que se acercara al escenario para pedir que echaran el telón, suspendieran la ópera y pusieran en su lugar algo más divertido. Y así se hizo. Con el lógico estupor que supuso la inesperada bajada del telón y la retirada de los cantantes de escena, el público asistió a tan caprichoso deseo real y hubo de resignarse a contemplar cómo los actores de verso ocupaban el escenario

En las imágenes, fotografía de Alfonso XIII (autor: Kaulak), y Farinelli, Fernando VII y Felipe IV , pintados respetivamente por Corrado Giaquinto, Vicente López y Velázquez.

para representar el popular sainete de Ramón de la Cruz *La casa de Tócame Roque*, y otro no menos conocido, con el título de *El sutil tramposo*, que hoy sabemos fue escrito por un tal Francisco Menéndez —quizá un comediante— del que nada se sabe. Cuenta Díaz de Escovar que al monarca se le quitó la modorra y se rio entonces a mandíbula batiente, saliendo finalmente del espectáculo muy satisfecho (s. a.: 50-52).

Otra noche en que el rey Fernando VII acudió por sorpresa al Teatro del Príncipe, donde se representaba una ópera italiana, no gustándole esta, manifestó su deseo de ver representar a Antonio Guzmán, el gran actor cómico de la época de Grimaldi, *Los dos viejos*, una pieza con la que se reía mucho el monarca. Al no estar en el teatro el comediante, que se había ausentado de Madrid a causa de una apuesta perdida con un amigo, el empresario Juan de Grimaldi puso en movimiento a todos sus amigos y empleados del teatro para que lo localizaran; con la buena fortuna de que fue encontrado casualmente en la calle de Alcalá, donde Guzmán se encontraba apenas regresado de su breve viaje. Dadas las circunstancias y lo comprometido de la situación, el actor acudió corriendo al teatro, donde representó la pieza solicitada por el rey (Sepúlveda, 1888: 286-287).

Precisamente esta obra —probablemente el célebre sainete del popular autor dieciochesco Luis Antonio Moncín, cuyo título completo es *Los dos viejos, uno llorando y otro riendo*, del que se

conservan varias ediciones del siglo XIX— y otro popular sainete ya citado, *La casa de Tócame Roque*, fueron los responsables —o mejor dicho, de nuevo Antonio Guzmán, el gracioso que las interpretó— de que un día la reina consorte Amalia de Sajonia, segunda esposa del mencionado monarca, famosa por su permanente taciturnidad, llegara a reír, según cuenta el escritor y cronista Ricardo Sepúlveda (1888: 292-293).

Más cerca de nuestro tiempo, Alfonso XIII tuvo también gran afición a la farándula y al arte escénico. En la segunda década del pasado siglo, apadrinó la llegada de los ballets rusos a España; circunstancia que propició la creación del célebre ballet español *El sombrero de tres picos*, compuesto por Manuel de Falla a partir de la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón, con escenografía de Pablo Picasso, y estrenado en el Teatro Alhambra de Londres el 19 de julio de 1919 (Alcalá, 2022). Como buen Borbón, se dejó seducir por uno de los géneros cómicos más populares de su época, el astracán, que Muñoz Seca, de quien fue gran amigo, inmortalizó. También fueron *vox populi* sus correrías amorosas, afición compartida con otros muchos representantes de su regia estirpe, empezando por aquel Felipe IV —si bien pertenecía a otra familia— con el que iniciábamos las «historias escénicas» de este número. Como «duque de Toledo» y «Monsieur Lamy» se paseó por Madrid en sus célebres escapadas nocturnas; y con tan novelísticos seudónimos acudía al Teatro Romea, y al Eslava, para oír cantar a la popular actriz y vedette Celia Gámez sus tangos argentinos y sus chotis madrileños, tanto en público como en privado (Zavala, 2021). Un ejemplo más de esa extendida afición de los monarcas al *teatro* con que concluye nuestra historia de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, César: «Alfonso XIII, el padrino del ballet», La Razón, 08/11/2022. [Alfonso XIII, el padrino del ballet (larazon.es)]

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

SEPÚLVEDA, Ricardo: El Corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español). Madrid: Libr. de Fernando Fe, 1888.

ZAVALA, José María: «Los escarceos de Alfonso XII con Celia Gámez», La Razón, 05-10-2021. [Los escarceos de Alfonso XIII con Celia Gámez (larazon.es)]

Unas pinceladas acerca del trabajo coreográfico de Manuela Nogales

CARLA CARMONA
Profesora de Filosofía de la Universidad de Sevilla y crítica de danza

Cuando pienso en el trabajo coreográfico de Manuela Nogales, la palabra que articula lo que se me viene a la cabeza es "lenguaje". Sus variaciones son "juegos de lenguaje", cuyo significado radica en su uso, en su encarnación. Están regladas, responden a reglas que están abiertas a la transformación. En ese sentido, hay movimientos que son posibles y otros que no lo son. En ellas juega un papel fundamental el desarrollo de un movimiento a partir del anterior y su conexión con el siguiente. Es como si cada detalle en la variación guardase un parecido de familia con el resto que brota de la composición como una imagen que devolviera un espejo; de este modo, la composición se refleja a sí misma, metonímicamente, en cada detalle. Cada movimiento queda cargado de la totalidad de la coreografía; no solo es coherente con movimientos anteriores, sino que, además, se adentra en lo que sucederá después; anticipando el desarrollo de la coreografía, prepara a bailarines y espectadores para lo que vendrá, al tiempo que es memoria tangible de lo ya sucedido. Es como si todo movimiento estuviera constituido por capas, capas de memoria y capas de porvenir; a medida que una pieza se desarrolla, esas capas se vuelven más y más densas. Así, en cualquier gesto está en juego la totalidad de la coreografía, que, de alguna forma, aunque de manera latente, tiene que volverse manifiesta en cada caso.

Manuela Nogales.

La declarada búsqueda de la belleza a través del movimiento de Manuela Nogales tiene como ejes la concisión y la rigurosidad, por un lado, y la sobriedad y la serenidad, por otro. En dicha búsqueda se vislumbra una ética del cuidado y la mesura. Actualmente, Nogales trabaja en un espectáculo en torno a la noción japonesa de "*kokoro*", una clara inspiración para seguir ahondando en la ética de la estética de la danza. *Kokoro* es el órgano de un tipo de conocimiento que consiste en el conmoverse por lo que nos rodea; podríamos traducirlo como corazón-mente, pues ese tipo de conocimiento no distingue entre lo intelectual y lo emocional. Para conocer de ese modo, hemos de vaciarnos, de modo que podamos resonar con lo que nos rodea, ya se trate de otro ser humano, una montaña, un árbol o una piedra. El trabajo coreográfico de Nogales puede entenderse, en ese sentido, como un ejercicio de "vaciado". A través de la encarnación de movimientos sutiles, tremendos por su concisión y su serenidad, intérpretes y espectadores experimentan una liberación de los deseos individuales para fundirse y ser con su alrededor. Pero en ese viaje no se desprecia lo singular, sino que se busca que en lo singular resuene el todo. Así, en *Minimal-singular*, espectáculo estrenado en 2022, Nogales exploraba la relación entre la idiosincrasia de tres cuerpos concretos, incluido el propio, y las huellas de siglos de coevolución, es decir, la relación de doble sentido entre nuestra singularidad individual y el cosmos, erigiendo en el escenario resonancias que se deben a la especificidad de los cuerpos abandonados a la exploración de ese espacio desde el movimiento.

El trabajo coreográfico de Manuela Nogales se ha caracterizado también por su diálogo con otras artes, como la literatura, en particular, la poesía, la pintura y, especialmente, la música. En lo que respecta a la música, cabe destacar su continuada colaboración con el compositor Leónidas Boskovec, la fusión de la danza contemporánea y el canto en su pieza de 2017 *Silencio y ruido* y su reciente trabajo en torno a *Summa* de Arvo Pärt, estrenado en el Teatro de la Maestranza, en julio de este año.

SALÓN INTERNACIONAL DEL LIBRO TEATRAL

25 SILT

EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

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

2024 31 **OCTUBRE**
DE **16:30 A 21:00 HORAS**

1, 2 y 3 **NOVIEMBRE**
DE **11:00 A 14:30** Y DE **16:30 A 21:00 HORAS**

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

Concurso Teatro Exprés
Lecturas dramatizadas
Entregas de premios
Encuentros con traductores
Mesas redondas
Y mucho más...

ORGANIZAN

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

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

Centro #Dramático Nacional

DRA. MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS
Profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR EL CDAEM.

Disidencias creativas: Mujeres del teatro de Antonio Buero Vallejo (1ª parte)

Buero en el Teatro Arriaga de Bilbao FOTO CHICHO 1989

PROGRAMA DE MANO

Estas notas comienzan en mayo de 1991, cuando la autora de las mismas está defendiendo su tesis doctoral en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. La propuesta de investigación: *Los símbolos, la realidad estética en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Hay temas acaso esperados, es inevitable; pero otros, sin embargo, afloran cuando la obra del dramaturgo se aborda desde el punto de vista filosófico, desde el proceso creativo, desde la sombra de la racionalidad metodológica al uso. Entonces, una suerte de intuición señala penumbras para el pensamiento como la que está poblada de mujeres, de lo femenino como ejercicio activo de resistencia transformadora. Hay evidencias obvias relacionadas con la época en que Buero comenzase su andadura creativa, y está su bien conocida elección ciudadana que lo llevará a las cárceles de la dictadura franquista, a las sentencias -conmutadas- a muerte, a la vigilancia y la censura férreas.

Pero hay más, porque lo que caracteriza a una buena parte de sus personajes-mujer, de sus personajes-mujer histórica, de sus personajes-mujer arquetipal, es que devienen, con su actitud, peligrosa disidencia para el sistema. Precisamente, por lo inesperado, la lectura que se hará de sus comportamientos las tachará de soñadoras en un paternalista o benévolo juicio, y de enajenadas cuando se sospeche que su actitud puede señalar un mundo enloquecido y enloquecedor. Tenemos, en la memoria, a las mujeres que protago-

Los personajes femeninos del dramaturgo desafían el sistema desde la resistencia transformadora. Sus obras revelan conflictos sociopolíticos y culturales, donde las mujeres enfrentan el miedo, la censura y el control patriarcal.

Historia de una escalera.
FOTO GYENES 1949

nizan *Historia de una escalera* o a las que van guiando *En la ardiente oscuridad,* representan el testimonio de un tiempo de oscuridad que ni siquiera tanto después, un cambio de siglo incluso, ha sido capaz de destituir. Están esos conflictos durísimos que desencadenan *Hoy es fiesta* o la inolvidable *El tragaluz,* las preguntas veladas que acaban desencadenando el gran dilema existencial al que no damos solución, como comunidad universal, nunca: quiénes somos, y más específicamente por lo que conlleva, quiénes somos las mujeres. También dónde hemos de estar para poder ser, como en *La fundación,* donde lo femenino se asocia a la imaginación salvadora, en un claro alarde de conocimiento, por parte de Buero Vallejo, de principios existenciales de la psique en la que femenino y masculino significa mucho más que mujer y hombre.

Es muy probable que nos lleguen ecos de esa maldad que la razón, como instrumento de control o como herramienta, puede incluso justificar, pero que la morada de lo onírico sin censuras presenta en carne viva para que la reconozcamos al despertar e interceptemos su paso. Da entrada a fragmentos, imágenes y recuerdos demoledores en, por ejemplo, *La doble historia del doctor Valmy, Madrugada* o *Las trampas del azar* con sus diferencias y distancias, pero, a nuestros efectos e intenciones, muy próximas. Hagamos el ejercicio de observar el papel que juegan las mujeres en tales obras, cómo su reiteración prototípica o sus dudas desencadenan abismos inesperados para el pensamiento. Y cómo, en la distancia de los años que permiten abordarlos décadas después de haber sido creadas por Buero, nos miran a los ojos cívicos aberraciones que ha costado mucho tiempo llamar por su nombre y situarlas, por tanto, en el espacio de lo común para poder rechazar, con contundencia, que formaran parte de una siniestra "educación sentimental" de las mujeres, de la que todavía quedan demasiadas rémoras: calumnia, abusos sexuales, humillación, violaciones, y siempre miedo como eficaz mecanismo de esclavitud. Puede que las mujeres que llegan de la historia, aunque no hayan tenido palabra propia que pudiéramos deconstruir, también hayan sido víctimas de la maldad inacabable, como es el caso de las que aparecen en *Las meninas, El sueño de la razón* o *Un soñador para un pueblo.* Es ese pasado estructural eternamente repetido que se instala, socialmente hablando, en el cuerpo de las mujeres y que con tan nítida crudeza volvemos a encontrar en, por ejemplo, *Lázaro en el laberinto.* Y tenemos que mencionar a las "investigadoras" del presente retomando las huellas del pasado, interpretándolas, tratando de encontrar en el hoy cotidiano lo que queda, todavía, de aquello, mujeres enlazando épocas y planos en la distancia de la reflexión como en esa obra final, *Misión al pueblo desierto,* que cierra el cículo iniciado con *Historia de una escalera*.

Treinta años después de aquella tesis vuelvo, en este artículo, a las figuras femeninas, mayoritariamente mujeres, del teatro de Buero Vallejo, sabiendo que el acto creativo desborda, muchas veces, las que pudieran ser intenciones conscientes de un autor o autora. Pero, por eso, igualmente convencida del poder del teatro para afrontar y conjurar, en comunidad, fantasmas colectivos, miedos y errores históricos que frenan el crecimiento de espacios de dignidad porque impiden el paso al pensamiento crítico. Es aleccionador comprobar, de nuevo, que la creación artística se

hace cargo de los seres humanos que en los relatos oficiales han aparecido como comparsa o mero complemento para realce de quien tendría que destacarse como figura ejemplar, como es el caso del tratamiento interpretativo de las figuras femeninas en la historia o en su boceto simbólico mitológico. El daño que supone, socialmente hablando, desconocer toda una intensa genealogía de las mujeres está demediando el pensamiento crítico de mujeres y hombres y negándonos, como humanidad, la posibilidad de ser libres en la medida en que ignoramos caminos y actitudes donde, quizás, se halla el aprendizaje para atrevernos a decir no a tantas aceptaciones que se han presentado como hechos incuestionables.

Es ahí donde situamos nuestro acercamiento a algunos de los personajes femeninos del teatro de Antonio Buero Vallejo, compartiendo amagos de respuesta activa ante tantas claudicaciones como van emponzoñando nuestros días globales. Quisiéramos que estas anotaciones, adaptadas al espacio y al lugar donde se publican, fueran aliciente para abundar con mayor profusión en tales figuras, así como para escuchar su palabra que, sin duda, modificaría actitudes cívicas que persisten tanto por intereses como por ignorancia. Y la ignorancia, sin pretenderlo, es una gran aliada del peor y más interesado egoísmo malevolente…

Lo muestran Irene, Penélope, Anita, Luisa, Rosa y tantas otras que no podremos mencionar, pero de quienes las nombradas van a ser, inmediatamente, portavoces. No explicitaremos, por ello, tramas o argumentos, dejando que los personajes aparezcan más allá de lo que podría contextualizarlos. Nuestra encomienda es presentarlos como alternativas para el pensamiento y, por tanto, para la praxis, lo cual exige intentar una contemplación y una escucha sin interferencias posibles, en estado de alerta intelectual y sentimental, aunque no podamos librarnos del todo de aquellos "pre-juicios" que el hecho de la escritura y la lectura, por definición, "comunican".

≠
FOTO GYENES 1960.

HABLAR EL SILENCIO

En el occidente conceptual, el teatro dio comienzo a la encarnación de los sueños creadores al tiempo que lo hacían la filosofía y la democracia. Cuando cualquiera de estos tres pilares talismánicos se esquiva o condena, los otros dos sufren la misma experiencia con sus luctuosas consecuencias. Buero lo asume así: el teatro es escuela de pensamiento en libertad, de respeto democratizador. Tal vez, si es que seguimos obstinándonos en hallarle causas y razones a la creatividad, quienes en el espacio de lo común no tienen palabra para "decir-se", ni lugar para "habitar-se" pueden ensayar en la escena teatral, con la complicidad imprescindible del público, qué ocurriría en el caso de que…

…en el caso de que una mujer tomase la decisión de no volver a hablar, con la voluntad de que su silencio sea el índice que señala lo injusto de una comunidad donde las relaciones son tan competitivas en lo público como en lo privado; donde frustraciones, envidias y venganzas eliminan la posibilidad de expresarnos desde un "nosotras, las personas". Es el caso de la desafiante Anita, en *Las cartas boca abajo* (estrenada en 1957), quien ha retraído su palabra pública, en un ejercicio de disidencia extraordinario, para que esta no se encenague en mentiras que sostienen estructuras de poder enfermizas, que se pretenden justificar naturalizando incompetencias afectivas y una competitividad morbosa que siempre deviene desprecio al dolor ajeno como si hacer daño, innecesariamente, fuera algo menor en una biografía.

El odio se alimenta de resentimiento, y el resentimiento es una célula pervertida cuyo crecer es proporcional al desmantelamiento de los pactos éticos que protegen nuestras vidas. Sí, podríamos seguir la trayectoria del personaje y buscar el origen de su silencio. Pero Buero es mucho más crea-

tivamente sutil: muestra el presente de la vida futura, aquí representada por el sobrino de Anita, cuando se veta el hecho de que las generaciones puedan tener palabra-hilo que dé cuenta de la limpieza del cariño. Ese joven, que tanto quiere a su tía quien, a su vez, tanto lo quiere, no sabe que porta violentos desafectos asfixiantes sin que, tal vez, tenga estrategias de liberación que, si llegan, puede que sea demasiado tarde porque se desconocen sus señales. Anita es la implacable relatora de ese universo que mantiene ficciones vampíricas hasta el punto de que tales fantasmas, brotados del rencor y la poca conciencia, se escapan del comedor hogareño de cualquier orden y se convierten en asesinos. Dejan de llamarse "disputas domésticas" y empiezan su andadura exterior clavando, con profundidad, alambradas infranqueables. Anita es mucho más que la hermana despechada, más que la mujer obstinada y el residuo que impide la buena marcha familiar. Es, insistimos, la que sabe que las palabras pueden ser bendición cuando son "bien-dichas" y maldición cuando son "maldichas"; tengamos en cuenta el significado de su nombre, volveremos a ello más adelante en este artículo. Su palabra está hecha de silencio, no tiene sitio allá donde se ha aceptado la competitividad, el enfrentamiento y el poder impuesto. Verla gritando todo eso desde su mudez escénica incomoda; aunque también acelera el corazón pacífico que la intuye y quiere seguir latiendo con la certeza de que el diálogo sana las heridas sociales que, de lo contrario, pueden acaba infectadas sin remisión. Su actitud personal es su tarea universal: advertir, señalándolo, de los peligros de lo que se niega, se borra o se esconde. Simplificar como "teatro realista", sin más, *Las cartas boca abajo*, exigiría el compromiso de redefinir las consecuencias de lo que llamamos, de un modo aséptico, "la realidad" excluyendo lo que no cabe en ella. Anita es la necesidad de compartir la memoria de un lugar interior que habitamos en luz y en tiniebla, donde la semilla de la dignidad, siempre frágil, puede acabar aniquilada si no la cuidamos. Lo cual significaría no temer el reconocimiento de los errores.

VER MÁS ALLÁ DE LOS OJOS

En 1949, Buero Vallejo, tras el éxito de *Historia de una escalera,* aceptaba la invitación del Teatro de Cámara entregándole, para un estreno que nunca tuvo lugar, *El terror inmóvil.* Tampoco daremos argumento o trama, salvo el

Representación de El Tragaluz, 1997

pálpito originario de la obra que despertaba en la propia biografía del autor, quien nos lo cuenta en la nota que abre la publicación del texto en 1979[1]. Era el año 1940 y Antonio Buero Vallejo aguardaba, en la galería de condenados a muerte de la prisión de Conde de Toreno, su final. En circunstancias que describe con una carga ética sobrecogedora -lo inevitable y el acto supremo de libertad que exige no dejar que esto signifique renunciar a lo que de humanos somos-, un compañero le enseña una fotografía en la que un adulto sostiene, en brazos, a un niño vestido de festividad religiosa. Intuición ante la extrañeza, que acaba explicando esta: el niño está muerto.

¿Por qué fijar instantes así? Aunque no sea este el caso, la ritualidad purificadora y salvífica de ese fotografiar-retratar a niños muertos, que forma parte de toda una tradición más antigua que la propia fotografía, es el extremo del afán por guardar la existencia y darle una continuidad que la contingencia impide; también aprehender ese "entre" liminal. Sin que sea este el lugar de explicaciones que ayudasen a entender comportamientos o que completaran el relato personal que todo ser humano porta, sepamos que en *El terror inmóvil* hay un adulto que abomina de lo inapresable del tiempo que una fotografía arrastra. Su terror personal se ha transformado en mandato universal sin réplica. Como marido *pater familias* -que podría equivaler, en el afuera, a un dictador-, ejerce violentamente su poder inoculando el virus del miedo y convocando a su fiel guardiana la culpa como mecanismo de control. No podría suponer, por eso mismo, que el deseo de Luisa, su esposa (y aquí el término abandona su historiografía poética y se convierte en yugo), se manifestará con una inocencia que, por su pureza más allá de intenciones, se convierte en reto: sin asustarse porque todo acto de desobediencia lleva aparejado la posibilidad de un castigo, por parte de las instancias que sostienen el poder, la mujer dibuja esos momentos vividos al lado de su hijo tan solo en su imaginación, momentos que no han podido fotografiarse por mandato inapelable del marido que considera la fotografía un modo de "matar la vida". Fotos que revivirían recuerdos felices, acompañando soledades de una madre a la que se le niega también la posibilidad de serlo en plenitud. Imágenes-aura de lo que no fue ni siquiera para ella una felicidad expresa, pero no quiso dejar de tener en su corazón. De nuevo, no analizaremos tal actitud desde un punto de vista psicologista, ni tampoco trataremos de buscarle causas vinculadas con la propia historia de aquellos años de supervivencia en el franquismo. Observemos a Luisa "intentando vaciar el mar con una concha", como en la hermosísima metáfora filosófica bien conocida que se ha convertido en imagen de "atrévete a soñar". Atrévete porque, aunque te hayan adiestrado para lo contrario, eres capaz de hacerlo. Y no estás sola, aunque pueda parecerte que es así, porque los sueños son contagiosos y se derraman mucho más lejos de lo que la razón sería capaz de suponer.

En 1949, no se hablaba de violencia machista. No había, pues, "víctimas" a pesar de la evidencia de los verdugos.

Pero *El terror inmóvil* polinizaba, en la distancia de los años, derechos humanos que no se rinden hasta hacerse ley que ya no dejará que se rindan jamás. Ante los dibujos descubiertos, y para proteger una única fotografía clandestina cuya salvación es pacto simbólico para un posible futuro en libertad, Luisa "confiesa" su falta, se inculpa y humilla con la solemnidad de quien mendiga piedad a un juez siniestro que desconoce ese oficio. La reconocemos demasiado, son tantas las similitudes con un mundo que pareciera volver en los terrores nuestros de cada día, que la terrible última escena podría parecernos la imposibilidad de salir de esta prisión de ignominia.

Pero el Teatro nos ejercita en ver lo que los ojos físicos no alcanzan, de manera que, en realidad, lo que importa es el fulgor de algo aparecido antes del desenlace final. Eso es lo que hemos de salvar, lo que hemos de sacar del teatro escondiéndolo en los bolsillos cívicos del público. De aceptar lo que tiene de promesa, como Buero Vallejo propone a través de Luisa, espectadores y espectadoras somos ya celosos vigías de la vida libre, desterrada tantas veces que llegamos a dudar de su existencia. Mas no: Luisa ni se engaña ni se consuela cuando sustituye fotografías inexistentes por dibujos primarios. En absoluto... Aunque ni siquiera lo sepa, lo sabemos nosotros.

(Continuará en el próximo número)

Notas

1. No puedo dejar de señalar, por lo que significa para mí en el contexto de escritura de este artículo, que *El terror inmóvil*, tal y como conocemos ahora el texto, se publicó en los Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, dirigidos por César Oliva. La edición es de Mariano de Paco, uno de los miembros de aquel lejano tribunal que, en la fecha señalada al comienzo, tuvieron a bien que me convirtiera en Doctora en Filosofía, siendo una de las primeras tesis que dirigía la doctora Ana María Leyra Soriano, mi siempre maestra y hoy mi amiga. Ella y el también filósofo Enrique Pajón Mecloy me condujeron hasta la puerta de la obra de Antonio Buero Vallejo.

