ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia
#28 / MARZO 2023
Publicación trimestral. **5€**

Lola Herrera y Antonio Resines:

PREMIOS TALÍA EXTRAORDINARIOS

LOS PAPELES DE BARBIERI ◆ CARLES ALFARO/RODOLF SIRERA ◆ ARGUMENTOS DE TEATRO

Academia de las Artes Escénicas de España

ANA CARO DE MALLÉN

LA DRAMATURGA MÁS IMPORTANTE DEL SIGLO DE ORO
POR PRIMERA VEZ EN EL CLÁSICO

VALOR, AGRAVIO Y MUJER

13 ABR / 4 JUN 2023

DIRECCIÓN: **Beatriz Argüello.** VERSIÓN: **Juana Escabias.**

REPARTO: **Lucía Barrado, Pablo Gómez-Pando, Jesús Hierónides, Ignacio Jiménez, Natalia Llorente, Luis Moreno, Julia Piera, Paco Pozo y Sol Vicente.**

ESCENOGRAFÍA: **Carolina González.** ILUMINACIÓN: **Paloma Parra.**
VESTUARIO: **Rosa García Andújar.** CREACIÓN MUSICAL: **Luis Miguel Cobo.** MOVIMIENTO ESCÉNICO: **Pau Arán.**
MAESTRO DE ESGRIMA: **Jesús Esperanza.** ASESOR DE VERSO: **Ernesto Arias.**

Producción: TEATRO CLÁSICO Patrocinio: LOTERÍAS CON LA CULTURA

TEATRO DE LA COMEDIA / SALA PRINCIPAL
Entradas en **teatroclasico.mcu.es**

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

CNTC
22 / 23

contenidos

5| Editorial

6| I Premios Talía

10| Lola Herrera/ Antonio Resines
Por Antonio Castro

18| Los papeles de Barbieri
Por Ana Vega Toscano

24| El teatro hispano en NY
Por Carmen Márquez

30| Los argumentos del teatro
Por Liuba Cid

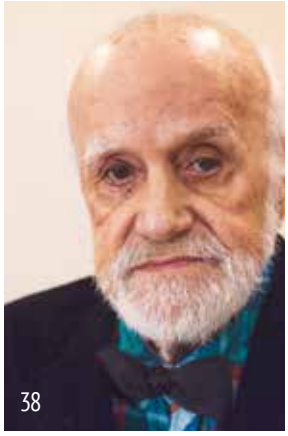
36| Portafolio
Por C. Allen Wilmer/Leticia Gañán

38| Francisco Nieva: teatro del privado horror
Por Juan Francisco Peña

42| *Take off dance* en Sevilla
Por Marta Carrasco

46| Carles Alfaro y el audiovisual
Por Rodolf Sirera

52| Adrià Gual: un legado enriquecedor
Por Joan María Gual



56| Entrevista a Pepa Plana
Por Arantxa Vela

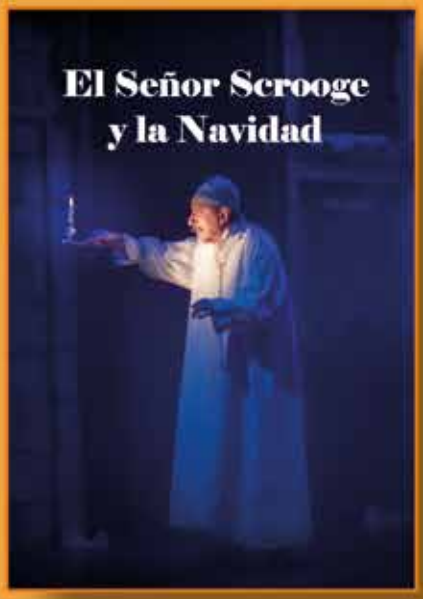
60| Debates de la Academia
Por Marga Piñero

64| Nueva dirección de escena
Por Pablo Martínez Bravo

68| Arrabal y Moreno Arenas: vanguardia, confusión y caos
Por Abelardo Méndez Moya

72| Reseña de libros

74| Salida a escena
Por Claudia Gravi



teatroSanpol

CUARENTA ANIVERSARIO 40

COMPAÑÍA

La Bicicleta

ESPECTÁCULOS EN GIRA 2023 / 2024

www.teatrosanpol.com

Comunidad de Madrid

inaem

MADRID
cultura, turismo y deporte

Director
Antonio Castro

Editor
Rodolf Sirera

Directora-adjunta
Arantxa Vela Buendía

Consejo de redacción
Francisco Gutiérrez Carbajo, Carmen Márquez, Rosángeles Valls, Eduardo Vasco, Ana Vega Toscano

Consejo de especialidades
Fernando Bercebal, Marta Carrasco, Jorge Grundman, Adolfo Simón, Carlos Susch

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Dirección de arte y maquetación
Victoria de Diego

Suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 4. 4ª planta
28015 Madrid
+34 915 946 984
comunicacion@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
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.

Portada
Lola Herrera y Antonio Resines retratados por ©OscarMForcada en el *All in one*, de CaixaBank.

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidenta
Cayetana Guillén Cuervo

Vicepresidente 1º
Eduardo Galán

Vicepresidente 2º
César Oliva

Vicepresidenta 3ª
Carmen Giménez Morte

Vicepresidenta 4ª
María López Insausti

Secretario General
Eduardo Vasco

Tesorero
Nicolás Fischtel

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

Gerente
Jorge Sánchez Somolinos

Academia de las Artes Escénicas de España

La Academia de las Artes Escénicas online

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

Entidades colaboradoras:

fundación sgae

Premios para la escena

La Academia de las Artes Escénicas de España ha entregado sus primeros *Premios Talía*. Se suma así a una larga tradición de galardonar a los profesionales de la escena.

Ya hay noticias de que en las primeras décadas del siglo XVII, se premiaba al autor (empresario) "*que mejores autos hiciere*". Esta recompensa a los autos sacramentales se denominaba *La Joya*, y consistía en una cantidad de dinero (100 ducados en 1610) y un lote de telas. Así lo constata Ricardo Sepúlveda en su obra *El corral de la Pacheca*. Vemos que ya en el Siglo de Oro se entendía que el esfuerzo de los cómicos debía ser recompensado.

Si nos remontamos al siglo pasado, en 1946 el Consejo Superior del Teatro creó el Premio Nacional de Teatro que, en su primera edición, se entregó a Enrique Jardiel Poncela. No se concedió regularmente cada año hasta 1969. Este premio ha llegado a nuestros días y en su palmarés figuran los grandes nombres de la interpretación, la dramaturgia o las profesiones técnicas.

Además, la Real Academia Española fue la encargada, desde 1909, de otorgar el Premio Fastenrath a una obra literaria. Frecuentemente lo otorgó a dramaturgos como Pérez Lugín, López Rubio, Edgar Neville, Jaime Salom o Ana Diosdado.

El Ayuntamiento de Madrid creó en 1932 el Premio Lope de Vega de teatro, que ha permitido descubrir a autores como Alejandro Casona, Buero Vallejo, Jaime de Armiñán o Jesús Campos. Inicialmente se establecía que la obra premiada debía estrenarse en el Teatro Español.

Durante cincuenta años, una iniciativa privada creó y financió uno de los premios teatrales más apreciados: el Mayte. Fue la restauradora Mayte Aguado quien, en 1969, añadió a sus premios taurinos, el de teatro. Adolfo Marsillach fue el primer ganador por *Marat-Sade*. La decisión final se producía tras varias rondas eliminatorias de los candidatos.

En las últimas décadas, los galardones teatrales, sobre todo los que distinguen la literatura dramática, tanto para autores consagrados como para noveles, han proliferado por toda la geografía española.

En 1998 la SGAE decidió organizar y patrocinar los Premios Max, actualmente los más importante del panorama escénico español. Este año se entregarán el 17 de abril en el Gran Teatro Falla de Cádiz.

La Academia de las Artes Escénicas de España, que desde su fundación ha concedido su Medalla de Oro y el título de Socio de Honor, materializa uno de los objetivos fundacionales con la primera edición de los *Premio Talía*. La ceremonia de entrega se celebró en el teatro Español de Madrid el 27 de marzo, coincidiendo con el Día Mundial del Teatro. Estos galardones no tienen carácter competitivo. Somos los académicos, a través de las distintas comisiones de especialidades, quienes seleccionamos a los candidatos y elegimos a los ganadores en las distintas categorías. Son, por tanto, unos premios otorgados por profesionales a otros profesionales. Tras esta primera edición, que recogemos en el número actual, está el reto de consolidarlos y hacer que contribuyan al prestigio de quienes los reciban. ◊

Antonio Castro

La Presidenta recibiendo a los representantes de las Administraciones Públicas ante el teatro Español.

PREMIOS TALÍA 2023

Reportaje fotográfico:
Jaime Massieu

"La Academia de las Artes Escénicas lucha y trabaja por dar valor al hecho artístico encima del escenario, esa cosa tan frágil, vulnerable y, a la vez, tan poderosa, que es capaz de completar al ser humano, de darle herramientas para reflexionar, para alimentar su espíritu crítico, para cuestionar y para cambiar su punto de vista".

Con estas palabras de la Presidenta de la Academia, comenzaba una gala que convocó a la vicepresidenta del Gobierno, Nadia Calviño, al Ministro de Cultura, Miquel Iceta, al Alcalde de Madrid, José L. Martínez Almeida, a la Consejera de Cultura, Marta Rivera de la Cruz y a centenares de académicos y profesionales de la escena. Televisión Española transmitió en directo la gala a través de la 2.

Los más de setecientos académicos votaron entre el 17 y el 24 de marzo para otorgar los galardones. La Academia, además, concedió directamente cinco premios especiales, no competitivos:

Lola Herrera: Talía de Honor; **Antonio Resines**: Talía extraordinario *Vuelta a la vida*; **Sergio Bernal** y **María Hervás**: Talía al Talento Emergente; **Bob Pop**: Premio por el Cambio y la Inclusión Social: ***El rey león***: Premio al Reconocimiento del Público.

Antonio Banderas, mejor intérprete de musical.

Blanca Portillo, mejor actriz protagonista.

Carmelo Gómez, mejor actor protagonista.

Juanjo Llorens, mejor iluminación.

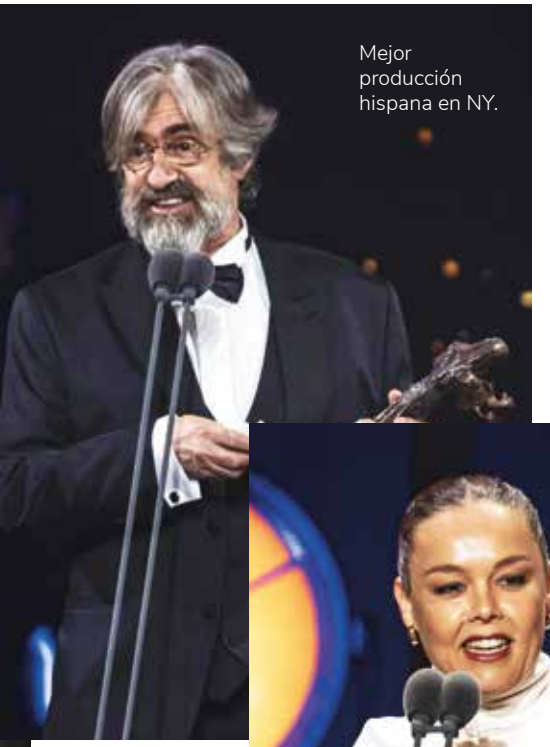
Bob Pop, premio por el Cambio y la Inclusión.

Antonio Ruz, mejor coreógrafo.

Laila Ripoll, mejor dirección.

Juan Mayorga, mejor autor.

Mejor espectáculo latinoamericano.



Mejor producción hispana en NY.

María Pagés, mejor espectáculo danza.

Rocío Molina, mejor bailarina.

Ron Lalá, mejor productora privada.

Los santos inocentes, mejor espectáculo.

Teatro Real, mejores espectáculos líricos.

PALMARÉS DE LOS PREMIOS TALÍA 2023

MEJOR ACTOR DE TEATRO MUSICAL: Antonio Banderas por *Company*

MEJOR ACTRIZ DE TEATRO MUSICAL: Mireia Portas por *Cantando bajo la lluvia*

MEJOR DIRECCIÓN MUSICAL DE TEATRO MUSICAL: Arturo Díez Boscovich por *Company*

MEJOR ESPECTÁCULO DE TEATRO MUSICAL: *Company,* producción de Teatro del Soho

MEJOR ESPECTÁCULO DE COMPAÑÍA: *Malvivir* de la Compañía Ay Teatro

MEJOR INTÉRPRETE MASCULINO DE DANZA: Israel Galván por *Seises*

MEJOR INTÉRPRETE FEMENINA DE DANZA: Rocío Molina por *Vuelta a uno*

MEJOR ESPECTÁCULO DE DANZA: *De Sheherezade* del Centro Coreográfico María Pagés

MEJOR ESPECTÁCULO DE CIRCO: *Muertos de risa* de la Compañía Los Galindos

MEJOR COREOGRAFÍA: Antonio Ruz por *Pharsalia*

MEJOR INTÉRPRETE FEMENINA DE LÍRICA: Saioa Hernández por *Nabucco*

MEJOR INTÉRPRETE MASCULINO DE LÍRICA: Jorge de León por *Aida*

MEJOR ESPECTÁCULO DE LÍRICA: *El Ángel de Fuego* (Sergéi Prokofiev), producción de Teatro Real

MEJOR ESPECTÁCULO DE COMPAÑÍA: Malvivir, de Ay Teatro

MEJOR MÚSICA ORIGINAL: Yayo Cáceres por *Malvivir*

PREMIO ESTUDIOS Y DIVULGACIÓN: Salón Internacional del Libro Teatral

MEJOR ILUMINACIÓN: Juanjo Llorens por *Los chicos del coro*

MEJOR ESCENOGRAFÍA: Ricardo S. Cuerda por *La historia interminable*

MEJOR VESTUARIO: Lorenzo Caprile y Marietta Calderón por *El tiempo entre costuras*

MEJOR PRODUCTORA PRIVADA DE ESPECTÁCULO ESCÉNICO: Ron Lalá

PREMIO AL MEJOR ESPECTÁCULO LATINOAMERICANO DE AAEE: *Lo que el río hace*, de Hermanas Marull

PREMIO A LA MEJOR PRODUCCIÓN DE AAEE DE NUEVA YORK DE AUTORÍA HISPANA CONTEMPORÁNEA: *Lecciones de vida / Life Lessons* ("La Profesora"), de Eduardo Galán. Produce Thalia Spanish Theatre

MEJOR ACTOR PROTAGONISTA DE TEATRO: Carmelo Gómez por *Las guerras de nuestros antepasados*

MEJOR ACTRIZ PROTAGONISTA DE TEATRO: Blanca Portillo por *Silencio*

MEJOR ACTOR DE REPARTO DE TEATRO: Luis Bermejo por *Los Santos Inocentes*

MEJOR ACTRIZ DE REPARTO DE TEATRO: Goizalde Núñez por *La vida es sueño*

MEJOR AUTORÍA DE TEATRO: Juan Mayorga por *El Golem*

MEJOR DIRECCIÓN DE ESCENA: Laila Ripoll por *Tea Rooms*

MEJOR ESPECTÁCULO DE TEATRO: *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, adaptación de Fernando Marías y Javier Hernández-Simón.

INSTITUCIONES COLABORADORAS:
INAEM; AECID; Comunidad de Madrid; Ayuntamiento de Madrid; Gobierno de Cantabria; Queen Sofia Spanish Institute.

SOCIOS ESTRATÉGICOS:
RTVE, Iberia, CaixaBank, Grupo Social ONCE, Starlite Group, RENFE tren oficial, AstraZeneca, 20minutos.es.

SOCIOS COLABORADORES:
Fundación SGAE, ME by MELIÁ, Hawork, Stage Entertainment, Hotel Wellington, Soho, Pentación Espectáculos, KAK Group, CreaSGR, SISLEY Paris, Callao City Lights, Ruta del Vino Somontano, Scytl.

abrimos estos melones en primavera:

Centro #Dramático Nacional

¿Es usted inocente?

El proceso

basada en la novela de **Franz Kafka**
dramaturgia y dirección de **Ernesto Caballero**
reparto **Felipe Ansola Olivia Baglivi Jorge Basanta Carlos Hipólito Alberto Jiménez Paco Ochoa Ainhoa Santamaría Juan Carlos Talavera**

Teatro María Guerrero | 17 FEB – 2 ABR 2023

¿Se puede hacer algo sin imaginarlo primero?

Fundamentalmente fantasías para la resistencia

escrita y dirigida por **Alfredo Sanzol**
reparto **Paco Déniz Elena González Natalia Hernández Javier Lara Juan Antonio Lumbreras Pablo Márquez María Moraleja Julia Rubio Pepe Sevilla Eva Trancón**

Teatro Valle-Inclán | 24 FEB – 16 ABR 2023

¿Me cuentas un cuento?

Obra infinita

una creación de **Los Bárbaros**
escrita y dirigida por **Javier Hernando** y **Miguel Rojo**
reparto **Jesús Barranco Rocío Bello Cris Blanco Elena H. Villalba Diego Olivares Alma P. Sokolíková Macarena Sanz**

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa
3 MAR – 2 ABR 2023

¿Quién puede rendir cuentas en el oasis de la impunidad?

Oasis de la impunidad

una creación de **Teatro La Re-sentida**
escrita y dirigida por **Marco Layera**
reparto **Diego Acuña Nicolás Cancino Lucas Carter Mónica Casanueva Carolina Fredes Imanol Ibarra Carolina de la Maza Pedro Muñoz**

Teatro María Guerrero | 13 – 16 ABRIL 2023

¿Que algo me importe es suficiente para contar una historia?

Algunos días

escrita y dirigida por **Cristina Rojas**
reparto **Ana Barcia Pablo Chaves Manuel Egozcue Homero Rodríguez Cristina Rojas Raquel Mirón María Mota**

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa
21 ABR – 28 MAY 2023

¿Y tú qué eres?

Supernormales

escrita por **Esther F. Carrodeguas**
dirigida por **Iñaki Rikarte**
reparto **José Manuel Blanco Carlota Gaviño Emilio Gavira Natalia Huarte Jorge Kent Mónica Lamberti Anna Marchessi Marcos Mayo Inma Nieto Irene Serrano**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
28 ABR – 28 MAY 2023

¿Es pecado el saber?

Paraíso perdido

basado en el poema épico *Paraíso perdido*
de **John Milton**
texto y dramaturgia de **Helena Tornero** y **Andrés Lima**
dirigida por **Andrés Lima**
reparto **Pere Arquillué Rubén de Eguía Laura Font Lucía Juárez Cristina Plazas Elena Tarrats**

Teatro María Guerrero | 5 MAY – 18 JUN 2023

¿Puede la copia superar al original?

Falsestuff. La muerte de las musas

escrita y dirigida por **Nao Albet** y **Marcel Borràs**
reparto **Nao Albet Pedro Azara Marcel Borràs Naby Dakhli Thomas Kasebacher Diana Sakalauskaité Laura Weissmahr Sau-Ching Wong**

Teatro Valle-Inclán | 12 MAY 2023 – 25 JUN 2023

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

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

LOLA HERRERA Y ANTONIO RESINES: TALÍA DE HONOR

Por Antonio Castro Jiménez

Lola Herrera y Antonio Resines retratados en el *All in one*, de CaixaBank. ©ÓscarMForcada

Lola Herrera ha recibido el Premio Talía de Honor. Gracias a Antonio Calderón, de Radio Madrid, la actriz llegó al teatro hace más de seis décadas.

> "Yo nunca me he planteado mi carrera, no he hecho planes en mi trabajo" (Lola Herrera)

Antonio Castro: ¿Fue decisiva la radio para su debut teatral?
Lola Herrera: Fue una cosa casual. Toda mi familia era aficionada al teatro pero en mi cabeza no había entrado lo de ser actriz. Estaba en la radio y eso me llevó al teatro porque se hizo una producción con Manuel Dicenta para estrenar en el teatro de la Comedia la adaptación de *El campanero* (1957), que hizo el padre de Aznar. Cuando se me pasó el susto de los primeros días, comencé a descubrir cosas que me acabaron trayendo hasta aquí.

A.C. ¿Es consciente de que lleva 65 años sobre los escenarios?
L.H. Sí, y me parece mentira. Los números no engañan pero es sorprendente lo deprisa que pasa todo. A mí se me han pasado muy rápido.

A.C. Desde hace muchos años dices el nombre de Lola Herrera y, automáticamente, se lo relaciona con *Cinco horas con Mario*. ¿Ha eclipsado ese montaje los otros casi cincuenta estrenos que ha protagonizado?
L.H. No es malo que haya algo por lo que te identifiquen. Peor es que no te identifiquen por nada o por un barullo de cosas. Cuando lo estrenamos, los monólogos no funcionaban, aunque fueran textos maravillosos. Nosotros lo hicimos porque nos apetecía, sin más. Era algo insólito en el momento y acertamos, conectó con el público. Delibes estuvo de nuestra parte. Eso no lo quisieron hacer varias actrices; me tocó a mí por casualidad pero fue una sorpresa que llenara el teatro al día siguiente y así ha sido hasta que lo hemos dejado. Ha ido pasando de generación en generación. Han venido abuelos, que lo vieron al principio, con sus hijos y nietos, que se incorporaban en las reposiciones.

A.C. Siempre con el mismo impacto entre el público…
L.H. En las primeras épocas había jovencitas que lloraban desconsoladamente y no sabíamos por qué. Miguel me decía: pregúntales por qué lloran. ¡Claro que se lo preguntaba, pero no lo sabían! Me he quedado sin saber de qué manera les impactaba y les provocaba ese desasosiego.

A.C. Al finalizar las primeras temporadas, tras un éxito así ¿Cómo se planteó qué hacer después?
L.H. Yo nunca me he planteado mi carrera, no he hecho planes en mi trabajo. Pero en esa época había encontrado a Pepe Sámano y Josefina Molina, que se convirtieron en mi mejor apoyo, mis protectores. No resultó fácil elegir. Me ofrecieron todos los monólogos escritos, obras sin interés y hasta una película medio pornográfica. Yo no tenía prisa y no me llegaron libretos que me gustaran. Hasta que llegó *Juana del Amor Hermoso* (1983), que era una idea bonita pero que acabó en desastre porque todos se empeñaron en hundir el barco en el que navegábamos. Después vino *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, que fue otro éxito extraordinario, que también hice porque lo habían rechazado otras actrices. A mí todo me ha llegado de rebote pero, afortunadamente, me ha llegado.

A.C. Pero desde hace ya unos cuantos años es a usted a quién buscan, no es la segunda opción…
L.H. No te creas… pero después de Sámano, comencé a trabajar con Jesús Cimarro y ya, cuando estamos terminando una función, comenzamos a pensar en la siguiente. Tampoco hay mucho

Lola Herrera recibe el homenaje de la Academia de las Artes Escénicas.©Jaime Massieu

para elegir. Por lo menos, los textos teatrales que a mí me llegan, no son para perder la cabeza. A lo mejor es también por mi edad, que los autores no saben qué nos pasa a los mayores.

A.C. Lleva ya unos meses con *Adictos*, de Daniel Dicenta, ¿Está pensando en lo próximo?
L.H. Sí, por la sencilla razón de que la cuenta atrás está en marcha. Ahora mismo yo me siento muy bien, pero no sé lo que me va a durar. Estoy pensando en algo que sea como ir soltando las amarras -que se van soltando solas- pero tengo la cabeza bien, tengo sueños, mi profesión me sigue ilusionando y creo que está todo por hacer. Así que haré lo que yo pueda, pero sé que me queda poco.

A.C. ¿Cuál ha sido su relación con el cine?
L.H. No ha existido. Ni para el cine ni para mí. Cuando empecé en el teatro, vivías en él y no podías hacer otra cosa. A mí lo que me apasiona es el teatro. Me gusta el cine como espectadora pero no te puedo decir que me muera por hacerlo.

A.C. La Academia le premia por toda su vida ¿qué papel debe desempeñar esta institución?
L.H. Sobre todo tiene que estar al servicio de la profesión, agrandarla, que pueda proyectar al exterior nuestro trabajo. Y conservar y difundir nuestra historia, la memoria de quienes nos han precedido, han sido grandes y nos han permitido llegar hasta aquí.

Su epopeya en los tres últimos años, le ha valido a Antonio Resines el premio extraordinario *Vuelta a la vida*,

Antonio Resines recibe el premio Vuelta a la vida. ©Jaime Massieu

de la Academia. Cuando, en 2014 se fundó esta institución, Resines fue uno de los primeros en apoyarla:

Antonio Resines: Entonces estaba en la Academia del Cine y me parecía importante que tuviéramos una asociación con la que pudiéramos conseguir mejoras para la profesión escénica. Creía que era el momento de apoyarla y lo hice.

Antonio Castro: Con más de cuarenta años de carrera, su presencia en el teatro ha sido escasísima:
A.R. Solo he actuado en tres montajes teatrales: *Miles Gloriosus, Orquesta Club Virginia* y *El funeral*. Pero también he participado en la producción de montajes como *Una habitación con vistas, Noviembre*… Desde *Ópera prima* (1980), el cine y la televisión me absorbieron. No tenía tiempo para comprometerme una larga temporada en un proyecto escénico porque el teatro te exige una dedicación absoluta. Yo venía de otro origen.

A.C. Pero su popularidad, gracias al cine, atraería a los productores para ofrecerle proyectos teatrales:
A.R. Sí, y fue Pentación, donde estaban Alonso de Santos, Cimarro, Malla, El Brujo, los que me convencieron para protagonizar *Miles Gloriosus (1989)*. En esa época todavía no te consideraban un actor 'serio' si no hacías teatro. Quería demostrar que podía tocar todos los palos de la profesión así que entré por la puerta grande, en Mérida, nada menos, con faldita, haciendo de romano e interpretando un clásico.

A.C. ¿Cómo fue el primer contacto con el público delante?

“Me impactó *La velada de Benicarló*, con Bódalo y Agustín González, aquellos monstruos...” (Antonio Resines)

A.R. ¡Delante de 3.000 personas! Estaba acojonado, aterrado. En un aparte estaba tan excitado que le dije a Paco Piñero: anota este número de teléfono, es el de mi madre por si me da un infarto. Yo no quería salir y alguien -creo que El Brujo- me empujó a escena. Para mí era un medio desconocido hasta el punto de que, en uno de los ensayos, entré a escena y se me olvidó el texto, así que me di la vuelta y me metí entre cajas. ¡Los gritos que soltó Alonso de Santos! Yo no entendía por qué: en cine, o televisión, cuando te equivocas vuelves atrás y repites. Allí aprendí -eso no se me ha olvidado- que, en teatro, aunque se muera tu madre, hay que seguir adelante.

A.C. Ahora, en 2023, se plantea a corto o medio plazo, embarcarse en algún proyecto teatral?
A.R. Sí, la verdad es que, digamos a medio plazo, sí lo tengo en mente. Te lo anticipo, aunque no te diga qué va a ser.

A.C. En lo que llevamos de siglo estamos viendo cómo los sistemas de producción y exhibición, la multiprogramación, los musicales… cambian el panorama escénico. ¿Estamos en un momento de cambio absoluto del sistema teatral?
A.R. Tal vez por las temáticas, pero es cíclico. En algunas épocas priman los dramas sobre las comedias, ahora predominan los musicales, pero conviven *El rey León* y *Los chicos del coro* con *La vida es sueño* o textos de Delibes. No creo que estemos ante un cambio radical. Todo es cíclico en el teatro.

A.C. ¿Es importante para el artista popular gracias al cine y la televisión hacerse presente en vivo ante su público gracias al teatro?
A.R. Es importante para el artista y para el público. Cuando llegamos a sitios a los que es difícil que acuda un famoso, te agradecen vernos en directo. Si hacemos encuentros con el público tras una representación, les encanta preguntarnos, hacernos comentarios, vernos más allá de las pantallas.

A.C. Las primeras teleseries españolas, de producción modesta, ¿tenían algo de teatral?
A.R. Sí. Obviando la etapa de los Estudio1, que eran directamente obras de teatro televisadas, las primeras series eran más frágiles de realización y, sobre todo, trabajos de texto e interpretación. Una de las primeras que grabé, *Eva y Adán agencia matrimonial*, con Verónica Forqué, era un poco más que teatro filmado.

A.C. Creo que todos los aficionados al teatro tenemos un montaje, una interpretación, un actor… que nos impactó ¿Lo tiene usted?
A.R. Sigo recordando el impacto que me produjo *La velada de Benicarló*, en el teatro Bellas Artes. Con José Bódalo y Agustín González ¡esos dos monstruos!

A.C. Por encima de modas, de cambios sociales, de problemas ¿El teatro va a seguir siendo el enfermo crónico que nunca muere?
A.R. Tiene una vigencia absoluta. Con más o menos dificultades, siempre va a estar ahí aunque cambien las tendencias. No hay más que ver que, durante la pandemia, los teatros fueron lo primero que abrió. Las compañías siguieron actuando y el público acudiendo, al treinta, al cincuenta por ciento de aforo… pero acudiendo a un espectáculo en vivo. Eso es brutal y está claro que sigue muy vivo. ◆

EL LEGADO BARBIERI

Por Ana Vega Toscano

Al cumplirse el bicentenario de su nacimiento contemplamos a Francisco Asenjo Barbieri como una de las más destacadas figuras de la vida cultural de España en la segunda mitad del siglo XIX, con una incansable actividad en la que supo aunar creación e investigación. Realizó una labor extraordinaria a favor de la música española desde muy diversos frentes: intérprete, compositor, investigador, bibliófilo, escritor o empresario. En todas estas facetas dejó su personal impronta y un legado que forma parte destacada de nuestro patrimonio cultural. La pluralidad de saberes de Barbieri se reflejó ya en su momento en el hecho de haber pertenecido simultáneamente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como artista, y a la Real Academia Española en tanto polígrafo y verdadera autoridad del idioma, siendo hasta ahora el único músico que ha entrado en ella.

MÚSICO POLIFACÉTICO. Francisco de Asís Esteban Asenjo Barbieri nació en Madrid el 3 de marzo de 1823, hijo del gaditano José Asenjo, correo del Gabinete, y de la madrileña Petra Barbieri, hija del italiano José Barbieri, quien fue alcaide del Teatro de la Cruz, además de bailarín y compositor de danzas. Su abuela fue también una famosa bailarina bolera, Paula Luengo, con lo que vemos que el mundo del teatro no fue ajeno al artista ya desde su infancia. Inició estudios de medicina y arquitectura, que no finalizó, para formarse finalmente en el Real Conservatorio de María Cristina en clarinete, piano y composición. Pronto empezó una ejecutoria en el terreno musical en el que no dejó ni una sola parcela por explorar: fue investigador y erudito, instrumentista de piano y clarinete, director de orquesta, organizador, fundador de asociaciones culturales y musicales, divulgador, crítico y ensayista. Con el sentido del humor que siempre le caracterizó en sus escritos, realizaba un divertido autorretrato que dejaba claro este punto hiperactivo:

> Figúrate que yo he sido lego en un convento, estudiante de medicina, aprendiz de ingeniero, alumno de conservatorio, corista, partiquinio, director de orquesta, apuntador, contrabandista durante una hora, buhonero en cierta ocasión, director de un liceo, secretario de otro, músico militar, miliciano nacional, empresario, periodista, bibliófilo, compositor y constante adorador del bello sexo.

Fundó junto a personalidades como Gaztambide, Oudrid, Olona o Ynzenga una primera sociedad para apoyo e incentivo de la zarzuela

Retrato de Francisco Asenjo Barbieri. ©José Vallejo y Galeazo. 1856. BNE

Portada de la Marcha Triunfal, de Barbieri. BNE.

TEATRO LÍRICO ESPAÑOL. Luchó desde el primer momento por el establecimiento de una creación lírica nacional, en coincidencia con una generación de músicos que igualmente buscaban romper el absoluto predominio italiano en el teatro musical de la época. Así, fundó junto a personalidades como Gaztambide, Oudrid, Olona o Ynzenga una primera sociedad para apoyo e incentivo de la zarzuela, campo en el que compuso algunas de las obras más destacadas de toda la historia del género, desde *Jugar con fuego* (1851), su primer gran éxito, hasta *El Barberillo de Lavapiés* (1874), pasando por títulos tan destacados como *Los diamantes de la Corona* (1854), o *Pan y toros* (1864). Un catálogo con más de cien obras, muchas de ellas zarzuelas grandes de tres actos, en el que demostró su innata facilidad y su extraordinario conocimiento del sustrato musical hispano. En 1856 funda el Teatro de la Zarzuela junto a Hernando, Olona, Salaz o Gaztambide, escenario referente del género hasta nuestros días: para la noche de su inauguración el propio Barbieri compuso una *Sinfonía* para orquesta y banda militar sobre motivos de zarzuelas.

Junto a esta extensa labor como creador e impulsor de la escena lírica española, Barbieri añadió una actividad igualmente destacada en la vida musical de conciertos: en 1866 nacía la Sociedad de Conciertos, de la que fue el primer director. Estrenará así en Madrid obras de Haydn, Beethoven, Mendelssohn o Wagner, dando muestras de su amplio conocimiento de la vida musical de su época a nivel internacional.

BIBLIÓFILO. De gran formación cultural, Barbieri mostró desde joven su pasión e interés por la investigación, y junto a su continuo y amplio trabajo como músico, ya fuera en la interpretación, la composición o la organización, se entregó desde su juventud a la búsqueda de documentación musical y a la investigación musicológica. Una doble dedicación a la creación y la investigación, que compaginó durante toda su vida: pronto inició su pasión como bibliófilo, lo que le llevó a reunir una extraordinaria biblioteca personal, especialmente destacada con respecto a la historia de la música en España. Su colección bibliográfica abarcaba en torno a 4.000 ejemplares desde códices medievales e incunables, sobre

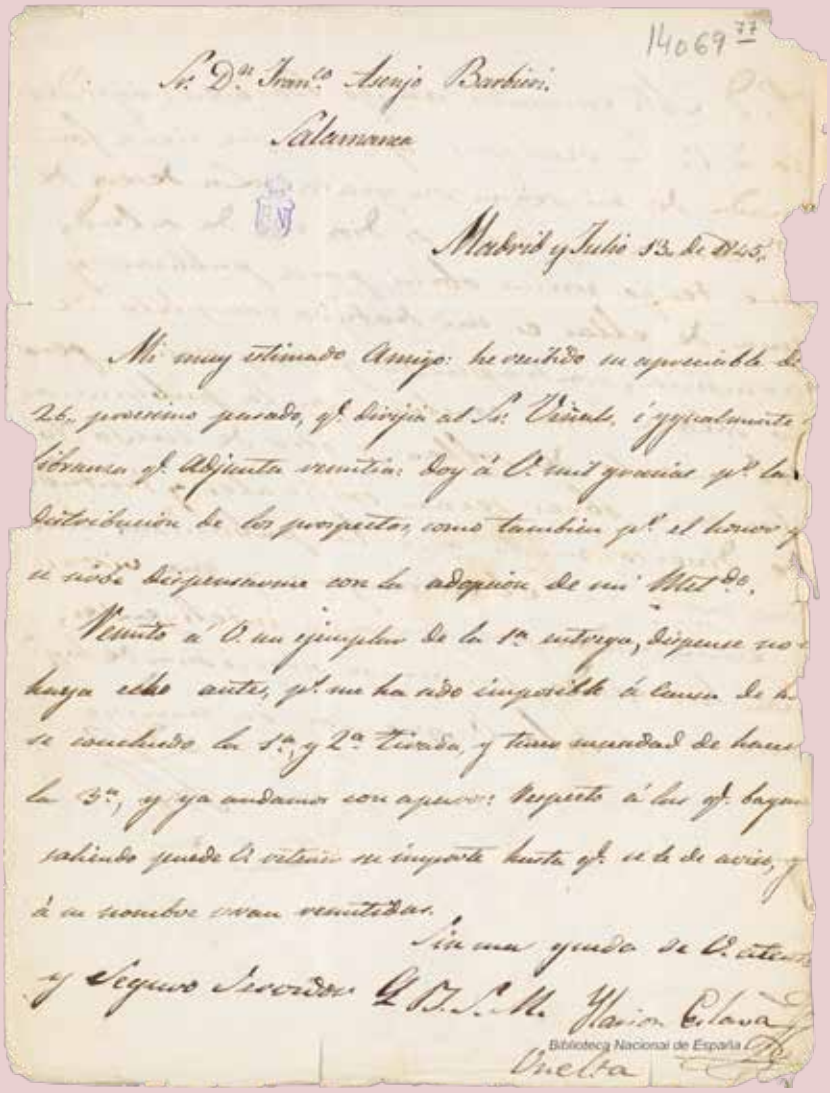
Pronto inició su pasión como bibliófilo, que le llevó a reunir una extraordinaria biblioteca personal, especialmente destacada con respecto a la historia de la música en España

todo de música y danza, pero igualmente de otras temáticas como los viajes, la gastronomía o la magia. Una colección con la que se puede realizar un completo recorrido por la historia de la edición musical española en todas sus etapas, y en la que reunió grandes joyas bibliográficas.

LOS PAPELES BARBIERI. Su pasión como investigador le llevó además a formar un importantísimo archivo personal, conocido en el mundo de la musicología con el apelativo de los "papeles Barbieri", que recoge un abundante epistolario, cientos de fichas elaboradas por él mismo, manuscritos de gran heterogeneidad, apuntes de todo tipo, transcripciones de obras antiguas, o ficheros que encargó a archiveros y bibliotecarios en una época en la que era casi todo lo que había por descubrir y hacer en torno a la catalogación de archivos y bibliotecas. Nada escapó a su interés o curiosidad: el teatro musical, las capillas reales, la organología, la danza, el folklore o las biografías de músicos. Barbieri partía de una consideración positivista, que le llevaba a recoger cuanto material pudiera serle útil de alguna manera, y ya en vida gozó de un gran reconocimiento internacional gracias a esta labor y a sus constantes estudios. Su búsqueda para restaurar y conocer el pasado representó para él a su vez fundamento y guía en el intento continuo de revitalizar la música española. Reunió así un ingente material

Izquierda; Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional

Página manuscrita de los papeles de Barbieri. BNE


Biblioteca Nacional de España

de carácter enciclopédico, en el que podemos distinguir como principales campos la música religiosa, con abundante documentación en torno a las capillas reales, el conjunto de biografías y documentos sobre música y músicos españoles, o su riquísimo epistolario, así como una miscelánea con temas de folklore, instrumentos o danza.

PAPELES DE TEATRO. Junto a estos campos ocupa un lugar muy destacado el estudio de los teatros de Madrid, con una documentación extensísima sobre los teatros del Coliseo Caños del Peral, Buen Retiro y teatros municipales de la Cruz y del Príncipe. Bien sabido fue ya en su época el interés que tenía en realizar una historia de la escena musical española, que no llegó a materializarse, pero que le llevó a realizar todos estos estudios, hoy en día esenciales, para el conocimiento precisamente de ese campo de nuestra historia teatral y musical. Todos los datos resultaban útiles para la empresa: avisos, escrituras, inventarios, reglamentos, notas autógrafas… que comportan una ingente documentación recientemente editada, punto de partida básico para poder investigar sobre la escena madrileña. A ello se une en su legado la presencia de tonadillas escénicas, libretos de zarzuelas y otras piezas teatrales; una fascinación ante la escena que nos recuerda la ascendencia teatral del propio músico.

BARBIERI Y LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA La relación del músico con la BNE fue temprana: baste recordar que cuando el 21 de abril de 1866 se colocó la primera piedra del edificio, se interpretó la *Marcha Triunfal* compuesta para la ocasión por Barbieri, la misma marcha que en el año 2012 se volvió a escuchar durante los actos conmemorativos del tricentenario de la institución. Una relación que mantuvo siempre, y que le llevó en vísperas de su fallecimiento, en febrero de 1894, a ceder su legado completo a la BNE, con excepción hecha de sus composiciones autógrafas, que quiso dejar a sus herederos por la cuestión de gestión de los derechos de autor, si bien esos materiales finalmente acabaron por ingresar en la institución en 1999, cuando el estado los adquirió en subasta pública. Así es que se puede considerar que la casi totalidad del inmenso legado de Barbieri como compositor, bibliófilo y musicólogo están en la Biblioteca Nacional, con excepción hecha de algunos pequeños documentos presentes en otros archivos. Un legado que se sitúa en diversas secciones del centro, pero sobre todo en Manuscritos, y, desde luego, en Música y Audiovisuales, cuya sala de consulta lleva precisamente el nombre de Sala Barbieri en homenaje a quien fuera extraordinario mecenas de la institución. En ella se ofrece la posibilidad de conocer y consultar los importantes fondos del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE, que atesora una parte fundamental del patrimonio musical español en distintas vertientes y formatos, lo que nos facilita extraordinariamente la labor a músicos e investigadores en la actualidad.

Si hay alguien que con descoco
quiera darme un varapalo
por mi trabajo de loco,
podrá decir que fue malo,
más no dirá que fue poco.

Con estos ripios, el propio Barbieri supo poner, con su habitual ingenio, un perfecto corolario a su ingente actividad a favor de la música española. ◆

Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional

Dansa València

abril 15-23

VIDA RESSONANT

XXXVI

ORGANITZA

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

COORGANITZA

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
ACCIÓ CULTURAL

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres

Teatre Escalante
Centro Dramático Valenciano

COL·LABORA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem

fundación sgae

VLC VISIT VALÈNCIA

DANZA A·ESCENA

AC/E
ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

Teatro hispano en Estados Unidos de Norteamérica

Y luego que acabaron los oficios,
representaron una gran comedia,
que el noble Capitán Farfán compuso,
cuyo argumento solo fue mostrarnos
el gran recibimiento que a la Iglesia,
toda la nueva México hacía.

(Gaspar [Pérez] de Villagrá, Historia de la Nueva México (1598). Transcripción al español actual)

Por Carmen Márquez

Estas palabras, escritas por el soldado y poeta novohispano Gaspar Pérez de Villagrá, hacen referencia a la considerada primera representación realizada al otro lado del Río Grande, el 30 de abril de 1598, para celebrar la expedición liderada por Juan de Oñate. Texto no conservado, como tampoco muchas de las manifestaciones teatrales que se realizan desde ese momento en el suroeste de los Estados Unidos, que se han transmitido oralmente (representaciones de moros y cristianos y pastorelas, sobre todo), a pesar de que la doctora Mary Austin ("The Great World Theatre", *Theatre Arts Monthly*, 13.8 (1929), pág. 567) dijera que había encontrado un manuscrito del 10 de julio de ese mismo 1598. Desde ese momento no han cesado las representaciones del denominado ahora Teatro Chicano, al que volveremos.