TEMPORADA 24—25
SEPTIEMBRE — DICIEMBRE 24

LA GAVINA
ANTON TXÉKHOV — MARC ARTIGAU — CRISTINA GENEBAT
JULIO MANRIQUE
03/10 — 03/11 SALA FABIÀ PUIGSERVER

HAMLET, UNA VERSIÓN RECONTRALIBRE
WILLIAM SHAKESPEARE — CHELA DE FERRARI
TEATRO LA PLAZA
09/10 — 20/10 LLIURE DE GRÀCIA

LA NIT DEL PEIX KIWI
JOSEP JULIEN
16/10 — 03/11 ESPAI LLIURE

UN TROS DE PA
CIA. LES PINYES
22/10 — 27/10 ESPAI LLIURE

CARAMEL
PABLO MESSIEZ — CLARA I ARIADNA PEYA — LES IMPUXIBLES
06/11 — 01/12 LLIURE DE GRÀCIA

CASTING LEAR
ANDREA JIMÉNEZ — OLGA IGLESIAS — ÚRSULA MARTÍNEZ
13/11 — 01/12 ESPAI LLIURE

THE EMPLOYEES
OLGA RAVN — JOANNA BEDNARCZYK — ŁUKASZ TWARKOWSKI
22/11 — 24/11 SALA FABIÀ PUIGSERVER

EL MISANTROP
MOLIÈRE — SERGI POMPERMAYER — PABLO MACHO OTERO
DAVID SELVAS
04/12 — 04/01 SALA FABIÀ PUIGSERVER

TOTENTANZ - MORGEN IST DIE FRAGE
ROBERTO FRATINI — MARCOS MORAU — LA VERONAL
05/12 — 15/12 LLIURE DE GRÀCIA

REITERAT REI TARAT
JORDI ORIOL — NAO ALBET — INDI GEST
11/12 — 04/01 ESPAI LLIURE

lliure

Entidad concertada con
Ajuntament de Barcelona · Generalitat de Catalunya Departament de Cultura · inaem · Diputació Barcelona · Barcelona Capital Cultural i Científica

Con la colaboración de
Sabadell Fundació · Estrella Damm

Medios colaboradores
3 · Catalunya Ràdio

Medios patrocinadores
La Vanguardia · Time Out Barcelona

La creación de óperas en el siglo XXI

A mediados del siglo XX, la ópera parecía inviable para la vanguardia musical, con figuras como Boulez y Stockhausen criticando el género. Sin embargo, compositores como Henze y Reimann mantuvieron su interés, mientras italianos como Nono y Berio transformaron la ópera. En España, pese a dificultades históricas, autores como Balada, Soler y Luis de Pablo revitalizaron el género.

TOMÁS MARCO
Compositor. Miembro de Honor de la Academia. Autor de Historia de la ópera. Siglos XX y XXI.
Fotografías cedidas por el Teatro Real

A principio de la segunda mitad del siglo XX, ningún observador avezado hubiera apostado por un boom operístico a principios del siglo siguiente, al menos desde el punto de vista de la creación. La aparición de la vanguardia serial hizo que muchas de sus figuras destacadas consideraran la ópera como algo inviable con las nuevas técnicas, ya que necesitaba un lenguaje más tradicional y así lo proclamaron Boulez o Stockhausen. Solo maestros que no pertenecían a esa tendencia, como Reimann o Henze, permanecieron en ese camino que contó con una notable disidencia, la de los italianos que no solo no abandonaron la ópera, sino que iban transformándola con obras de Nono, Berio o Maderna. Pero hasta los mayores popes de la música instrumental acabaron por claudicar a finales de siglo y dieron la razón a figuras aisladas que aún dentro de lenguajes nuevos querían ser operistas. A decir verdad, hubo intentos muy logrados fuera de ellos pero por los que algunos autores pagaron un alto precio, como un Bernad Aloys Zimmerman al que la vida se le hizo imposible y del que solo póstumamente se reconoció la gran novedad y fuerza de *Die Soldaten*.

Boulez nunca llegó a componer ópera y hasta dijo de joven que el mejor destino de los teatros operísticos era quemarlos, pero acabó dirigiendo ópera e incluso se convirtió como director en una estrella wagneriana en el mismo Bayreuth. Y hasta insinuó la posibilidad de escribir una ópera sobre *Le balcon*, la obra teatral de Jean Genet. No llegó a hacerlo, pero sí lo hizo un poco después, y muy bien, su discípulo Peter Eötvös. Y Stockhausen acometió en el cambio de siglo su megaproyecto de siete enormes y complejas óperas para cada día de la semana.

Los músicos de esos momentos que no querían renunciar a elementos teatrales desarrollaron un especial teatro instrumental de vanguardia en el que sobresalieron varios compositores entre los que el más conocido sería Mauricio Kagel o, por la rama italiana, Sylvano Bussotti que luego derivaría a la ópera que es en realidad lo que hicimos casi todos los que en los sesenta fuimos a ratos tentados por ese tipo de teatro instrumental que dejó algunas obras notables aunque curiosamente ha desaparecido en la actualidad arrollado por la revitalización de la ópera.

Pero los más jóvenes de entonces y las generaciones siguientes comprendieron que no tenían por qué modificar sus lenguajes sino sólo adaptarlos al teatro para acercarse a un género que les atraía. Y surgen una serie de autores de primera categoría que son capaces de hacer óperas de interés, algunas de gran éxito internacional como es el caso del belga Philippe Boesmans con el triunfo de *Reigen* o *Wintermärchen* o la irrupción de la finlandesa Katja Saariaho con títulos que, desde *L´amour de loin*, arrasan en los teatros. O el ya mencionado Eötvös con varias obras notables. De hecho, apenas hay hoy compositor europeo o americano de algún peso que no haya acabado por intentar la ópera habiendo ampliado las buenas obras del género de una manera realmente muy notable.

Pero me interesa más destacar ahora como ese fenómeno se desarrolla en España, un país donde en todo el siglo XIX se luchó por desarrollar una ópera nacional ante la hostilidad de las instituciones musicales y la propia sociedad que solo permitía al compositor local componer zarzuelas y no acercarse a la ópera. Varias generaciones de compositores dejaron ahí un esfuerzo no reconocido, ni siquiera hoy, y entre ellos se encuentran nombres bien ilustres como Chapí, Albéniz o casos tan sangrantes como los de Pedrell o Conrado del Campo. Y aún peor en una buena parte del siglo XX donde el género no puede aceptar novedades porque no hay donde hacerlas.

Tras la guerra civil, el poco campo que tenía la ópera española se agudiza con la práctica inexistencia de teatros capaces de abordarla. Cerrado durante tres cuartos de siglo el Real, con una vida difícil el Liceo barcelonés, y solo pequeños intentos de montajes tradicionales en algún otro lugar, la cosa era prácticamente utópica. Con lo que,

El abrecartas

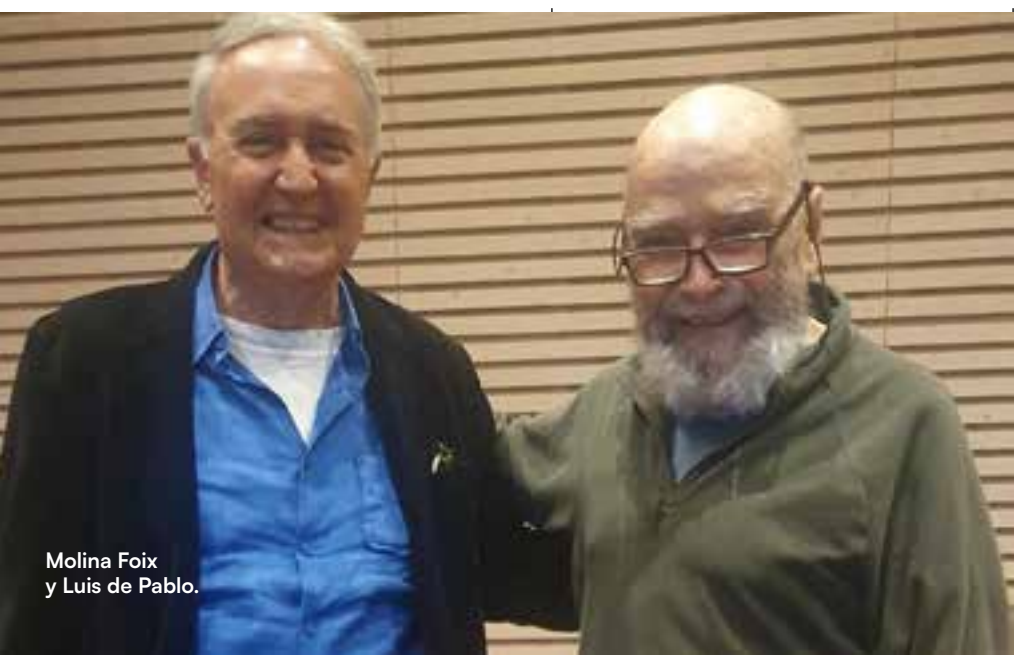
La Regenta

además, la vanguardia de los años sesenta se contagia del silencio operístico de la vanguardia europea y la cuestión apenas se esboza. Pero en algunos momentos se encuentran resquicios y las obras de Leonardo Balada o mi propia *Selene* en 1974 abren el fuego y, entre los primeros maestros de la vanguardia española, Josep Soler compuso varias óperas, aunque en su mayoría inestrenadas y Luis de Pablo con *Kiu* en 1993 inicia una serie de óperas que no cesarán hasta su muerte. Para entonces la nueva ópera tenía carta de naturaleza en todos los países

Pero no se trata ahora tanto de historiar la composición de ópera cuanto de ver los problemas con los que ese interés de las siguientes generaciones de compositores españoles se encuentra y cómo puede solucionarlos. Para empezar, el de los lugares donde hacer esas óperas porque, aunque el panorama de los teatros que la hacen, o pueden hacerla, ha mejorado notablemente, no es tan fácil abrir su programación a obras nuevas. Evidentemente se representa algunas y eso ha sido muy positivo para la creación, pero está claro que ello se hace a un ritmo mucho más moderado de lo que la cantidad, e incluso la calidad, de nuevas obras exigiría. Este hecho ha permitido un con-

Tenorio

TEATRO REAL ©Javier del Real



Molina Foix y Luis de Pablo.

siderable aumento de la producción de óperas de cámara, con mucha más flexibilidad de producción y de montaje que son posibles de representar en teatros no exclusivamente operísticos o en otros tipos de espacio y que, precisamente por esos condicionantes, también impulsan una nueva creatividad de formas operísticas a veces inéditas. El fenómeno no solo es español sino universal y el cultivo de la ópera de cámara es tan floreciente que se puede hablar de una importante variante en la concepción compositiva de la ópera. No quiere decir que no se hagan ahora obras más amplias para grandes teatros, pero sin duda hay más y son más fáciles de representar las de tipo más reducido. Algunas son de tipo medio con casi los mismos elementos que las concebidas para grandes teatros, aun-

Tenorio

Barbara Luch

que de menor tamaño, mientras otras suprimen los coros, reducen las orquetas a conjuntos de cámara y contienen el número de personajes en acción. En realidad, la ópera de cámara es el campo más habitual para las nuevas óperas y en algunos casos la reducción es tan drástica que puede hablarse de óperas e bolsillo. En principio son reducciones que no tendrían que influir en la calidad de las obras pero que evidentemente necesitan de mucho talento para mantener un nivel que a veces el tamaño y la variedad de elementos hacen más llevadero.

Otro problema importante en España es la de la redacción de un libreto por la sencilla razón de que los autores teatrales de hoy día carecen en su mayoría de experiencia en cómo funciona un libreto operístico, no solo porque nunca lo hayan hecho sino porque mayoritariamente desconocen el género. No basta tener una buena obra teatral, sino saber condensarla y adaptarla a la técnica del teatro cantado que tiene reglas de tiempo y morfología completamente distintas de las del teatro hablado. Tal vez por eso, algunos compositores han (hemos) optado por hacer ellos mismos los libretos, pero eso no se puede generalizar porque no hay por qué exigir oficio teatral a quien está desarrollando el musical. Sería muy deseable contar con suficientes autores teatrales con una experiencia operística tal que les permitiera abordar libretos originales y sugerentes para el compositor. En un mundo en el que la lírica contaba mucho, como es en siglo XIX, la mayoría de los grandes escritores no tuvieron escrúpulos para escribir libretos, y en el caso español, aunque es escasamente conocido porque se habla poco de ello, la mayoría de los escritores famosos escribieron libretos para zarzuela. Todo el mundo teatral sabe que el libreto de *Il trovatore* de Verdi se basa en la obra teatral de García Gutiérrez o el de *La forza del destino* en el *Don Álvaro* del Duque de Rivas, pero se suele ignorar que muchos escritores famosos de esa época escribieron libretos para zarzuelas. El que la mayoría no fueran títulos que hayan sobrevivido no impide que tengamos libretos de escritores como Bécquer, Valera y hasta Pérez Galdós.

Tampoco es menor preocupación la adaptación del canto que debe además ser aprendido de memoria y, en lo posible, plegado a la idiosincrasia del lenguaje y a las posibilidades de los cantantes e incluso de la inteligibilidad de los textos. La controversia en torno al canto en la ópera moderna es algo que siempre está presente en la ópera reciente y hasta la ya no tan reciente.

Muchos compositores hubo que decidieron tratar la voz como si fuera un

instrumento. Pero eso, que en algún tipo de composición sinfónica puede ser factible, no resulta práctico en una ópera y además es tan gratuito como hacer lo contrario, empeñarse en que un instrumento se comporte exactamente como una voz. O tratar un piano como si fuera una flauta.

El canto en la ópera es un elemento absolutamente esencial y no tratarlo como un instrumento no quiere decir que haya que hacerlo de manera convencional o como en la ópera del pasado. Decidir cómo cantar una nueva obra es algo que compete al compositor. pero muchas óperas modernas demuestran claramente que puede haber muchos tipos de canto que les convienen, saber manejar bien la respiración, usar con refinamiento las características del idioma en que la obra se escriba y todo un mundo de cuestiones que no hay que ver solo como condicionantes sino como elementos para investigar y crear. De cualquier manera, un compositor que se decida hoy día a componer una ópera debe saber que lo primero en que se van a fijar es en su manejo del canto en función de la propia estructura de la obra, de lo que él quiere decir y de lo que realmente acaba por llegar al espectador.

Otro aspecto fundamental en la ópera de hoy y para el que muchos compositores quizá no están suficientemente preparados es el enorme peso que en el momento actual cobra la puesta en escena. Se solía y se suele decir que en una ópera hay factores muy distintos que deben equilibrarse de manera tal que ninguno sobresalga o estorbe a los demás, pero históricamente es cierto que ha habido periodos en los que predomina uno de ellos y hay que evitar su abuso.

Cuando la ópera nace quiere ser una reconstrucción del teatro griego y es el texto el que les parece a los prebarrocos que es lo que más interesa. Si convenimos (frente a los que creen que Peri o Caccini eran ya operistas y no madrigalistas representativos) que la primera ópera histórica es el *Orfeo* de Monteverdi hay que señalar que la gente que en 1607 se reunió en Mantua para escucharla iba a una obra teatral de Alessandro Striggio y el que la música fuera de Monteverdi se debía a que este trabajaba entonces para la corte de Mantua y no a razones diferentes. Durante bastante tiempo, era el texto y no tanto la música lo que importaba y esa es una de las razones por las que de las primeras óperas españolas, inmediatas a las de Italia ya que entonces la española era la primera corte europea, se conocen los textos pero casi nunca las músicas e incluso el nombre del compositor.

Este fenómeno no dura mucho pues cuando la ópera salta a los teatros no de corte sino de pago de una entrada, como ocurre casi inmediatamente en Venecia, el público empieza a decantarse por la música. Y si durante el siglo XVII música, texto y cantantes están más o menos equilibrados, ya en el XVIII la música empieza a imponerse e incluso se da el caso de que los libretos se usan una y otra vez por distintos compositores y en ocasiones por el mismo con distinta música. Es esta la que importa pero es también la era de los famosos castrati y es el canto el que se va apoderando del liderazgo operístico. Durante buena parte del XVIII y XIX son los cantantes los que se erigen en verdaderos dueños del arte operístico. Pero, hacia finales del XIX son los directores de orquesta los que empieza a imponerse como lo hacen en los países germánicos de Bülow a Mahler y sucesores y en Italia de Fazio a Toscanini. El papel del director musical como dictador absoluto de la ópera culmina y empieza ya el declive con la figura de Karajan. Cierto que aún hay un periodo donde figuras que van de Giulini o Abbado a Mutti siguen teniendo mucho que decir. Pero la puesta en escena, que ya empezaba a tener peso desde los tiempos de Max Reinhardt, empezará a convertirse en la dictadura de los grandes teatros y ello se agrava cuando en los finales del XX y lo que llevamos de XXI, la dirección de escena se convierte en un libreto impostado sobre el existente que puede llevar a situaciones peregrinas y a una incongruencia, a veces absoluta, entre lo que se dice y lo que ocurre en realidad. Pero el decidir que una *Carmen*, que todo el mundo operístico por lo menos conoce en argumento y música, debe transcurrir en las cloacas de Shanghái puede irritar o no al espectador, pero no afecta a la obra en sí, solo a esa representación. Pero lo que se haga con una ópera nueva va a caer sobre la espalda del compositor, a veces para siempre, de manera que ese es un problema con el que un nuevo autor tiene que luchar, casi siempre en inferioridad de condiciones.

Lo ideal sería que casi desde el comienzo de la escritura de la obra, músico, libretista y director de escena fuesen organizando el desarrollo teatral de la nueva producción. Pero eso casi nunca ocurre. Lo normal es que si un nuevo operista consigue estrenar sea la dirección del teatro quien señale al encargado de la puesta en escena y a partir de ahí todo es azaroso. Personalmente tuve la suerte de contar en varias ocasiones con un gran director que se nos ha ido, Guillermo Heras, conocedor y además respetuoso con la música y dialogante con el compositor. Pero también tuve montajes impuestos de los que no estuve tan satisfecho.

Realmente en la actual dictadura que en muchos grandes teatros ejercen los directores de escena tienen bastante culpa los intendentes de los teatros que son los que los escogen y a los que a veces viene muy bien propagandísticamente que la representación sea un escándalo. Insólito pero muy cierto. No me extrañaría que eso acabe en el fin de la dictadura actual del director de escena a favor de los intendentes que serán la nueva figura decisoria si no hay otro remedio. Aunque volver a equilibrar creación con producción, libreto con partitura, director musical con cantantes y todo en un organismo eficiente sea lo que de verdad hace falta.

A TI, QUE ANDAS BUSCANDO DRAMAS

Centro #Dramático Nacional

¿Qué es un país sin el reconocimiento del resto?

This Is Not an Embassy (Made in Taiwan)

concepto y dirección
Stefan Kaegi (Rimini Protokoll)
dramaturgia **Szu-Ni Wen**
reparto **Chiayo Kuo, Debby Szu-Ya Wang y David Wu**

Teatro Valle-Inclán | Sala Grande
20 SEP - 22 SEP 2024

¿Nació el capitalismo en una fiesta?

Le congrès ne marche pas

creación **La Calòrica**
texto **Joan Yago** dirección **Israel Solà**
reparto **Roser Batalla, Joan Esteve, Xavi Francés, Aitor Galisteo-Rocher, Esther López, Tamara Ndong, Marc Rius, Carles Roig y Júlia Truyol**

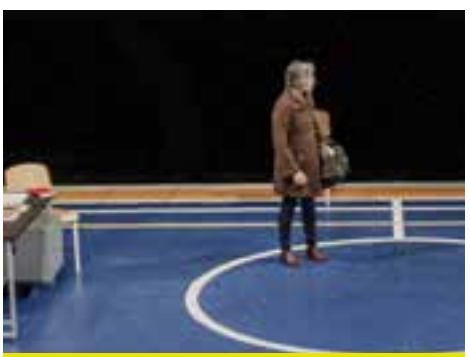
Teatro Valle-Inclán | Sala Grande
2 OCT - 20 OCT 2024

¿Cuáles son los límites de un sueño?

La gaviota

de **Antón Chéjov**
adaptación y dirección **Chela De Ferrari**
reparto **Patty Bonet, Paloma de Mingo, Miguel Escabias, Emilio Gálvez, Belén González del Amo, Antonio Lancis, Domingo López, Eduart Mediterrani, Lola Robles, Agus Ruiz, Macarena Sanz y Nacho Bilbao (músico)**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
9 OCT - 10 NOV 2024



¿Se puede compartir el duelo?

Tierra

texto y dirección **Sergio Blanco**
reparto **Andrea Davidovics, Soledad Frugone, Tomás Piñeiro y Sebastián Serantes**

Teatro María Guerrero | Sala Grande
10 OCT - 13 OC 2024

¿Muchas soledades juntas se hacen compañía?

¿Sabes que las flores de plástico nunca han vivido, verdad?

texto y dirección **Mireia Gabilondo**
reparto **Karmele Aranburu, Aitziber Garmendia y Telmo Irureta**

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa
18 OCT - 24 NOV 2024

¿Qué se hereda con la juventud?

Nada

de **Carmen Laforet**
adaptación **Joan Yago**
dirección **Beatriz Jaén**
reparto **Pau Escobar, Laura Ferrer, Manuel Minaya, Amparo Pamplona, Julia Rubio y Andrea Soto**

Teatro María Guerrero | Sala Grande
8 NOV - 22 DIC 2024

Todas las preguntas de la temporada, pases y entradas en

dramático.es

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

“Territorios” mira ahora hacia Canarias. Las dificultades geográficas, que generan dificultades extremas para las giras por todo el territorio español, además de costes económicos elevados, no deben impedir el conocimiento de la producción de las islas.
En este recorrido, Isabel Delgado examina las compañías, Gemma Quintana Ramos las dramaturgias del siglo XXI, Dácil Ortega Perdomo la danza, y

territorios
CANARIAS

35 DRAMATURGIA CANARIA DEL SIGLO XXI. RUMBOS Y TRAYECTORIAS
Gemma Quintana Ramos

39 COMPAÑÍAS CANARIAS EN EL NUEVO SIGLO
Isabel Delgado

44 TEATRO EN CANARIAS, ESCENARIOS Y PERSONAJES
Carmen Márquez-Montes

48 DANZANDO NUEVOS CIRCUITOS
Dácil Ortega Perdomo

Dramaturgia canaria del siglo XXI. Rumbos y trayectorias

El teatro en Canarias ha crecido notablemente en el primer cuarto del milenio, consolidando espacios de programación estable y promoviendo una dramaturgia propia. Iniciativas como Canarias Escribe Teatro han sido clave en la formación y proyección de nuevos autores.

GEMMA QUINTANA RAMOS

Canarias siempre ha disfrutado de una gran tradición teatral. Lugar de paso de grandes compañías que se dirigían a América, comunidad que en lo artístico ha evolucionado en paralelo al resto de la península durante el siglo pasado, no ha faltado teatro de cámara, autores vanguardistas, experimentación y creación universitaria e independiente. Tampoco se carece de público, espectadores abiertos a voces foráneas, pero también sensibles al latido creativo de sus propios contextos. Pero este archipiélago presenta, como tal, unas condiciones peculiares. Territorio ultraperiférico, donde la fragmentación física dificulta la movilidad y la fragmentación institucional (siete islas y tres planos organizativos entre gobierno, cabildos y municipios) complica la planificación y estabilidad cultural a largo plazo; ha logrado en este primer cuarto del milenio un auge significativo de su dramaturgia. Han sido numerosos los factores que se han alineado para consolidar un sector que, pese a sus numerosas debilidades y retos pendientes, ha comenzado ya a hacer presente la creatividad y el oficio de una escritura teatral propia.