Al Suroeste de EEUU debemos añadir otras zonas en las que también hay larga trayectoria de teatro en español, spanglish o mixturando español e inglés, como es propio de las comunidades bilingües. Son muy diversas las comunidades que han ido creciendo en las últimas décadas, al unísono de la población hispana. Si bien me detengo en las tres zonas de mayor

presencia y arraigo de los escenarios en español: la chicana, mencionada, el teatro hispano de New York y el de Florida.

EL TEATRO CHICANO. La llamada ahora cultura chicana es pionera, se refería solo a los mexicano-estadounidenses, pero se ha extendido a los hispanos que habitan las zonas de Texas, Arizona, Nuevo México, California, Utah, Nevada y algunas zonas de Colorado, Oklahoma y Wyoming, donde se datan representaciones desde finales del siglo XVI y XVII, en los que primaron las pastorelas y fiestas de moros y cristianos, así como otras reminiscencias del teatro sacro. En el siglo XVIII continúan estas manifestaciones escénico-religiosas, y se une el ciclo de *Los comanches*, que forma parte de lo que Campa (Arthur L. Campa, *Los Comanches*, Albuquerque, *The University of New Mexico Bulletin*, 376 (1942)) llama "dramas comanches", fruto de los continuados conflictos sociales y militares entre hispano-mexicanos y comanches; que tienen su doble versión, una religiosa, en la que los comanches raptan al Niño Jesús en los momentos de representación de una pastorela, son perseguidos y alcanzados, ofrecen la venta del Niño, pero se les cuenta de quién se trata y, entonces, el jefe comanche le hace ofrendas y lo devuelve.

La versión profana muestra las reyertas entre el militar del XVIII Carlos Fernández y el jefe comanche Cuerno Verde, cuya organización escénica recuerda la de moros y cristianos. Estas, junto a *Adán y Eva, Caín y Abel*, *Las Posadas*, el *Coloquio de San José*, el *Auto de Los Reyes Magos* y *El Niño Perdido*, etc. continúan la tradición folklórico-religiosa, son recreaciones de piezas del XVI y XVII, adaptadas al lugar y momento, que, en algunos casos, llegan a nuestros días.

En el XIX los comanches son sustituidos por *Los Tejanos*, en el ciclo de ese título, donde recrean la invasión de Nuevo México por el ejército de Texas con el general Hugh McLeod al frente, antagonista recurrente de los chicanos desde entonces.

En cuanto a piezas con autoría pocos son los datos hasta el XIX, *Don Quixote de La Mancha* (1876), de María Amparo Ruiz de Burton; las obras perdidas de Daniel Venegas. Josephina Niggli (1910-1983) autora, actriz y guionista de cine, de la que cita la colección *Mexican Village and Other Works* (Mexican Village, Step Down, Elder Brother, 2007), cuya producción entra en declive cuando se inicia el proceso del llamado Teatro Campesino, que apuesta por guiones teatrales más accesibles a los campesinos mexicano-chicanos, denominados Actos, con los que desean "llegar a los trabajadores del medio rural. Todos los actores son campesinos y la huelga es nuestro único tema. […] No tenemos ni decorado, ni traspunte, ni telón. Los trajes y los accesorios son limitados. […], nos ponemos alrededor del cuello letreros blancos, negros o sobre colores vivos, indicando el personaje interpretado. Creamos así nuestra propia Comedia

Se tiene constancia de representaciones en español desde mitad del siglo XIX, desde el inicio del proceso de las luchas por la independencia en Cuba

Cartel del Teatro Campesino.

del Arte." (*Primer Acto*, 109 (1969), pág. 44). Un teatro de corte social que se expandió con rapidez. En 1971 nace TENAZ, Teatro Nacional de Aztlán, que organizaban talleres y festivales, desde 1976, con Teatro de la Esperanza, intentaron conectar chicanos con otros grupos latinoamericanos y de la escena internacional. Este teatro campesino tiene diversas líneas, en las que no podemos entrar ahora, pero sí hay que destacar que tuvo su momento álgido en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, tiene dos piezas emblemáticas: *Zoot Suit,* de Luis Valdez y *El extensionista*, de Felipe Santander. *The Day of the Swallows*, de Estela Portillo-Trambley, *The Devil's Apple Corps*, de Raymond Barrio o *The False Advent of Mary's Child* de Alfonso Hernández, entre otras. De la década del ochenta es Carlos Morton, que trajo al presente los grandes temas de la cultura chicana. *Teo's Final Spin* (1988), de "Lalo" Cervantes, propone una revisión y ampliación del género, que será realizada por Cherríe Moraga, una de las dramaturgas más prolíficas de finales del siglo XX e inicios del XXI, *Heroes and Saints* (1992), *Watsonville: Some Place Not Here* (1995) y *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (2000). E.A. Mares, Denise Chávez, Josefina López, Rudolfo A. Anaya, Rick Nájera, Judith y Severo Pérez, Edit Villarreal, Guillermo Reyes y Milcha Sánchez-Scott, entre otros muchos, continúan la lucha por la defensa de la cultura chicana, misturada con cuestiones de género, ecología y otros temas de interés para la comunidad, que se van sumando e incrustando en la producción siempre comprometida del teatro chicano.

TEATRO HISPANO DE NEW YORK. Se tiene constancia de representaciones en español desde mitad del siglo XIX, desde el inicio del proceso

HISTORIA
DE LA NVEVA
MEXICO, DEL CAPITAN
GASPAR DE VILLAGRA.
DIRIGIDA AL REY D. FELIPE
nuestro señor Tercero deste nombre.
Año 1610.
CON PRIVILEGIO.
En Alcala, por Luys Martinez Grande.
A costa de Baptista Lopez mercader de libros.

Izquierda: Portada del texto de Gaspar de Villagra.

Arriba: Fachada del Nuyorican Poest Café.

Debajo: Representación de *El burlador de Sevilla* en el Teatro Círculo de Nueva York.

Fachada del Teatro Círculo en la calle 4 Este, de Nueva York.

de las luchas por la independencia en Cuba, momento en que llegan exiliados a New York y con ellos su cultura y el teatro. De hecho, el dinero recaudado en las representaciones iba destinado a sufragar la guerra; el Club de Damas Cubanas, el Club Lírico Dramático Cubano o la Junta de Señoras de New York eran los principales lugares de representación. El estreno de *El grito de Yara* en 1874, de Luis García Pérez es simbólico, como el de un año después, *La muerte de Plácido*, de Diego Vicente Tejera Calzado, que da cuenta del fusilamiento del poeta Plácido, por su intervención en 1844 en la Conspiración de la Escalera. Del colombiano Joaquín María Pérez es *El Monctezuma* (1877), *Las Dos Banderas* (1898), entre otras y dan cuenta de la actividad y de la presencia de autores y actores de diversas nacionalidades desde esos momentos iniciales. Buena cuenta de este proceso se halla en el periódico dirigido por José Martí, *Patria*.

Otro momento importante del teatro hispano se produce desde mitad de la década del cincuenta del siglo XX, ligado a los movimientos contraculturales, sobre todo a la llegada masiva de puertorriqueños, que da lugar a la denominada cultura nuyorikan. Pionera es la obra de René Marqués *La Carreta* (1953), que da cuenta de la problemática de los inmigrantes hispanos, y que, como dice Inmaculada López, "Nacía así un teatro político que está en la raíz de la voluntad reivindicativa de las compañías hispanas de Nueva York. Y nacía, también, un modelo de convivencia de múltiples corrientes estéticas que, en conjunto, definen hasta la actualidad la producción latina en Nueva York y su modo de interactuar con los distintos sectores de la comunidad hispana" (Pausa 28 (2007)).

Tras el éxito de *La Carreta*, Miriam Colón y Roberto Rodríguez fundaron una compañía de corta duración que tuvo sede propia en el Nuevo Círculo Dramático. En 1967 funda Teatro Rodante Puertorriqueño, uno de los grandes pilares del teatro hispano; otros grupos vendrían en las décadas del sesenta y setenta, de eclosión del teatro hispano neoyorkino, con compañías cubanas, puertorriqueñas, latinoamericanas o multiculturales.

Cito un grupo de creadores reunidos en el Nuyorican Poet's Café (1974), donde mostraron sus trabajos Miguel Algarín (fundador del espacio), Miguel Piñero, Tato Laviera, Pedro Pietri, Sandra María Estévez, José Rivera, Jesús Papoleto Meléndez, etc. Quienes hacían propuestas muy preformativas que buscaban

En el nuevo milenio llegan más inmigrantes de diversos países de América, y hay grupos ligados a una cultura u otra

Fachada del Teatro Repertorio Español, de Nueva York.

la participación del público y mostraban la alienada vida del nuyorican y el quiebre de los sueños de la diáspora. Me detengo sólo en Pedro Pietri (1944-2004), poeta, dramaturgo y activista político, quien realizaba sus performances a partir de sus poemas bilingües y más tarde desde sus 23 piezas de teatro, cargadas de humor negro y crueldad, en cuyas representaciones agrede y se burla del público y lo desafía continuamente con trabajo corporal. Sigue existiendo este espacio, pero con otra línea.

En el nuevo milenio llegan más inmigrantes de diversos países de América, y hay grupos ligados a una cultura u otra, si bien prevalece la mezcla de integrantes, algunos se han asociado en la "Alianza de Teatros Latinos de New York", que ha recibido una de las medallas 2022 de nuestra Academia. Hay bastantes grupos y teatros emblemáticos, menciono el listado de los que el crítico Fernando Cárdenas considera los diez teatros más importantes del teatro hispano neoryokino: Pregones / PRTT (1967) Repertorio Español (1968), IATI (1968), Thalía Spanish Theatre (1977), LATEA (1982), Teatro SEA (1985), Centro de Bellas Artes Julia de Burgos (1989), Teatro Círculo (1994), ID Studio Theater (2001) y Comisionado Dominicano de Cultura (2004). Ellos dan buena muestra de la diversidad y trascendencia de la escena hispana en esta ciudad.

TEATRO HISPANO EN FLORIDA. Debemos mirar al siglo XIX, donde vivía un buen número de tabaqueros cubanos y las representaciones del Bufo Cubano (en boga en aquellos momentos), que llegaron a crear compañías y temáticas locales (recordemos que parte de un guion sobre el que se improvisa). En 1890 nace el Centro Español, de gran actividad.

Adquiere una mayor importancia con la llegada masiva de cubanos tras la revolución de 1959, en los años sesenta y, sobre todo en los setenta. Comienza una mayor presencia con grupos como *Prometeo* (1972) o *Teatro Avante* (1979), a los que se han ido sumando las diversas oleadas de cubanos y de inmigrantes de otros países, que han creado grupos o engrosado los ya existentes, instalados ahora en diversas ciudades de Florida, como el *Teatro for The Soul* (2017) en la Florida Central.

Este es solo un breve retazo de la presencia del teatro hispano en tres puntos de EEUU. Como ejemplo de su significación, ha nacido un Observatorio de Teatro Hispano, que es, según nos dicen "un instituto cultural y educativo dedicado a promover, apoyar e investigar el teatro creado en lengua castellana dentro de los Estados Unidos de América (…), toma en cuenta la incidencia del idioma inglés y el bilingüismo como fenómenos sociolingüísticos propios de las comunidades migrantes (…) La misión principal es contribuir a la preservación y el desarrollo artístico del teatro hispano-estadounidense en relación con las culturas comunitarias e internacionales afines."

Por último, solo citar un hito importante, muestra de la importancia de la cultura hispana y del teatro en todas sus manifestaciones: por primera vez en su historia, la Ópera Metropolitana de Nueva York estrenará una obra en español, *Florencia en el Amazonas*, del mexicano Daniel Catán. ◆

Anabel
ALONSO
es
LA CELESTINA
de FERNANDO DE ROJAS
adaptación EDUARDO GALÁN
dirección ANTONIO C. GUIJOSA
José SAIZ
Víctor SAÍNZ
Claudia TABOADA
Beatriz GRIMALDOS
David HUERTAS

isabel ORDAZ
marcial ÁLVAREZ
LA PROFESORA
de eduardo GALÁN
dirigido por carla NYMAN
hola.
HOLA SPECIAL RECOGNITIONS
LIFE LESSONS (THALIA SPANISH THEATER) FOR ITS THEME OF INCLUSION AND EDUCATION
Produce
Colaboran
MADRID

Brevísimo inventario de argumentos teatrales

El teatro, como toda la ficción, vuelve siempre sobre los mismos temas. Analizamos algunos mitos universales de la tragedia clásica y su proyección en el teatro contemporáneo.

Por Liuba G. Cid

Los argumentos representan una "foto fija" del teatro a lo largo de su historia milenaria. Desde los grandes clásicos hasta hoy, son reflejo de una tradición que concita las fuerzas de aquello que llamamos *imaginario teatral*. El trasunto de la sociedad, las preocupaciones y conflictos existenciales del individuo; sus sentimientos, el influjo del poder y la política, la historia y sus tradiciones, toda la naturaleza humana y divina representada -en los límites de la verosimilitud lógica o fuera de esta-, florecen en la mente del autor dramático como claves profundas del pensamiento.

Los primeros argumentos teatrales se hallan en la tragedia clásica. El punto de partida, la trama que vertebra la fábula escenificada, su arquitectura, partió de los grandes mitos reconocidos por el público griego. La trama imita una acción, dice Aristóteles, las cualidades literarias del texto expresan un mundo de formas en movimiento. Se trata, por tanto, de una concepción sintética e intensa de la acción que Artaud definió como ese lugar en el que el hombre puede recuperar su espacio entre el sueño y los acontecimientos.

Edipo Rey, la tragedia más universal de Sófocles, es paradigma del itinerario simbólico del héroe, atrapado entre dos fuerzas: el destino -en ocasiones vestido de casualidad/causalidad- y el pulso entre dioses y hombres. Probablemente, no exista otro personaje teatral -o novelesco- que haya alcanzado tal trascendencia científica y tan impactante desgarro espiritual como Edipo, hijo de un rey, criado por un pastor. Sin conocer su verdadera identidad, llega a asesinar a su padre y a desposarse con su madre Yocasta, quien, al saber la verdad, se ahorca, mientras el horrorizado Edipo se clava en los ojos los alfileres de los broches de oro que sujetaban las vestiduras de la reina.

Una visión transfigurada del mito de Edipo, de interpretación freudiana, alimenta el argumento de *La máquina infernal* (1934) de Cocteau. El problema de la coexistencia entre hombres y Dioses, y el tema del destino fatal, toman la acción en un texto que respeta, en líneas generales, la trama argumental de Sófocles. Las atmósferas de la tragedia se asientan en el humor y la expresión surrealista, Cocteau nos presenta una

Proyecto escenográfico de Dimitri Tavadze (1968) para el montaje de *Edipo Rey de Sófocles* en el Teatro Tskhinvali Khetagurov (Georgia)

Yocasta un tanto snob y superficial que apoda a Tiresias con el ridículo apelativo de *Zizi*, perseguida cada noche por una pesadilla en la que sostiene un bebé en sus brazos transformado en una masa ingente, pegajosa, que se adhiere a su cuerpo y boca. La metafísica del amor y su alegoría está representada por una esfinge bicéfala, cansada ya de matar y aterrorizar a la ciudad, que amará y se apiadará de un Edipo obsesionado por conocer su verdadero origen. La "maquina divina infernal" es una idea moderna del Olimpo del siglo XX: "Obedezcamos. El Misterio tiene sus Misterios. Los dioses son dueños de sus dioses. Nosotros tenemos los

Sueño de una noche de verano (Shakespeare, Acto 4, Escena 1). Grabado de 1858. Grabador Samuel Cousins.

Programa de mano de 1896 para *Ubu Roi*, de Alfred Jarry.

Programa de mano de la producción original de Broadway de 1942, *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder.

nuestros, ellos tienen los suyos. Esto se llama infinito" (Acto II).

Entre otros argumentos, poéticamente concebidos y reinterpretados, está el de Antígona, que reaparece en el escenario bélico de la Segunda Guerra Mundial de la mano de Jean Anouilh. Antígona, hija de Edipo y sobrina de Creonte, se niega a dar sepultura a su hermano. Infringir la ley supone un castigo severo, y por ello es obligada a viajar errante sin encontrar reposo, condenada a ser enterrada viva. En la versión de Anouilh, estrenada en el Paris de 1944, el argumento sirvió para contextualizar el conflicto político en la Francia ocupada por los nazis. "Un gran sosiego triste cae sobre Tebas y sobre el palacio vacío donde Creón empezará a esperar la muerte: no quedan más que los guardias. A ellos todo esto les da lo mismo; no es harina de su costal. Continúan jugando a las cartas". Con estas palabras, el coro, héroe colectivo que nació en *Las coéforas*, *Las euménides*, *Las suplicantes*, *Las bacantes*, *Las troyanas*, *Las traquinias*..., pone fin a la tragedia.

Argumentos mitológicos, religiosos, amorosos, políticos, históricos..., una variada tipología de temas se entrelazan asomando entre lo real, lo fantástico y sobrenatural. Asuntos que trascienden y expanden de forma ilimitada, sin olvidar los milagros y supersticiones que nacen en gran medida de la mitología clásica. Se integran en los argumentos cuentos de hadas, milagros, fábulas de la tradición oral y elementos consustanciales al folklore de una determinada cultura.

EL SUEÑO. El sueño, la naturaleza representada por el *locus amoenus* (utópico lugar de idílica

belleza), sustenta el argumento de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. No hay que olvidar que la traducción literal del título sería "Sueño de la Noche de San Juan". *Midsummer Night* es la denominación en inglés que desde tiempos remotos recibe el día del solsticio de verano; el ritual pagano que cobija ritos de hechicerías y que incita a buscar en los bosques hierbas a las que se atribuyen virtudes misteriosas. La flor con la que es hechizada Titania, mientras duerme, materializa el embrujo del amor y hará que ame lo visto por primera vez al despertar: un hombre con cabeza de asno. Un extracto de hierbas trastorna a Lisandro hasta el punto de hacerle olvidar a su amada Hermia y elegir a Elena, de quien también se enamora Demetrio, por idénticos artilugios aplicados a los durmientes, obra de Oberón y Puck (con la ayuda de las sombras de la noche y la callada niebla, "jugueteando con la amorosa aurora"). Los estados alterados de la conciencia, arrastrados por el poder dionisíaco del amor y el juego de las identidades, suscitan la pregunta: ¿los mortales están locos porque sueñan, o sueñan porque están locos? "Los enamorados y los locos viven tan alucinados y con tan caprichosas fantasías que imaginan más de lo que la fría razón puede comprender" (Acto V, escena 1).

El argumento se elabora en el interior de la mente de un autor, en ocasiones como algo fantástico, los elementos aterradores asaltan de modo insólito y casi siempre insoportable el mundo real, cotidiano. El Fausto de Goethe

El marco natural del teatro del siglo XX quedará fragmentado en géneros, estéticas y tendencias que ceden protagonismo a la escenificación

está poblado de personajes supraterrenales, entre lugares reales e imaginarios, desde Mefistófeles hasta los espíritus de la tierra, pasando por los penitentes y las divinidades mitológicas, el alma de Fausto conforma un personaje universal, rico en matices, representativo del romanticismo: aventurero, nigromante y pseudocientífico.

EL ABSURDO. Con la llegada de las vanguardias, la realidad psicológica y social se avista como la caída de un mundo utópico que solo desde el absurdo y la singularidad de otros lenguajes disruptivos puede tocar la verdad humana. El marco natural del teatro del siglo XX quedará fragmentado en géneros, estéticas y tendencias que ceden protagonismo a la escenificación. Un teatro de agitación, irreverente e innovador que busca del equilibrio entre el arte y la vida.

En *Ubú Rey*, Alfred Jarry se inspira libremente en Macbeth para realizar un sorprendente estudio sobre el poder, un juguete cómico que anticipa la revolución dadaísta y surrealista que estará a punto de irrumpir en el panorama de la vanguardia teatral. Estrenada en el Théâtre de L'Oeuvre, en 1896, el argumento exhibe dos seres grotescos y ambiciosos: Madre Ubú y Padre Ubú. La pareja representa a dos dictadores en la fantasía de su pequeño teatro. Allí, exponen al desnudo su obstinada relación matrimonial y su mezquina relación con el mundo. A modo de parodia atemporal y sarcástica, descubrimos el retrato de una sociedad militarista, autoritaria, obscena, materialista y familiar.

Thornton Wilder, con audacia y un cierto grado de *experimentalidad* nos propone un argumento metafórico de la sociedad contemporánea. *La piel de nuestros dientes* (*The Skin of Our Teeth*), Premio Pulitzer de Drama en 1943 , inspira su título en esa distancia infinitesimal que hay entre los dientes y su piel -que, como se sabe, no tienen-, distancia que es tan insignificante como la vida diaria, que a su vez resume y condensa todo el progreso del hombre desde sus orígenes hasta nuestros días: glaciares, guerras, diluvios, invasiones, mitos..., lo que ha estado siempre al borde de exterminar a la especie humana. De ese exterminio nos hemos librado por una distancia tan corta e indefinible como nos cuenta Wilder en su argumento. La obra finaliza igual que empieza, con una familia media americana que charla de sus cosas; pero, entre tanto, en una distancia teóricamente infinita, se ha desarrollado toda la aventura humana, que no tiene principio ni fin. ◆

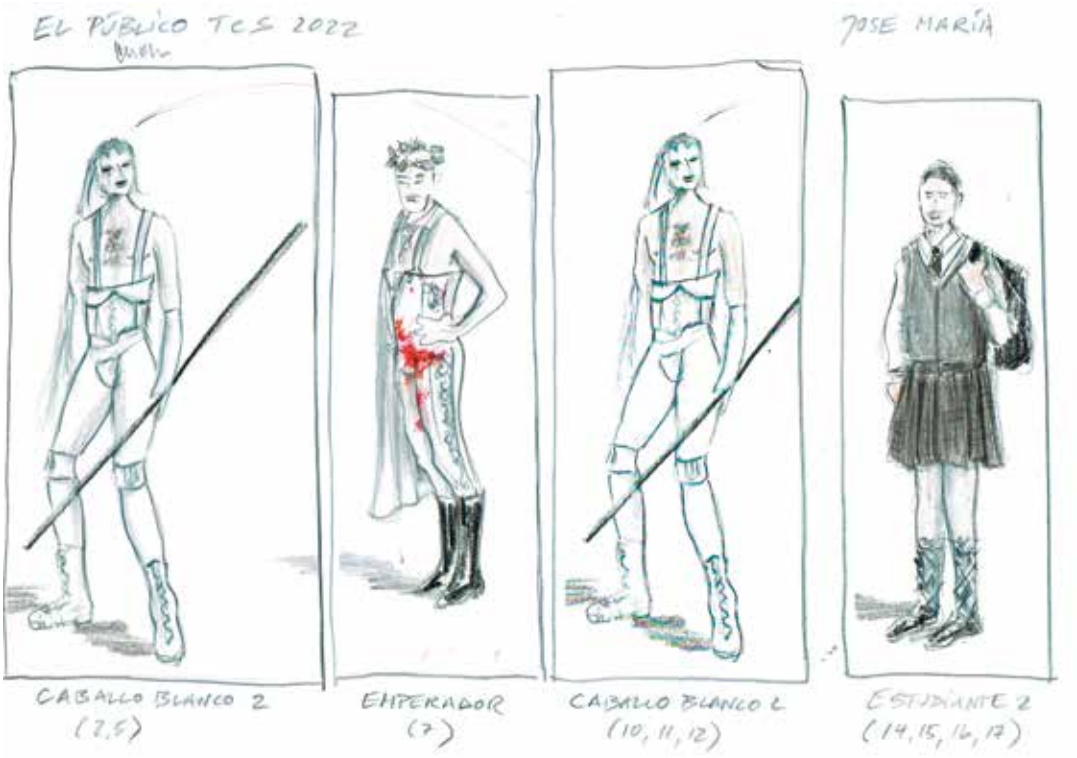
BIBLIOGRAFÍA

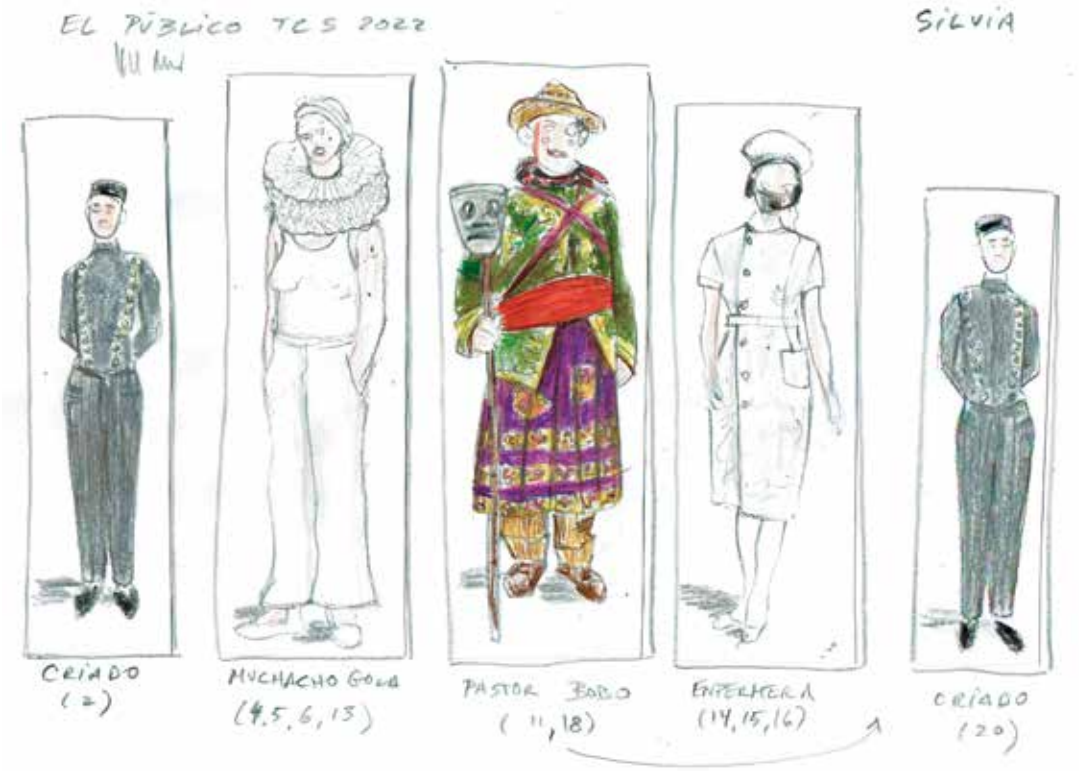
Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Paidós.
Boiadzhíev, G. N., & Dzhivelégov, A. (1957). *Historia del Teatro europeo. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. (Vol. 1). Editorial Futuro.
Cid, L. (2014). *Historia del Teatro en 105 Argumentos*. Ediciones Cumbres.
Cocteau, J. (1992). *La machine infernale*. Le livre de poche.
Gouhier, H. (1954) *La esencia del Teatro*. Artola.
Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Paidós

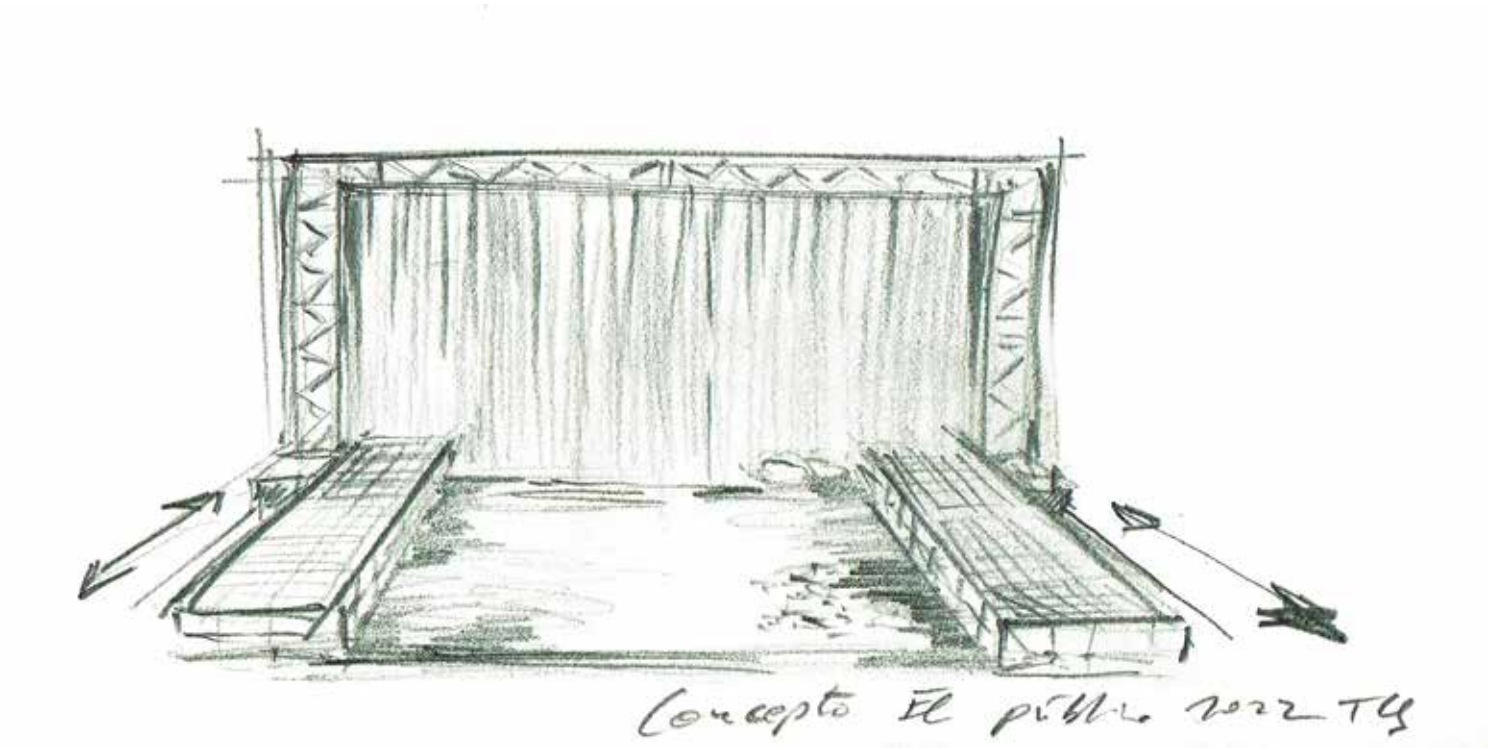
Sobre las imágenes: Todas las imágenes tienen licencia. ©Creative Commons Atribución-Compartir Igual 3.0

Saber más: Cid, L. Historia de Teatro en 105 Argumentos. Ediciones Cumbres.
(Enlace para link: https://www.libreriayorick.com/teoria/33631-historia-del-teatro-en-105-argumentos.html)

Sumérgete
en nuestra
programación
AUDITORIO
DE TENERIFE


EL PÚBLICO TCS 2022
JOSE MARÍA
CABALLO BLANCO 2
(7,5)
EMPERADOR
(7)
CABALLO BLANCO 2
(10, 11, 12)
ESTUDIANTE 2
(14,15,16,17)

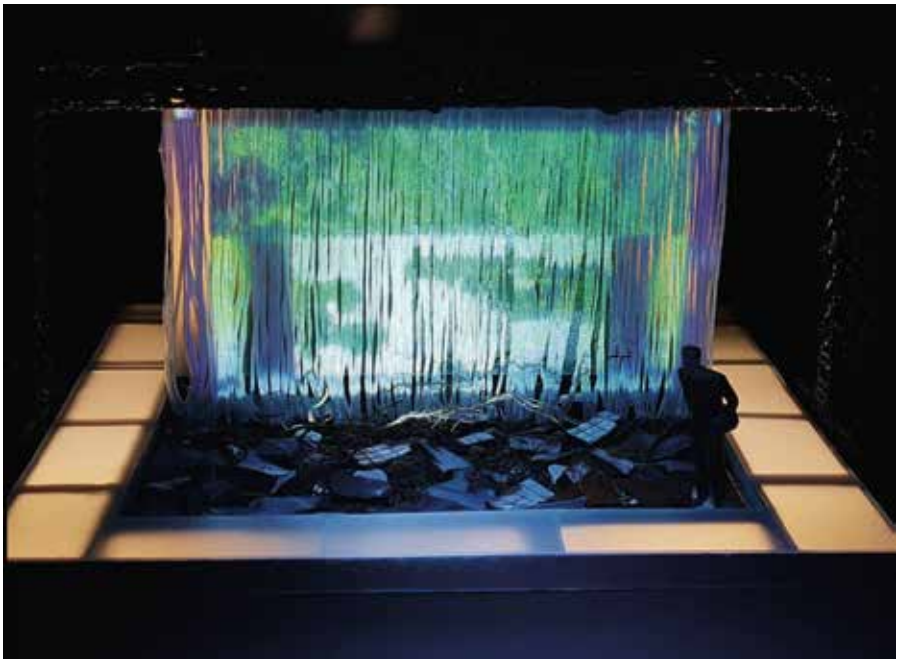

EL PÚBLICO TCS 2022
SILVIA
CRIADO
(2)
MUCHACHO GOLA
(4,5,6,13)
PASTOR BOBO
(11,18)
ENFERMERA
(14,15,16)
CRIADO
(20)



Bocetos de escenografía y vestuario para *El Público*, de García Lorca, por Curt Allen Wilmer y Leticia Gañán- Estudiodedos (aapee)

Producción del Teatro Clásico de Sevilla. Estreno en el teatro Lope de Vega el 1 de abril de 2022. Director: Alfonso Zurro.

Ganadores de los Premios Lorca de teatro andaluz para escenografía y para vestuario.



Francisco Nieva, teatro del privado horror

Por Juan Francisco Peña

La exposición de los dibujos de Francisco Nieva, *Teatro del privado horror,* en el Teatro Español, es una auténtica definición del concepto de arte, una maravillosa revelación de la poética de Francisco Nieva a través del mismo arte. Ya en su última obra estrenada, *Salvator Rosa o el Artista,* Nieva declaraba las premisas fundamentales de su poética. Nada más conocer a Masanielo, Salvator lanza su proclama de artista «comprometido»: "He empezado a vivir un sueño y no sé cuándo se detendrá. Los grandes artistas nos acercamos a lo mejor de nuestro tiempo".

En estos dibujos de finales de la década de los 70 del pasado siglo, vemos cómo ya Nieva tenía claro que solo desde la revolución del arte se podía alcanzar la revolución social. El cuaderno de los dibujos, editados maravillosamente por la RAE, intercala las ilustraciones con comentarios y poemas que exponen directamente algunas de las ideas básicas de su poética.

En el prólogo que escribe a los dibujos, y resume fielmente el espíritu de Nieva, afirma: *Estos dibujos los trazo / en colaboración fantasmal / con algún anónimo visionario / que, sin duda, / vivió entre / tardíos románticos / y entre nacientes simbolistas. / Él se rozó con Baudelaire, / debió de tratar a Grandville…*

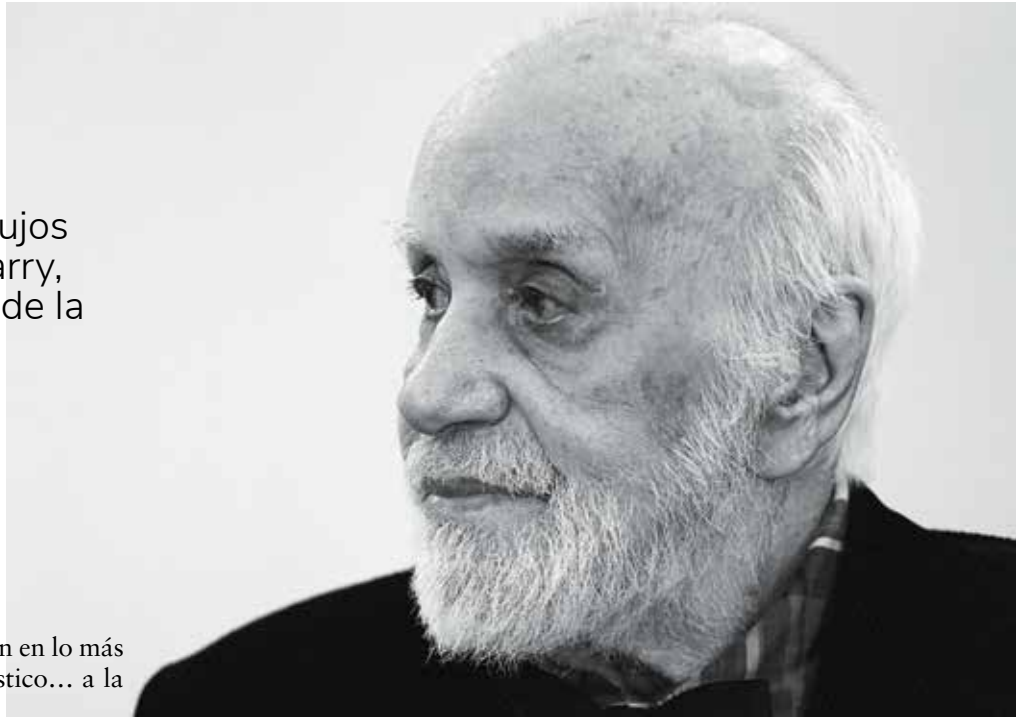
El mundo del arte sale de lo más profundo de la imaginación, donde habitan los fantasmas de lo ignoto…, como salen los poemas de Baudelaire o los dibujos de Grandville, donde Nieva ha encontrado gran parte de la inspiración inicial.

DEFINIR EL ARTE. En la página veintiséis, pergeña Nieva una definición de arte: *Al arte le horroriza consolar / porque no sabe ser piadoso, / tampoco sabe ser del tiempo / y no agradece que se le rescate. / Es ilusión pensar que el arte ama lo humano, / es un taponador de abismos lógicos y totales respuestas, / es un armador de malas intenciones.* Y aquí está el resumen del arte de Francisco Nieva: antihistórico, antirrealista, antilógico… pero en esta lucha contra lo socialmente establecido, en este descubrir las *malas intenciones*, es donde se encuentra la auténtica dimensión del arte y, por ende, de la verdad. Y lo expresa con contundencia; en la página tres, en un bocadillo junto a la casa donde *Brummel*[1] *murió de pena,* dice Nieva: *Por fin la ciencia ha descubierto que la verdad es solo un complemento de lo imaginario.*

Con estas premisas, Nieva concibe un maravilloso espectáculo para los sentidos donde cada

1- No es inocua la referencia a Brummel, conocido como el Beau Brummel (1778-1840) muerto en Caen en la más absoluta miseria después de haber sido el mayor dandi de Inglaterra.

En los primeros dibujos Nieva recuerda a Jarry, uno de los «padres» de la sorpresa



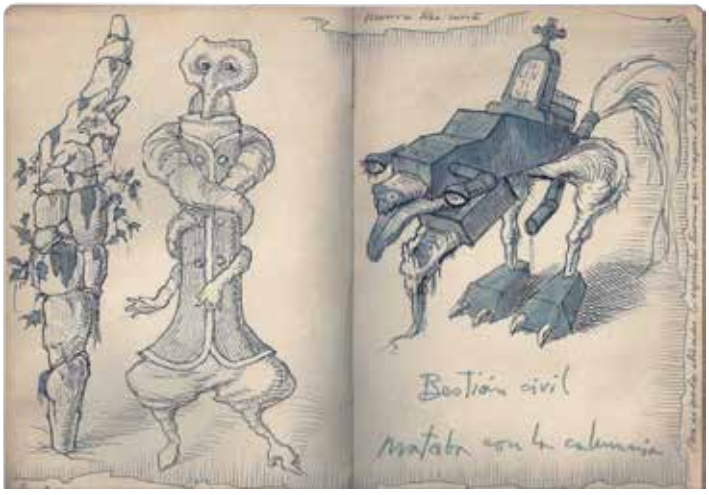
forma es el producto de la inmersión en lo más profundo y prodigioso de lo fantástico… a la búsqueda de la verdad.

El mundo de lo onírico, *el susto básico de las infancias en cultura* se impregna de la estética de surrealismo para explotar con la densidad de lo inefable. En los primeros dibujos Nieva recuerda a Jarry, uno de los «padres» de la sorpresa. En esta misma línea, el Postismo, donde Nieva se refugia del realismo imperante, es un instrumento para expresar ese fabuloso esbozo de la imaginación a través de la pluma.

Sobre un espléndido dibujo, lleno de sugerencias, Nieva define el surrealismo, mucho mejor que Breton, cuando escribe: *Ciencia: el diablo se llama Martín y es de Valdemoro*.

EL SEXO, es un motor fundamental en la obra de Nieva. Muchos de los dibujos están impregnados del espíritu orgiástico de su obra y buscan ese matiz trasgresor y despertador de culpas como único medio de alcanzar la verdadera libertad.

Cuando Nieva afirma que gran parte de su teatro está dominado por *un alegre instinto dionisíaco,* destaca el papel liberador que el sexo ejerce como germen fundamental de la transgresión. No hay obra en la que el sexo no se convierta en uno de los ejes centrales de la acción y los personajes no exploten su instinto como forma de crear un mundo irracional y desbordante. Para Barrajón, la libertad sexual entraña, además, una *reacción contra el ostracismo, un afán de vencerlo desde la provocación, al tiempo que un análisis de las frustraciones y anhelos del ser español.*



Francisco Nieva en 2015. © Antonio Castro

Ilustraciones de Francisco Nieva.

De esta manera, el sexo, en su sentido mítico, adquiere una carácter orgiástico y revolucionario que aporta las más altas dosis de rebelión. La revolución social más profunda sólo se realiza con la quiebra de las ataduras atávicas firmemente establecidas en el racionalismo. A través del sexo, Nieva rompe el falso puritanismo del

Ilustraciones de Francisco Nieva.