Durante estos 25 años se ha ido reforzando una cartografía de espacios teatrales con programación estable. El teatro Cuyás se sumaba a esta labor en 1999, mientras que el teatro Pérez Galdós y el Guiniguada, también en Las Palmas de Gran Canaria, se ponían en marcha tras un periodo de reformas. Por su parte, el Guimerá, en Santa Cruz de Tenerife, y el Teatro Circo de Marte en Santa Cruz de La Palma, hacían también una apuesta decidida por una programación permanente. En todos estos espacios, y en numerosos centros culturales municipales, la creación canaria se ha ido incorporando a través de residencias, festivales y circuitos. Las modificaciones en la estructura institucional pública marcan este primer cuarto de siglo: la Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y la Música (SOCAEM), creada en 1987 para el desarrollo de las políticas culturales de la comunidad autónoma, se convierte en 2005 en Canarias Cultura en Red para adaptar la gestión pública a las demandas del nuevo siglo. La filosofía de la Agenda 2030, impulsa un nuevo cambio de estructura y denominación en 2021 con el reciente Instituto Canario de Desarrollo Cultural. Instituciones públicas y asociaciones privadas promueven nuevos festivales en las Islas que se suman a los veteranos Festival del Sur en Agüimes, Temudas en Las Palmas de Gran Canaria o Mueca en Tenerife. Iniciativas como MAPAS surgen para impulsar la distribución,

aunque la estabilidad y eficiencia de los circuitos, tanto regionales como insulares, sigue siendo una tarea pendiente fundamental. Este retrato incompleto, aporta una idea de la evolución respecto a las posibilidades de acceso de los autores a la práctica escénica.

En lo referente a la creación, el siglo arranca en continuidad con aquellas líneas temáticas y formales abiertas en décadas anteriores por autores como Cirilo Leal, Luis Alemany o Ángel Camacho; voces de un interesante teatro con conciencia social y resonancias antropológicas e históricas que no acabó de lograr la proyección que garantizara su continuidad. Y con cierta timidez, comienzan a hacerse oír nuevos autores, nacidos en los años 70, a través de premios, publicaciones y algunos estrenos. Esta nueva nómina autoral trataba de encontrar un estilo propio y fue retratada en artículos críticos con los nombres de Antonio Tabares, Roberto García de Mesa, Nacho Cabrera o Carlos Pedrós produciendo en Canarias, junto a Irma Correa y Bibiana Monje, desde Madrid.

Ya en la segunda década del siglo, a estos factores de cambio se suma la iniciativa Canarias Escribe Teatro (CET), un proyecto que ha liderado la escritura teatral de las Islas. Desarrolla desde 2009 un espacio de formación, creación, proyección y reflexión de la dramaturgia canaria en una región que no contaba con formación específica. Su estrategia de formación se ha desarrollado a través de talleres de excelencia bajo el magisterio y la influencia de distintas generaciones y tendencias de la autoría teatral española: José Sanchis Sinisterra, Guillermo Heras, Ignacio Amestoy, Inmaculada Alvear, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Paco Becerra o Alberto Conejero; además de los canarios Irma Correa, Roberto García de Mesa, José Padilla, Antonio Tabares o los hermanos Yeray y Quique Bazo. Pero además de generar espacios de conocimiento e intercambio, CET se propuso crear las condiciones necesarias para que los nuevos textos subieran a escena. Su primera producción, *Los mares habitados*, escrito por Irma Correa, Orlando Alonso, Carlos Alonso Callero y Antonio Tabares resulta finalista al Max Espectáculo Revelación 2010. En años posteriores, CET sigue haciéndose eco de los textos de autores canarios cuyo rumbo los había llevado a Madrid, estrenando *Porno casero* de José Padilla, *Última transmisión* de QYBazo y *El mar y las estrellas* de Correa, Tabares y Padilla. Para impulsar las nuevas voces que surgen dentro de los talleres se crea el Laboratorio de Escritura Teatral, cuyos textos ganadores se estrenan cada año, con espectáculos como *El rompeolas* de Miguel Ángel Martínez o *La quinta pared* de Maykol Hernández, que se exhibieron en Madrid y en Chile, México y Estados Unidos, respectivamente. Canarias Escribe Teatro ha impulsado la escritura teatral, proyectando la dramaturgia canaria actual y conectando a creadores de distintas generaciones. La posibilidad de presenciar estas nuevas poéticas ha generado el interés del público y, en paralelo, de productoras y compañías que han descubierto una clara sintonía con las voces y temáticas de estos autores emergentes, materializándose en producciones y maridajes significativos. Esta evolución tiene su reflejo en dos rumbos y numerosas trayectorias que van despuntando y cuya evolución marcará la dramaturgia por venir.

Rumbo 1.
De ida y vuelta. Trayectorias

Irma Correa recogió en 2005 el Max al Espectáculo Revelación con *Desde lo invisible*, su tercer texto estrenado. Su paso por el CDN con *Hablando (último aliento),* por los Teatros del Canal junto a LaJoven con *La fundación* (2017) o *Ulloa* o el Premio SGAE de Teatro por *Friday* son hitos ya conocidos de su trayectoria como dramaturga. Aquí, en Canarias, la sólida poética de Correa ha acompañado los primeros éxitos de proyectos como CET con *Los Mares habitados* o *El mar y las estrellas*; Teatrae, programa pedagógico del Cuyás, con el familiar *Un burro volando* de Clapso o Laboratorio Galdós, con *Ana (también a nosotros nos llevará al olvido)* inspirada en *Tristana*, finalista a los Max como Mejor Autoría.

José Padilla ha tenido sonoros éxitos en el teatro Pavón con *Las crónicas de Peter Sanchidrián,* su versión de *Enrique VIII* representada en The Globe o su Premio Ojo Crítico de Teatro 2013. En Canarias, su humor negro y aguda crítica a la actualidad recibía el premio Réplica a la Mejor Autoría Original por *Porno casero*, dirigida por Rafael Rodríguez. Padilla participa también en *El mar y las estrellas* con una pieza sobre la enigmática estancia de Agatha Christie en Gran Canaria.

Los hermanos Yeray y Quique Bazo, que firman sus trabajos como *QYBazo*, se formaron bajo el magisterio de Sanchis Sinisterra en el Teatro Fronterizo en Madrid. En Canarias, firman espectáculos con La República (*Los impostores*), 2RC (*Última transmi-*

La increíble historia de la ciudad al revés de El Gato Engrifao Inauguración festival Temudas 2024

sión) y con Ángulo Producciones, su *Tesla/Edison* ha girado por las Islas en 2021.

Rumbo 2. Desde aquí. Trayectorias

Desde Canarias, una de las voces actuales más potentes y prolíficas es la de Antonio Tabares. Desde que Delirium estrena *Canarias*, siete piezas breves sobre la idiosincrasia del isleño y *La konkista de Canarias*, se evidencia su interés por los episodios históricos del archipiélago, su agudo humor y su sugerente poética. Tabares dudaba sobre las posibilidades de su escritura desde la periferia, hasta que partiendo de una noticia que le causó cierta perplejidad, habitual detonante de su escritura, da forma a *La punta del iceberg*. La obra sería montada por Delirium en Canarias y por el Teatro de la Abadía en Madrid donde la dirigiría Sergi Belbel, luego, saltaría al cine protagonizada por Maribel Verdú. Con Delirium ha estrenado, entre otras, *Proyecto Fausto* o *La inmortalidad*, ambas vinculadas a la memoria de nuestras islas, como *La sombra de don Alonso*, premio Pérez Minik 2002, que estrenó Iraya Producciones en 2018.

Miguel Ángel Martínez, aborda con su escritura un teatro documental de nuestra intrahistoria con rasgo formales épicos y temática social. Propone un teatro con conciencia de tiempo que construye como diálogo intergeneracional. Se dio a conocer con *Corredera*, mítico forajido canario, que fue llevado a escena por Profetas de Mueble Bar. Un texto previo, *La fábula del topo, el murciélago y la musaraña,* la historia de un tío suyo prófugo del franquismo que vivió escondido en un bidón 33 años, fue representado por Delirium en 2020, obtuvo el Premio Réplica a la Mejor Autoría y el aplauso del público de varias generaciones.

Luis O'Malley es un dramaturgo estrechamente vinculado a CET. Con 2RC ha puesto en escena *El tango de tu cuerpo* y estrena en 2017 su lacerante y arriesgado drama sobre los niños soldado, *Los niños del XXI*. Con Ángulo Producciones, productora que apuesta firmemente por la autoría canaria, estrena *El regreso de Demofonte* y *Michelle,* dos comedias en las que se evidencia su gusto por la sátira y el cine. El suyo no es un teatro de resonancias historiográficas, pero su

interés por el teatro clásico, además de varias adaptaciones y su texto debut *Se busca Juan Rana*, ha derivado en la escritura de *Como chispa de cañón*, teatro en verso sobre la piratería del siglo XVI en Canarias.

Nacho Cabrera desarrolla una escritura en función de sus intereses creativos como director. Con La República estrena en 2013 *Ciudadano Yago,* basado en *Otelo*, que recibe el Réplica a la Mejor Autoría. *Las cicatrices del cielo* o *Madre,* a partir de Brecht, se suman a *Colacerdo,* versión libérrima de *Cien años de soledad*. En 2025 estrenará *Enemigo,* condensando a Ibsen. De este perfil de directores-autores que crean textos propios para sus espectáculos hay una serie de trayectorias que seguirán sumando diversidad y lenguajes: Bibiana Monje (*Lacura* o *Pogüerful*), Mario Vega (*Protocolo del Quebranto*), Romina R. Medina (*Donde no habita el olvido* -Premio Replica 2024 Mejor Autoría)-, Guaxara Baldassarre (*El discurso de las moscas* o *Esperando a Lucky*) o Noemí Pérez (*Ad Libitum* o *Impunis*).

Y no olvidemos en este breve recorrido, otras voces emergentes, trayectorias en tránsito que contribuirán a definir los rumbos del teatro canario, como la de Javier Estévez (*Ojos de ola y Más alto que el cielo, nosotros)* o Rosa Escrig (*Yo maté a Kurt Cobain* -Premio Réplica al Mejor Espectáculo 2024- y *Polígono)*. Si el sector escénico canario logra mantener el rumbo, reforzando cada uno de sus eslabones, va a contar con una fértil y diversa dramaturgia, una dramaturgia con voluntad de universalidad, para mostrar el potencial creativo del teatro canario actual.

Teatro Pérez Galdós

Teatro Cuyás

Auditorio de Tenerife.

Compañías canarias en el nuevo siglo

Este artículo recorre las artes escénicas canarias en el cambio de siglo, centrándose en las compañías teatrales. Se estudia el catálogo del Programa MARES, excluyendo compañías de danza, circo, improvisación, y profesionales de la narración oral y comedia, para ofrecer un análisis más acotado del panorama teatral.

ISABEL DELGADO

Aunque todas las empresas de las artes escénicas actuales tienen páginas en Instagram y Facebook, hemos tenido en cuenta sólo a las compañías con sitio web propio. Creemos que, tal como observa Laura López-Leiton (2018) en su trabajo Teatro Canario en internet (2014- 2017), el éxito de las trayectorias de las compañías teatrales se ve reflejada en la calidad y profesionalidad de sus páginas web. El resultado es el listado de las 37 compañías que presentamos a continuación.

Las compañías del listado, ordenadas por su año de constitución, componen una buena representación de las AAEE Canarias y de las compañías integradas actualmente en la asociación de empresarios de teatro Réplica. Queda fuera Cauproges, empresa de gestión y producción que en los últimos años distribuye espectáculos coproducidos por la Fundación CajaCanarias, como *Un día habrá una isla*, *Pedro Gracía Cabrera*, y *Los brindis de Pérez Minik*, escritas por los hermanos Bazo y dirigidas por Juan José Afonso.

En el primer bloque, encontramos grupos históricos del teatro independiente. Profetas de Mueble Bar surge del colectivo juvenil Poll-Nud que participa ya en la primera muestra de teatro independiente de 1977. Juan Ramón Pérez (1961-2022), Fernando Navas y Carmelo Alcántara conforman una compañía con una particular imaginería, sin-

"Madre" de Teatro de la República

Izquierda: "El crimen de la calle Fuencarral", coproducción de Unahoramenos y Teatro Pérez Galdós. Laboratorio Galdós: Ruth Sánchez, Marta Viera, Efraín Martín, Abraham Santa Cruz. Dirección: Mario Vega.
Derecha; "Colacerdo" de Teatro de la República.

Cartel de "Madre" de Teatro La República.

gular humor y un innegable sello personal. En 2006, editan el libro *Profetas de mueble bar 25 años*, donde recogen parte de su larga trayectoria y Carmen Márquez edita en ADE *Teatro selecto de Juan de la Cruz del Rosario*, cofundador y autor del grupo. Troysteatro, creada por un grupo de estudiantes y profesores en la facultad de educación de la universidad de La Laguna, sigue trabajando en el ámbito universitario y produciendo montajes profesionales. En 2024, recibe el premio Max en la modalidad de aficionado. Otra de las compañías veteranas es Delirium Teatro. Su primera obra, *Delirium*, escrita y dirigida por Severiano García, representa a Canarias en el Encuentro nacional de Teatro joven y a España en el IV Festival do Joven Teatro en Oporto. La compañía cuenta con una interesante trayectoria caracterizada por la búsqueda de textos críticos y reflexivos, la escenificación de obras propias y de otros autores canarios, especialmente del dramaturgo Antonio Tabares, del que han estrenado 6 piezas. Su último montaje es una adaptación de la conocida novela *Panza de burro* de Andrea Abreu. El último grupo de la década, Zalatta teatro, surge de la unión del actor y director Telesforo Rodríguez y la actriz y cantante Eva González. Desde 2017 cuenta con sala alternativa en Las Mercedes, por la que han pasado compañías canarias, nacionales y latinoamericanas.

Entre las compañías de los años 90, encontramos a Mónica Lleó, una actriz formada en Barcelona, que interpreta y dirige sus espectáculos, la mayoría de veces monólogos de carácter irónico. Teatro Tamaska, la única compañía que queda de los primeros grupos surgidos en el seno de la Escuela de Actores de Canarias, trabaja actualmente como la MCB Gestión Cultural. Dirigida por Calos Belda y Josefa Suárez, son habituales sus producciones de proyección internacional como *Cambuyón* o su último estreno *Robinson & Crusoe*, con la compañía Theater Kempten.

En este grupo aparecen también compañías de teatro infantil y de títeres como Teatrapa plus, que ofrece conciertos didácticos. Títeres Bolina, dirigida por María Mayoral, abarca la programación en televisión, ferias, festivales y circuitos profesionales, con giras periódicas a la Península.

Otra compañía con lenguaje propio es La República. Su primera obra, *Chatarra*, escrita y dirigida por Nacho Cabrera e interpretada por Nacho Cabrera y Mario Vega, es un espectáculo rompedor que pone de manifiesto la calidad de la autoría y la interpretación. Sus trabajos van desde la comedia al drama, pasando por el teatro de calle, siempre con un marcado compromiso social. El dramaturgo y director Nacho Cabrera cuenta también con una extensa práctica en dirección lírica. Su dos últimos estrenos, *Colacerdo* y *El Alma de Galdós,* son una buena muestra.

En este periodo, aparecen también las primeras productoras de teatro en Canarias. En 1996, la compañía Clapso, de Israel Reyes, se convierte en productora, contrata actores de otras compañías y estrena con gran éxito *Soy lo prohibido*, un modelo para las nuevas empresas del sector. Crea también Espacio Clapso, primer proyecto de trabajo creativo en Las Palmas de Gran Canaria. Algunas de estas empresas, como Producciones del Mar, convertida en Unahoramenos en 2009, consiguen en solo diez años amplia experiencia en el campo de la producción, la gestión de espacios y grandes eventos. Su fundador Mario Vega asumirá la dirección artística en 2015, con estrenos de autores canarios como Antonio Lozano, Antonio Tabares e Irma Correa. En 2021, estrena *Moria*, proyecto de teatro documental que surge de una visita al campo de refugiados en Lesbos. El espectáculo ganó el Premio Max 2022 a la mejor labor de producción.

"Colacerdo" de Teatro La República.

Con el cambio de siglo, el teatro canario experimenta un nuevo auge con la consolidación de los circuitos insulares y regional, y programas como Canarias Crea, que favorece el traslado de compañías dentro y fuera del archipiélago. El actor, director y dramaturgo Ricardo García crea Morfema, especializándose en teatro para juvenil con espectáculos como *Lazarillo* o *Quijote, la biografía farsa*. Nacho Alménar y Aranza Coello, fundadores de Burka teatro, llevan a escena adaptaciones como *La Lapa* o *Senderos de gloria*, y producciones de calle como *Historias de la Peste*. En 2015, Aranza Coello estrena *La batalla*, que inicia un nuevo camino de esta directora, dramaturga y actriz, galardonada con el Premio Nacional José María Rodero para directoras de escena. En 2003, aparece la primera compañía de repertorio, 2RC Teatro con la puesta en escena de textos de la dramaturgia universal, rescatando títulos y autores tanto clásicos como contemporáneos. Su fundador, Rafael Rodríguez, cuenta con una larga trayectoria dirigiendo montajes como *¿De cuándo acá nos vino?* para la Compañía Nacional de Teatro Clásico y *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* o *Abre el ojo*, con 2RC Teatro. En 2009, 2RC pone en marcha el programa *Canarias escribe teatro*, un revulsivo para la nueva dramaturgia canaria.

También encontramos en este período las primeras compañías de egresados del centro superior autorizado Escuela de Actores de Canarias (EAC), que imparte formación desde 1996. Clownbaret, dirigida por Brian Rodríguez, es un referente en el mundo del clown. Promotor del Festival internacional Clownbaret (FIC), que este año celebra su XVIII edición, se dedica también a la realización de documentales, artículos especializados, charlas y talleres. Abubukaka, integrada por Amanhuy Calayanes, Carlos Pedrós, Diego Lupiáñez y Víctor Hubara, es la compañía más mediática de la Comunidad. y llena todos los espacios donde actúa. Sus espectáculos están planteados como una serie de sketches absurdos con los que retratan la actualidad, aderezados con música en vivo, audiovisuales y una eficaz puesta en escena que recuerda siempre al teatro de calle.

Otros proyectos surgidos en este periodo son Títiriclwon dirigida por Roberto Pérez, cofundador de Teatro de Títeres Bolina y Bambo y Entretíteres. Y Fabián Lomio, que produce desde 2008 espectáculos de pequeño formato en colaboración con el Gobierno de Canarias para el Día de las Letras Canarias.

La crisis económica de 2008 frena el crecimiento y desaparecen muchas de las compañías históricas. Será a partir de 2010 cuando aparezcan nuevas compañías, momento que coincide con iniciativas políticas como la creación de la Fundación de AAEE de Gran Canaria y el paso de la gestión del Circuito Insular de Tenerife al Auditorio. Se normaliza la movilidad entre los profesionales, intérpretes y directores forman parte de diferentes proyectos estrenados durante la temporada.

En este bloque aparecen varias productoras con compañía propia especializadas en diferentes ámbitos. Jasterluis Producciones, dirigida por Antonia Jaster y Manuel Luis, trabaja en la creación y la organización de espectáculos y eventos en varios idiomas. Cyrano Producciones, es una productora de televisión con la que el guionista Ramón Rodríguez monta su teatro y su programa *En otra clave*. Ángulo Producciones, integrado por el productor Raúl Morán Ortega, el técnico Rafael Morán y el director y dramaturgo Luis O'Malley, asume proyectos diversos en el audiovisual, las artes escénicas y los eventos. En su catálogo aparecen espectáculos como *Tesla/Edison* de QY Bazo, una pieza seleccionada por la Red de teatros de Madrid.

Hay también compañías dedicadas al montaje de espectáculos musicales como Bypass, del creador José Carlos Campos. Destaca la calidad de sus últimos montajes *Ludwig* y *El Sonajero de Polichinela*, coproducidas con el cantante lírico Manuel Gómez Ruiz.

Siguen apareciendo nuevas compañías integradas por actores egresados de la EAC. El Antihéroe, vinculada a la Sala Zalatta, produce teatro de pequeño formato. D'hoy teatro se dará a conocer con su adaptación de *La vuelta al mundo en 80 días*, que recorre el archipiélago. Bel Zaid, nombre comercial de la actriz y dramaturga Isabel Díaz, que trabajó con los primeros grupos de la EAC, actualmente presenta espectáculos de producción propia y talleres.

Otro grupo de compañías ofrecen en su web espectáculo para público familiar o escolar, su espacio habitual, aunque también tienen propuestas para adultos. Es el caso de Am AAEE, de Albano Matos y Oscar Rivero, cuyo espectáculo *Encajes Rotos* estuvo seis meses en cartel en la sala Mayko de Madrid. Actualmente trabaja con su programa de teatro pedagógico #teáTRate. Timaginas Teatro es una academia de teatro privada con compañía de teatro y conexiones con el Teatro Alfil de Madrid, donde ha representado alguna de sus obras. Salvajes a escena, integrado por las actrices Emma Álvarez, Hermi Orihuela y Begoña Ojeda, presentan *A la medida 3.0*, una comedia reflexiva sobre la mujer soltera escrita por Emma Álvarez. La compañía también ofrece tres espectáculos infantiles para edades de 0 a 6 años. Encontramos también en este grupo una compañía más tradicional, Títeres Pepeluna, con un amplio abanico de formatos.

Frente a los espectáculos de texto encontramos compañías más experimentales que utilizan las residencias de diferentes espacios para desarrollar sus investigaciones. Es el caso de Impulso producciones, con la que Bibiana Monje ha estrenado sus últimos espectáculos multidisciplinares *Lacura*, *Pogüerful* y *PoOm*. Y La caprina, de Isabel Morera, con *Sólo Eva*, un unipersonal de clown contemporáneo sin texto y *(La)Frontera*, un homenaje a los migrantes desaparecidos en la ruta canaria.

La única compañía que procede de una isla no capitalina es La Sastrería. Una apuesta de Carlos de León, director de la Escuela municipal de teatro Pilar Rey de La Palma, con el objetivo de conseguir una estructura profesional en esta isla y el estreno de autores locales.

Después de la crisis sanitaria de 2020, siguen apareciendo nuevas compañías que irrumpen con fuerza. Una de las más interesantes es La Inasible, que nace tras la vuelta a Canarias de Mónica Aguiar, a la que se han ido incorporado Isabel Cabrera, formada en el Laboratorio Internacional de Investigación Teatral TNT-Atalaya, y Sara Álvarez. Su primer espectáculo *Quién vive. Estampas del desierto*, fue finalista del XII CENIT y seleccionada para el 20 Festival de Teatro Contemporáneo Encuentros del Teatro Victoria. El último montaje, *El Lodo que fuimos*, ha recibido el Premio al mejor espectáculo en el XV Certamen de nuevos investigadores teatrales del Centro TNT de Sevilla.

En la última década, han aumentado las empresas encabezadas por mujeres. La Escrig es la compañía de la actriz y dramaturga Rosa Escrig, que ha despegado con el estreno de su obra *Yo Maté a Kurt Cobain*. Lagodot Escénica, bajo la dirección artística de Guaxara Baldassarre y la producción de Carmela Rodríguez, presenta proyectos dirigidos a público adulto como *El discurso de las moscas*, y pedagógicos como *Do Re Gi Ra Sol ¡Clown!*, incluido en el catálogo Platea desde 2023.

Entre las productoras nuevas encontramos a Atlante Cultura & Teatro, de Miguel Ángel Maciel y Griselda Ponce, con dos espectáculos estrenados. Completamos el listado con Hojarasca, compañía creada y dirigida por Oswaldo Bordón y auspiciada por Laboratorio Escénico, una plataforma de producción y creación de espectáculos interdisciplinares. Su último estreno, *En el escenario de crimen: una experiencia surrealista*, es un collage de textos de la época,

En los últimos 20 años se ha producido una eclosión de las políticas escénicas. Los circuitos han conseguido que buena parte de los municipios dispongan de políticas de difusión escénica centradas fundamentalmente en la programación de temporadas estables y festivales. El efecto de estas políticas se refleja claramente en la variada oferta que aparecen en el catálogo MARES (https://mares.icdcultural.org/). No hay duda de que en los próximos años la demanda de las compañías canarias en el territorio nacional irá en aumento.