Brook ha hilado la Europa que debemos sentir como la nuestra, en estos tiempos de desolación

catolicismo español. La explosión del sexo es la mejor fuerza liberalizadora contra los dogmatismos intransigentes y pacatos de las formas religiosas «obispiles» ancladas en la tradición española. Como en *La Celestina* o en otras obras de nuestra literatura, el sexo elude los sometimientos y el racionalismo y lanza al hombre a una esfera irracional y onírica. Este mundo de los sueños configura la explosión del instinto sexual en Nieva: *En el sexo todo es cuestión de puertas cerradas, de santuarios inversos. Es la entrada en el convento de Rabelais.* [...] *Vi algo, sentí algo que tenía categoría trágica. Clarificación no racionalista, ni éticamente consecuente. El sexo es una condena sagrada, que nos hace creadores por fuerza y rebeldes, extraños a nosotros mismos.*

HOMENAJES. Los dibujos son también un homenaje a muchos de los autores de la literatura española de la que tanto ha bebido Nieva. El dibujo de *El buscón* es una preciosa alegoría al ciego que esconde bajo su sombrero la astuta mirada del gato. Toda la capacidad de creación del lenguaje de Quevedo se puede encontrar reproducida en Nieva. Los neologismos de Quevedo, casi infinitos, surgen, como en Nieva, por la necesidad de condensar en una sola palabra un concepto que necesitaría varias, o por la necesidad de acomodar un vocablo a una materia o situación, o al gusto por los juegos de palabras. Con este mismo sentido, y vinculados a la expresión postista, surgen los esdrújulos que Nieva emplea con mucha frecuencia en su obra porque proporcionan un ritmo fónico sorprendente. En la página 28 Nieva dibuja al ¡*Gran tilingo*!, la muerte, y la define con una sorprendente enumeración de esdrújulos.

Otros autores homenajeados por Nieva en esta colección de dibujos son el conde de Villamediana, *Don Álvaro,* Víctor Hugo, Larra, Baroja, Galdós... Basta leer *Catalina del demonio* (otra de las obras de Nieva que espera su representación) para ver cómo tanto Baroja como Galdós han dejado su huella en la obra de Nieva. El carro de Galdós es un espléndido dibujo que reconoce y admira el trabajo de don Benito recorriendo España para escribir ese maravilloso y desgarrador cuadro de los Episodios Nacionales.

El conjunto es una muestra de la infinita imaginación de Nieva. Nieva no mira con los ojos, escudriña con el arrobo. Nos presenta un mundo que está más allá de la realidad porque es ahí donde se encuentra la verdad. A través de sus dibujos, Nieva se sumerge en lo abstracto espontáneo que, desde siempre, ha realizado un constante intercambio entre los sentimientos humanos y la significación animal. La aparición de la animalidad en la conciencia colectiva es la manifestación sintomática de los estados de ansiedad oculta de que vive la persona.

En la última página de este maravilloso cuaderno de dibujos, expone Nieva algunas de las claves de su visión del mundo: *A todos me parezco y no les temo ni me temo, pues he domesticado ya todos los sueños y dibujado infinitas definiciones, y hasta puedo chocar conmigo igual que si chocan con el furgón de un muerto ilustre, decirme adiós, oírme cada vez más lejano, más distante.* ◆

XXVI PREMIOS max

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

CÁDIZ

Más de dos décadas premiando las Artes Escénicas

¡Vive Max!

Lunes, 17 de abril

Gala de entrega de los XXVI Premios Max

Gran Teatro Falla - Cádiz

En directo por

La 2 a las 20.00 h.

Organiza

fundación sgae

sgae

Con el patrocinio de

Ayuntamiento de Cádiz
Delegación Municipal de Cultura y Fiestas

Con la colaboración de

Gobierno de España · Ministerio de Cultura y Deporte · inaem

EULEN Cultura
gestión integral de espacios culturales

EY
Building a better working world

Retransmite

rtve

El coreógrafo Johan Inger crea *Take off Dance* un programa de formación para profesionales de la danza

Por Marta Carrasco

España limita al norte con Francia, lo que es una obviedad, si no fuera porque limita con un país que tiene nada menos que 22 centros de creación coreográfica, frente al nuestro que lleva el marcador a cero. La formación en Danza en nuestro país está centrada en los conservatorios profesionales que están regidos por, a veces, estrictas y en ocasiones anticuadas, normativas académicas, y por las escuelas privadas de las que salen, con mayor calidad, los futuros bailarines ya para las compañías profesionales.

En Europa hace ya décadas que funcionan otro tipo de experiencias formativas por las que suelen pasar los bailarines que, una vez terminada su base inicial o especializada, suelen entrenarse para presentarse a las audiciones de las compañías. Es una norma común que en los currículos de los bailarines europeos se mire con lupa si el candidato ha pasado por una de estas escuelas y sobre todo con quien.

PUENTE DE FORMACIÓN.
En España, hasta este año, no existía ninguna en su género. Desde el pasado octubre funciona en Sevilla, en la localidad de San Juan de Aznalfarache, una institución que, con el carácter formativo de puente entre la formación y la profesionalidad, prepara a los bailarines para acceder a las compañías. Se trata de *Take off dance* a cuya cabeza está el prestigioso bailarín y coreógrafo, Johan Inger, (Estocolmo 1967), bailarín del Royal Ballet de Suecia, del Nederland Dans Theater, director artístico del Cullberg Ballet, coreógrafo residente del Nederland Dans Theater,

El coreógrafo Johan Inger impartiendo clase. ©takeoffdance

y uno de los profesionales galardonados con el prestigioso Premio Benois de la Danza. Entre sus más conocidas y últimas creaciones en nuestro país, la obra *Carmen* para la Compañía Nacional de Danza. Inger, por razones familiares, vive en Sevilla desde 2009 junto a su esposa la también docente y ex-bailarina del Nederland Dans Theater, Carolina Armenta. Juntos han puesto en marcha este proyecto en colaboración con Funddatec, una institución local sin ánimo de lucro cuyo trabajo se desarrolla a través de voluntariado.

LOS INICIOS. En marzo de 2022 se lanzó por redes sociales la convocatoria de plazas en esta escuela, un acontecimiento que fue recibido con grandes expectativas, pues la enorme actividad como coreógrafo de Johan Inger le impedía impartir clases, algo que ahora sí realiza. "Johan se pasa el tiempo viajando, -asegura Carolina Armenta- montando coreografías para ballets de todo el mundo, pero teníamos el pensamiento de realizar en España, donde vivimos, una experiencia como ésta. Y nos pusimos en marcha. El primer año no ha podido ser mejor".

Armenta que ha sido docente en España, Suecia y Alemania, nos dice que la idea surge de los programas europeos, "porque las compañías quieren que la gente tenga experiencia, pero los bailarines salen de la escuela sin ella. Ni siquiera han trabajado con coreógrafos y es difícil incorporarse a un elenco de esta forma. En Europa es normal que haya programas-puente entre lo académico y lo profesional con gran demanda. En España el único que funciona algo parecido es el *IT Dansa*, en Barcelona, que dirige Catherine Allard".

Alumnos trabajando en *Take off dance*. ©takeoffdance

Este curso terminará en julio y, como colofón, los integrantes del mismo van a llevar a cabo un espectáculo en el prestigioso Festival Internacional de Danza de Itálica, con dos coreografías de Johan Inger y una nueva que el creador sueco va a realizar expresamente para el festival.

PROFESIONALIZARSE. Faltan unos meses para completar la formación de los 23 primeros alumnos de entre 18 a 24 años, que iniciaron la experiencia el pasado mes de octubre. No sólo asisten a las clases, sino que también residen en Sevilla, por lo que, según Carolina Armenta, "la experiencia les ha cambiado la vida. Viven en una ciudad que no conocían, en un país con costumbres radicalmente distintas. Claro que teníamos miedo de cómo salían las cosas, pero estamos contentísimos. Todos se han adaptado de forma maravillosa y están encantados de vivir aquí. Han descubierto muchas costumbres, tradiciones, paisajes, músicas…, que sin duda a partir de ahora formarán parte de sus vidas, estén donde estén". Pero no sólo en lo vivencial y formativo hay buenos resultados, sino que también en lo profesional: "hay cinco personas que ya tienen contrato para compañías europeas. El grupo ha sido estupendo. Como los profesores tienen estancias desde una a tres semanas, ha dado tiempo de perfeccionar las técnicas que habíamos pensado, tanto en clásico como en el contemporáneo. En este mundo de la danza el boca a boca funciona, y los maestros que aquí venían se llevaban anotados los nombres de los alumnos más destacados, eso es muy de agradecer, porque se generan sinergias".

Para el próximo curso se ha abierto ya el plazo de matrícula que concluye el 15 de abril, y si el año

pasado llegaron más de doscientas peticiones, este año van camino de superar el número. "Estamos estudiando la posibilidad de quedarnos con seis o siete alumnos de este primer curso para que realicen un segundo, sobre todo porque son muy jóvenes y necesitan más soporte. Pero no sabemos aún cuántos. De ser así, para el próximo curso habrá 24 plazas, menos seis de los que se queden".

Esperan, como ha ocurrido el primer año, que haya una gran participación internacional. "Hemos tenido alumnos de varios países de Europa, Latinoamérica, China, Canadá y Japón, y cuatro españoles. Sin embargo, siempre prestamos especial atención a las peticiones de los españoles, a ver si este próximo año hay más en el grupo", comenta Armenta.

PROFESORES INVITADOS. En *Take off Dance* se están trabajando coreografías de creadores internacionales. Entre los que están participando en este primer año se encuentran el sueco Anders Hellströn, exdirector artístico del Nederlands Dans Theatre y profesor invitado habitual en diversas compañías que trabajará el repertorio *Lighfoot-Sol León*. También el coreógrafo israelí, Amos Ben-Tal, director artístico de OFFprojects; la bailarina y coreógrafa alemana Milena Twiehaus, exmiembro de la Batsheva Dance Company, para trabajar el repertorio de Emmanuel Gat, y el bailarín y coreógrafo serbio Zoran Markovic , que imparte técnica clásica. A ellos se unen Urtzi Aramburu , exbailarín del Nederland Dans Theater, que imparte repertorio de Jiri Kylian; Sandra Marín para trabajar el repertorio de Crystal Pite, y la belga Ralitza Malehounova , bailarina de los ballets de Stuttgart, de Mannheim y del de Scapino de Roterdam entre otros, para trabajar con el repertorio de Marco Goecke.

Entre los españoles, las profesoras Pilar Pérez Calvete, docente del Instituto Andaluz de Teatro y del Centro Andaluz de Danza y experta en técnicas Graham y Limón; el bailarín y coreógrafo, Raúl Heras, el dramaturgo y actor, Gregor Acuña, la bailarina y coreógrafa Isabel Vázquez (candidata a los premios Max 2023), y los bailarines de Marcat Dance, Mario Bermúdez, coreógrafo, y Catherine Coury (también candidatos a los Max de este año), a los que hay que añadir dos incorporaciones de última hora, la de la bailaora canadiense Chloé Brulé, que ha impartido flamenco contemporáneo, y Sebastián Mari, ex-bailarin del Nederland Dans Theater que realizará en los últimos meses una estancia de varias semanas.

"Elegimos los especialistas porque queremos que trabajen las obras de los coreógrafos más demandados por las grandes compañías del mundo, y para poder trabajar sus creaciones con personas que las conocen bien. También nos hemos dado cuenta de que directores de compañías europeas, a veces amigos personales, nos llaman para pedirnos bailarines, porque saben cómo se está trabajando aquí con ellos: el boca a boca, que decía. Por ejemplo, Mario Bermúdez, de Marcat Dance, se ha llevado a una bailarina para su nueva creación, y hay otros cuatro que se incorporan en breve a compañías centroeuropeas de gran calado. El otro día también nos llamó el bailaor Andrés Marín.., en fin, que nos gusta que nos vayan considerando como una buena cantera, eso es lo que hace falta para la profesión".

La experiencia vital de los jóvenes ha sido, según Carolina Armenta, muy intensa: "Algunos no habían salido nunca de su país, y otros sí, pero a todos ellos les he encantado vivir en Sevilla y están muy satisfechos con el programa. La mayoría tenía una idea algo tópica de la vida en España y se han dado cuenta de la realidad. Les gusta vivir aquí, eso lo notamos, porque hay muy buena energía en las clases. Muchos sienten pena de que se acabe, aunque aún falten varios meses". Para el próximo curso, quieren poner más atención a las peticiones que vienen desde España, ya que les gustaría que hubiera más españoles entre el alumnado y aunque la selección no se hace por nacionalidad, sí quieren incentivar la formación local. ◆

Los audiovisuales en tres montajes de Carles Alfaro

Por Rodolf Sirera

Rodolf Sirera: Eres un director en cuyas puestas en escena ha sido muy habitual el uso de elementos audiovisuales. ¿Cuál fue el primer espectáculo en el que los utilizaste?
Carles Alfaro: Fue en la temporada 91-92, en el montaje de *El cas Woyzeck*. Utilizamos unos primerísimos planos de partes de un rostro humano, el rostro del actor que encarnaba a Woyzeck: un ojo, las arrugas de la frente, el sudor, dientes y encías, interiores nasales... Texturas y relieves orgánicos, anatómicos. Imágenes en movimiento entre cada escena y congeladas durante la misma; que eran proyectadas circunscritas en un óvalo que quedaba suspendido al fondo, sobre una absoluta oscuridad. Justamente empezaba la obra con una autopsia en sombras chinescas y la proyección de un párpado, de un ojo cerrado, en color, quieto, sin movimiento; se escucha un crescendo de palpitaciones cada vez más próximo, el párpado comienza a temblar, a cobrar vida, el color a mutarse en blanco y negro, hasta que se abre con un golpe sonoro de un temporal, y aparece la pupila ya en blanco y negro absoluto. A su vez, aparece físicamente en el escenario un soldado haciendo guardia en un faro. Hemos ido a un flashback, al origen de un cadáver. A partir de ese momento, la proyección, en esa forma de óvalo como un ojo, permanecerá presente hasta el final. Estamos hablando de una pantalla aproximada de 5 x 3,5 metros. Y a una altura respecto al suelo del escenario de 1,5 metros; lo que producía una atmosfera envolvente tras los personajes...

R. S.: Esto en aquel momento era una rareza, me imagino. Aunque ya en los años veinte empiezan a utilizarse en obras teatrales, las proyecciones habitualmente establecen un diálogo contradictorio con lo que está pasando en escena, o sirven para dar información, o para crear ambientes…
C. A.: Yo creo que siempre hay que tener en cuenta que la tecnología es algo muy mágico, en los inicios siempre. Pero con el sonoro, surge la palabra. Y la palabra te compromete. La imagen y el sonido tienen siempre, aunque sea mínimo, un nivel de abstracción. Cuando aparece la palabra es muy difícil que no te lleve al realismo. La única manera en que el teatro no acabe perdiendo todas las batallas es que siga manteniendo una ecuación poética. Uno, como espectador, *tiene que imaginar*, es absurdo cualquier otro intento. El montaje es quizá el punto en el que uno podría pensar que el cine más tiene que

Iván Hermés en *José K.* 2018. ©Jordi Pla

ver con la dramaturgia. Porque manipulas, estructuras, donde hay una especie de corta y pega, y eso no deja, en el fondo, de ser algo artesanal. Y el teatro tiene algo muy semejante: como director, estructuras. Aunque también algo inaccesible pero envidiable: nunca podrás retener, seleccionar la mejor toma.

R. S.: El cine no te cuenta toda la historia, te cuenta momentos de la historia, otros que no te los cuenta, pero te suministra datos suficientes para que tú imagines lo que ha pasado en medio. Hoy, una parte del teatro ha tomado del cine esa construcción secuencial.
C. A.: Volvemos a *Woyzeck*; el primer drama moderno, el primer protagonista paria, la primera alusión a las atenuantes como circunstancias modificativas de la voluntad, la primera obra fragmentaria, ¡el primer guion cinematográfico en 1837! Obra inconclusa al morir su autor prematuramente a la edad de 23 años y, por tanto, su genial estructura fragmentaria, secuencial, responde a ¿un borrador o a la naturaleza del deterioro progresivo de un paria hasta convertirse en un esquizofrénico paranoico? Nunca lo sabremos... ¡Un año antes escribió *Lenz*, donde aparece la primera descripción médica sobre la esquizofrenia! En todo caso, su autor, Büchner, médico forense, filósofo, revolucionario y poeta, fue un precursor y modelo de todo el teatro moderno. Sigo anhelando y echando de menos ese compromiso humanista... de búsqueda... de la suma de detalles... de contradicción y complejidad... de huir del mundo actual binario... En parte, mi relativo

"Aquí, con la pantalla, lo que tienes que proyectar es la emoción"

Carles Alfaro dirigiendo *Dinamarca*, de Josep Lluís y Rodolf Sirera, premio Max 2020, producción del IVC. ©Jordi Pla

alejamiento del teatro se debe a que cada vez me parece más naif...

R. S.: ¿Será porque el teatro, mayoritariamente, ya no sorprende?
C. A.: Es que es muy obvio. Y muy previsible. Sin embargo, el espectador actual ya está muy acostumbrado a otras maneras de narrar, por influencia del lenguaje audiovisual. Por ejemplo, si hay un personaje que dice una frase y tú, en vez de estar mostrando al personaje que dice la frase, simplemente ofreces un contraplano del que escucha, le estás dando al espectador una información privilegiada, pero eso en teatro es muy complicado. Más bien, nuestro espectador de hoy es audiovisual, ve todos los días no sé cuántas horas de audiovisual; hay una cantidad de claves, de estratos, de complejidad narrativa que, cuando va al teatro, no juegan.

R. S.: Hablemos ahora de *Nacidos culpables* (2002). En este montaje el audiovisual alcanza una posición muy importante.
C. A.: *Nacidos culpables* es una dramaturgia a partir de unas entrevistas reales de un periodista real austríaco, Peter Schirovsky, a hijos, nietos, descendientes de nazis destinados a los campos de concentración, ¡2 diálogos y 7 monólogos estremecedores! ¡11 actores! El material me interesaba muchísimo, pero tenía un enorme pudor, porque los entrevistados era gente que vivía aún… Y el título... *Nacidos culpables*..., vamos, es el mejor título de un espectáculo que haya dirigido; porque define exactamente de qué trata: uno nace con una herencia socialmente adquirida, soy hijo de, y esto es algo que no voy a poder solucionar… Por tanto, ¿desde qué lugar interpretarlo? Me era ofensivo el mero hecho de actuar esos personajes, de aspirar a aparentar que eran verdaderos. Era fundamental quitarle todo paternalismo, todo el melodrama; confieso que no soporto el drama, la autocontemplación burguesa del gran drama de uno; la vida es dura, no dramática; es trágica, incluso podríamos decir que es cómica. O tragicómica. Es sabido que no puede haber drama sin comedia, ni puede haber comedia sin drama. Entonces, en ese momento en que no tenía las cosas aún muy claras, a las audiciones se presentaron muchos actores y necesité grabar las pruebas para luego repasarlas y acabar de

decidir. Y me puse al lado un pequeño monitor y en todas las pruebas observaba ante mí al actor, pero su cara, no la real sino la que salía en la pantalla del pequeñísimo monitor, bastante más pequeña que la que tenía apenas a dos metros frente a mí, es la que se me llevaba finalmente la mirada. ¿Por qué? La actuación frente a la cámara *no colaba*. ¡Incluso quien me conmovía frente a mí, se desvanecía la impostura en el monitor! La cámara es implacable, es certificado de autenticidad. Acabaron las audiciones, y al día siguiente le dije a la compañía: ya tenemos el código. El actor no será la voz, sino el portavoz: un *médium*. En el proceso de ensayos, el propio actor no va a tener frente a él a un director, va a tener una cámara, y estará a medio metro de un objetivo, que aguante un primer plano secuencia de su cara, ocho, doce minutos el más largo. Porque, si no lo aguanta, va a ser tan evidente que no hará falta que le expliquemos mucho. ¿Qué ocurre? Que el actor, cuando está a medio metro de un objetivo, una vez ya ha entendido la necesidad de desarmarse de ilustración, de apoyaturas, no se comporta igual. Aquí, con la pantalla, lo que tienes que proyectar es la emoción; pero la cámara no necesita de la expresión de esa emoción, el actor debe de construir en presente el tránsito, el pensamiento interior de esa emoción. No es que solo baste con pensar, sino que es necesario que todo transite a través del pensamiento en presente y ese construir en presente sea "compartido" a través del objetivo de la cámara. Esa es una información privilegiada que es absorbida por el objetivo y trasciende al espectador más allá de las palabras. No existe acción más intensa y orgánica que la de la dialéctica construida en presente. Lo no dicho, lo no expresado voluntariamente desde el subconsciente... Es lo que regala un primer plano secuencia. Así, de esa manera, hicimos *Nacidos culpables*. Lo que el espectador veía no era al actor –sentado de espaldas al público– sino la ***construcción en presente*** *del pensamiento* del actor en la pantalla, hablándole al objetivo de la cámara. A un micro que te facilita el abanico de sonoridades de la confesionalidad. Facilitar al espectador un estado inmersivo.

R. S.: Vamos ahora a *José K* (2011 y 2018).
C. A.: En *José K, torturado*, me quise responder preguntas y llegar al límite de lo que es teatro y lo que no lo es. No todo, por el hecho de que se realice o se exprese sobre un escenario, es necesariamente teatro.

R. S.: Y *José K,* ¿en qué estadio estaría? ¿Entre el teatro y qué…?
C. A.: Tanto en *El cas Woyzeck*, como en *Nacidos culpables* y en *José K, torturado*, hay algo que no podemos ver en un teatro, que es la proximidad del rostro del actor, el primer plano. Y no se trata de cine; es teatro. Pero, en última instancia, qué importa ya si es teatro o es cine, lo importante es el modo en que aquello llega al espectador. Porque lo que está viendo es lo que está pasando en vivo y en directo en cada representación.

R. S.: En *José K, torturado,* que es el título completo, partías de una obra de teatro del periodista Javier Ortiz, donde se plantea el dilema moral de, si para evitar una acción terrorista, es lícito recurrir a la tortura. Si existe alguna excepcionalidad en su uso. Como dice el periodista, admitir la tortura en el caso extremo de José K, es admitirla *siempre*.

Iván Hermés en *José K.* 2018. ©Jordi Pla

El cas Woyzeck/El caso Woyzeck. 1992. ©Pedro Pablo Hernández.

"Hay algo que no podemos ver en un teatro, que es la proximidad del rostro del actor, el primer plano. Y no se trata de cine; es teatro"

C. A.: Yo coloqué al personaje maniatado, de espaldas al público, encerrado en una caja de un metro y medio de alto y un metro cuadrado de base, se trata de una celda de castigo, en la cual el detenido no puede estirarse ni de pie, ni tumbado, y está además aislado visual y acústicamente y, por supuesto, en una oscuridad total.

R. S.: ¿Y qué es lo que ve el espectador?
C. A.: Este cubo es de cristal transparente y se encuentra colocado, girado en rombo, en el centro del escenario. Está revestido en su interior de vinilos espejo/espía, que obliga al detenido a que solo vea y se enfrente a su propia imagen una y mil veces, de modo que el espectador puede llegar a percibir algo a través de los reflejos de este.

R. S.: O sea, que torturabas a los actores.
C. A.: Me temo que sí. Los dos actores que interpretaron la función, Pedro Casablanc (2011) y después Iván Hermés (2018), que hacían la representación desnudos –la desnudez es el grado extremo de la vulnerabilidad–, acababan prácticamente deshidratados. Y a consecuencia del sudor, su imagen, a través del cristal se iba empañando, haciéndose cada vez más borrosa. Y el actor, ya lo he dicho, no veía, no sentía, no oía al público. Pero el público sí que veía el rostro del actor, porque había una cámara pegada al ángulo posterior del rombo, que se utilizaba para captar y proyectar su imagen –un plano secuencia de una hora y cuarto– en una gran pantalla colocada detrás y por encima del cubo. El objetivo: incomunicar al actor/detenido desde el inicio e incomunicar progresivamente al espectador del actor/detenido físico del interior del cubo para pasar únicamente al virtual, primer plano, de la pantalla.

R. S.: En resumen…
C. A.: Es el compromiso del *aquí y ahora* lo que legitima al teatro. En resumen, *José K, torturado,* es teatro. Tengo serias dudas que, si se cumple la máxima de *único e irrepetible* –esto es, la incertidumbre, la imprevisibilidad de los siguientes 5 segundos– en una retransmisión en directo –¿incluso una grabación en directo?–, eso no sea teatro. ¿No es teatro un debate electoral televisado entre candidatos? ¿O la catarsis de una final de la *Champions*? ◆

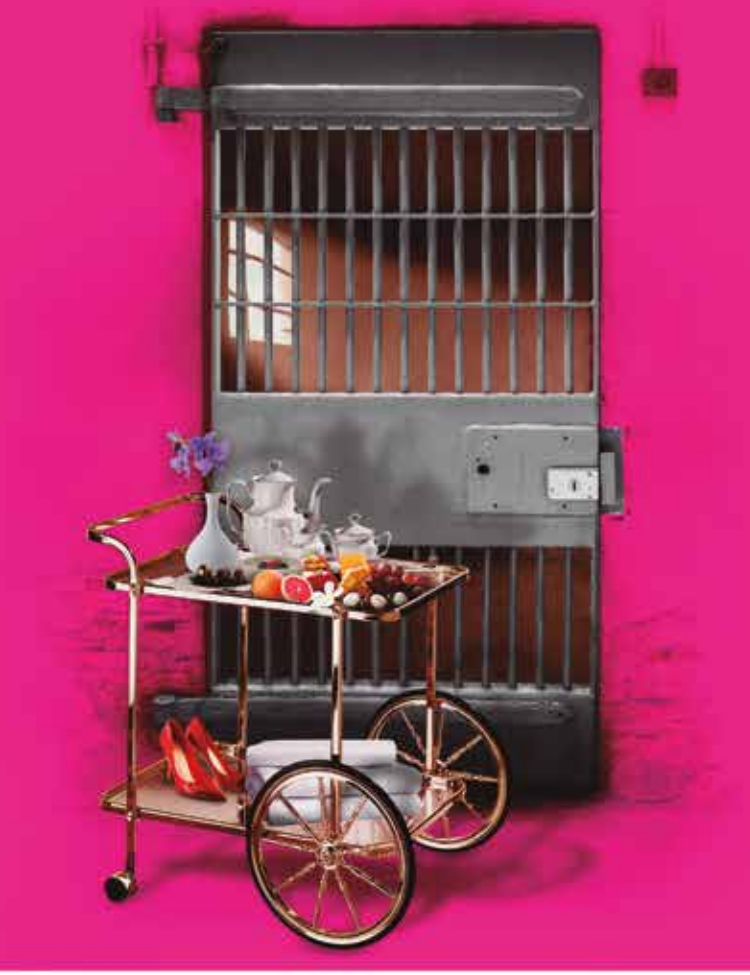
Música
Lucas Vidal
Libreto
Boris Izaguirre

Trato de Favor

del
29 de abril
al
21 de mayo
de 2023

Dirección musical
Andrés Salado
Dirección de escena
Emilio Sagi

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



Música
Federico Moreno Torroba
Libreto
Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw

Luisa Fernanda

del
21 al 30 de junio
de 2023

Dirección musical
Miguel Ángel Gómez-Martínez
Dirección de escena
Davide Livermore

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

Adrià Gual: un legado enriquecedor

Por Joan Maria Gual

"Siguem bons companys, treballem amb fe, i ens estimarem el doble"
Adrià Gual (1899)

Actualmente, situar en el mapa de la historia de personas que con su trabajo han contribuido de forma decisiva a construir la realidad de nuestro presente, resulta a menudo incomprensible en nuestro país, el cual goza de una amnesia crónica, que no le permite mirar al pasado, ya que estamos priorizando esa falsa visión que la inmediatez nos ofrece, como si no existiera el pasado, y en el convencimiento de que hay que incidir en el presente sin valorar de dónde venimos y, por tanto, sin poder reflexionar hacia donde vamos.

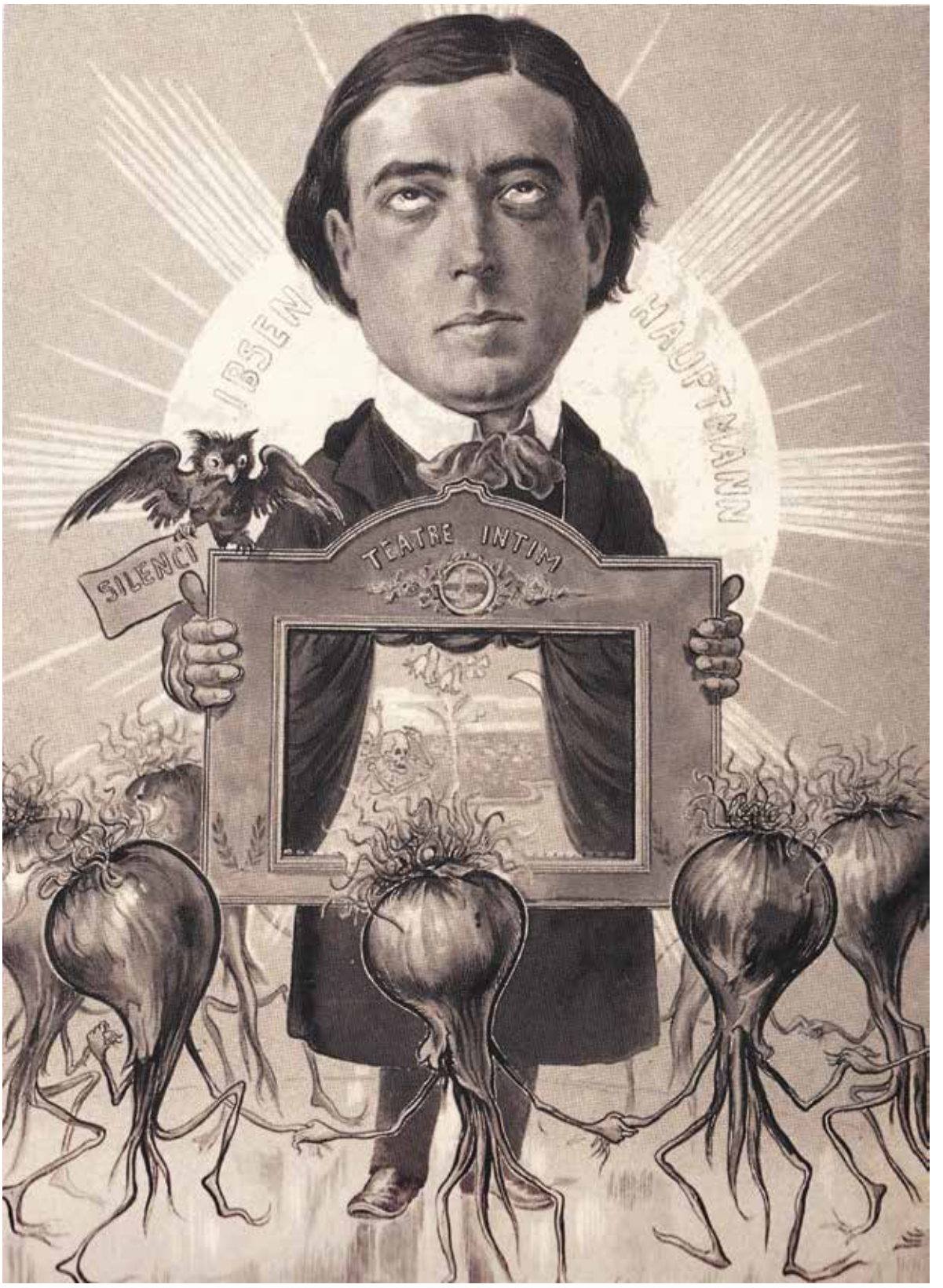
Afortunadamente, todavía quedan reductos de memoria como la Academia de las Artes Escénicas, que apuesta por poner en valor aquellos hechos y personas que han contribuido, con su legado, a construir nuestro presente, y que es lo que nos permite seguir avanzando, construyendo y modificando la realidad, que día a día podemos crear con nuestro esfuerzo y nuestro trabajo de indiscutible capacidad transformadora.

ANIVERSARIO. El 8 de diciembre de 2022 se cumplieron 150 años del nacimiento de Adrià Gual (1872-1943), personaje imprescindible para entender la transformación y evolución del hecho teatral en nuestro país. Fue un hombre de teatro completo, que desarrolló todas la facetas del arte escénico. Como escenógrafo, director de escena, pedagogo, teórico y autor dramático. Conocedor de las propuestas que llegaban de Europa y de la estética wagneriana, Gual abogó por un teatro que englobe todas las disciplinas, lo que hoy denominaríamos un teatro multidisciplinar, a través del cual, se pudieran desarrollar todas las capacidades de los creadores.

Con la fundación de la Companyia de Teatre Intim, en 1898, y la Empresa de Teatre Català, en 1908, actualiza el repertorio de los escenarios catalanes con la programación de autores clásicos como Esquilo, Molière, Shakespeare o Goëthe, o contemporáneos como Pérez Galdós, Maragall, Rusiñol o Guimerà. Introdujo en nuestros escenarios nombres representantes de diversas estéticas que abrían ventanas de aire fresco en el panorama de la época, como Maeterlinck, Ibsen, D'Annunzio, Hauptmann, incluyendo a Richard Wagner. En 1901, tras desprenderse del taller de litografía heredado de su padre, va a París, según dice él mismo: "a tomar contacto con muchas cosas presentidas". Indiscutiblemente, este viaje marcó un antes y un después en su itinerario vital y profesional.

SEMILLA DE ENSEÑANZA. En 1903 puso en marcha la Escola Catalana d'Art Dramàtic, primera institución dedicada a la enseñanza de las artes escénicas, y semilla del actual Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Su proyecto comprendía un programa que contemplaba la formación, la investigación, la creación y la divulgación. Este potente instrumento ayudó

Caricatura de Gual por Llopart.


IBSEN
HAUPTMANN
TEATRE INTIM
SILENCI

Arriba izquierda: Fotomontaje que muestra a Gual sobrevolando Barcelona.

Arriba: Retrato de Adrià Gual.

Cartel de Gual para celebrar el III Centenario de Molière.

de manera indiscutible al propósito de Gual de modernizar la escena catalana. En 1908 es nombrado Director de la Nova Empresa Teatral Catalana, cuya primera sede se situó en el Teatro Novedades, para posteriormente pasar al Teatro Romea, donde se presentaron espectáculos, que pusieron a la cartelera barcelonesa a la altura de los teatros europeos. En 1910 es nombrado director del Teatre de la Naturalesa de Figueres.

En 1912 presenta en Madrid un ciclo de conferencias bajo el título de *El genio de la comedia*, consistente en una antología del teatro desde Grecia hasta Molière. En 1913 realiza un viaje a París y Londres, donde toma contacto con personalidades de la producción cinematográfica y, a su regreso, junto a otros socios, funda la productora Barcinografo con la que forma un grupo de trabajo donde Gual escribe guiones, dirige el equipo y crea una plantilla oficial de actores y actrices, con los que realizó diversos trabajos cinematográficos. La comercialización de los films no fue la adecuada, y en 1915 Gual se vio obligado a abandonar Barcinografo.

EFERVESCENCIA. En 1920 presenta en el Teatro Goya de Barcelona *La trilogía del amor*. En 1923 es nombrado Director del Museo del Teatro. Estos son años de efervescencia en la actividad de Gual, que le conducen de manera contundente a reconstruir, regenerar y europeizar las artes escénicas catalanes del siglo pasado. A partir de ese 1923, y bajo la dictadura de Primo de Rivera, empiezan las dificultades y se inicia un periodo de "castellanización" en el que Gual, a fin de salvar la institución, adopta una posición posibilista muy criticada políticamente. Ya en 1934, la llegada de la República Catalana le cuesta la destitución de su cargo.

INVESTIGACIÓN. No se puede olvidar la gran aportación de Adrià Gual en el terreno de la investigación. Introdujo una concepción moderna de la puesta en escena, puso en la nómina teatral la figura del director y fundó una escuela teatral que, en parte, puso las bases de una estructura que posibilitó la aparición de una industria cultural, que abría puertas a una nueva manera de entender los procesos de producción y creación escénica.

En1896 había publicado una recopilación de sus investigaciones bajo el título de *Teoría escénica*, y que partía de la base de la integración de todas las disciplinas del arte en igualdad de condiciones, bajo una clara concepción wagneriana del espectáculo. Esto lo planteaba mediante la identificación del color con un concepto espiritual, siguiendo la fórmula: "Por el tema al espíritu, por el color a los ojos y al espíritu, por la música al oído y también al espíritu".

Propició varias acciones con los alumnos de la Escola Catalana d'Art Dramatic, a fin de generar trabajos prácticos, que acercasen a la realidad escénica a los estudiantes y, a su vez, a través de estas acciones, ejercía un aspecto social que contribuía a acercar el teatro a sectores con dificultades para acceder a él.

Podemos asegurar que la idea de Gual de su *Teatre de la Ciutat* fue el primer intento de Teatro Nacional que se vio descartado en 1925 pero que, finalmente, vio la luz muchos años después, en 1996, con la inauguración del Teatre Nacional de Catalunya.

Gual es autor de gran número de estudios y conferencias tal como: *Les orientacions* (1911); *Sobre el Teatre català o Molière i la Farsa dels Metges* (1917), y por ultimo, un texto imprescindible para conocer la figura de Adrià Gual en primera persona: sus memorias *Mitja vida de teatre*, editado en 1960. Hasta esa fecha, la memoria de Adrià Gual estaba prácticamente desaparecida, excepto en

círculos muy reducidos y próximos a su persona y a su obra. Es en este año cuando Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany ponen en marcha la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual EADAG, que expresa la voluntad de reconocer y valorar la figura del gran hombre de teatro, comenzando una importante labor en la preparación de profesionales de las artes escénicas, y asumiendo el testigo del espíritu renovador y transformador que presidió toda la obra de Gual. Con su actividad, y a través de la Companyia Adrià Gual, se dio a conocer infinidad de autores, entre ellos, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo o Salvador Espriu, creando unas bases sólidas para el futuro del teatro catalán. Durante varias décadas la EADAG proporcionó gran cantidad de espectáculos y profesionales que han estado y están contribuyendo al desarrollo de las artes escénicas.

Hecho este recorrido por la figura y obra de Adrià Gual y si tuviera que valorarla, quedaría atrapado entre dos aspectos que me resultan indisociables. El hombre de teatro del que he intentado hacer una resumida semblanza histórica, y la del abuelo que no llegué a conocer pero del que tanto he oído hablar en mi casa desde que tengo uso de razón, y que me ha acompañado de una manera u otra en cada uno de los trabajos que he realizado a lo largo de estos años de profesión. Me hablaban de un hombre amable, tenaz, fiel en sus convicciones y con un gran sentido del humor. Con eso me quedo, junto a la admiración por su trabajo, del que me gustaría subrayar su capacidad de innovación y su profunda inquietud por aportar elementos de transformación, que ayuden a la renovación, y ofrezcan nuevos paisajes para establecer espacios de creación abiertos. Me fascina esa capacidad de abarcar tan diversas disciplinas al servicio de una misma idea: el teatro como espectáculo total.

Aunque hayan pasado 150 años, todavía estamos a tiempo de poner en valor la figura de Adrià Gual en su justa dimensión.

Moltes gràcies avi! ◆

Pepa Plana en *Giulietta*. 2000. ©Jordi Soler

Pepa Plana

"MI PAYASA ES COMO UNA NIÑA IMPERTINENTE QUE HACE PREGUNTAS MUY PERTINENTES".

Por **Arantxa Vela Buendía**

en 2022 Pepa Plana recibió el Premio Nacional de Circo. Ella, que no pudo tener referentes porque no había 'payasas' de la edad de su madre y de su abuela, se ha convertido en uno para las nuevas generaciones. Pepa regresó en febrero de Helsinki, del Red Pearl Clown Festival. Desde 2012, este festival finlandés nos recuerda que existen las payasas y que son muchas, tantas que ellas solas llenan la programación de este certamen durante ocho días.

Arantxa Vela: ¿Son los finlandeses tan callados como aparecen en las películas de Kaurismaki?

Pepa Plana: Sí, son así. La proximidad física les perturba, pero cuando están a oscuras en un teatro y pides voluntarios, se transforman. Normalmente ríen para dentro. No te regalan el *feedback*, pero al final, aplauden como locos.

A.V. ¿Cómo haces cuando viajas a países y no conoces el idioma?

P.P. Tengo espectáculos ya pensados para moverlos en los que el texto no es lo importante. Es un reto para mí porque soy muy parlanchina. El primero que me permitió viajar fue *L'Atzar (El azar)*

A.V. ¡Dedicaste un espectáculo al azar! ¿Cuentas con él?

P.P. Sí, pero también tienes que estar ahí. Quiero decir, que te caiga una manzana en la cabeza es un fastidio, pero a Newton le llevó a descubrir la ley de la gravedad. De alguna manera, aprovechas las casualidades cuando previamente tienes un objetivo. A mí me gusta la palabra *chiripa*. Yo me dedico a esto por *chiripa*, pero también es cierto que soy muy tozuda y que iba por ese camino.

A.V. ¿Eras payasa de pequeña?

P.P. Sí, se ve que sí. Era muy dicharachera, extrovertida y muy gamberra, pero no se daban cuenta. Bueno, mi abuela sí. Alertó a mi madre y le dijo: "¿No ves que esta niña es una artista?". Yo me disfrazaba, montaba festivales con un come discos… Entonces me apuntaron a danza clásica, pero no era lo mío. Lo único que me gustaba era la función de final de curso por el tutú, el pallet, las lentejuelas. Empecé a hacer teatro porque iba a una escuela librepensadora en la que se hacía teatro. Luego, la profesora me metió en el grupo amateur de mi pueblo. Para mí era como estar en el Teatro Nacional. Ahí me di cuenta de que yo quería hacer eso, aunque no supiera ni cómo se llamaba. Cuando venían profesionales de fuera, yo pensaba meterme dentro de un baúl para que me llevaran. No veía otra manera de conseguirlo. Con 14 años me enteré de que eso se podía estudiar y fue un acontecimiento. Había una puerta. No hacía falta esconderme en un baúl. O sea, que no tengo plan B, que desde pequeña nunca he querido hacer otra cosa que no fuera teatro.

> "Yo me dedico a esto por *chiripa*, pero también es cierto que soy muy tozuda y que iba por ese camino"

A.V. Cuando estudiabas arte dramático, ¿te veías como actriz o como payasa?