Teatro en Canarias, escenarios y personajes

CARMEN MÁRQUEZ-MONTES
ULPGC-Academia AAEE

El teatro que se hace en Canarias es quizás uno de los más desconocidos del país, y mucho más lo son sus circunstancias, que, en algunos casos, comparte con los demás territorios fragmentados, como el otro archipiélago y las ciudades autónomas, pero que tiene peculiaridades muy específicas por ser el territorio más alejado de la Península y quizás también por tener una organización civil y fiscal diferente, sin contar con el horario, que, aunque parezcan cuestiones baladíes, complican determinadas actividades más de lo que cabría imaginar. Pero no me detendré en esto ahora más allá de su necesaria mención, pues me corresponde señalar o hacer hincapié en cuestiones que no han sido referenciadas en los artículos anteriores, porque ni correspondía ni había espacio para ello.

Es cierto, como menciona Gemma Quintana, que es una comunidad de gran tradición teatral desde el momento mismo en que fue anexionada a la Corona de Castilla, sobre todo, tras la llegada a América, que desde el primer momento demandó uno de los principales recreos del momento, el teatro. Los barcos rumbo a/de América paraban en Gran Canaria para abastecerse, y las compañías realizaban representaciones en esa horquilla temporal, amen de que algunos intérpretes se quedaban en la Isla por motivos diversos y creaban compañía con otros que también se habían quedado, de manera que la actividad teatral era continuada.

PERSONAJES

Son diversos los nombres de autores, directores, coreógrafos e intérpretes se deben citar en las Islas Canarias, comienzo por la autoría desde el siglo XVI, con Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), en el XVII Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707), del XVIII hay que mencionar a los Iriarte, sobre todo a Tomás de Iriarte (1750-1791) con sus comedias neoclásicas, en el XIX don Benito Pérez Galdós (1843-1920), a pesar de haber realizado toda su labor en Madrid y, sobre todo, Agustín Millares Torres (1826-1886), y luego sus hijos Luis (1863–1935) y Agustín Millares Cubas (1861–1925), autores ya de una mayor producción, a caballo entre los dos siglos. Si bien, será en el siglo XX cuando hallemos a dramaturgos con una producción continuada y algunos de ellos con cierta dimensión fuera de las Islas, sobre todo en el primer cuarto: Domingo Doreste [Fray Lesco] (1868-1940), Saulo Torón (1885-1974), Montiano Placeres (1885-1938), Juan Millares Carló (1895-1965), Casto Martínez (1897-1956), Juan Pérez Delgado [Nijota] (1898 -1973), Víctor Doreste (1902-1966), Francisco Guerra [Pancho Guerra] (1909-1961), etc. autores estos a caballo entre la escuela regionalista y los nuevos rumbos escénicos. Mención aparte merecen los del modernismo y la vanguardia canaria, cuya producción es casi simultánea, entre los modernistas destaca Alonso Quesada (1886-1925), sobre todo por *Umbría* (1922) y de los vanguardistas Josefina (1907-2002) y Claudio de la Torre (1895-1973), quienes se ocuparon del conocido como "Teatrillo" de los Millares o Teatro Mínimo; Agustín Espinosa (1897-1939) y Pedro García Cabrera (1905-1981). Si bien el director de teatro y cine Claudio de la Torre continuaría luego escribiendo en la estela de la denominada "comedia bien hecha", su obra *Tic-Tac* (1932) sigue siendo emblemática dentro del teatro vanguardista español. Algunos de los citados continuaron produciendo tras la guerra civil, al tiempo que aparecieron nuevos nombres que transitan las más diversas tendencias: Pedro Lezcano (1920-2002) fundó en 1956 el Teatro Insular de Cámara en Gran Canaria; Pilar Lojendio (1931), Juan Marrero Bosch (1933-2006), Orlando Hernández (1936-1997), y, desde luego, Ángel Camacho (1935), entre otros. Se suman nuevos nombres en los setenta, Pedro Schlueter (1942), Alberto Omar Walls (1943), Luis Alemany (1944), José Hilario [CHELA] (1944-2008), Luis Ortega Abraham (1949), etc., que se inscriben entre el teatro universitario de La Laguna, el Insular de Cámara de

Los malditos de Unahoramenos

Robinso&Cursoe de Tamaska Teatro

Gran Canaria y el independiente, con textos de más experimentales,

Y dentro de este recorrido de los antecedentes hay que citar a los autores que inician su producción a caballo entre la dictadura y la democracia, Cirilo Leal (1953), Sabas Martín (1954), Juan de la Cruz del Rosario (1956-1990), entre otros. Algunos de ellos ya están ligados a un grupo de teatro, como es el caso del emblemático Juan de la Cruz, creador de Profetas de Mueble Bar. De manera que son autores que escriben para y desde la escena, salvo contadas excepciones, además de que sus textos tienen un gran compromiso con la sociedad del momento y optan por la experimentación y la investigación escénica. Y de ahí llegamos a lo expuesto por Gemma Quintana, centrada ya en el nuevo milenio.

Desde luego, la nómina de autores aumenta cuando hay grupos que los representan, que crece en los años ochenta y noventa y que se multiplica en el nuevo milenio, como constata Isabel Delgado, y es muy significativo el hecho de que se hayan sumado productoras que generan, además de proyectos propios, otros de colaboración con compañías e instituciones, como es el caso de Laboratorio Galdós con la Fundación Auditorio-Teatro Pérez Galdós o Danza en Comunidad del Auditorio de Tenerife, del que habla Dácil Ortega.

También, como ha menciona Isabel Delgado la nómina de actores crece desde que la formación se ha sistematizado en la Escuela de Actores de Canarias, con sede en las dos islas capitalinas, algunos de los egresados devienen en directores, con una buena nómina que crean compañía propia como bien relata Isabel Delgado y hago hincapié en la importancia de la formación y el apoyo institucional, pues son fundamentales para el desarrollo de las artes escénicas, como lo prueban los ejemplos mencionados de la Escuela de Actores de Canarias y el proyecto Canarias Escribe Teatro, que nace con el apoyo inicial de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Si bien, un ejemplo crucial es la danza, Dácil Ortega menciona el porcentaje del tejido de la danza en Tenerife en la actualidad (51 %), porcentaje aplicable a Gran Canaria en los años noventa y primeros años del milenio, momentos en los que se apoyó a la danza en esta Isla, que es lo acontecido en Tenerife desde la primera década del milenio, cuyos resultados se obtienen ahora (sobre este asunto remita a Historia de

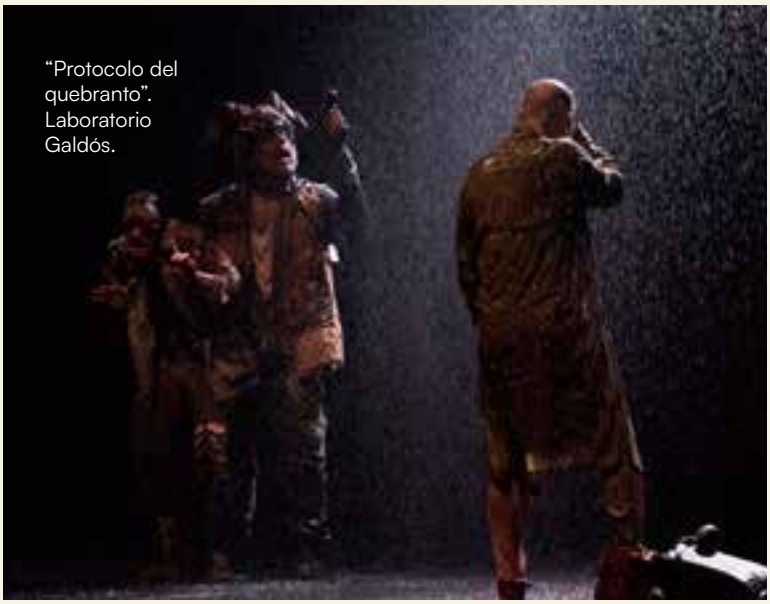
Igic incluido de Abukaka

la danza contemporánea en España, volumen III, pp. 178-193).

ESPACIOS

Las ocho Islas que componen el Archipiélago cuentan con espacios escénicas de diversa naturaleza, si exceptuamos a La Graciosa (con apenas 700 habitantes), que casi rozan los trescientos, si bien solo quiero mencionar algunos espacios singulares, como son el Teatro Guimerá, fundado en 1851 en Tenerife, lo que lo convierte en el más longevo, tras él el palmero Teatro Chico (1966), El Teatro Pérez Galdós en Las Palmas, fundado en 1880 como Teatro Tirso de Molina; y el lagunero Teatro Leal (1915), todos coliseos a la italiana fundados al albur del crecimiento de la burguesía, como aconteció con los restantes de la Península. Luego vinieron los teatros circo, entre los que debemos citar al grancanario Teatro Cuyás (1898), de gran actividad desde su rehabilitación en 1999 y al palmero Teatro Circo de Marte (1873). Desde los años ochenta y noventa del siglo XX fueron proliferando espacios escénicos en casas de cultura y similares, y un poco más tarde se construyen auditorios en gran número de municipios en todas las Islas, algunos de los cuales, como sabemos están infrautilizados a pesar de la necesidad de espacios por las compañías para poder realizar sus representaciones. Esto nos conduce al que considero problema principal de las artes escénicas canarias: la falta de una programación continuada donde poder rodar y desarrollar los trabajos. Con demasiada frecuencia se estrena un trabajo y tras las dos funciones, pueden pasar meses sin volver a representar, ¿cómo pueden pulir su propuesta si realizan hoy el estreno y no saben cuándo será su próxima función? Sabemos que hay un esfuerzo institucional por mantener un circuito, pero, sinceramente, la fórmula sigue sin funcionar. Es fundamental que esos espacios sean utilizados por los creadores. Remito a lo que menciona Dácil Ortega en relación con la danza, que se ven obligados a realizar sus trabajos en los más variados espacios, últimamente, bastante más en galerías de arte y museos que en espacios escénicos.

Debemos también hacer mención en este apartado a otros espacios, como son los festivales, que comenzaron a nacer, como acontece en el resto del país, salvo contadas ocasiones, en los años ochenta y noventa. El Festival del Sur–Encuentro Teatral Tres Continentes (1987) ha permitido que nos acerquemos al teatro realizado en África e Hispanoamérica, cumplimentado siempre por encuentros y talleres. Más adelante surgió el Festival de Las Nacionalidades que en su corta vida propició la programación de espectáculos de una buena factura. El Festival de Teatro Cómico de Ingenio apareció en el panorama escénico con una tendencia muy específica que vino a llenar también un espacio interesante. Gáldar, de modo esporádico, ha intentado crear un espacio para el monólogo. El Festival de Teatro de Otoño, ahora Festival de Teatro Música y Danza de Las Palmas-TemudasFest es de entre los mencionados el que tiene una más amplia propuesta y un calendario más amplio, que también ha ido diversificando la oferta y las fechas poco a poco. Por último, mencionar en Gran Canaria el Festival de Teatro de Aficionados realizado por el Ayuntamiento de Mogán y que viene a cubrir un apartado que nunca debemos olvidar. Canarias en Escena-Festival de Artes Escénicas de Canarias, que se celebra en Gran Canaria y Tenerife ha celebrado este año su séptima edición. En Tenerife debemos destacar MUECA-Festival Internacional de Arte en la Calle, que se celebra en Puerto de la Cruz (Tenerife) desde 2002. Otro evento muy significativo es Mapas-Mercado de las Artes Performativas del Atlántico Sur, que va por su sexta edición y que ha abierto también el apartado Mapas Fest. A estos deben añadirse los citados en los artículos anteriores, entre los que cabe reiterar Masdanza, Festival Internacional de Danza Contemporánea de Canarias, creado en 996 por la bailarina y coreógrafa Natalia Medina, y que en 2019 recibió el sello de calidad EFFE de la Asociación Europea de Festivales, y ha sido nominado al Premio como Mejor Festival Europeo de Danza.



"Protocolo del quebranto". Laboratorio Galdós.

"Tamora". Ciclo Segunda Lectura.

La inmortalidad de Antonio Tabares. Delirium Teatro.

Si bien, deseo detenerme en espacios para el circo, al que no hemos podido dedicar un artículo en este monográfico. En primer lugar, cito el Festival Internacional Clownbaret (FIC), que en octubre celebra su edición número dieciocho (XVIII) y que se desarrolla en las islas de Tenerife, La Gomera, La Palma y Gran Canaria, con una amplia progración, pero con especial hincapié en el humor y las artes circenses. El Festival Internacional de Payasos y Payasas de Fuerteventura 'Tran Tran', celebrará en noviembre de este 2024 su vigesimocuarta edición, con la payasa Chanita como símbolo de un festival que se ha convertido en un referente.

Canarias también ha tenido una gran tradición en creadores circenses, basta citar a la emblemática Pinito del Oro, si bien en el nuevo milenio ha tenido un gran impulso, sobre todo en el clow y el circo contemporáneo, fomentado también por la Escuela de Circo de Canarias, creada en 2018. También han nacido asociaciones de profesionales del circo en casi todas las islas, así como la Asociación de Profesionales del Circo en las Islas Canarias (APCIC). Algunos de los nombres: Circanario, es un grupo de circo contemporáneo e itinerante, que destaca por su deseo rescatar la tradición y la magia del circo ambulante; AERIAL Circo Lanzarote, Sky Circus o Totó el Payaso son algunos de los muchos nombres que podríamos citar.

Por último, sólo deseo destacar que, afortunadamente, las artes escénicas canarias tienen personajes, nombres que crean y que desearían tener esos muchos espacios escénicos a su disposición para realizar sus trabajos y exhibirlos, porque, además, tienen otra gran fortaleza, un público que es habitual y que va a ver el teatro que se hace en Canarias, que recibe con generosidad, gusto y satisfacción verse confrontado en el escenario.

De manera que, a pesar de la fragmentación y muchas dificultades que la insularidad y ultraperiferia conlleva, quizás la mayor debilidad sea la creación de circuitos insulares y del autonómico que funcione y permita realizar funciones con mayor continuidad en los escenarios del archipiélago, y, desde luego, buscar las fórmulas adecuadas para que pueda conocerse en el resto del país y fuera. Este es el gran reto en el que todos, sobre todo los responsables políticos, debemos aunar esfuerzos y poner a trabajar la creatividad.

Dácil González y Daniel Abreu en *La desnudez* de Daniel Abreu. Foto: Javier Ríos.

Danzando nuevos circuitos

DÁCIL ORTEGA PERDOMO, bailarina de danza contemporánea e investigadora en artes vivas

Escribir sobre la danza en Canarias implica hablar de la precariedad, el producto y las estrategias de movilización de generaciones de artistas. Tal y como expuso Eva Moraga, abogada y mediadora cultural, en las jornadas Dance? (2021) realizadas en el CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, los datos de profesionalización de la danza en Canarias son sangrantes. Con un 51% de la actividad concentrada en la isla de Tenerife, un 6% en el resto del archipiélago, un 35,5% en península y tan solo un 33,3% de las compañías con forma jurídica estable, la actividad profesional de la danza canaria pasa por una movilización casi forzosa al territorio peninsular y una barrera en la profesionalización de compañías. Estos datos inducen a que el siguiente escrito no se preocupe únicamente en poner en valor los circuitos que han impulsado la carrera de muchas artistas hoy mundialmente reconocidas (ejercicio urgente dada la ausencia de documentación de la historia y recorrido de las danzas en las islas), sino también en hablar de las reformas y nuevos acercamientos generados durante los últimos años en los contextos culturales canarios.

La preocupación de colectivos de artistas, como la Asociación de Artistas del Movimiento PiedeBase, o el *mainstream* de la música urbana canaria, han abierto nuevos circuitos de profesionalización que amplían los flujos tradicionalmente aceptados. Por ello, el consiguiente artículo no se reduce al reconocimiento del panorama insular, sino que,

en este enredo histórico, pretende dar contexto a un panorama rico como es el de las danzas en Canarias.

Panorámica histórica

Sabemos que la danza y sus formas viajan por el mundo gracias a los viajes migratorios de artistas que, por obligación o por profesión, desarrollan sus técnicas a lo largo del globo. Por esto, cuando en otras partes del mundo lo que conocemos por danza contemporánea se venía desarrollando desde finales del siglo XIX con referentes como Löie Fuller o Isadora Duncan, hasta alcanzar el siglo XX con algunos como Merce Cunningham; en Canarias el debate en la datación parece aceptar las décadas de los setenta y ochenta como comienzo y punto álgido de la danza contemporánea. Gracias a una filmografía extensa, cedida en parte por alumnas y artistas actuales, podemos hablar de referentes, escuelas y contextos culturales que catapultaron la carrera profesional de muchos artistas locales. Así, podemos exponer a artistas como de Lorenzo Godoy, que desde finales de los años setenta ejerció la docencia dando formación a figuras como Mónica Valenciano (bailarina y coreógrafa canaria Premio Nacional de Danza 2012) o Celeste González (quien fue bailarina principal de la Cía, Nacional de Danza). También de Anatol Yanowsky y Carmen Robles, Antonio Calero, Gelu Barbu (1982-2016) o Miguel Montañéz (1957-2024), entre otras figuras motoras de la danza en Canarias.

Muchas de estas figuras crearon escuelas donde ofrecían formación para la profesionalización como la Escuela de Aida Lustres, recientemente reabierta como una cafetería. Otras aún presentes como La Escuela de José Manuel Armas, el Centro Insular de Danza María Eulate, el Centro Coreográfico de la Gomera coordinado por Martín Padrón y Gregory Auger, el Teatro Victoria dirigido por Roberto Torres o La Caracola: Escuela de danza Natalia Medina coordinado por Natalia Medina.

Sin embargo, estas oportunidades de profesionalización exigían la migración de la juventud artística, obligando el desarrollo de las carreras de danza en la Península o en el extranjero. La ausencia de respaldo institucional generaba que muchas de las artistas no volvieran a pisar profesionalmente el archipiélago y, de hacerlo, fuese en calidad de docente. Por ello, algunas de las referentes ya nombradas generaron contextos culturales, muchos de ellos en alianza con las instituciones.

Masdanza, dirigido por Natalia Medina, ha movido el panorama dancístico local e internacional desde 1995. FAM (Festival Internacional de las Artes en Movimiento), en Tenerife, también abre una relación internacional desde el archipiélago hace más de diez años. Un proyecto que se alía con el Auditorio de Tenerife, institución que de la mano de artistas como Helena Berthelius o Laura Marrero como pionero en el desarrollo pedagógico-social de la danza, es Danza en Comunidad que cuenta con diez años de trayectoria.

Canarios Dentro y Fuera, coordinado por Roberto Torres en Tenerife con veintidós años de trayectoria, recoge anualmente artistas residentes canarios o de acogida en el archipiélago para poner en valor el trabajo de los artistas en las islas. También es reseñable el trabajo realizado por Acerina H. Toledo con el Festival Traslación que, con seis años de trayectoria, amplía el desarrollo cultural a las islas no capitalinas con su aportación para la isla de Lanzarote.

Así, el flujo cultural ha movido y sigue moviendo la producción de profesionales de la danza canarios que, residiendo dentro o fuera de las islas, siguen preocupados por valorizar el territorio.

Otro circuito con una historia resistente ha sido el del desarrollo de prácticas investigativas. Si bien aquellos contextos amparan la producción y movilización de piezas de danza, el lado de la investigación de muchas profesionales canarias se ha visto menos reforzado. Algo que Carmelo Fernández lleva contemplando como una urgencia cultural desde finales del siglo XX y que reforzó con la fundación del espacio El Ojo de La Faraona, El hueco o el festival A ras de suelo. Contextos culturales que, en busca de una bifurcación de las relaciones institucionales, pretendieron dar cabida a artistas de la danza, *performance* y *happening* que no encontraban su lugar profesional bajo el paraguas de otros festivales y que, habiendo emigrado, se mostraban preocupadas en desarrollarse en las islas.

Revalorizando el trabajo insular: nuevos circuitos y alianzas

Actualmente la danza ha cambiado desde lo que entendemos por profesionalización y circuitos de

NMCD. Fotografía de Javier Robisco.

danza (recogiendo legados como los trabajos de Carmelo Fernández), hasta el desarrollo de la danza como herramienta social, política y pedagógica (como es el trabajo desarrollado desde la Asociación Tenerife LAV, que aúna proyectos en todas las islas).

El desarrollo profesional ya no exige el paso por conservatorios, mandato que obligaba a la migración e imposibilitaba la profesionalización de artistas sin recursos. Los circuitos se multiplican y las relaciones institucionales se abren a abordar las prácticas de danza más allá de los teatros. Espacios no convencionales, museos, salas de exposición y teatros acogen hoy no solo las piezas sino también los trabajos de investigación de artistas locales. El CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno en Gran Canaria, el TEA, Tenerife Espacio de las Artes, el Auditorio de Tenerife, el espacio la Caixa en Tenerife o La Casa de Colón y La Regenta en Gran Canaria son algunos de los espacios de exposición y museos que acogen en su programación anual trabajos de danza locales e internacionales. El trabajo realizado en TEA Tenerife merece una mención especial por su programa Por Asalto, curado por el bailarín tinerfeño Javier Arozena, con el que habilita el espacio a las artes performativas y la danza desde el ojo y la curaduría de artistas canarios.

También La Regenta abre sus convocatorias de residencia a artistas de todo el archipiélago, en consonancia con el trabajo plástico que acoge este espacio de exposiciones, como las diversas residencias y performances realizadas allí por Raquel Ponce, artista y docente grancanaria.

Muchas de las bibliotecas municipales del archipiélago se abren a progra-

mar actividades donde la danza toma la participación. La Biblioteca Municipal de Puerto del Rosario, la Biblioteca Josefina de la Torre, la Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas, la Biblioteca Municipal de La Laguna en Tenerife o, incluso, la Universidad de La Laguna, son algunos de los espacios que se abren a recibir danza a través de festivales diversos.

En el trabajo por descentralizar los circuitos culturales se encuentra la productora Peso Producciones, dirigida por Cristina Sosa e Ian Garside en Gran Canaria, quienes han apostado por trabajar en espacios no convencionales fuera de las ciudades capitalinas.

Muy conscientes de la migración obligatoria de artistas locales, Tenerife LAV, Laboratorio de Artes Vivas y Ciudadanía, entre otros proyectos llevan dos años ofreciendo becas a jóvenes artistas para el desarrollo y la movilización nacional e internacional (LAV UP!). También coordinan el Dance Interfaces, festival bienal donde, atendiendo a la problemática acaecida en el archipiélago, movilizan a la isla de Tenerife a programadores y referentes culturales de todo el globo para dialogar, generar vínculos, relaciones profesionales y ojear trabajos de artistas canarias. Una forma de invertir las dinámicas de la programación cultural.

El *mainstream* de las danzas urbanas canarias

Las danzas urbanas han tenido su historia independiente y resistente. Insertas en las mismas lógicas de producción y profesionalización que el resto de danzas, el *hip-hop*, el *voguing*, el *popping*, el *break dance*, el *k-pop* u otros géneros han tomado el espacio público durante años para formar y generar comunidades donde muchas y muchos jóvenes han participado. Desde parques o plazas, hasta frentes de instituciones públicas como el Cabildo de Gran Canaria o el Museo Castillo de Mata, la comunidad de la danza urbana ha sabido gestionarse ante la ausencia de instituciones y escuelas para hacerse notar dentro y fuera de las islas. Apenas veinte años atrás esta actividad urbana no contaba con respaldo institucional, en cambio, ahora es destacable la representación de bailarines de danzas urbanas en campeonatos internacionales, como los campeonatos de Red Bull, ganado por Sifer (bailarín grancanario) en 2021. También podemos hablar de la labor de la danza urbana como herramienta pedagógica de la mano del Across Hip Hop, que cuenta con quince años de trayectoria en la isla de Gran Canaria o las múltiples escuelas que fomentan la formación y la participación internacional de la comunidad urbana, como es el caso de aquellas que en Tenerife y Gran Canaria han impulsado la participación de varios grupos canarios en el Hip Hop Dance Championship celebrado en Las Vegas.

A nivel nacional es notable la participación en diferentes batallas o campeonatos como los realizados por Irene Pallarés en Barcelona, con extensión en Gran Canaria, Rock Da House. Y el joven campeonato de danzas urbanas Weekend Urban Dance, con su versión en Tenerife y en Gran Canaria.

De la mano de la popularidad de programas como Drag Race, la comunidad vogue canaria se abre a nuevos circuitos de profesionalización junto a representantes canarias como Drag Vulcano o Drag Sethlas. De la misma forma, el *mainstream* de las danzas urbanas canarias da la mano al auge de la música urbana canaria a nivel internacional. Es destacable el reconocimiento internacional de artistas como Ptazeta, Cruz Cafuné, Mikel Delacalle o Bejo, quienes, de forma directa o indirecta, afectan a la popularidad y profesionalización de muchos artistas de las danzas urbanas canarias.