P.P. Lo que yo quería hacer era teatro y ni se me pasaba por la cabeza lo de ser payasa. En el Instituto del Teatro dábamos acrobacia, esgrima, máscaras, pero no existía esa disciplina como tal. Me apasionaban las máscaras, las de comedia del arte, las balinesas… La primera vez que me puse la nariz de payasa fue en un taller internacional con Ariane Mnouchkine, del Theatre du Soleil. No era un curso de payaso, era de teatro, pero Ariane Mnouchkine mezclaba un montón de disciplinas. Fue como una revelación. Con la nariz me podía multiplicar, dividir… Era como conducir un vehículo que me permitía ir a lugares a los que no me hubiera atrevido ir sin la máscara. Me sirvió para enriquecerme como actriz, para tener más herramientas, pero ahí se quedó. Después, pasaron unos años, ya había terminado el Instituto del Teatro, trabajaba como actriz y, en un festival de payasos de Cornellà, vi a Gardi Hutter. No sabía que se podía ser una payasa teatral para adultos ▶

"¿Qué pasa si esos números clásicos de payasos, que siempre se han hecho en masculino, los hicieran dos payasas? Hay que releerlos, reinventarlos"

y flipé. Pensé que aquello se parecía mucho a lo que a mí me gustaría hacer. Pero necesité un tercer encuentro, que tuvo lugar en una casa ocupada autogestionada. Ahí conocí a Virginia Imaz que era una payasa política, social, de denuncia. Desarmaba un montón de argumentos con la risa, con la tontería, con el juego. Empezamos a organizar veladas y fue entonces cuando me di cuenta de que no había marcha atrás, que la payasa me había elegido a mí. Me había resistido durante diez años.
Ariane Mnouchkine entendía perfectamente dónde estaba mi humor femenino, que no era el estereotipo la mujer que hace reír porque es tonta, gorda y fea, sino que hago reír porque me pasan cosas épicas, porque en mi fracaso en femenino tengo un drama donde hay comedia.

A.V. ¿Qué diferencia hay entre el humor de un actor cómico y el de un payaso?
P.P. Yo distingo cuando soy actriz e interpreto un personaje que se puede parecer a mí o no, y cuando juego como payasa. Como payasa no me siento personaje en absoluto, soy un ser humano. La payasa no se parece a nadie más que a mí. La multiplico, la deliro, pero soy yo jugando en esta dimensión. Además, los cómicos hacen un humor local, hablan de políticos con nombres y apellidos, de sucesos que han ocurrido en su comunidad, sabiendo que el público reconoce perfectamente de lo que hablan. Eso caduca en el tiempo. Los payasos no emitimos desde ese código, sino que vamos a la esencia humana. Hablamos de un universal, desde un lugar que cualquier persona del mundo entiende porque es el frío, el hambre, el miedo. A veces nos llaman poetas en acción.

A.V. ¿Y en todos tus espectáculos eres la misma payasa?
P.P. Sí, soy la misma personita que juega. Cada espectáculo es como una aventura que le permito ¿Qué pasaría si ahora soy Julieta de 'Romeo y Julieta'? Entonces ella se pone a jugar, pero nunca se pierde de vista a la payasa. La hago viajar por aventuras distintas, nuevos retos. Uno de esos retos era hacer un dúo femenino con payasos clásicos: el augusto y el carablanca. ¿Qué pasa si esos números clásicos de payasos, que siempre se han hecho en masculino, los hicieran dos payasas? Hay que releerlos, reinventarlos. Lo último que he hecho es un trío. Con cada espectáculo me gusta plantearme un nuevo reto, pero la payasa es la misma, con más edad, pero la misma.

A.V. Viendo tu trabajo parece que te identificas con el augusto.
P.P. Cuando estoy en dúo, soy augusta y hay una blanca. Tiene que haber una lista y otra que no lo es. Así funciona la estructura. Para explicar un caos tienes que tener un orden. La augusta pivota sobre el caos porque hay alguien que le marca los límites. En trío también puede haber blanca, una augusta y una contra-augusta.

A.V. ¿Y cuando estás sola?
Cuando un augusto trabaja solo, nos llaman excéntricos, porque tú mismo tienes que hacer el orden y el caos; o un tres en uno, porque a veces estás en el contra-augusto, como que te desdoblas. Pero aun siendo excéntrica, tiendo más a la augusta que a la blanca.

A.V. ¿Cómo surgen tus espectáculos? ¿Cómo ensayas?
P.P. En la vida y en el trabajo soy bastante desordenada. En el desorden encuentro el orden. Al principio, tengo un montón de *inputs* y no doy con el hilo, no sé de qué quiero hablar. Es como si coleccionara piezas de un puzle: una imagen sugerente, un libro que me inspira, un color… Mientras, voy pensando en qué momento estoy y qué es lo que quiero denunciar; dónde hay un drama profundo para

Pepa Plana, Premio Nacional de Circo.

hacerlo cómico. Entonces lo encuentro y, de ese montón de piezas que antes no encajaban, van saliendo los colores. Lo más difícil para mí es dar con el hilo, porque es fácil meter los delirios cuando ya estás en el hilo. Y siempre necesito la complicidad de una mirada externa. No sé trabajar sola. Soy como una niña que juega en un parque y dice: "Mira cómo salto, mira lo que hago". Si no hay una mirada, acabo limpiando el local de ensayo. No me sirve la cámara. No sé mirarme a mí misma. Puedo hacer de mirada externa para alguien, pero no para mí misma.

A.V. Y ¿cómo es tu payasa?
P.P. Tiene una maldad ingenua. Es como una niña impertinente que hace preguntas muy pertinentes. Esta personita nos está poniendo el dedo en la llaga y, además, te puede hacer reír con esta pregunta ingenua. Pero después te das cuenta y dices: "¡Hostia, qué mala persona! Me estaba hablando de esto y no me he dado cuenta hasta el final". A mí me gusta mucho la risa que empieza por *ja ja* y acaba por *jo jo*. Esa risa abierta de *ja* es optimista, cree que los problemas se van a solucionar, pero con ese optimismo vamos a la autodestrucción. Hay una conciencia como payasa y como persona de que estamos viviendo un final como sapiens o como estúpidos, porque muy sapiens no somos ya que todavía nos matamos. Es como decir: "Ya está, no pasa nada, la hemos cagado". ◆

El logos y el patho, una relación difícil

Por Margarita Piñero

La especialidad de Estudios y Divulgación ha organizado la tercera edición de los *Debates: Estudio y Creación Escénica* en el salón de actos el Museo de la Imprenta Municipal-Artes del Libro, con el patrocinio de la Universidad Autónoma de Madrid y con el Instituto de Teatro de Madrid, Universidad Complutense.

Estos Debates se iniciaron en 2019 con el objetivo de analizar la relación entre estudiosos y dramaturgos, señalando la mutua dependencia entre ellos. Como dice G. Steiner, al igual que Saturno devora a sus hijos, a veces los estudiosos devoramos el material creativo de los autores, y otras, los creadores sitúan sus obras en un marco en el que los estudiosos no están de acuerdo, creándose unas relaciones de dependencia. Para debatir sobre estas relaciones, en ocasiones contaminadas y por tanto con grandes aspectos positivos y negativos, está pensada esta actividad en la que se insiste en subrayar su singularidad, que la distingue de otras como los encuentros o los diálogos. Las reflexiones del estudioso sobre técnica en la construcción dramatúrgica, problemas estructurales no resueltos, consistencia o inconsistencia de los personajes pueden no coincidir con lo que piensa el dramaturgo o viceversa y aquí radica la aportación de estos debates. En cada una de las tres ediciones hemos contado con tres dramaturgos españoles -cada uno perteneciente a una generación- y con tres estudiosos académicos y miembros de la especialidad que los organiza.

Los debates han ido asentándose durante estos cuatro años y han logrado crear un público fiel compuesto por estudiosos, aficionados y estudiantes de doctorado de las universidades que lo patrocinan. Desde sus inicios han estado organizados por Carmen González, catedrática de la Universidad Autónoma y por mí misma, profesora de la Resad. Francisco Marín, el director de la Imprenta, nos ha recibido siempre con afecto, contribuyendo así al buen clima que se crean en los Debates. Es una actividad que está subvencionada por las dos universidades ya citadas y este año también ha contado con una aportación de la Academia, lo que nos permitirá hacerla también, a lo la largo de este 2023, en otra comunidad autónoma, cumpliendo así con el objetivo de la Academia de descentralizar nuestras actividades.

El museo Imprenta Municipal-Artes del Libro, en Madrid, sede de los debates.

Han pasado ya por estos debates dramaturgos y estudiosos absolutamente representativos del tejido teatral del momento y en ellos se han puesto sobre la mesa algunos de los temas y reflexiones más candentes de la escritura dramática actual. Hagamos ahora un breve recorrido por cada una de las tres ediciones.

DEBATES 1: ESTUDIOS Y CREACIÓN ESCÉNICA: NOVIEMBRE DE 2019

Los debates comenzaron hace cuatro años y en su primera edición contamos con tres dramaturgos: José Luis Alonso de Santos, Paloma Pedrero y Alberto Conejero y con tres estudiosos: Francisco G. Carbajo, catedrático de Literatura en la UNED, Conchita Piña, editora de Antígona, y yo misma. El primer debate lo inició F.G. Carbajo con esta pregunta: "¿Qué está abriendo José Luis Alonso de Santos, autor capital en el teatro español contemporáneo, cuando abre o descorre el telón en la portada de algunas de sus obras y en la representación de todas sus piezas?".

A. de Santos contestó que le es muy incómodo intentar explicar sus obras, ya que pudiera parecer que las está defendiendo ante el juicio del mundo. Señaló que prefería hablar de los procesos de creación en su teatro, del manejo de los materiales que van desde la metáfora con la que el escritor intenta mostrar las zonas del mundo que explora, los mitos dramáticos que estas metáforas generan, y su transformación en material escénico por los actores, que son los que hacen la exégesis interpretativa dándole a la palabra su significado profundo.

El segundo debate se realizó entre Paloma Pedrero y Conchita Piña. Comenzó con una pregunta de la estudiosa: ¿qué diferencia hay entre un teatro feminista o femenino? A lo que la autora respondió que escribe desde su ser de mujer, y ese ser es el que hace que su teatro sea feminista. A continuación el debate se centró en la necesidad o no de reivindicar una escritura desde la libertad y desde la inconsciencia, asunto que Pedrero defendió ya que dijo que ella escribe desde ese lugar. La estudiosa concluyó señalando las constantes que ella ve en su obra: tiene la mirada del otro, es metateatral y pretende transformar la realidad desde los hechos cotidianos.

Finalmente el tercer debate se celebró entre Alberto Conejero y Marga Piñero y se centró

Paloma Pedrero, participante en la primera edición.

Rodolf Sirera y Guillermo Heras en los debates de 2022.

Ignacio de Moral, participante en la segunda edición.

en el proceso de creación. Dijo la estudiosa que el artista vive siempre tratando de dejarse sorprender por la existencia, intentando ver la realidad en su asombroso existir. El debate transcurrió en un tono casi de confesión, creándose una atmosfera de intimidad que le permitió al autor hacer un recorrido por la creación de su obra relacionándola con su proceso vivencial, logrando momentos de gran verdad y emoción. La estudiosa señaló también que el autor conoce perfectamente la técnica de la estructura teatral lo que le otorga una gran libertad, y señaló que en sus últimas obras había añadido el dominio en la construcción de los personajes, logrando la fusión entre palabra poética y dramática.

DEBATES II: ESTUDIOS Y CREACIÓN ESCÉNICA: MAYO DE 2021

La segunda edición de los debates se celebró en mayo y no en noviembre debido a la pandemia. Se retrasmitieron por *streaming* y contamos con Carmen Resino, Ignacio del Moral y José Manuel Mora, que debatieron con Carmen González, Julio Huélamo y Marga Piñero.

En el primer Debate Carmen González abordó la trayectoria de Carmen Resino, dramaturga que comenzó su escritura al final de los años

sesenta. Partió de una distinción: el suyo –dijo- es un teatro escrito por una mujer, pero no un teatro de mujeres, porque es el ser humano la piedra angular sobre la que pivota toda su dramaturgia, apoyada en el conflicto que surge cuando las relaciones de poder del ámbito de lo público contaminan el ámbito personal (pareja, familia) y esa fuerza asfixiante oprime al ser humano. Resaltó también que tiene predilección por los temas sociales, el feminismo, la censura y todos los envuelve en el humor y la ironía.

En el segundo debate Julio Huélamo, quien fue director del Centro de Documentación Teatral, señaló que en este tiempo donde triunfa lo líquido y hasta lo gaseoso resulta reconfortante seguir encontrando creadores como Ignacio del Moral que fundan la solidez de su obra en la referencia ineludible a la realidad y en el uso del humor, a veces más ácido y paródico, otras, más tierno, pero nunca encubridor. Resaltó la trilogía compuesta por *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe, La mirada del hombre oscuro* y *Rey negro,* porque las tres suponen una indagación profunda sobre el fenómeno de la inmigración o, mejor, de la "otredad", ya que el encuentro o el desencuentro con el otro o con uno mismo, sea en la familia, en el amor, en la amistad, en el trabajo, o en la radical soledad de cada cual, son pilares esenciales de su teatro.

Finalmente el tercer debate se celebró entre José Manuel Mora y Marga Piñero quien señaló que este autor pone en el escenario siempre a personajes perdidos que buscan desesperadamente aquello que pueda amainar el dolor de vivir. Explicó que este contenido lo aloja en un tipo de teatro llamado posdramático al que no le interesa la construcción de una trama, sino que está basado en la narración de microhistorias que se muestran de modo simultáneas, sin llegar nunca a converger. El debate se centró en las dificultades que este teatro supone para el espectador, siempre descifrador de códigos intelectuales, y en el valor que este tipo de teatro da a la emoción vivida en directo en el espectáculo, tanto por los actores como por los espectadores.

DEBATES III: ESTUDIOS Y CREACIÓN ESCÉNICA: NOVIEMBRE 2022

En esta tercera edición de los debates hemos contado con Rodolf Sirera y Guillermo Heras, estudioso y director teatral de larga trayectoria, quien destacó la figura del autor en el marco del teatro independiente y la transición democrática. Siempre con la complicidad de su hermano Josep Lluís, se inclinó por un teatro de raíces épicas, pero con profundas interconexiones con un mundo cercano a su memoria emotiva, en los que temas familiares y de educación sentimental, aparecen muy claramente. Señaló también su aportación a la escritura de guiones en series muy importantes de las televisiones autonómicas y de la estatal.

> Los debates han ido asentándose durante estos cuatro años y han logrado crear un público fiel compuesto por estudiosos, aficionados y estudiantes de doctorado

En el segundo debate se encontraron Juana Escabias con Julio Vélez, director del ITEM, Instituto del Teatro de Madrid, quien resaltó el compromiso de la autora con la sociedad de su tiempo Sus textos tienden a analizar la desestructuración, la desigualdad de género, y la soledad e incomunicación del ser humano en un mundo paradójicamente híper conectado. Atención especial mereció el interés que la autora muestra en el desarrollo de la problemática social contemporánea alrededor de la temática del feminismo y la violencia machista.

En el tercer debate Marga Piñero le planteó a Carolina África, la autora representante de la generación más joven, que la singularidad de su escritura es que la mujer es la que tiene que resolver sus contradicciones emocionales, sin culpar a otros: las soluciones están en ellas atreviéndose a vencer sus miedos. Y todo esto lo cuenta fusionando el humor con lo dramático, el dolor con el gozo del vivir. Planteó también cómo su escritura, al principio apoyada en una estructura endeble –tal vez escuchando los cantos de sirena- se ha ido fortaleciendo precisamente por el apoyo de su escritura en la construcción de un conflicto dramático sólido y potente.

Ante estos resultados, estamos preparando la cuarta edición, que empezaremos a hacerlos en otras comunidades autónomas. ◆

EL DEL

Por Pablo Martínez Bravo

A veces siento que vivo en una *sitcom*. Es el género que más he consumido. Mi serie favorita es *Friends*, y sí, podemos hablar de si ha envejecido bien o mal, pero es una comedia increíble. La última que he acabado de ver es *Malcom* y ahora estoy con *Sexo en Nueva York*. Aunque por estas referencias no lo parezca, tengo 30 años. Bueno 29, los 30 caen en abril. Y quizás por estar viéndola y tener que escribir este artículo me he sentido un poco Carrie ¿De qué podría hablar? ¿De lo difícil que lo tienen los jóvenes creadores? ¿De la censura? ¿De si es necesario que tu obra represente quién eres? Temas muy interesantes, pero menos que el que he encontrado: Yo.

YA HE DICHO QUE ME SENTÍA UN POCO CARRIE.

Quizás este artículo debería ser más formal, pero soy más de *Sálvame* que de documéntales de animales, siento decepcionaros. Y no es que me crea por encima de esos temas, por supuesto que no, pero pienso que hablar desde mi experiencia era lo que sentía más de verdad. Al final como creadores es lo que buscamos, tener nuestra voz propia. Y es que ese es uno de mis objetivos del año. Ser más yo. Signifique lo que signifique, que yo aún no lo tengo claro. Por eso en un ataque de insomnio y varios, demasiados, episodios seguidos de las amigas nueyorquinas me puse a analizarme. Esto es algo que hago a menudo y que espero no ser el único. Me veo desde fuera. Como un espectador. Es más: como si estuviera en un plató y pensara en las tramas que vive el protagonista. Un protagonista un poco flojo para ser protagonista. Me pega más ser el amigo del protagonista. Pero en esta no, en esta han apostado por mi. Claro error de producción.

La noche que amé a Pasolini, de Pablo Martínez Bravo. ©Julio Martínez

¿QUIÉN SOY YO? ESE TÍTULO ES MUY MALO. MALO NIVEL *PIRATAS* CON PILAR RUBIO. ESE NIVEL.

Es un chico (más que hombre) blanco, cis y bisexual. Sueña con triunfar en el teatro, el cual pisó por primera vez con cinco años cuando su tío le llevó a ver el musical de *Peter Pan*. Desde entonces quiso dedicarse a ello, sin conocer todas las dificultades que conllevaba. Pero de la profesión hablaré más adelante. Soltero. No es importante para lo que quiero hablar, pero hay una foto mía en el artículo y bueno, nunca hay que perder la oportunidad. El año pasado dejó de ser un burgués de clase media para convertirse en un prototipo de adulto que intenta cuidar su frágil economía. *Spoiler*: sale mal. Comparte piso en un barrio moderno, céntrico y con mucho ruido con dos compañeres increíbles y un galgo que a veces decide comerse su comida. Los tres, ya que el perro aún no lo ha demostrado, son artistas multidisciplinares. Es horroroso como suena, pero cada une hacemos muchas cosas. Dos de sus mejores amigos están en la misma situación dentro de la profesión, aunque siendo más jóvenes. Es curioso, con ellos me siento más como Samantha. Hablan de la profesión y de cotilleos, porque harán teatro pero son radiopatio. Tiene amigues intérpretes con diferentes carreras y éxitos. Y aquí es donde me quiero parar.

¿QUÉ ES EL ÉXITO EN EL TEATRO?

Nuestro protagonista necesita un objetivo. El concepto de éxito lo tenemos todos pero ¿qué es triunfar? Hablo con mis amigos actores y siento una inquietud general, a pesar de sus diferencias. Algunos hacen series para grandes plataformas, otros trabajan en bares y a otros

ARTÍCULO

pues les van saliendo cosas. Pero todos comparten la sensación de que no llegan. Y no solo a fin de mes, que ese es otro tema. Que ese éxito no llega. Que siempre hay que seguir tirando. Y no me gustaría tener que usar el tópico de que esta profesión no es un sprint sino una carrera de fondo, porque lo es, pero mentalmente es agotador. Y eso es lo que me parece el tema importante

¿SE PUEDE TENER UNA SALUD MENTAL ESTABLE SIENDO ARTISTA?

No quiero convertirme en una de esas personas que dan discursos grandilocuentes como si John Williams le estuviera componiendo la música de fondo. No. Pero creo que es algo que podemos intentar analizar. El teatro funciona de una manera, ok, aceptamos. Esa es la primera norma. Algo así como si quieres dedicarte a esta profesión tienes que aceptar que te van a decir no hasta que te vayas viaje. Referencia a telecinco, un beso a quien lo entienda. Da igual que seas actriz, director, dramaturgo, iluminadora, vestuarista, escenógrafa o creador de espacio sonoro. Da igual que hayas estrenado en Mérida o en la sala Nueve Norte. No importa si llevas años trabajando o si solo has dado un curso de dos semanas. El *no* jamás se va. Y esto no es algo que te cuenten en la escuela. El teatro nos parece algo glamuroso importante, mágico. Y mágico es, pero cuando estás desmontando una escenografía lo más rápido posible para dejar el espacio para otra compañía o recibes mail diciendo que lo intentes otro año, pues se hace un poco difícil creer. Esto no es Manhattan, cariño. Aunque sí es un poco pueblo. Siempre digo que somos muchos, pero a la vez pocos. ¿No os pasa que a veces os resulta difícil ver una función sin conocer o saber quién es o qué es amiga de o tuvo un lío con o trabajaste con el del equipo? Y eso también es agotador.

HACER LA PRENSA, LA FAMA ES AGOTADOR.

Es en esta parte donde entra Mi Miranda Interior. La prensa y la fama son conceptos de unos amigos, otros creadores que se dejan un dinero que no tienen en intentar hacer belleza, y que se podría definir como: el momento en el que aparentas lo bien que te va y tapas todos los miedos con un compañero de profesión. Un sinónimo de "feliz, llena de proyectos". Y es que, por alguna extraña razón, en algún momento se cambió el significado de la pregunta ¿Cómo estás? por ¿En qué estás? Lo malo de esto es que preguntar cómo está a alguien es lo primero que se hace, así que te ves expuesto a mencionar todo tu curriculum nada más acabar de dar dos besos. Los estrenos son el punto álgido para esos momentos. Ves, ese si es un documental que vería. Como intentamos todos mostrar lo bien que nos va y lo mucho que nos gusta vivir del teatro, aunque lleves tres días a base

Es uno de mis objetivos del año. Ser más yo. Signifique lo que signifique, que yo aún no lo tengo claro

El dramaturgo y director Pablo Martínez Bravo. ©Carmen Prieto

de macarrones. Siempre me viene a la mente la escena de Bárbara Lennie y Manuela Paso en el *Misántropo* que dirigía Miguel Del Arco. Nunca se ha mostrado mejor la profesión. Las decepciones y falsedad. Promesas que no se cumplen, proyectos que se caen o directores que atacan en redes sociales cuando tienen una pataleta. Pero todo con la mejor cara.