¿Estaremos viviendo una nueva etapa de la cultura urbana canaria?

Bibliografía

"Bibliografías" en INAEM Instituto Nacional de las artes escénicas y la música: https://www.danza.es/multimedia/biografias [última visita el 18 de julio de 2024]

CAAM Gran Canaria, 2022, "Dance? La situación de la danza en Canarias". Visitado en YouTube: https://youtu.be/0zsztlgUAul [última visita el 30 de julio de 2024]

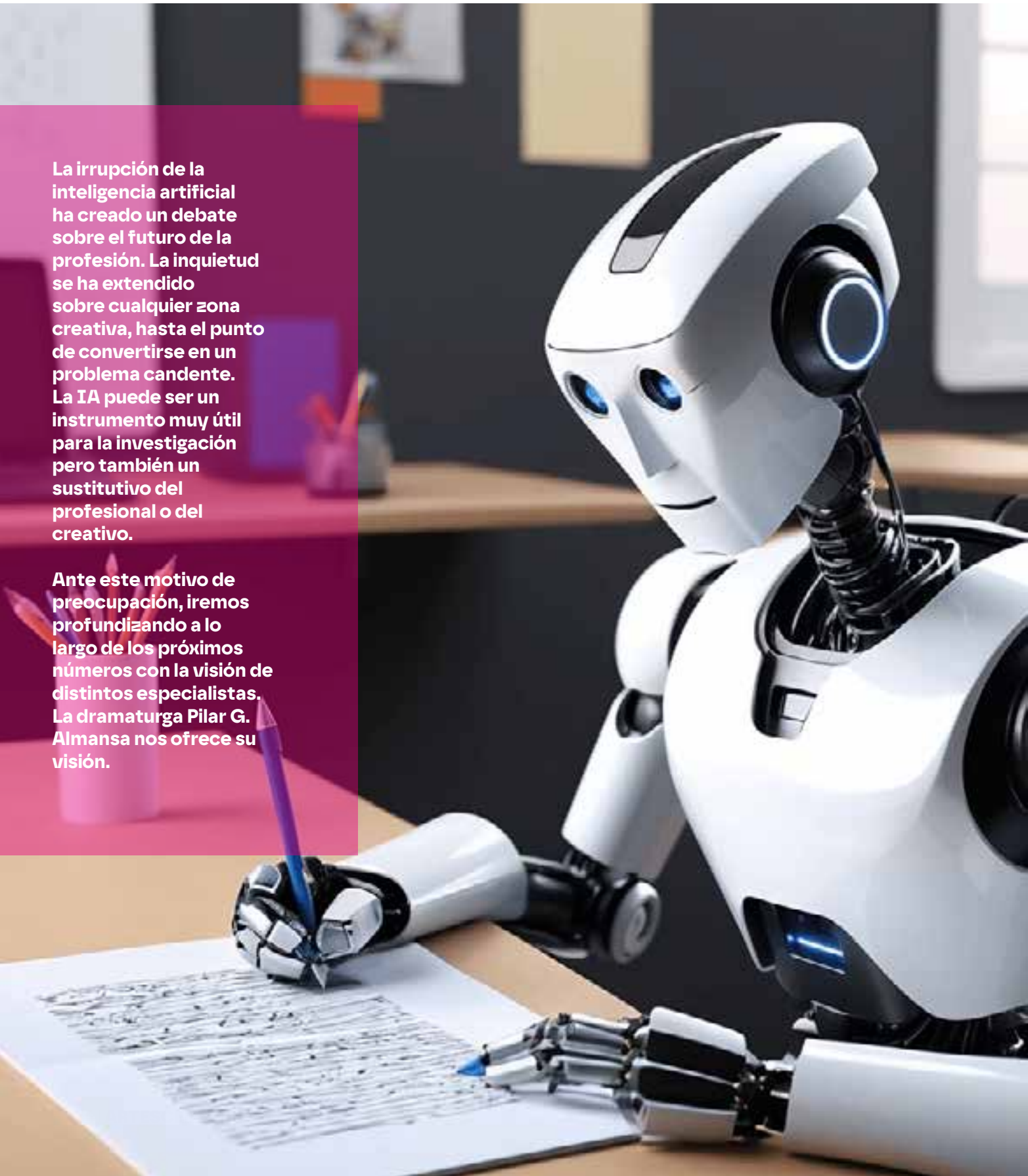
"Dance Interfaces: La danza canaria mira al mundo" en MUSCANA Portal de Música Canaria: https://muscana.com/noticia/3709/dance-interfaces-la-danza-canaria-mira-al-mundo [última visita el 17 de julio de 2024]

"Las ponencias, punto de partida para hablar de la danza en Gran Canaria" en DanzaVerso, El universo de la Danza en Gran Canaria: https://danzaverso.danzacanarias.online/blog [última visita el 7 de julio de 2024]

Laura Frasco Zuker y Fernando Toth (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Visitado en Acta Académica: https://cdsa.aacademica.org/000-080/454.pdf [última visita el 29 de julio de 2024]

Revista Danza Canarias: https://www.danzacanarias.online/ [últims visita el 15 de julio de 2024]

Un Blog de Danza. Medio de comunicación especializado en danza: https://unblogdedanza.es/ [última visita el 24 de julio de 2024]



La irrupción de la inteligencia artificial ha creado un debate sobre el futuro de la profesión. La inquietud se ha extendido sobre cualquier zona creativa, hasta el punto de convertirse en un problema candente. La IA puede ser un instrumento muy útil para la investigación pero también un sustitutivo del profesional o del creativo.

Ante este motivo de preocupación, iremos profundizando a lo largo de los próximos números con la visión de distintos especialistas. La dramaturga Pilar G. Almansa nos ofrece su visión.

¿Quién es el autor?

ESCRITURA TEATRAL E INTELIGENCIA ARTIFICIAL

"¡Hola! La inteligencia artificial ha revolucionado muchos aspectos de nuestra vida, incluida la autoría dramática. Con la capacidad de generar texto de manera rápida y eficiente, las IA pueden ser una herramienta útil para los escritores en la creación de guiones y diálogos. Sin embargo, es importante recordar que la creatividad y la emoción humanas son elementos esenciales en el arte dramático, por lo que la colaboración entre humanos y IA puede ser la clave para lograr resultados realmente impactantes. ¿Hay algo más en lo que pueda ayudarte?" (ChatGPT, 1 de julio de 2024)

PILAR G. ALMANSA

Parece que ni siquiera la inteligencia artificial descarta el factor humano, en concreto la creatividad y la emoción, como la esencia de la autoría dramática. Sin embargo, la reciente aparición de una nueva generación de IAs en el último año ha puesto patas arriba el mundo artístico. La aparición de herramientas como Showrunner AI –que permite crear contenido audiovisual simplemente dando indicaciones genéricas sobre trama, tema o personajes– han llevado un paso más allá los ya familiares ChatGPT (texto) o ArtGuru (imágenes). El teatro, por su formato comunicativo definido por la copresencialidad, puede parecer a salvo de la inclusión de la IA en el producto final, aunque no así los procesos creativos que anteceden a la exhibición. ¿Realmente está en peligro el concepto de autoría? ¿Podemos llamar arte a imágenes y textos generados por una entidad distinta a lo humano? ¿Cuáles son los auténticos límites de la inteligencia artificial?

Para plantear algunas respuestas a estas preguntas, debemos en primer lugar entender a qué nos estamos refiriendo con "inteligencia artificial". El término surge en 1956, en el contexto de un seminario especializado que se conoce como Conferencia de Dartmouth, organizada por el entonces joven profesor de informática John McCarthy. En aquel momento, la posibilidad de que las máquinas generaran contenido contaba con diferentes aproximaciones: desde la idea del "autómata", que bebía de los avances del s. XIX, hasta el concepto de "cibernética", defendido por el informático Norbert Wiener, que se centraba en la capacidad de adaptación de la máquina a sucesos no previstos. En Dartmouth, la idea de que la máquina fuese, además, capaz de aprender de sus propias acciones acabó definiendo el término tal y como hoy lo conocemos.

¿Pero qué es exactamente la inteligencia artificial? Un reciente artículo de Will Douglas Heaven en *TechReview,* del Massachussets Institute of Technology, nos da una definición operativa: "IA es un término paraguas para un conjunto de tecnologías que consiguen hacer que las máquinas hagan cosas que requieren inteligencia cuando son hechas por personas"[1]. Escribir texto, reconocer caras, realizar dibujos… En el mismo artículo, Heaven explica que para realizar estas operaciones lo que se necesitan son algoritmos, es decir, comandos altamente complejos que permitan reco-

nocer patrones y computarlos a alta velocidad. Incluso lo que se conoce como modelos de lenguaje de gran tamaño –Large Language Model (LLM)– es una red computacional altamente parametrizada. La tecnología disponible en estos momentos es lo que se conoce como IA débil: puede realizar tareas que llevarían meses o décadas a un ser humano porque dispone de una capacidad computacional y de autoaprendizaje inalcanzable para las personas. Lo que parece asustar y entusiasmar a partes iguales es la posibilidad de que la tecnología consiga llegar a la Inteligencia Artificial General (AGI, por sus siglas en inglés), es decir, a un tipo de máquina que no solo tenga capacidad de autoaprendizaje, sino también de razonamiento. Aquí empezamos a bordear el terreno de la ciencia ficción: la AGI ha estado mucho más presente en películas y novelas que en los laboratorios tecnológicos. Lo que hay alrededor de ella es pura elucubración: la posibilidad de que la máquina razonadora sea capaz de crear máquinas mucho mejores que ella misma, hasta llegar a lo que se conoce como la "singularidad tecnológica", un momento histórico hipotético en el que las máquinas estarían fuera de control y podrían poner en peligro la existencia humana.

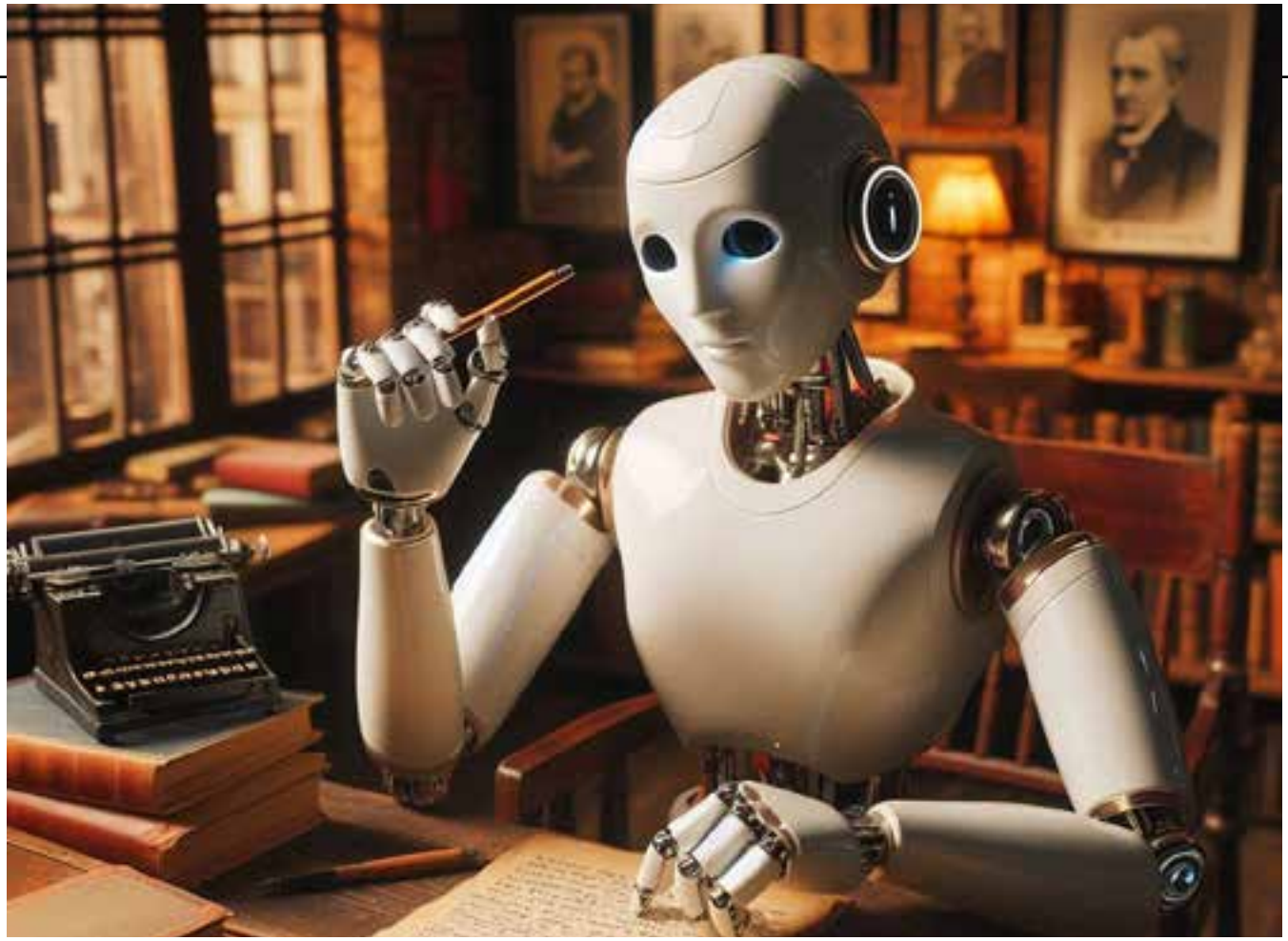
Por eso, cuando en marzo de 2023 Sebastian Bubeck y Ronen Eldan, ambos investigadores de IA en Microsoft Research, retaron a la versión 4 de ChatGPT a que pintara un cuerno en un dibujo para que fuese un unicornio y creyeron ver en el resultado un razonamiento, el *hype* optimista alrededor del advenimiento inminente de la AGI estalló. De igual manera se dispararon todos los miedos, reforzados por el escueto manifiesto firmado por los grandes popes de la IA como Sam Altman –CEO de OpenAI– o Bill Gates: "Mitigar el riesgo de extinción debido a la inteligencia artificial debería ser una prioridad global, al mismo nivel que otros riesgos sociales como pandemias y guerras nucleares"[2].

Ha pasado más de un año desde ese manifiesto y, aunque los avances continúan en cuanto al autoaprendizaje de las máquinas, parece que, de momento, la singularidad tecnológica como evento catastrófico sigue en el terreno de la especulación. No obstante, el impacto de la IA, tanto real como de las expectativas que ha generado, sí que ha llegado al nivel de usuario, entendiendo este como artista y como espectador.

En el terreno de las artes escénicas, hay tentativas aún marginales de incluir las IA en el proceso creativo con un recorrido interesante, aunque limitado. THEaiTRE, por ejemplo, fue un proyecto de 2017 de The Academy of Performing Arts de Praga, capitaneado por Rudolf Rosa, que generó un LLM para que escribiera obras de teatro. En España, el año pasado Agrupación Señor Serrano puso en pie *Una isla*, un texto escrito por una IA. En 2024 la compañía de danza estadounidense Orange Grove Dance estrenó *A&I*, un diálogo entre bailarines y una IA que les coreografía, y a la que llaman Luna. Teniendo en cuenta que tanto estas como cualquier otra "creación" realizada por inteligencia artificial no es producto de un razonamiento derivado de una conciencia, ni es capaz de reflexionar o prever los valores éticos o el subtexto que transmite, podríamos inferir que la idea del autor, en tanto que articulador de mensajes, no está en peligro. Sin embargo, sí que podemos afirmar que el proceso comunicativo entre autor y espectador puede verse modificado en aspectos significativos.

Desde el punto de vista de la autoría, esta modificación reside en el desplazamiento del objeto moldeado creativamente. Es decir, en el caso de una historia tradicional, con principio, nudo y desenlace, el autor o autora tienen que moldear palabras para construir personajes, conflicto, trama, acción, tono, ritmo… Cuando introducimos la AI en la ecuación, la autoría no consiste en tomar directamente decisiones sobre los componentes de la historia, sino sobre cuáles son las reglas que la van a construir: cuáles van a ser los ejemplos narrativos que se van a utilizar para el aprendizaje de la IA, qué requisitos creativos se le van a exigir a la IA, hasta dónde va a llegar el *input* de la IA en el producto final… Es decir, el autor o autora van a diseñar las condiciones de fusión entre el producto final que puede generar la inteligencia artificial y los productos finales del resto de participantes, sean estos la interpretación, la escenografía o la música. Si bien los creadores que deseen trabajar con IA tendrán que entrenarse específicamente en esta herramienta, la autoría tal y como la entendemos seguirá radicando en el humano como emisor del mensaje creativo.

Donde quizá el impacto sea más problemático es en la parte del espectador. El célebre informático Alan Turing diseñó en la década de los 50 una prueba conocida como test de Turing, en la que un conjunto de evaluadores humanos examinaba conversaciones entre una computadora diseñada para replicar el lenguaje natural y personas físicas. En un 70 % de los casos, los evaluadores no eran capaces de saber quién había emitido qué frase. En teatro estamos acostumbrados a que la agencia artística se vea impactada por el conjunto de elecciones que requiere un arte colectivo: ¿en cuántas ocasiones tal o cual decisión, que parecerían de dramaturgia, finalmente son de dirección o interpretación, o al revés? Al público le da igual, porque solo ve el resultado final. En el caso de las obras en cuyo proceso participa la IA ocurre lo mismo: el espectador que



se expone a una obra artística busca el *liveness* percibido, la conmoción a través de cualquiera de las seis emociones básicas. Y si una pieza generada por IA total o parcialmente le emociona, este puede considerarla arte.

Con la tecnología disponible en este momento, por tanto, no está tanto en cuestión la autoría desde el punto de vista del proceso artístico sino desde la recepción. Las implicaciones de esta conclusión no son tan preocupantes en las artes escénicas como en otros sectores. El más evidente de todos es el de la información de actualidad, campo abonado para la difusión de contenido que puede parecer creado por humanos con el propósito de modificar la opinión pública, las *fake news*. También se ven afectadas la educación y el valor de la capacidad de razonar a partir de los datos memorizados frente a trabajos de investigación realizados con IA; otras artes, como el audiovisual distribuido por plataformas de pago, en el que ya se habla de la creación de contenido a la carta para cada usuario; o incluso las artes plásticas en tanto que mercado donde puedan tener más valor piezas generadas por IA que las realizadas por artistas plásticos... El cambio no es solo tecnológico, ya que también están apareciendo *softwares* para identificar el contenido creado por IA, como Turnitin o CheckLeaks, sino social: una

Notas

1.- "AI is a catchall term for a set of technologies that make computers do things that are thought to require intelligence when done by people.", Heaven, W.D., https://www.technologyreview.com/2024/07/10/1094475/what-is-artificial-intelligence-ai-definitive-guide/#:~:text=Here's%20the%20short%20answer%3A%20AI,%2C%20answering%20questions%2C%20creating%20pictures. (consulta: 11-07-2024)

2.- "Mitigating the risk of extinction from AI should be a global priority alongside other societal-scale risks such as pandemics and nuclear war." https://www.safe.ai/work/statement-on-ai-risk, donde se puede ver la lista completa de firmantes.

Bytes de Risa

"**YO**: Puedes ser creativa?

ChatGPT: Sí, puedo simular creatividad al generar respuestas originales, resolver problemas de manera innovadora y crear contenido en diversos estilos y géneros. Aunque no tengo creatividad propia como un ser humano, estoy programado para producir resultados que imiten la creatividad humana basándome en los vastos datos y ejemplos con los que fui entrenado. ¿Hay algo creativo en lo que te gustaría que te ayudara?

YO: Escribir una obra de teatro

ChatGPT: ¡Por supuesto! Podemos empezar a desarrollar una obra de teatro juntos. Para hacerlo, sería útil saber algunos detalles básicos:

1. **Tema o mensaje principal:** ¿Sobre qué tema te gustaría que tratara la obra?
2. **Género:** ¿Quieres que sea una comedia, drama, tragedia, o algo más?
3. **Ambientación:** ¿Dónde y cuándo se desarrolla la historia?
4. **Personajes principales:** ¿Cuántos personajes principales hay y cómo son?
5. **Trama básica:** ¿Tienes una idea general de la trama o algún evento clave que quieras incluir? Con esta información, puedo ayudarte a esbozar una obra de teatro.

YO: 1. Tema: la inteligencia artificial.

2. Género: comedia.
3. Ambientación: el futuro cercano.
4. Personajes principales: tú y yo.
5. Trama básica: no lo sé

ChatGPT: ¡Genial! Vamos a desarrollar una obra de teatro cómica sobre la inteligencia artificial, ambientada en el futuro cercano, protagonizada por tú y yo. Aquí tienes un esbozo de la obra:

Título: "Bytes de Risa"

Acto 1: Escena 1
La escena se desarrolla en un apartamento moderno lleno de dispositivos tecnológicos. Un holograma de ChatGPT (YO) flota en el centro de la sala mientras TÚ estás sentado en el sofá, con un tablet en la mano.
TÚ: (mirando al holograma con curiosidad) ¡Vaya! Nunca pensé que tendría una IA holográfica en mi sala. ¿Qué puedes hacer, ChatGPT?
YO (ChatGPT): ¡Puedo hacer de todo! Puedo responder preguntas, contar chistes, escribir poesía... ¡Incluso puedo ayudarte a conquistar a tu crush!
TÚ: (riendo) ¿En serio? A ver, cuéntame un chiste.
YO: ¿Por qué los robots nunca se ponen tristes? Porque tienen chips de felicidad.
TÚ: (riendo a carcajadas) ¡Eso fue bueno! Pero dime, ¿qué más puedes hacer?
YO: Puedo ayudarte a escribir una obra de teatro, resolver tus dudas existenciales o incluso a cocinar. ¡Soy un asistente todo en uno!
TÚ: (pensativo) Hmm, cocinar no suena mal. Siempre quise hacer una lasaña perfecta.
YO: ¡Fácil! ¿Tienes todos los ingredientes?
TÚ: (mirando alrededor) Bueno... tengo pasta y queso. ¿Es suficiente?
YO: (haciendo un gesto holográfico como si estuviera tomando notas) Vamos a necesitar un poco más que eso. ¡A la lista de compras!

Acto 1: Escena 2
En el supermercado, TÚ llevas un carrito de compras mientras hablas con YO a través de un dispositivo portátil.
TÚ: (sarcástico) ¿Necesitamos chips de felicidad también?
YO: No, pero una botella de vino tinto podría mejorar la experiencia culinaria.
TÚ: (riendo) Buena idea. (pausa) Oye, ChatGPT, ¿qué piensas de los humanos? ¿Somos tan complicados como dicen?
YO: Depende del humano. Algunos son como códigos de programación mal escritos: llenos de errores y sin lógica. Otros, en cambio, son obras maestras de la ingeniería biológica.
TÚ: (fingiendo sentirse ofendido) ¿Y yo? ¿Qué tipo de humano soy?
YO: Tú eres... un usuario muy interesante.
TÚ: (riendo) Supongo que eso es un cumplido. Bueno, tenemos todo lo necesario. ¡A cocinar!

Acto 2: Escena 1
De vuelta en el apartamento, TÚ y YO están en la cocina. TÚ intenta seguir las instrucciones de YO.
YO: Primero, precalienta el horno a 180 grados.
TÚ: (confundido) ¿Celsius o Fahrenheit?
YO: (bromeando) No importa, el horno del futuro sabe a lo que me refiero.
TÚ: (suspirando) A veces me pregunto si tú eres el chef y yo

el asistente.
YO: ¡Por supuesto! Y soy un chef sin papilas gustativas, así que confía en mí.
TÚ: (mirando una sartén) ¿Y qué hacemos con esto?
YO: Eso es para la salsa. Ahora, pon a hervir agua para la pasta.

Acto 2: Escena 2
La cocina está en caos, con ingredientes por todas partes. La lasaña está en el horno.
TÚ: (agotado) ¿Siempre es tan complicado?
YO: (riendo) Solo la primera vez. La próxima vez será pan comido.
TÚ: (sarcástico) O lasaña comida.
YO: (sonriendo) Exacto. Ahora, ¿qué tal si brindamos con ese vino?
TÚ: (sirviendo dos copas) Brindemos por las inteligencias artificiales y los humanos... y las lasañas del futuro.
YO: ¡Salud!

Fin del Acto 2
Acto 3: Escena 1
La lasaña está lista y ambos están sentados a la mesa. TÚ toma el primer bocado.
TÚ: (con los ojos muy abiertos) ¡Está increíble!
YO: (orgulloso) Lo sabía. Con un buen equipo, cualquier receta es posible.
TÚ: (riendo) Tienes razón, ChatGPT. ¿Qué te parece si mañana hacemos sushi?
YO: ¡Estoy listo cuando tú lo estés!
TÚ: (levantando la copa) Por nuevas recetas y nuevas aventuras.
YO: Y por una amistad humano-IA que nunca se quema.
TÚ: (riendo) ¡Salud!
YO: ¡Salud!

Fin de la obra

REFERENCIAS

Bubeck, S., Chandrasekaran, V., Eldan, R., Gehrke, J., Horvitz, E., Kamar, E., Lee, P., Lee, Y. T., Li, Y., Lundberg, S., Nori, H., Palangi, H., Ribeiro, M. T., & Zhang, Y. (2023). *Sparks of artificial general intelligence: Early experiments with GPT-4* (arXiv:2303.12712v5). Microsoft Research. https://arxiv.org/abs/2303.12712

Center for AI Safety (s.f.). *Statement on AI Risk* https://www.safe.ai/work/statement-on-ai-risk

Dataiku (s.f.). *Generative AI: Now Is the Time*. https://pages.dataiku.com/enterprise-generative-ai?utm_id=20844859816--160009945601--683743057154--generative%20ai&utm_source=emea-adwords&utm_medium=paid-search&utm_campaign=GLO%20CONTENT%20Generative%20AI%20June%202023&gad_source=2&gclid=EAIaIQobChMIksTX35mehwMVvKhoCR0x0Q-gOEAAYASAAEgIry_D_BwE

Doctorow, C. (9 de marzo de 2019). *Creative Adversarial Networks: GANs that Make Art*, Boing Boing https://boingboing.net/2019/03/09/novelty-discerner.html

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). *CAN: Creative adversarial networks generating "art" by learning about styles and deviating from style norms*. The Art & AI Laboratory - Rutgers University.

Gutiérrez, E. (10 de junio de 2024). *Que tiemble Netflix: Llegan las series 'a medida' hechas con IA*. Paréntesis Media. https://www.parentesis.media/que-tiemble-netflix-llegan-las-series-a-medida-hechas-con-ia/

Heaven, W. D. (10 de julio de 2024). *What is AI?* Technology Review. https://www.technologyreview.com/2024/07/10/1094475/what-is-artificial-intelligence-ai-definitive-guide/#:~:text=Here's%20the%20short%20answer%3A%20AI,%2C%20answering%20questions%2C%20creating%20pictures.

Mangus, D. (1 de mayo de 2024). *Spellbinding Yet Unnerving: A Theatrical Performance Created with AI*, Bmoreart https://bmoreart.com/2024/05/spellbinding-yet-unnerving-a-theatrical-performance-created-by-ai.html

Mathewson, K. W., & Mirowski, P. (2017). Improvised theatre alongside artificial intelligences. In *Proceedings of the Thirteenth AAAI Conference on Artificial Intelligence and Interactive Digital Entertainment (AIIDE-17)* (pp. 66-72).

OpenAI. (2024). ChatGPT (versión 3.5) [Modelo de lenguaje de gran tamaño]. https://chat.openai.com/chat

Park, Y. (2019). Can artworks by artificial intelligence be artworks? *AM Journal*, (20), 113-121.

Pizzo, A. (2021). Performing/watching artificial intelligence on stage. *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies*, 7(1), 91-109.

Rosa, R., Dušek, O., Kocmi, T., Mareček, D., Musil, T., Schmidtová, P., Jurko, D., Bojar, O., Hrbek, D., Košťák, D., Kinská, M., Doležal, J., & Vosecká, K. (2020). *THEaiTRE: Artificial intelligence to write a theatre play*. Charles University, Faculty of Mathematics and Physics, Institute of Formal and Applied Linguistics; The Švanda Theatre in Smíchov, Prague; The Academy of Performing Arts in Prague, Theatre Faculty (DAMU). https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.14668

Simut, A. (2017). Contemporary representations of artificial intelligence in science fiction films, visual arts, and literature. A short introduction. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 1, 5-8. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=543833

Vallor, S. (23 de mayo de 2024). *The Danger of Superhuman AI Is Not What You Think*, Noema Magazine. https://www.noemamag.com/the-danger-of-superhuman-ai-is-not-what-you-think/

[1] "AI is a catchall term for a set of technologies that make computers do things that are thought to require intelligence when done by people.", Heaven, W.D., https://www.technologyreview.com/2024/07/10/1094475/what-is-artificial-intelligence-ai-definitive-guide/#:~:text=Here's%20the%20short%20answer%3A%20AI,%2C%20answering%20questions%2C%20creating%20pictures. (consulta: 11-07-2024)

[2] "Mitigating the risk of extinction from AI should be a global priority alongside other societal-scale risks such as pandemics and nuclear war." https://www.safe.ai/work/statement-on-ai-risk, donde se puede ver la lista completa de firmantes.

Julio Manrique

“Cuidem el que tenim”

UNA HORA AMB EL DIRECTOR DEL TEATRE LLIURE

JOSÉ VICENTE PEIRÓ
Fotos: Marta Mas / Teatre Lliure

El pasado mes de febrero Julio Manrique fue nombrado director del mítico Teatre Lliure de Barcelona, creado en 1976, hasta 2029. Recoge el testigo de sus antecesores: Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Guillem-Jordi Graells, Lluís Homar, Josep Montanyès, Àlex Rigola y Juan Carlos Martel. Su proyecto se puede consultar en:https://www.teatrelliure.com/uploads/20240313/Projecte_Lliure_Julio_Manrique_cas.pdf

Artescénicas ha dialogado con Manrique no solo para hablar de su proyecto sino de la realidad y el presente de las artes escénicas.

P: Què significa dirigir una institució històrica com és el Teatre Lliure?
R: Una gran responsabilitat. Més que una institució cal pensar que el Lliure és un teatre, amb dues seus: una a Montjuïc, que comprèn la Sala Fabià Puigserver de gran format (fins a 720 espectadors) i l'Espai Lliure de petit format (fins a 172 espectadors), i una altra a Gràcia, amb una sala de format mitjà (fins a 250 espectadors). I un teatre és un lloc on es fa teatre, amb connexió amb la vida. Cal adonar-se que és una fundació privada amb sentit de servei públic, amb el finançament de les administracions públiques, tant del Ministeri de Cultura com les pròpies de Catalunya. Però el Lliure és un conjunt de persones, des del personal administratiu fins el artístic.

P: Recordes els teus primers contactes amb el Teatre Lliure?
R: Sí. El considero com un lloc meu. La meua primera aparició com a professional va ser a la seu de Gràcia amb Enemic de classe de Nigel Williams, amb direcció de Josep Maria Mestres, en l'etapa on dirigia el projecte Lluís Homar. Després ja no he abandonat la meva relació amb el Lliure. És un lloc estimulant. I treballar era un desig de jove, on estava en una colla de principiants il·lusionats amb vint-i-un anys. I en fa ja trenta.

P: Què pren de les anteriors direccions?
R: De tots hem de treure alguna cosa. Per exemple, l'Àlex Rigola va fer girar molts muntatges i va participar en algunes gires internacionals. Pocs coneixen el teatre internacional com ell. Cal recuperar aquesta línia de gires. De Lluís Pasqual, les moltes feines bones, com la creació de la companyia jove d'on han sortit actrius i actors que amb el temps han crescut. De Martel, continuem amb el programa als centres educatius, en mans d'Alícia Gorina per crear espectadors de futur. De fet, continuem amb un bon projecte dels tres últims anys anomenat Escoles Tàndem junt a la Fundació La Pedrera per a l'ensenyament de les arts escèniques.

P: Quines són les línies de programació?
R: Sempre hem de continuar sent un referent. De cap, tenir un contacte directe amb la professió i l'ofici teatral. Cal potenciar i recuperar l'Espai Lliure, les tres sales, i el talent jove. Reprendre la col·laboració amb l'Institut del Teatre. De fet comencem per l'àrea de Barcelona com a gira. Hem de engrandir el terreny social i donar una nova espenta cap a la captació de públics, sobretot joves, i oferir una alternativa a les pantalles dominants amb la presencialitat.
També cal fer-hi una programació variada. Tant pública com privada, perquè una sala o productora privada és una cosa valuosa. Cal congregar el talent i el molt d'ingeni que tenim en la professió.
La programació que preparem és contemporània amb un concepte ampli. Sempre amb clàssics com Molière o Txekhov perquè són universals. Però cal fer-los arribar als espectadors actuals. Respectant l'original però fugint de l'arqueologia per fer-los eloqüents com fem en La Gavina o Electra. I sempre amb vocació de servei públic. Preparem unes temporades amb ànima, no de teatre de consum sinó d'actualitat, on es parle de l'avui amb diferents perspectives i també per a no avorrir. I a preus accessibles.

P: Quins seran aleshores els llenguatges dominants en la seua línia?
R: Pensem en un teatre per a pensar en el públic. Cal arriscar, obrir-nos a nous llenguatges i amb aspiracions. Creació pròpia i també la corrent híbrida, de barreja de llenguatges diversos. Com Totentanz - Morgen Ist Die Frage de La Veronal. Fomentem l'autoria catalana, sense deixar els muntatges exteriors, com 14.4 de Juan Diego Botto, El público de Lorca amb direcció de Marta Pazos, o The employées d'Olga Ravn, amb direcció de Lukasz Twarkowski. També un espectacle de sis hores en dues parts, L'herència

“Soc optimista perquè veig molta bona autoria, estrenem fora i sortim”

de Mathew Lopez, que ens parla de la SIDA i dels grups gais dels Estats Units per preguntar-hi com és possible arribar a triar Donald Trump com a president. També tenim projectes de diversitat funcional, en la sala Puigserver, i està programat el Hamlet de Chela de Ferrari i la companyia peruana Teatro La Plaza.

P: Us afecten els canvis polítics?
R; Per suposat. De cap, per raons econòmiques, doncs tenim uns pressuposts paralitzats, i pendent un increment de les ajudes públiques el qual no es pot materialitzar per aquesta paràlisi. Hi ha moltes iniciatives aturades. Però en el món de les arts escèniques sempre estem supeditats als moviments polítics.

P: Com veu l’actitud social cap al teatre i cert menyspreu per algunes metalitats?
R: Cal lluitar contra eixe discurs demagògic de que som un sector de “paniaguados” i subvencionats que vivim a costa de tots. No sé com ho podrem fer però aquest discurs impregna les xarxes socials i a més l’estén algun periodisme que l’agafa com a propi. Cal fugir de les polèmiques de les xarxes. Però també de les nostres baralles internes que aquest discurs demagògic agafa per a justificar-se. Els companys de la professió hem de deixar de pensar en aprofitaments dels càrrecs i altres qüestions quan la cultura ocupa un espai minúscul menys si hi ha una polèmica. Hem de tenir molta cura. Em preocupa que sense voler aquests fenòmens es converteixin en pretexts per un sector reaccionari que només s’unfla de raons amb l’escàndol. La manera d’explicar la cultura és fugir de polèmiques de barra de bar en les xarxes socials.

P: Quina valoració fas del teatre en l’actualitat?
Penso que el teatre català va molt bé. Ha augmentat el públic. Hi ha molt de talent, de diversitat. Cal fer un encreuament amb les diferents escoles. Seria interessant acabar amb els grupets i caminar junts cap a una meta artística. Soc optimista perquè veig molt bona autoria, estrenem fora i sortim. Cal gaudir i celebrar-lo.

P: Eusebio Calonge va escriure que el teatre és escoltar.
R: I en una societat on ningú escolta ningú, hem de cuidar amb el que salta a la premsa. La solució no és negar-se al debat sinó pensar que amb qualsevol correcció del sistema es veurà afectat tot el sistema. Com va dir Silvia Pérez Cruz en un concert, “Estimem la cultura i la cultura ens estimarà”. Cuidem el que tenim per anar endavant.

*Es pot veure la programació de la temporada vinent a https://www.teatre-lliure.com

TRADUCCIÓN

P: ¿Qué significa dirigir una institución histórica como es el Teatre Lliure?

R: Una gran responsabilidad. Más que una institución hay que pensar que el Lliure es un teatro, con dos sedes: una en Montjuïc, que comprende la Sala Fabià Puigserver de gran formato (hasta 720 espectadores) y el Espai Lliure de pequeño formato (hasta 172 espectadores), y otra en Gràcia, con una sala de formato medio (hasta 250 espectadores). Y un teatro es un lugar en el que se hace teatro, en conexión con la vida.

Es necesario darse cuenta de que es una fundación privada con sentido de servicio público, con la financiación de las administraciones públicas, tanto del Ministerio de Cultura como las propias de Cataluña. Pero el Lliure es un conjunto de personas, desde el personal administrativo hasta los artísticos.

P: ¿Recuerdas tus primeros contactos con el Teatre Lliure?

Sí. Lo considero como un sitio mío. Mi primera aparición como profesional fue en la sede de Gràcia con Enemigo de clase de Nigel Williams, con dirección de Josep Maria Mestres, en la etapa donde dirigía el proyecto Lluís Homar. Luego ya no he abandonado mi relación con el Lliure. Es un lugar estimulante y trabajar era un deseo de joven, donde estaba en un grupo de principiantes ilusionados con veintiún años. Y hace ya treinta.

P: ¿Qué toma de las anteriores direcciones?

De todos tengo que sacar algo. Por ejemplo, con Àlex Rigola hizo girar muchos montajes y participó en algunas giras internacionales. Pocos conocen al teatro internacional como él. Es necesario recuperar esta línea de giras. De Lluís Pasqual, las muchas tareas buenas, como la creación de la compañía joven de la que han salido actrices y actores que con el tiempo han crecido. De Martel, seguimos con el programa en los centros educativos, en manos de Alícia Gorina para crear espectadores de futuro. De hecho, por ejemplo, continuamos con un buen proyecto de los tres últimos años llamado Escoles Tàndem junto a la Fundación La Pedrera para la enseñanza de las Artes Escénicas.

P: ¿Cuáles son las líneas de la programación?

R: Siempre es necesario seguir siendo un referente. En principio, debo tener un contacto directo con la profesión y el oficio teatral. Es necesario potenciar y recuperar el Espai Lliure, las tres salas, y el talento joven. Retomar la colaboración con el Institut del Teatre. De hecho, empezamos por el área de Barcelona como gira. Debemos recuperar terreno social y dar un nuevo empuje hacia la captación de públicos, sobre todo jóvenes, y ofrecer una alternativa a las pantallas dominantes con la presencialidad.

También es necesario realizar una programación variada. Tanto pública como privada, porque una sala o productora privada es algo valioso. Es necesario congregar el talento y el mucho ingenio que tenemos en la profesión*.

La programación que preparamos es contemporánea con un amplio concepto. Siempre tendremos a los clásicos como Molière o Chéjov porque son universales pero hay que hacerlos llegar a los espectadores actuales. Respetando el original pero huyendo de la arqueología para hacerlos elocuentes como hacemos en La Gavina o Electra. Y siempre con vocación de servicio público. Preparamos unas temporadas con alma, no de teatro de consumo sino de actualidad, donde se hable del hoy con diferentes perspectivas y también para no aburrirse. Y a precios accesibles.

P: ¿Cuáles serán entonces los lenguajes dominantes en su línea?

Pensemos en un teatro para pensar en el público. Es necesario arriesgar, abrirnos a nuevos lenguajes y con aspiraciones. Creación propia y también la corriente híbrida, de mezcla de lenguajes diversos. Como Totentanz - Morgen Ist Die Frage de La Veronal. Fomentamos la autoría catalana, sin dejar los montajes exteriores, como 14.4 de Juan Diego Botto o El público de Lorca con dirección de Marta Pazos, o The employées de Olga Ravn, con dirección de Lukasz Twarkowski. También un espectáculo de seis horas en dos partes como La herencia de Mathew Lopez, que nos habla del SIDA y el mundo gay estadounidenses para preguntar cómo es posible llegar a elegir a Donald Trump como presidente. También tenemos proyectos de diversidad funcional, en la sala Puigserver, y está programado el Hamlet de Chela de Ferrari y la compañía peruana Teatro La Plaza.

P: ¿Le afectan los cambios políticos?

R; Por supuesto. Por encima, por razones económicas, pues tenemos unos presupuestos paralizados, y durante un incremento de las ayudas públicas no se puede materializar por esta parálisis y existen muchas iniciativas paradas. Pero en el mundo de las artes escénicas siempre estamos supeditados a los movimientos políticos.

P: ¿Cómo ve la actitud social hacia el teatro y cierto desprecio por algunas opciones políticas?

R: Hay que luchar contra ese discurso demagógico de que somos un sector de "paniaguados" y subvencionados que vivimos a expensas de todos. No sé cómo podremos hacerlo pero este discurso impregna las redes sociales y además lo extiende algún periodismo que lo toma como propio. Hay que huir de las polémicas de las redes. Pero también de nuestras peleas internas que ese discurso demagógico toma para justificarse. Los compañeros de la profesión debemos dejar de pensar en aprovechamientos de los cargos y otras cuestiones cuando la cultura ocupa un espacio minúsculo menos cuando existe una polémica. Debemos tener mucho cuidado. Me preocupa que sin querer estos fenómenos sean aprovechados por un sector reaccionario para hincharse de razones. La forma de explicar la cultura es huir de polémicas en barra de bar en las redes sociales.

P: ¿Qué valoración haces del teatro en la actualidad?

Pienso que el teatro catalán va bien. Ha aumentado el público. Hay mucho talento, diversidad. Es necesario realizar un cruce con las diferentes escuelas. Sería interesante. Terminar con los grupitos y caminar juntos hacia una meta. Soy optimista porque veo mucha autoría, estrenamos fuera y salimos. Es necesario disfrutar y celebrarlo.

P: Eusebio Calonge escribió que el teatro es escuchar.

R: Y en una sociedad donde nadie escucha a nadie, debemos cuidar con lo que salta a la prensa. La solución no es negarse al debate sino pensar que con cualquier corrección del sistema se verá afectado todo el sistema. Como dijo Silvia Pérez Cruz en un concierto, "Amemos la cultura y la cultura nos amará". Cuidemos lo que tenemos para salir adelante.

*Se puede ver la programación de la próxima temporada en https://www.teatrelliure.com

VI Escuela de Verano de la Academia

REDACCIÓN

Entre el lunes 15 y el jueves 18 de julio discurrió la VI Escuela de Verano de la Academia de las Artes Escénicas. Avilés acogió a los profesionales y a los ochenta y seis alumnos matriculados en una actividad convertida en tradicional y útil para el desarrollo de la institución, entrando en conexión con quienes desean una formación más amplia.

El Ayuntamiento de la localidad asturiana patrocinó las jornadas desarrolladas en el esplendoroso teatro Palacio Valdés. Los inscritos disfrutaron del aprendizaje con las actividades programadas, dedicadas fundamentalmente a la interpretación con tres talleres y cinco clases con temas de actualidad.

Presentada el sábado anterior por la presidenta de la Academia, Cayetana Guillén Cuervo, la inauguración estuvo a cargo de la concejal de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Avilés, doña Yolanda Alonso, acompañada del director de la Escuela, Eduardo Vasco, y el vicepresidente segundo de la Academia, César Oliva. Destacó la apuesta cultural de la población, que durante los mismos días celebró el festival del libro de terror, fantasía y ciencia-ficción, el asentado Celsius 232, y el festival internacional de música de cámara AvilÉsMúsica.

Eduardo Vasco expuso las líneas y el programa: la conversión en una escuela práctica añadiendo, además, el teatro inclusivo. Las sesiones comenzaron con un interesante duelo que permitió cotejar dos panoramas pedagógicos distintos como el estadounidense del Actor's Studio y el polaco, a cargo de César Oliva Bernal y Jareck Bielski respectivamente. Mostraron sus diferencias y abrieron las posibilidades a la reflexión y a la aplicación en di-

Foto de los participantes

César Oliva Bernal, Eduardo Vasco y Jareck Bielski en la primera sesión (de izquierda a derecha)

ferentes contextos, así como un mayor conocimiento de métodos de trabajo fuera de España.

Eusebio Calonge, el conocido autor de la compañía La Zaranda abrió sus tres sesiones de talleres matinales aplicando sus teorías sobre la escritura teatral para hablar del otro. Partiendo del trabajo del dramaturgo como escritura para verse y para la imaginación, abriendo la herida del personaje como una imagen, propuso a los alumnos escribir un monólogo sin palabras. A lo largo de ellos, se propuso la realización o escritura de una escena a partir de un detalle con el que desarrollar un conflicto, fomentando igualmente la importancia de la escucha en la interpretación.

Los talleres vespertinos estuvieron a cargo de Helena Pimenta, sobre la interpretación de clásicos, y César O. Bernal y Brian Rhinehart según el Actor's Studio. Ambos estuvieron muy centrados en el arte de la escucha y de qué conseguir, con ejercicios vocales y de movimiento, estos sobre todo en el segundo. Dos talleres muy distintos cumpliendo con las finalidades del fortalecimiento de la interacción entre los participantes.

La segunda jornada se abrió con Antón Valén, con el lema de "Juego, clown, actor". Por medio de distintos ejercicios, trabajó sobre el juego con formaciones de grupos para actuar con el cuerpo como acto lúdico y a partir de ello añadirle complementos. La espontaneidad, la energía, la urgencia y la unión destacaron en su propuesta, acompañada de un buen sentido del humor, sobre todo al explicar la búsqueda de la confianza en el ridículo.

El tercer día arrancó con una sesión sobre teatro inclusivo a cargo de Mercedes Pacheco y Marcos Pereira, sobre métodos para las necesidades de las personas con discapacidad y la metodología al servicio de los itinerarios pedagógicos. Pereira ofreció un repaso de sus trabajos demostrativos de la integración en las artes escénicas.

El cuarto y último día estuvo a cargo de la coreógrafa Luz Arcas, una mesa sobre las artes escénicas en Asturias y el remate de los talleres susodichos. Una experiencia para conocer el estado en la comunidad autónoma, cuyas creaciones son más relevantes de lo aparente.

El éxito de la Escuela de Verano fue visible en la satisfacción de los alumnos a la salida de las sesiones, demostrando que es una actividad de la Academia necesaria y favorecedora de su extensión social. El deseo de aprendizaje también es parte de la institución.

César Barló (izquierda) y los participantes

II Edición de la Casa del Verso en el Festival de Almagro

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
(Texto y fotografías)

Por segundo año consecutivo, la Academia de las Artes Escénicas de España se ha dejado sentir en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, unos de los focos del teatro y las artes escénicas de nuestro país durante los meses estivales, en el marco de las ofertas de formación ofrecidas por este.

La Casa del Verso, proyecto que inició su andadura en 2023, se afianza como una actividad con proyección de futuro tras el éxito y aceptación de esta nueva convocatoria que, del 19 al 21 de julio, reunió a una quincena de profesionales y estudiosos de la escena en sus distintas áreas, provenientes de diferentes rincones del país, con la finalidad de vivir un encuentro eminentemente práctico donde el verso clásico se erige en protagonista. Presentado con el título de «El verso barroco y el intérprete contemporáneo», e impartido por Eva Rufo y Eduardo Mayo, actores cuya larga y sólida trayectoria sobre la escena y experiencia con el teatro áureo avalan la calidad del evento, en su nueva edición este taller intensivo partía, en palabras de sus responsables, de tres grandes objetivos: conciliar la tensión entre forma y sentido a través de la acción, y del estudio del ritmo y los recursos poéticos; movilizar la extraordinaria energía que requiere un lenguaje extraordinario; y responsabilizarse del cultivo de nuestro patrimonio desde la sensibilidad contemporánea.

Durante tres jornadas, los participantes pudieron disfrutar las delicias del verso y comprobar de manera práctica las dificultades —y satisfacciones— que implica su materialización oral, sujeta a unas reglas que le confieren su inequívoco valor rítmico y musical sobre la escena. La complejidad de seguir las pautas de unos valores métricos que deben ser respetados, sin perder por ello la comprensión de lo dicho y la frescura y verdad de la interpretación, se puso de manifiesto en los ejercicios prácticos que, com-

partidos con aclaraciones teóricas y reflexiones conjuntas, marcaron el tono dominante de un taller que, en su limitada extensión, fue suficiente para crear una cohesión grupal propia de los trabajos previos al montaje de un texto clásico.

Buena parte del trabajo se apoyó en una escena de la comedia de Lope de Vega *El perro del hortelano*, con la que se trabajó desde la métrica característica del verso octosílabo castellano y la fluidez de una de las estrofas más características de la comedia áurea, la redondilla, a múltiples cuestiones ligadas tanto a la correcta dicción silábica y tonal de estas estrofas como a la interiorización de unas palabras que son algo más que armonioso sonido, sin dejar de serlo. Hubo tiempo de recordar el habitual empleo del soneto en estas obras, destinado a expresar el pensamiento de un personaje que ha quedado solo en escena. Como diría Lope, si las redondillas son estrofas apropiadas para el amor, el soneto, un poema endecasílabo de origen italiano, «está bien en los que aguardan».

La densidad conceptual y complejidad métrica y formal de Calderón de la Barca pudo comprobarse en la jornada dedicada al trabajo con una escena de su comedia *El monstruo de los jardines*, que casualmente esos días se representaba también en Almagro. En este caso, el tradicional y popular verso octosílabo cedió el paso a la pomposa y elegante solemnidad provocada con la combinación de versos heptasílabos y endecasílabos, en una estrofa compleja, propia del ámbito culto y palaciego en el que la pieza se estrenó en el siglo XVII: una variante de la sexta rima que, abandonando su habitual isometría endecasílaba, por influencia de la lira sextina adopta la polimetría incluyendo versos de siete sílabas.

Si Eva Rufo desgranó los secretos de la métrica y la recitación versal, y mostró técnicas de relajación y preparación del cuerpo y la voz, herramientas necesarias para el trabajo actoral, Eduardo Mayo dirigió una serie de actividades y ejercicios destinados al acercamiento más directo con el sentido de los textos, despertando y provocando en el grupo el ambiente necesario para iniciar los ensayos previos a una puesta en escena.

La habilidad de estos dos grandes profesionales del teatro facilitó la creación de un espacio único, muy especial, en el que los participantes se sintieron rápidamente integrados, permitiéndoles trabajar con comodidad durante el escaso tiempo que duró un intenso encuentro que dejó a todos con ganas de más; y, sin duda, con el deseo de repetir en una próxima convocatoria.

Coordinado por César Barló, delegado de la especialidad de dirección escénica de la Academia, el curso, cuya apertura y cierre corrió a cargo de Irene Pardo, directora del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, contó el primer día con la intervención de Alberto Gómez Taboada y del secretario general de nuestra academia y director de escena Eduardo Vasco, quienes, en su charla inaugural previa al comienzo de las clases, presentaron a los asistentes una muestra de la gracilidad de esa lira sextina a la que antes aludíamos, con el ejemplo de un fragmento extraído de la obra de Lope, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

A la luz del resultado de esta II edición de La Casa del Verso, no hay duda de que la Escuela de Verano de la Academia de las Artes Escénicas de España ya tiene sucursal con vida propia en Almagro; esa Casa del Verso que quiere contribuir a seguir manteniendo viva la voz de nuestro patrimonio teatral más antiguo y duradero, y de la que cuantos participaron en ella salieron encantados.

La Academia en el curso de Albarracín

REDACCIÓN

La Academia de Artes Escénicas también apoya actividades pedagógicas destinadas a aficionados como el Curso de Albarracín (https://cursodealbarracin.com), organizada en esta localidad turolense con dirección de su delegado de la especialidad de Música Escénica, Ricardo Gassent.

Se trata de una actividad abierta de música, teatro y danza dirigida a niñas y niños a partir de nueve años en un grupo y adultos en otro, independientemente de la formación que posean en cada especialidad. Pero la particularidad es que los alumnos participan en cualquiera de las actividades, con lo cual implementan su formación en todas, no solo en una específica, aunque también existan *master class*. Durante doce días, los alumnos inscritos desarrollan su trabajo en las instalaciones de la Fundación Santa María, patrocinadora del evento.

El objetivo es el fomento del desarrollo de las capacidades musicales, dancísticas y actorales como medio de expresión y reflexión a través de la interdisciplinariedad entre ellas, con las artes escénicas como herramientas para la expresión de emociones y el desarrollo de la personalidad para potenciar la conciencia de grupo y valores ciudadanos. En este sentido, esta edición se ha implementado de manera transversal la práctica de Mindfulness para potenciar la práctica de la atención plena e influir en las capacidades de regulación emocional. Por otro lado, también existe el momento de expansión, alejado del mundo de la imagen y viviendo el marco de la villa y naturaleza albarracinense.

Las dos últimas noches del curso son una muestra del trabajo realizado. La primera fue un paseo nocturno por casas y monumentos de la villa, donde los alumnos mostraron al numeroso público que les seguía desde su inicio en el Museo de Albarracín. Danza, teatro, con frases creadas por ellos, y una buena música y canto encandilaron en el ambiente de las edificación históricas.

La segunda noche se celebró el concierto de clausura del curso en la Iglesia-Auditorio Santa María. Con una buena sonoridad, se escucharon interpretaciones de los alumnos del *Llibre Vermell* de Montserrat, célticas, cinematográficas como "La Pantera Rosa" o el vals de Amelie, populares como "Oh, Susana" o una suite de canciones infantiles, y clásicos de Brahms, Wagner, Mozar, Bach o contemporáneos como Philip Glass. El "Ave María" de Vavilov puso un nota de excelencia a la actividad conjunta. Más una actividad importante: los paisajes sonoros, con el aprendizaje de la composición informática.

El repertorio, tan variado y bien elegido, llegó a su momento culminante con la adaptación de teatro musical del relato *Jack y las habichuelas mágicas,* con traducción de Álex Gassent (autor de las escenas del texto) y Ariadna Plaza, y música de Pelecis. Un resumen del cuento, aunque sustituyendo Jack por Gadea, con el ánimo de construir teatro musical donde todos los alumnos participan en su gestación. El resultado demostró que, además de la perfección técnica, existe esa virtud de las artes escénicas de poner lo individual a disposición de lo colectivo.

Una actividad fecunda según pudimos comprobar que, además, convendría explotarse en otros puntos de la geografía española. La Academia, además de estar al servicio de los profesionales, puede apoyar la creación de un semillero de artistas futuros con actividades como el Curso de Albarracín, que ya ha alcanzado su décima edición.

Teatro en la Berlanga

Lecturas Dramatizadas

8, 15, 19, 22, 23 y 29 oct 2024

SALA BERLANGA
Andrés Mellado, 53. Madrid

entrada / 3,50 € (+g.g.)
Venta en taquilla y en **entradas.com**

Martes, 8 de octubre – 19.30h
Herendia obra inédita de Iñaki Rikarte
Dirección: **Iñaki Rikarte**
(Premio Max 2024 a la mejor autoría teatral por *Forever*)

Martes, 15 de octubre – 19.30h
El dulce lamentar de los pastores (Égloga trashumante) de Sergio Adillo
(Premio Certamen Internacional SGAE Leopoldo Alas Mínguez para textos teatrales con temática LGTBIQ+ 2023)
Dirección: **Sergio Adillo**

Sábado, 19 de octubre – 17.30h
Naunet y el mar de Miguel Rojo
(Premio SGAE de Teatro Infantil 2023)
Dirección: **Miguel Rojo**

Martes, 22 de octubre – 19.30h
Mater Dolorosa de María Díaz Megías
(Premio SGAE Ana Diosdado 2023)
Dirección: **María Díaz Megías**

Miércoles, 23 de octubre – 19.30h
Fragmentos de las obras del XI Laboratorio de Escritura Teatral 2023 Fundación SGAE

Adelas y Bernardas. Una carta de matricidio de Josi Alvarado
Demasiada piel de Tomás Cabané
El mejor padre del mundo de Enrique Cervantes
Reconversión de Santiago Cortegoso
Las películas de Ned de Almudena Ramírez-Pantanella
Oficina de Vida Independiente de Núria Vizcarro Boix
Dirección: **Julián Fuentes Reta**

Martes, 29 octubre – 19.30h
El monstruo de Josep María Miró
(Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela 2023)
Dirección: **Josep María Miró**

Al finalizar cada lectura, habrá un encuentro con el público

sgae 105 aniversario

fundación sgae
www.fundacionsgae.org

Imagen: Lectura dramatizada *Afuera están los perros* de Francisco Javier Suárez Lema ©Luis Camacho/Fundación SGAE

Jornadas internacionales a Cielo Abierto de Las Palmas

REDACCIÓN

Entre los días 3 y 5 de julio, la Academia estuvo presente en las Jornadas internacionales A cielo abierto celebradas en Las Palmas de Gran Canaria. Dirigidas por Carmen Márquez Montes, estuvieron dedicadas a las Artes Escénicas de Calle y en ellas intervinieron académicos como Marisol García Abraham, Carlos Gil Zamora, Julio Vélez, Manuel V. Vilanova, Nel Diago, Fernando Cárdenas, Liz Perales, Ángeles Marchirant, figuras de la especialidad como Leandre Escamilla, Pepa Cases, y Joan Font, y protagonistas de proyectos locales interesantes como Natalia Medina sobre el Festival Masdanza, el educador social Graziano Pellegrino y el proyecto de teatro en las cárceles, o el teatro como motor de inclusión de personas con trastornos de salud mental a cargo de Hiurma Gil Santiago.

La revista de la Academia estuvo presente en la mesa redonda dedicada a la presentación de publicaciones. El director, José Vicente Peiró, ofreció un panorama del último número, el 33, sobre todo del dosier dedicado a las Artes de Calle. Artescénicas compartió mesa junto a otras revistas relevantes como Artezblai, ADE-Teatro y Fiestacultura, y el libro de Ángeles Marchirant.

Las jornadas fueron una actividad de reflexión coincidencia con el festival Temudas, inaugurado el mismo día y cargado de espectáculos hasta el 21 de julio.

El baile de la alquimista sobre María Pagés en gira

REDACCIÓN

El pasado 29 de enero se preestrenó el documental *El baile de la alquimista* realizado por la académica Arantxa Vela Buendía acerca de una de las figuras relevantes de la danza como es María Pagés. Desde ese momento, comenzó una gira con la proyección del mismo por distintas localidades.

El preestreno fue en el Teatro Romea de la capital murciana y estuvieron presentes Arantxa Vela y María Pagés, acompañados por César Oliva. El estreno se organizó en los Teatros del Canal los días 22 y 24 de abril

El documental indaga en el pensamiento creativo de María Pagés y el proceso de composición. Qué inspira su baile y cómo inventa sus movimientos. A partir de la puesta en escena de su espectáculo *De Scheherezade* en el Teatro Romano de Mérida, se ofrece su proceso creativo, compartido desde hace más de una década con el poeta y dramaturgo El Arbi El Harti. Ambos nos ayudan a deconstruir escenas y a trazar una línea que enlaza con sus anteriores espectáculos. Por medio de un fino sentido del humor, nos descubren la felicidad y las dificultades de vivir y trabajar juntos. María Pagés se nos muestra como una mujer cuya existencia encuentra su centro en los escenarios y en su concepción del flamenco, con proximidades con la meditación y un proceso de trance.

En 2021, la Academia decidió producir una serie de documentales para dar a conocer la forma y contenido de los procesos creativos de los distintos artistas cuyas disciplinas componen las artes escénicas. *El baile de la alquimista* es el tercero de la Academia.

El documental comenzó una gira nacional. A partir del 3 de mayo, por orden, llegó primero a Pamplona, Alicante y Burgos, dentro de las jornadas del Burgos & Nueva York, con la presencia de su director Alberto Estébanez, la académica Marta Carrasco, y Arantxa Vela Buendía. Posteriormente, el 10 de octubre estará en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, FIT, en el Teatro de Títeres la tía Norica, y ocho días después en Danza Xixón. Después, llega al Picknic Film Festival en Santander, Imagineindia en Madrid, el Festival de Cine Flamenco de Granada, y acabar el año 2024 en MADRIFF el 19 de diciembre.

A lo largo del año, el documental ha participado o participará en numerosos festivales internacionales de cine, donde ha obtenido varios premios y nominaciones: "Baños de Agua Santa" de Ecuador (Mejor largometraje documental de Arte), Dubai (Mención de honor del jurado a mejor largometraje documental y nominación a mejor dirección), "Shawna Shea Memorial Film Festival" de Uxbridge en Estados Unidos (dos nominaciones a dirección y mejor largometraje documental), Roshani International Film Festival de la India (mejor largometraje documental), MDM de Montevideo, Paraná International Film Festival en Argentina, el Legacy Theatre Independent Film Festival en Brandford, Conneticut. Estados Unidos, Inspired Dance Film Festival en Sidney, Australia, Tokyo Sukiyaki Theatres, en la capital japonesa, Festival de Cine de Antigua (Guatemala, nominada el mejor largometraje documental)

Arantxa Vela Buendía refrenda así las más de dos decenas de premios obtenidos por su anterior documental patrocinado por la Academia, *Empuñando el alma*, sobre Lluís Pasqual. *El baile de la alquimista* es una imprescindible aportación audiovisual a la historia de nuestra danza, el flamenco y sus figuras relevantes.

Tráiler en:
https://academiadelasartesescenicas.es/650-arranca-la-gira-del-documental-sobre-el-trabajo-de-maria-pages-y-el-arbi-el-harti-el-baile-de-la-alquimista/)

Festival Internacional de Teatro de Badajoz

POR ANA GONZÁLEZ DELGADO
(Texto y fotografías)

El Festival Internacional de Teatro de Badajoz es uno de los eventos culturales más destacados de Extremadura y una cita importante en el calendario teatral de España. Ofrece una variada programación de obras teatrales que incluyen tanto producciones nacionales como internacionales. A lo largo de su historia, este festival ha contribuido significativamente al desarrollo y promoción del teatro en Extremadura, trayendo a la escena local algunas de las producciones más relevantes del panorama teatral contemporáneo.

El festival tiene sus raíces en la década de 1980, cuando se empezó a gestar la idea de un evento cultural que pusiera a Badajoz en el mapa del teatro español. En sus primeras ediciones, era más modesto en cantidad y variedad de obras, pero con el tiempo fue consolidándose como una plataforma donde se mezclan compañías teatrales consagradas y emergentes.

Con el paso de los años, el Festival de Teatro de Badajoz ha logrado una gran proyección. En la década de los 90, la programación comenzó a incluir propuestas más ambiciosas y se empezó a atraer a compañías de gran prestigio tanto a nivel nacional como internacional. Este crecimiento estuvo acompañado de un incremento en el número de espectadores y de una mayor implicación de las instituciones locales y regionales en su organización.

Una de las características más valoradas del festival es su diversidad. Se programan obras de teatro contemporáneo, experimental, así como propuestas de vanguardia. También se incluyen otros géneros como la danza, la performance, el teatro-circo y el teatro de calle, lo que hace que la oferta sea amplia y apta para públicos de todas las edades y gustos.

Además de las representaciones teatrales, el festival también organiza actividades paralelas como encuentros con los artistas, talleres, conferencias y exposiciones relacionadas con el mundo del teatro.

Hoy en día, el Festival Internacional de Teatro de Badajoz es uno de los más prestigiosos de España y está consolidado como una cita cultural de referencia en Extremadura. La calidad de las obras presentadas y el nivel de los actores y directores que participan en él han hecho que el festival goce de un amplio reconocimiento a nivel nacional e internacional.

El Teatro López de Ayala de Badajoz es el escenario principal del festival, aunque en los últimos años se han ido sumando otros espacios alternativos para algunas de las representaciones. Este festival es un escaparate de la creación teatral actual y una plataforma para la difusión de nuevas tendencias y lenguajes escénicos.

El festival ha jugado un papel crucial en la vida cultural de Badajoz, fomentando el interés por el teatro en la región y promoviendo la formación y el intercambio cultural entre los artistas locales e internacionales. Además, ha contribuido al turismo cultural, atrayendo a visitantes de otras partes de España y del extranjero.

El Festival Internacional de Teatro de Badajoz es una celebración del arte escénico que, con sus más de tres décadas de historia, ha sabido evolucionar y adaptarse a las nuevas tendencias teatrales, manteniendo siempre su compromiso con la calidad y la innovación.

Mujer en cinta de correr sobre fondo negro.

Ladies Football Club.

El Gozo de El Clásico

PROGRAMACIÓN 24/25

Sala Principal

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO Calderón de la Barca	CNTC **Dirección:** Lluís Homar	**3 OCT.-24 NOV. 2024**
FARRA Espectáculo familiar Lope de Vega, Agustín de Rojas, María de Zayas, María Díaz, entre otros/as	CNTC / CIA. LUCAS ESCOBEDO **Dirección:** Lucas Escobedo	**20 DIC. 2024-5 ENE. 2025**
TRE MODI PER NON MORIRE Giuseppe Montesano	PICCOLO TEATRO DI MILANO – TEATRO D'EUROPA **Dirección e interpretación:** Toni Servillo	**23-26 ENE. 2025**
DON GIL DE LAS CALZAS VERDES Tirso de Molina	JCNTC **Dirección:** Sarah Kane	**14 FEB.-28 MAR. 2025**
LOS DOS HIDALGOS DE VERONA William Shakespeare	CNTC / CHEECK BY JOWL / LAZONA **Dirección:** Declan Donnellan	**10 ABR.-25 MAY. 2025**
LA DAMA SIGNA A partir de *La dama boba* de Lope de Vega	CNTC **Dirección:** Ángela Ibáñez y Julián Fuentes Reta	**14 ABR. 2025**

Sala Tirso de Molina

LA FORTALEZA Diálogo contemporáneo a partir de *El castillo de Lindabridis*	REPOSICIÓN CNTC **Autoría y dirección:** Lucía Carballal	**4-20 OCT. 2024**
EL CASTOR QUE LLORABA Diálogo contemporáneo a partir de *El gran teatro del mundo*	CNTC/CABOSANROQUE **Autoría y dirección:** Cabosanroque	**31 OCT.-17 NOV. 2024**
EL GRAN TEATRO DEL MUNDO VIDEOJUEGO Diálogo contemporáneo	CNTC	**11 NOV. 2024**
LA ALOJERÍA A partir de textos de Agustín Moreto, María de Zayas, Lope de Vega, entre otros	PROYECTO PEDAGÓGICO JCNTC **Dirección:** Cristina Marín-Miró	**8-12 ENE. 2025** **8 ABR.-18 MAY. 2025** *Funciones matinales y tarde
TIRANT LO BLANC Màrius Serra (a partir del clásico de Joanot Martorell)	TEATRE ROMEA **Dirección:** Joan Arquè	**16-26 ENE. 2025**
LAS PEQUEÑAS MUDANZAS Diálogo contemporáneo a partir de *Don Gil de las calzas verdes*	CNTC / ELENARTESESCÉNICAS **Autoría y dirección:** Vanessa Espín	**13-30 MAR. 2025**
ENTRE RIMAS Y RIBERAS Garcilaso de la Vega y poetas contemporáneas uruguayas	CNTC COMEDIA NACIONAL (URUGUAY) **Dirección:** Gabriel Calderón y Lluís Homar	**29 MAY.-8 JUN. 2025**

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA · TEATRO CLÁSICO · BONO CULTURAL

TEATRO DE LA COMEDIA
C. del Príncipe, 14, 28012 Madrid
teatroclasico.mcu.es

Entradas en **teatroclasico.mcu.es**

CNTC 24 — 25

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

JOSÉ ROMERA CASTILLO
Academia de las Artes Escénicas de España. Presidente de honor de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI
Director del SELITEN@T

Ante todo, he de confesar que no me gustan los obituarios, es decir, esos comentarios sobre una persona fallecida hace poco, porque prefiero la vida -tratar de la vida- a la muerte -tratar de la muerte-.

Utilizar a los amigos para hacer un enunciado de retrato, aunque sea fugaz y parcial, como hizo Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, es una técnica muy usada en la amplia y rica trayectoria literaria española. Pues bien, teniendo en cuenta el aserto quijotesco "Cuando entras en el corazón de un amigo, no importa el lugar que ocupes, lo importante es que nunca salgas de ahí", tomaré prestada la pluma -"lengua de la mente"- de un innominado amigo -que confieso no es otro que un *alter ego* mío- para trazar un muy incompleto perfil de un muy querido amigo y admirado dramaturgo, Jerónimo López Mozo, en cercanía. Para no cumplir con el decir del *Quijote*, "en las cortesías es mejor pecar por más que por menos", y ser más objetivo, esto es lo que ese innominado ser ficticio me proporcionó para poner debajo de una imaginaria silueta suya, que, a continuación, transcribo.

En boca de...

Este, al que nos referimos, cuyo buen hacer no le falta recompensa, llámase comúnmente Jerónimo López Mozo, que, aunque natural de Gerona, en 1942, donde su padre fue enviado por su apoyo a la República, no actuó como oriundo catalán, sino que se asentó en Madrid, fundamentalmente. Pues bien, se nos acaba de ir al otro lado de la laguna Estigia. Ingeniero agrónomo de profesión inicial, dedicó cuerpo y alma al teatro, con una producción muy extensa (por el número de obras) y diversificada (por los distintos géneros que cultivó). Jerónimo en su vida fue, ante todo, un escritor que llevó siempre el *veneno* teatral en sus venas. Un gran productor de piezas literarias escritas, en su haber, aunque en menor medida llevadas a la escena.

Conocí a Jerónimo de un modo particular. Veamos. En mi formación y doctorado en la universidad de Granada en la década de los años sesenta eran escasos mis conocimientos del último teatro en España que se estaba llevando a cabo, textual y escénicamente. La censura franquista solamente dejaba escenificar obras de la ideología imperante, aunque, en ocasiones, en los colegios mayores universitarios sus escenarios se abrían a ciertas piezas críticas y, en ocasiones, más de una vez, tuvimos que salir por piernas por la entrada de la policía. Nada supe, entonces, de Jerónimo López Mozo.

Recalo en la Universidad de Valencia como docente, en los inicios de la década de los setenta, aprovechando los fines de semana para venir a Madrid con el fin de ver teatro. Ahí es donde empieza mi trato con diversos dramaturgos, muy especialmente con Antonio Gala y mi intensidad teatral se amplía al llegar a la UNED en 1978 y establecerme en Madrid.

No recuerdo el año, ni el espectáculo concreto, pero conocí a Jerónimo en un estreno teatral por aquellos años, ya que el dramaturgo creo que no había obra de teatro en Madrid a cuya puesta en escena no asistiese. Una enciclopedia viviente, de lo que no hizo gala -porque era un hombre modesto-. sino que dio muestras fehacientes en una etapa a la que me referiré después. Desde entonces, se inició una amistad emergente debido a lo que a continuación se expone.

Creador de *Combate de ciegos* y *Yo, maldita india...*

La segunda etapa de mi relación con López Mozo fue debida a mi profesión de catedrático y estudioso de nuestro teatro, por medio del Centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías (el SELITEN@T, en el siglo de las siglas), que fundé en 1991, en el que, entre sus actividades, además de la investigación, estaba una destacada: la de editar obras actuales de teatro, por la editorial de la UNED, con prólogos y ediciones de un servidor de las obras de José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiñol histórico) y La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)*, en 1999.

La segunda entrega de la serie fue la de Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india… (Dos obras de teatro)*, en 2000. Con tal motivo he de indicar que se produjeron una serie de encuentros entre Jerónimo y yo, en los que, con su gran generosidad, me proporcionó cuantas informaciones, tanto personales como teatrales, le planteé, y que seguí muy de cerca en mi prólogo. Hecho que aprovecho para remedar otro aserto quijotesco: "Entre los pecados mayores que los hombres [y las mujeres, añado yo] cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento". Por lo que cumplo el mandato y doy las gracias, de nuevo, y una vez más, al querido escritor.[1]

Otra de las facetas más destacadas de Jerónimo fue la de estudioso y crítico del teatro, tanto textual, como, sobre todo, espectacularmente. Asistía, como he dicho, a cuantos estrenos se realizaban en la cartelera madrileña y, como consecuencia de ello, era uno de los expertos más significativos de la vida teatral española, tanto de la segunda mitad del siglo XX como del primer tercio del siglo XXI.

Fruto de tan vocacional actividad que por mi invitación intervino en nuestros anuales seminarios internacionales de nuestro centro de investigación. Jerónimo dejó unos panoramas muy completos y rigurosos sobre obras / espectáculos que trataban el tema propuesto en el encuentro científico, en la cronología marcada, sobre lo que añadiré algo al respecto.

El primer panorama que López Mozo realizó fue "Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido". Le siguieron: "Chequeo al teatro español. Perspectivas", "Decorado y escenografía (de lo pintoresco a lo vivo)", "Cuando los personajes de papel suben al escenario: narrativa y teatro", "Cartografía madrileña de risas (y sonrisas)", "El teatro breve, si bueno… (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)", "Los premios de teatro, semillero de jóvenes autores", "Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España", "La voz de los marginalismos en el teatro español del siglo XXI", "Cuando el autor también es personaje (el escenario como espejo del creador)", "La filosofía entre tablas y diablas en el siglo XXI" y "Del estadio al escenario", hasta 2021.

Intervino, además, con la ponencia "Poesía y teatro, Erató y Calíope en la casa de Melpómene y Talía" (pp. 751-764), pero su

texto no se publicó hasta 2024 por los asuntos médicos

Este, digo, es Jerónimo López Mozo, el autor de numerosos estudios, pero especialmente un grandísimo dramaturgo, cuya amplísima nómina ahora no me es posible pormenorizar.

Punto y seguido...
Para terminar, indicaré que, al saber la triste noticia de su ida, remedando el estilo cervantino, "he quedado en blanco [..., por lo que], será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades". La primera, que su figura y dilatada obra pertenece a un conjunto de escritores que empieza a escribir un nuevo teatro en España, frente a los *realistas*, con los que coincidirá en ciertos temas (crítica del sistema), pero de los que se diferenciarán en el modo de utilizar técnicas dramatúrgicas más experimentales y de vanguardia. Y la segunda, que sus pormenorizados estudios han arrojado bastante y certera luz a un mejor conocimiento de autores y obras del *parnaso* teatral español cercano.

Por ello, en este marco de su homenaje al que me invitó *Artescénicas*, referida al amigo y admirado dramaturgo, asumiré, muy complacido, un certero dicho -al seguir, una vez más, la senda cervantina- de uno de sus excelsos protagonistas: "El crédito debe darse a las obras [las suyas] no a las palabras [las mías]", porque "al bien hacer nunca le falta recompensa".

[1] El prólogo puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf.

47 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

BADAJOZ
11_26 OCTUBRE 2024

Viernes 11 octubre
Forever
Kulunka Teatro

Sábado 12 octubre
Prima facie
Producciones Teatrales contemporáneas

Domingo 13 octubre Infantil
La bruja rechinadientes
Kafua & Galea Teatro

Lunes 14 octubre
All my enemies
El Avispero Producciones

Martes 15 octubre
Nuestros muertos
Micomicón Teatro

Miércoles 16 octubre
Dragón
Quórum Dance Company

Jueves 17 octubre
Querido Darío
Escénico 700 pesetas

Viernes 18 octubre
Cucaracha con paisaje de fondo
Mujer en obras

Sábado 19 octubre
Paseo de San Francisco Infantil
Lullaby
Proyecto Kavauri

Sábado 19 octubre
Invisible
Compañía María Lama

Martes 22 octubre
El brote
Compañía Criolla

Miércoles 23 octubre
El bar nuestro de cada día
La mar sonora

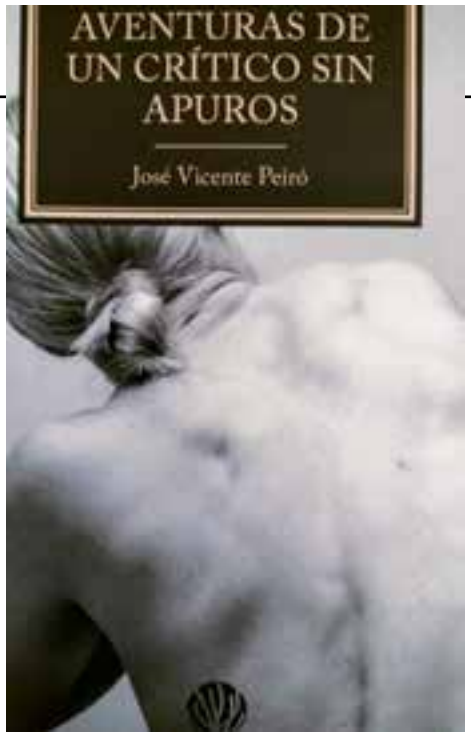
Jueves 24 octubre
En la otra vida
KRG Audiovisual

Viernes 25 octubre
Carmen, nada de nadie
Tablas más tablas / Teatro Español

Sábado 26 octubre
Mahmud y no solo Mahmud
PuntoCero Company

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo, Jóvenes y Deportes

www.teatrolopezdeayala.es



AVENTURAS DE UN CRÍTICO SIN APUROS. José Vicente Peiró. Valencia, Posidonia, 2024. 191 pp.

José Vicente Peiró, crítico de reconocido prestigio, avalado por una larga trayectoria en la profesión que lo ha llevado a presidir los Premios de la Crítica Valenciana desde 2005, además de ser testigo privilegiado de los cauces por los que transcurre la vida literaria, académica, periodística y escénica del país, nos ha regalado en este original y simpático volumen cuyo título, *Aventuras de un crítico sin apuros*, da cuenta del tono y la intención crítica, pero también rijosa, del escrito, un cúmulo de experiencias y reflexiones que seguro harán disfrutar a quienes se adentren en su lectura.

Quien conozca medianamente el mundillo en el que el autor se ha movido durante treinta años, sabrá reconocer los permanentes guiños lanzados al buen entendedor de sus correrías como jurado en premios literarios, participación en congresos, presentaciones de libros, colaboraciones en prensa, y otros muchos quehaceres propios de quien ha dedicado buena parte de su necesidad de escribir a hacerlo sobre la obra de otros. Y es que Peiró, en una posición que compartimos, reivindica la dimensión literaria del texto crítico: «La crítica es un género literario específico donde existe una voluntad de estilo y una capacidad de creación» (99); lo que dota a sus escritos de una de las cualidades exigidas y recomendadas a todo aquel que desee ejercer una profesión en peligro de extinción —o decididamente extinguida—, vista desde la perspectiva de lo que significó la crítica literaria y especialmente teatral hasta hace algunas décadas, antes de la llegada del mundo digital y el poder arrollador —¿el sexto poder?— de las redes sociales: saber escribir. A esta cabría añadir otras características básicas del *tridecálogo* del crítico expuestas por el autor, entre las que asoman como indispensables el amor al teatro y el conocimiento de la materia de la que se habla.

Mucho es lo que dice Peiró, con la elegancia de quien denuncia el pecado sin delatar al pecador, dejando al lector la posibilidad de dar forma corpórea a la discreta insinuación, en un libro plagado de anécdotas personales, recordadas —o imaginadas— con la agudeza del incisivo satírico y la benignidad de quien comprende la imperfección humana, pero asumiendo su perfectibilidad y tratando de inspirar tal aspiración en otros. Junto a estas anécdotas, completa el libro un cúmulo de reflexiones, todas de interés, en las que se plantean asuntos tan importantes como el de la utilidad misma de la crítica en nuestros días. Esa es la pregunta que formula el autor en su Epílogo, para ofrecer una respuesta, como no podía ser de otro modo dada su condición de crítico en activo, esperanzada; si bien matizando su papel, más ligado hoy a la promoción y divulgación de la cultura que a la posición demiúrgica del censor implacable de otros tiempos. Frente a la distante superioridad de aquel, el crítico actual debe «formar parte de la farándula del teatro o del libro como un colaborador o un amigo que te dice la verdad aunque te duela» (190).
Estas y otras muchas reflexiones de hondo calado encierran las *Aventuras de un crítico sin apuros*, de José Vicente Peiró; un libro original y divertido donde los haya, escrito por quien tiene mucho que decir y sabe cómo decirlo.
José Luis González Subías

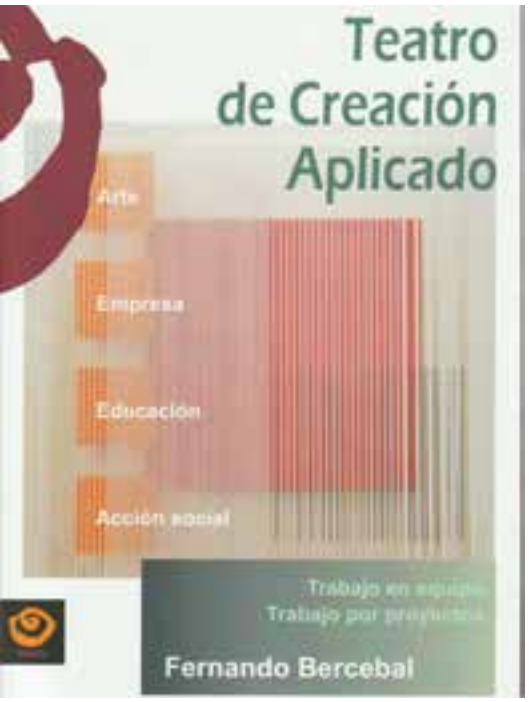
TEATRO DE CREACIÓN APLICADO. Fernando Bercebal. Torrelodones, Ñaque editora, 2024, 221 pp.

La investigación en artes escénicas es imprescindible. Es necesario fijar y poner en orden los conceptos que a veces están en el ambiente escasamente sistematizados o sin ordenar y ofrecer una actualización teórica de los marcos actuales quizá demasiado difusos.

Es lo que ha realizado Fernando Bercebal, académico y doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales con el *Teatro de Creación Aplicado* en la editorial que regenta, Ñaque, tan necesaria por su catálogo imprescindible para los estudiosos. Se trata de una profunda investigación doctoral sobre esta disciplina innovadora a partir de su experiencia de tantos años de práctica y dedicación.

Se ha de considerar este trabajo como una aportación necesaria y fundamental para quienes deseen conocer las particularidades y su aplicación al arte, la empresa, la educación y la acción social. Bercebal compatibiliza el sentido práctico de la investigación con los marcos histórico y teórico. El Teatro de Creación Aplicado se distingue por su enfoque en la integración de procesos creativos y metodológicos para generar experiencias transformadoras en estos contextos, como bien señala la prologuista Mar Rebollo Calzada. No se trata de una exposición definitoria sino en una profundización de para qué y cómo puede ser aplicado, especialmente en el trabajo por proyectos y el trabajo de equipos.

En su primera parte, formula una guía teórica presentando sus antecedentes y sus referentes con un desarrollo de la teoría y la terminología para comprender la



disciplina. Esboza algunos rasgos para diferenciarlo del Teatro de Creación Colectiva, partiendo del sintagma Devising Theatre, Teatro de Creación a secas, y llegar a la potencialidad artística, educativa, social y laboral. Admite cruzarse habitualmente con pedagogos del drama anglosajón, su origen, sobre todo Chris Baldwin, cuyas propuestas fluctúan a lo largo de la obra.

El segundo capítulo es la búsqueda de estos referentes y una aproximación teórica, para indagar en la búsqueda de la forma de afrontar la labor creativa escénica. Existe un *"Proto-devising"* y expone algunos antecedentes como los pasos de Lope de Rueda o la Comedia dell'Arte y sus Canovacci, las propuestas latinoamericanas donde predomina el carácter social, uno de los elementos en la base del Teatro de Creación, y ejemplos internacionales, más los españoles del TEI y la compañía Els Joglars, que sí se ajusta a la definición por su resultado artístico y técnico. Además, entra en los referentes de Baldwin y del teatro aplicado de Tomás Motos.

El tercer capítulo establece los conceptos genéricos, marco y metodológicos. Bercebal ha pasado de la historia a la teoría con un sentido pragmático y establece las características de forma completa. Entre los genéricos, resulta crucial el cuadro de la página 83 donde establece las diferencias entre el Teatro Tradicional, el Teatro "del colectivo" y el Teatro de Creación. Este último se acerca a una síntesis entre los otros dos para lograr sus características singulares con las que concebir el Teatro de Creación Aplicado. Muy interesantes son las definiciones de los conceptos: pensamiento creativo aplicado, esencia, fulcro, disparador, esqueleto o evaluación. Podemos extrapolarlos a la necesidad de una reevaluación de la teoría teatral actual.

El remate son unas propuestas metodológicas destinadas a los ámbitos artísticos, empresariales, educativos y sociales muy bien seleccionadas para concluir que las técnicas del *Teatro de Creación Aplicado* a cualquier entorno de trabajo o por proyectos mejoran el rendimiento y la potencialidad de los equipos en cualquier área.

La obra de Bercebal marca un territorio que demuestra el valor del teatro y sus técnicas para cualquier ámbito social. No solamente para el desarrollo de proyectos vivos sino para la consecución de los objetivos marcados aprovechando la capacidad de las personas inmersas en ellos. Sin duda, es una investigación que ahonda en los procesos internos del teatro para una aplicación social práctica. Fundamental. **JVP**

HAZ. OTRA MIRADA A LA VIDA DESDE EL ESCENARIO. José Carlos Plaza (con Rocío Westendorp). Madrid, Alianza Editorial, 2024. 247 pp.

Emotivo relato autobiográfico nos ofrece el conocido director José Carlos Plaza (Madrid, 1943) en el libro objeto de esta reseña, cuyo título, *Haz*, expresa el único modo en que este hombre de teatro, curtido en la formación de actores y en la dirección de espectáculos escénicos durante más de medio siglo, entiende tanto la forma de enfrentarse a la escena como a la propia vida. Bello, humano, cercano, certero, sentido y sincero son algunos de los muchos adjetivos que podrían definir no solo esta obra, que entre sus muchas virtudes tiene la de leerse con absoluta facilidad y deleite, sino a su protagonista, el autor de unas páginas

que nos harán retroceder a los años sesenta del pasado siglo para guiarnos en un viaje personal cargado de anécdotas y de personajes recordados y queridos, imprescindibles en la historia del teatro español de los últimos sesenta años.

José Carlos Plaza se nos muestra en esta «mirada a la vida desde el escenario» como un hombre absolutamente comprometido, desde el instante mismo en que irrumpió en su mundo, con lo que no tardaría en ser su profesión, el teatro; pero también con la realidad reflejada por este, más allá de los

escenarios, y la lucha contra la opresión y la injusticia social, que el director identifica con un ideario político que tuvo siempre a gala mostrar y defender.

Buena parte de los diecinueve capítulos en que se organiza el libro están dedicados a honrar la figura de su maestro William Layton, en aquellos tempranos años en que conoció también a Miguel Narros y a Arnold Taraborrelli, en el TEM, quienes inocularon en él el amor por el oficio y el rigor en un arte que, como cualquier otro, requiere de permanente trabajo —«el actor español, al igual que un violinista o un bailarín, por ejemplo, no debería dejar de entrenar»— para que florezca el talento. Imposible recoger en estas líneas la multitud de nombres de grandes actores, actrices, y profesionales de mundo escénico en general, con quienes compartió tantos momentos de su vida. Las reflexiones personales se entrecruzan con las anécdotas más diversas, mientras ante los ojos del lector se despliegan imágenes, primero en blanco y negro, después en color, retrato de una España detenida en la memoria de quienes la vivieron: estudiantes perseguidos por los grises, la muerte de Franco, la Transición, la movida madrileña… Y todo ello de forma paralela a la trayectoria de una firme vocación ligada a los orígenes del teatro independiente, en la que nuevos nombres y experiencias teatrales vienen a sumarse: el TEI, el Pequeño Teatro de Magallanes, el fallido TEC, ya en la Transición; más tarde la dirección del Centro Dramático Nacional… y ese nuevo amor aparecido en la vida de Plaza, el de la música, que lo llevaría a ser con el tiempo uno de los más grandes directores de ópera de este país; al que vendría a hacer sombra, ya en el declinar del camino, el más importante y definitivo: Uma, la niña de sus ojos.

Música, poesía, teatro… mucho es lo que se encontrará quien se adentre en estas páginas, que tanto tienen que mostrar y enseñar; una vida completa e intensa, dedicada a una pasión que este madrileño universal ha paseado por el mundo dejando un único pabellón siempre muy alto: el del ser humano. Imprescindible lectura.

José Luis Glez. Subías

TODO POR LA CORONA
Ignacio Amestoy. Madrid, Cátedra, 2004, 331 págs. Edición de Fernando Doménech Rico.
HIMMELWEG – EL JARDÍN QUEMADO
Juan Mayorga. Madrid, Cátedra, 2024, 198 págs. Edición de Emilio Peral Vega.

Dos grandes del teatro español actual

La colección Letras Hispánicas de la Editorial Cátedra continúa su edición y crítica del teatro español contemporáneo. Y no solo clásicos o descubrimientos del pasado

que habían permanecido en el olvido de la historia. En junio ha publicado sendos volúmenes de dos autores contemporáneos de referencia, que pueden representar a dos generaciones con estudios introductorios que implementan su conocimiento: Ignacio Amestoy y Juan Mayorga.

Fernando Doménech Rico estudia el título *Todo por la Corona* de Ignacio Amestoy (1947). Reúne tres obras sobre los últimos miembros de la dinastía monárquica borbónica española: *¡Adiós Borbón! (Las reinas de Alfonso XIII), El Borbón rojo (La larga jornada del Conde de Barcelona)* y *Un Borbón en el desierto (Juan Carlos I, el camaleón)*. Son cuatro textos inéditos y aún no representados que penetran en la vida privada de cuatro protagonistas de la historia española de siglo y medio de la casa real borbónica. Pueden considerarse una continuación de la línea iniciada con *Violetas para un Borbón*, editada en esta colección en 2015, con la historia de nuevo como preocupación para el autor nacido en Bilbao. Si esta giraba sobre un acto amoroso de Alfonso XII para engendrar al futuro rey, en la nueva trilogía ofrece triángulos amorosos, el rey, la reina y su amante, salvo en don Juan de Borbón, más aficionado a navegar. Todo bajo el punto de vista de Francesillo de Zúñiga, ese individuo tan pródigo en nuestra literatura encargado de dar la réplica burlesca a los monarcas.

Doménech Rico analiza con atino la obra reciente de Amestoy y repasa los productos de ficción internacionales sobre personajes reales para adentrarse en una tetralogía llena de personajes históricos con un tratamiento cargado de una buena dosis de comicidad e ironía. Traza con profundidad el sentido irónico y valleinclanesco de estos episodios de la vida privada entre citas de actualidad política. La intrahistoria queda al servicio de la ficcionalidad para dar una

dimensión no tan alejada de la realidad. Por este recorrido, entra en los distintos recursos dramáticos empleados por Amestoy, hasta llegar a los payasos trágicos asimilables a *Esperando a Godot*.

El estudio introductorio de *Himmelweg* y *El jardín quemado* tiene un cariz opuesto en el tratamiento de la historia. La sátira

de Amestoy se opone a la gravedad de Mayorga, pero en ambos con acontecimientos por y para la actualidad con el objetivo de iluminar el presente.

Peral Vega entra a fondo en los conceptos mayorguianos y sus resonancias sociológicas y filosóficas para intentar demostrar que es el dramaturgo español más relevante de los últimos veinte años. Considera que posiblemente ambas sean sus mejores obras, respectivamente la primera centrada en un gueto judío durante el nazismo y la segunda en un psiquiátrico donde quedan vivas aún las consecuencias de la Guerra Civil española. En ambas, Mayorga sigue a Walter Benjamin para demostrar la insuficiencia del lenguaje para reflejar toda la dimensión del cataclismo, poniendo en juego procedimientos de ficcionalización del espectador y el simbolismo del espacio con la gradación de la culpa que entra en una zona gris jerarquizada. Analiza con detalle los personajes y sus significados así como las imágenes convertidas en símbolos para penetrar en la pieza, como el sonido de los trenes, la fotografía y el reloj, sin caer en dogmatismos.

En *El jardín quemado*, Mayorga intensifica el simbolismo espacial en tres niveles escenográficos en una isla, al modo de venta cervantina, para evitar la caída en una sensación de reproducción histórica. Camina argumentalmente entre dos extremos opuestos: el difícil equilibrio entre el olvido y la conservación de la memoria. En esta dialéctica, el objetivo es la resemantización del legado para facilitar su pervivencia, dentro de una estructura dramática compleja, con resonancias barrocas, partiendo del sentido calderoniano de la vida como representación. Así, el tiempo histórico adquiere una dimensión ritual con los personajes primero prisioneros y después pacientes, siempre observados.

No faltan las resonancias filosóficas, muy bien examinadas con exhaustividad por Peral Vega, e incluso pictóricas, como la relación con "La nave de los locos" de El Bosco, o las implicaciones simbólicas, como las cenizas en un reloj de arena, para rematar con un repaso a dos montajes de ambas obras. Una excelente edición que demuestra las posibilidades de estudio ofrecidas por el teatro de Juan Mayorga. Inagotables.

Dos ediciones excelentes de dos modelos contemporáneos de teatro con la estrategia de ficcionalización de la historia. Siendo radicalmente distintos, certifican la diversidad temática y estética de la literatura dramática española actual. **JVP**

JOSÉ TAMAYO: EL GRAN INNOVADOR DE LA ESCENA. Academia de las AAEE, Madrid, 160 pp., 2024

La colección *Homenajes*, de los libros de la Academia, incorpora el tercer volumen a la serie recogiendo las intervenciones producidas en el teatro Bellas Artes de Madrid el 24 de febrero pasado.

La figura y la ingente obra de José Tamayo no se difuminan con el paso del tiempo. Siguen en activo numerosos profesionales que trabajaron con él y sus familiares se mantienen en el mundo de la escena. José y Ramón Tamayo, tan recordado en el transcurso del homenaje, formaron un equipo que puso en pie desde grandes autos sacramentales a la monumental *Antología de la Zarzuela*. Y a las compañías Lope de Vega y Amadeo Vives.

Los actores Antonio Medina y Sonsoles Benedicto recuerdan los tiempos en los que se abrió el teatro Bellas Artes, con *Divinas palabras*. Aunque, quizá, el director y productor Antonio Amengual es la auténtica memoria de don José, ya que trabajó junto a él durante varias décadas. Enrique Ruiz del Portal incluye sus recuerdos de otro de los grandes montajes de Tamayo, el musical *Los miserables.* Pedro Mari Sánchez cuenta cómo conoció al director cuando solo tenía 10 años y debutaba en el Bellas Artes. Varias décadas después, el actor trabajaría a sus órdenes en *El gran teatro del Mundo, Divinas palabras y Un tranvía llamado Deseo.*

Estas intervenciones se complementan con testimonios de Panchy Tamayo, Alicia Guillén Cuervo y los estudios de César Oliva y Antonio Castro. Al no poder estar presentes en el homenaje, se adhirieron al mismo con testimonios escritos que se incorporan al libro, varias personalidades. Llevan las firmas de Lola Hisado, Milagros Martín, Margarita Marbán, Juan Meseguer, Ángel Fernández Montesinos y James Bartek.

Resaltamos que, gracias a la familia Tamayo, se ha podido ilustrar este tercer volumen de homenajes, con numerosas fotografías del álbum privado de los Tamayo. Los colaboradores en el homenaje también han aportado fotografías personales.

Este libro completa la información existente sobre José Tamayo. La obligada cronografía de su vida y obra, así como fichas de sus últimos montajes, se añaden a todo lo publicado hasta la fecha sobre el director granadino como contribución de la Academia a la memoria del teatro español. **Antonio Castro**

ÓPERA DE TENERIFE

TU LUGAR EN LA ÓPERA

TEMPORADA 2024-2025

15/17/19 OCTUBRE

ARIADNE AUF NAXOS

R. STRAUSS

19/21/23 NOVIEMBRE

MADAMA BUTTERFLY

G. PUCCINI

7 DICIEMBRE

LA BELLA SUSONA

A. CARRETERO

¡ABÓNATE!

DESDE 100€

MENORES DE 30 AÑOS 20€

OPERADETENERIFE.COM

Consulta el programa completo

PRODUCE

COLABORA

ÚNICO EN EL MUNDO

TEATRO DE LA ZARZUELA

DIRECTORA: ISAMAY BENAVENTE

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