BIENVENIDO AL *SHOW BUSINESS*

Y, por si todo esto fuera poco, parece que a mucha gente le cuesta entender lo complicado que es. Creen que por dedicarte a lo que te gusta no deberías quejarte. Además que deberías regalarlo. Lo cual es interesante porque si tú utilizas esa misma pregunta con ellos enseguida contestan que no pueden. El arte es gratis. Así que la precariedad nos atrapa con gran facilidad. Y da igual tu edad, el dinero nunca se queda. Es algo así como Mr. Big con nuestra protagonista.

AL FINAL SOY UN CLICHÉ.

Esa es la realidad. Soy cliché porque soy otro homosexual que ve *sexo en Nueva York* y siente que es él, aunque sabe perfectamente que no lo es ni lejos. Porque me encantaría ser un creador original, contar algo que no se haya contado. Como intenta Sarah J en su artículos. Pero seamos realistas ¿no se ha hablado ya de todo? Citando a un tocayo "basta de obras necesarias". Aún así nos esforzamos y presionamos para ser más originales, para hablar de cosas diferentes, de tener una mirada al mundo. Porque hay algo de necesidad interna de creadores y una necesidad de comer a la vez. Y quizás sueno un poco pesimista, puede ser, pero me preocupa que estas presiones no las hablemos ¡Cómo de importantes son nuestras terapeutas! y lo bonita que les va a quedar la casa de la playa gracias a nosotros. La verdad es que el colegio de psicólogos le debe mucho a esta profesión.

PAREMOS LOS MENSAJES MR. WONDERFULL.

Si persigues tus sueños los conseguirás, no es real. No podemos tenerlo todo y está bien. Los MAX son una vez al año. No vestimos Prada ni Chanel. Esta profesión es dura. No como picar en una mina. No somos tan importantes. No salvamos vidas. Eso nos lo tenemos que recordar cada cierto tiempo, sobre todo la semana de estreno. Pero aun así, no es un trabajo fácil. Nos enfrentamos a muchísimas inseguridades y a ser juzgados continuamente. Y, a la vez, es un lugar mágico, que te engancha y del que, en el fondo, nunca quieres salir. Porque cuando el teatro se convierte en casa no hay nada con tanto poder. Por eso seguimos intentándolo, por eso seguimos luchando, por eso seguimos haciendo preguntas. Porque en el fondo queremos dar belleza al mundo. O, mejor dicho, contar historias, que es menos pedante. Y para eso tenemos que cuidarnos. A nosotres y entre nosotres. Porque si esto ya es complicado ¿para qué sumar problemas? Apoyémonos más, vayamos a ver más obras, leamos más dramaturgos emergentes, escuchemos a los nuevos y también a los mayores, demos más *likes*, compartamos, recomendemos, obliguemos a nuestras familias a ver a compañeros, seamos sinceros. Seamos capaces de decir "No estoy con nada" y no se responda con "ya saldrá algo", que es casi tan terrible como cuando te dejan y te dicen "Ya te llegará".

Hasta Palomares, dirigida por Pablo Martínez Bravo. ©Paul Rodríguez

Al final me he puesto cursi e idealista, como Charlotte. Pero, bueno, es que solo soy un chico blanco, cis, bisexual que vive en un céntrico y ruidoso barrio de Madrid con dos compañeres geniales y un galgo rebelde, que intenta dedicarse a lo que soñaba de pequeño y que, por un momento, se ha sentido un poco el protagonista de una *sitcom* aún sin título. Para todos mis amigos de perros y sabuesos, un saludo. ◆

Arrabal y Moreno Arenas: vanguardia, confusión y caos

Por Adelardo Méndez Moya

El Seminario Internacional de Estudios Teatrales de Albolote surgió en 2014, convocado por el Ayuntamiento de Albolote y organizado por la Asociación Cultural Karma Teatro. Desde su gestación y origen, los objetivos estuvieron muy claros: ahondar en el fenómeno del teatro español en este siglo XXI, mediante la presencia y participación de algunos de los más relevantes e ilustres creadores de lo escénico, Y, de forma indisoluble, proporcionar una mayor difusión a la importante dramaturgia de José Moreno Arenas, autor local. Del objeto de estudio y la razón del evento resultarían el conocimiento, el análisis y la profundización en las dramaturgias respectivas, desde la elaboración y exposición de conferencias y ponencias realizadas por los más renombrados y prestigiosos especialistas que han dedicado parte de su indagación a los creadores correspondientes; y con intención de realzar el aspecto teórico, acompañar las sesiones con representaciones escénicas de piezas debidas a los autores participantes.

De esta manera, y como se indicó, siempre junto a Moreno Arenas, el Seminario se ha dedicado, en sus ocho ediciones precedentes, de acuerdo con el orden cronológico, a Alfonso Zurro, José Sanchis Sinisterra, Jerónimo López Mozo, Antonio Martínez Ballesteros, José Luis Alonso de Santos, Carmen Resino, Manuel Martínez Mediero y Juan Carlos Rubio. Entre los conferenciantes, nombres tan ilustres como César Oliva, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mariano de Paco, Adelardo Méndez Moya, Virtudes Serrano, María Jesús Orozco Vera, Miguel Nieto, Francisco Vicente, Francisco Morales Lomas, Francisco Linares Alés, Rafael Ruiz Pleguezuelos,

Fernando Arrabal y José Moreno Arenas en el Centro Cultural Fernando de los Ríos, de Albolote.

Estreno de *Pingüinas*, de Arrabal, en Madrid. 2015. ©Antonio Castro

Liz Perales, Antonio Piedra, Antonio Miguel Morales Montoro, Marga Piñero y un largo etcétera, junto a investigadores procedentes de otros lugares como Khaled Salem (Egipto), Dave Hitchcock (USA), Susana Báez Ayala (México), Anne Laure Feuillastre (Francia) o Heidi Guzmán Graf (Suiza), por mencionar a algunos, completan una actividad de máximos rigor y prestigio, que convierten al Seminario en un referente obligado y necesario en el ámbito de lo escénico español.

FERNANDO ARRABAL. Y así llegamos a la novena edición del Seminario Internacional de Estudios Teatrales, cuya convocatoria fue compartida por la corporación municipal alboloteña y la Universidad de Granada. Tuvo lugar entre el 24 y el 26 de noviembre de 2022, en el Centro Fernando de los Ríos, de Albolote, y en La Madraza, de Granada, y giró en torno a las obras y las figuras de Fernando Arrabal y de José Moreno Arenas.

Se trata de dos autores rebeldes, tanto en temáticas como en formas expresivas, que se oponen y enfrentan a lo convencional, a lo establecido y a lo aburguesado. Para Arrabal, la confusión pánica (del dios Pan), el absurdo, el erotismo y la crueldad resultan ingredientes esenciales en el momento de entender y desarrollar cualquier actividad creadora, fundamentales en su concreción teatral con títulos como *Pic-Nic*, *El triciclo*, *Fando y Lis*, *El cementerio de automóviles*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, *Inquisición*, *La travesía del imperio*, *Carta de amor*, *Dalí versus Picasso* y *Pingüinas*, entre otros. Moreno Arenas, por su parte, hace décadas que nos agita con su teatro indigesto: surrealista, iconoclasta, irónico y siempre sorprendente, como sucede, por citar algunos ejemplos, en *¿…Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?*, *Te puedes quedar con el cambio, muñeca* y *Te vas a ver negro* (piezas extensas), *El atraco*, *El accidente*, *La tentación*, *El aparcamiento*, *La paloma*, *La playa* o *La hipoteca* —entre sus obras breves— y su teatro mínimo.

Dos dramaturgias diferentes y, al tiempo, afines, llenas de hallazgos escénicos, de planteamientos, de cuestionamientos y beligerancias temáticos, plagados de guiños, de matices, de giros… Y, sobre todo, de humor. Un humor brutal, ajeno a toda corrección política imperante, que nos divierte al tiempo que nos impulsa a la reflexión.

LAS OBRAS. El seminario abordó la obra de ambos autores desde múltiples y diversas perspectivas, a través de las intervenciones que se sucedieron en los diversos paneles que lo conformaron. Estudiosos e investigadores de primer orden comentaron y debatieron sobre diferentes aspectos del teatro y su trayectoria en ambos dramaturgos.

La conferencia inaugural, a cargo de Adelardo Méndez, se ocupó de la producción de los autores estudiados en lo que lleva transcurrido el siglo XXI.

Le siguió una sesión dedicada a Moreno Arenas, en la cual intervinieron Rafael Ruiz Pleguezuelos (sobre el teatro mínimo), José Manuel Motos (quien se aproximó a distintas obras, como *El aparcamiento*, *El currículum* o las "pulgas dramáticas") y Emilio Ballesteros (el caos en Moreno Arenas). La jornada la cerró el Grupo de Teatro del Ilustre Colegio de Abogados de Granada que ofreció el montaje de *¿…Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?*, de José Moreno Arenas y con dirección de José Manuel Motos.

El segundo día comenzó con la visita a las casas de Lorca y de Bernarda Alba en Valderrubio (la antigua Asquerosa), y por la tarde, se desarrolló la sesión dedicada a Fernando Arrabal, con las propuestas de Pollux Hernúñez (una aproximación a la estética singular de Arrabal), Raúl Herrero (acerca de la edición y colaboración con el dramaturgo y artista melillense), César Oliva (a través de vídeo-conferencia compartió experiencias propias con Arrabal) y Antonio Muñoz Ballesta (visión filosófica de la obra y la figura del creador pánico). Y, como no podía ser de otra manera, la

Dos momentos de la estancia de Fernando Arrabal en Albolote.

actividad se completó con las imprescindibles intervenciones de Fernando Arrabal y José Moreno Arenas, los autores estudiados. Este comentó su atracción hacia el teatro desde su adolescencia, la tendencia hacia determinado tipo de dramaturgia —la "indigesta", influenciada en gran parte por los autores del Nuevo Teatro Español del pasado siglo, principalmente por Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Martínez Mediero y José Ruibal— y su devenir hasta el presente. Por su parte, Fernando Arrabal, tras la apariencia de un coloquio con los asistentes, expuso sus ideas relativas a Hesíodo, Cervantes y Pirandello (Topor quedó en el tintero) y cómo le han fecundado e influido.

La tercera y última jornada arrancó con la continuación del panel sobre Moreno Arenas, con José Luis González Subías y María Jesús Orozco Vera, cuyas intervenciones giraron en torno al caos en la dramaturgia indigesta (ordenado y organizado según aquel, mientras para ella resulta motor y herramienta del proceso creativo). Siguieron tres intervenciones centradas en ambos autores, a cargo de Miguel Nieto Nuño (desde el Arrabal más pánico al Moreno Arenas de *Federico, en carne viva*), Francisco Vicente —con la complicidad ausente de Francisco Linares— ("Caos y revelación en el teatro de Arrabal y Moreno Arenas") y Francisco Morales Lomas (acerca de la vanguardia y la transgresión en las obras de los respectivos dramaturgos). En la conferencia de clausura Francisco Gutiérrez Carbajo planteó la necesidad de redefinir términos y conceptos a la hora de afrontar el teatro de Fernando Arrabal y Moreno Arenas.

Para concluir el seminario, asistimos al montaje de *El triciclo*, de Fernando Arrabal, a cargo de la Escuela Municipal de Teatro "Ricardo Iniesta" de Úbeda, dirigido por Nati Villar.

ACTIVIDADES PARALELAS. Lo hasta aquí apuntado se refiere a las sesiones en sí, a los momentos teóricos y lúdicos que conforman, en definitiva, el sentido y el núcleo del Seminario. Mas existen otros momentos memorables… Por querencia, voluntad y buena sintonía, los participantes en el evento, tanto autores como conferenciantes, comparten horas de asueto (comidas y cenas, desayunos con churros y tapeos, aperitivos y meriendas, lapsos entre sesiones y copas nocturnas…) que, además de resultar entrañables y divertidas, aportan no poca sal e interés —además de risas— al conjunto de la actividad.

En la presente ocasión no podía ser menos. A los habituales acuerdos de colaboraciones que se producen, proyectos que se originan, compromisos que se cierran, etc., y también los inevitables y relajados momentos de improvisaciones hedonistas (chascarrillos y chistes, sobre todo; y, por supuesto, alguna que otra canción), se sumó la extraordinaria memoria, expresada a través de una fascinante y personal elocuencia, de Fernando Arrabal, quien regaló buen número de sucesos, anécdotas y fragmentos de la Historia Cultural Contemporánea (con mayúsculas), repletos de reivindicación, al tiempo que buen humor, vividos por él junto a personajes como André Bretón, Michel Houellebecq, Cocteau, Buñuel, Paul Eluard y Gala o Amélie Nothomb, entre otros. Ilustrativo, magistral, divertido, generoso, cariñoso, la aportación del homenajeado Arrabal a todos y cada uno de los momentos del Seminario ha resultado una clave añadida (ajena al academicismo, pero en ningún caso menor) para la consecución del éxito de esta novena edición del Seminario Internacional de Estudios Teatrales de Albolote.

En síntesis, un acontecimiento rico, plural, interesante, académico a la par que lúdico, profundo y ameno, riguroso y divertido a la vez, y excepcional, tanto por la importancia de los autores como por la calidad de los ponentes y sus intervenciones, junto a las relaciones amistosas que se crean o se refuerzan a lo largo del desarrollo de la actividad. La novena edición, con Fernando Arrabal y José Moreno Arenas, es presente y es historia. La décima está en marcha. ◆

13 — 17 JUNIO

MADFERIA

INSCRIPCIONES PROFESIONALES ABIERTAS

2023

EDICIÓN XIX

MADFERIA

ORGANIZA

EN COLABORACIÓN CON

SUBVENCIONAN

COLABORAN

ALIANZAS

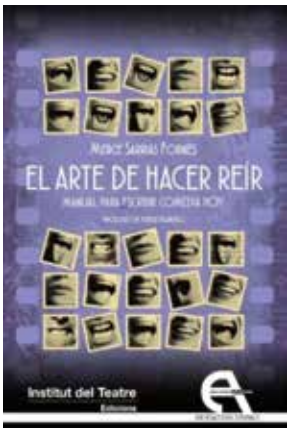
FERIA ASOCIADA A

WWW.MADFERIA.COM

DISEÑO: La Zurda Gráfica. FOTOGRAFÍAS: © María Alpert: ESPECTÁCULOS: Fridge (Cía. Arnau Pérez) / Freak (Cía. Amor Producciones).

EL ARTE DE HACER REIR

Mercé Sarrias Fornés • Institut del teatre • Español • 188 pp.• 18€ impreso



Este *manual para escribir comedias hoy*, como lo subtitula su autora, la dramaturga, guionista y profesora del Institut del Teatre, Mercè Sarrias Fornés, analiza el, a partes iguales, alabado y denostado género cómico. El libro se abre con unas siempre oportunas preguntas: ¿qué es la comedia? ¿de qué nos reímos? que sirven al lector para situarse adecuadamente ante lo que se tratará de modo detallado a lo largo de 185 páginas. Contiene el texto muy amenas y muy lúcidas lecciones escritas por alguien que sabe bien de qué va el asunto. Las cuestiones se abordan en sucesivos capítulos tan bien estructurados como oportunamente documentados y referidos. Se atienden los elementos dramáticos, empezando por los personajes; se abordan y se diferencian mecanismos y aspectos de lo cómico – el gag, la ironía, etcétera-; se continúa explicando las diferentes especies frecuentadas por la musa Talía; para terminar disertando, a partir de sonados ejemplos, sobre los límites del humor. *El arte de hacer reír* combina las cuestiones generales con la aplicación técnica específica, lo que convierte este manual en un instrumento muy útil para todo aquel que quiera familiarizarse con el amenazante género cómico. El libro es una coedición del Institut del Teatre de Barcelona y de Ediciones Antígona, publicado por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en la serie Estudios Teatrales.

Julio Escalada

LA ESCALERA EN EL TEATRO

Javier Navarro Zubillaga • ADE-AISGE • Español • 248 pp • 15€ impreso

Hay tantos elementos en el trabajo escénico que muchos de ellos pasan totalmente inadvertidos hasta que alguien cae en la importancia de alguno concreto. El académico Navarro Zubillaga, un día, cayó en la cuenta de que las escaleras, presentes en todos los ámbitos de nuestra vida, son imprescindibles para el teatro. Y decidió escribir este libro en el que nos detalla su presencia en la escena. La escalera es un elemento arquitectónico fundamental en los teatros desde que los griegos construyeron las gradas de 40 centímetros de altura. Pero Navarro Zubillaga también recoge obras en las que la escalera cobra un papel casi protagonista, tanto en la escenografía como en el simbolismo de la acción. No se olvida de que un género tan español como la revista, tenía como gran sorpresa final, una escalera para la apoteosis, como corresponde a todo buen musical. Leyendo este ameno trabajo, el autor nos induce a mirar alrededor cuando estemos en el teatro para encontrar detalles que, por corrientes, no dejan de ser necesarios.

A.C.

UN MILLÓN DE PRINCESITAS

Cristina Santolaria • Prólogo de Berta Muñoz Cáliz • ASSITEJ España • Español • 12€ impreso

Muchas son las sorpresas que nos depara este ya imprescindible ensayo de Cristina Santolaria, que obtuvo el premio Juan Cervera 2021. Una de ellas, que salta ya en las primeras páginas, es comprobar la importancia que, como medio de formación (entiéndase adoctrinamiento) le dio el régimen franquista al teatro en general y al teatro para la infancia muy en particular. En efecto, ya el 24 de abril de 1939, apenas unas semanas después de acabar la Guerra Civil, un artículo en el diario "Madrid" publica un artículo sin firma que, bajo el título "La nueva España y el Teatro para niños", hace hincapié en la necesidad de crear un nuevo teatro infantil. A partir de aquí, y basándose en una minuciosa y amplísima documentación, el ensayo hace un minucioso recorrido por la cartelera madrileña de los años 40, más una breve cala en los 50, sacando a la luz conflictos tan peculiares como la pugna entre el movimiento teatral "Falangista", más centrado en el nacionalismo y la recuperación de las raíces y virtudes "típicamente españolas" y el auspiciado por el pensamiento nacional-católico, más centrado en un cierto escapismo y con una intención más moralizante. No disponemos aquí de espacio para comentar como desearíamos este interesantísimo trabajo, que desactiva bastantes lugares comunes de los que manejamos al rememorar aquellos años. Sólo nos queda recomendar vivamente su lectura.

I. del Moral.

RETRATO DE UNA MUJER MODERNA

Isabelle Reck (Dir.) • Ediciones Antígona, S.L. • Español. 313 pp.

Puede llamar la atención que, en estas páginas, comentemos una novela. Se trata, en efecto, de un curioso relato, más documento que ficción, sobre una de las grandes representantes de la copla española. Esto bastaría para hablar de ella en nuestra revista. Sin embargo, prefiero coger este rábano por las hojas del itinerario escénico que llevó a cabo esta figura, desde Nueva York a Madrid, pasando por México, La Habana, Montevideo, París, y España por supuesto; un montón de lugares que dan pie a la leyenda de hacer más kilómetros que el baúl de la Piquer.

Como bien explica Vicent, su carrera se inicia en Nueva York. Por allí empieza la novela, y por allí se da cuenta de los teatros de Broadway en donde actuó la protagonista: el Winter Garden de la calle 52 o el Park Theatre del magnate Hearts, para seguir por el Teatro Iris de México, el Capitolio de La Habana, Coliseum de Barcelona, Principal de Valencia, Fontalba de Madrid, por no hablar de otros, como el Pavón, escenario en el que trabajaban colegas como Miguel de Molina.

No puede remediar el autor mitificar a Concha Piquer, por aquello del paisanaje. Ambos son valencianos, y ambos coinciden en su idiosincrasia levantina. Pero la verdad es que, aparte del recorrido por teatros, y los avatares que en ellos suceden, no se termina de saber si es una novela o una biografía. El autor descubre el valor humano (y literario) de la reina de la copla, sin ir más allá de sus amores con el maestro Penella o el boxeador Uzcudun. En el último capítulo, el del debate sobre el Premio Príncipe de Asturias, Manuel Vicent aporta el saber periodístico que se le supone. **C.O.**

Programa de *Cuento para la hora de acostarse.* 1966

CUENTO PARA LA HORA DE ACOSTARSE

POR CLAUDIA GRAVI

El director catalán Jorge Grau me vio sentada en un café y me ofreció un papel en su película *Acteón*. Yo era una estudiante belga recién llegada a Madrid -año 1964- y no pensaba ser actriz. Otros lo decidieron por mí, aunque, en esa ocasión, dudaba en aceptar la oferta. Pero Miguel Narros y Grau me convencieron. Me ganaba la vida como traductora en el Museo del Prado y allí veía a un señor extraño, al que conocí más tarde: Antonio Buero Vallejo.

Al terminar el rodaje, ya con el gusano de la interpretación, decidí que, para ser actriz, necesitaba formarme y me matriculé en el Teatro Estudio de Madrid, que dirigía Narros. Etapa de compartir experiencias con William Layton, Ricardo Domenech, Pilar Francés, y compañeros como Ana Belén, Manuel del Blas, Margallo y Petra Martínez, Llopis, Paco Vidal, José Carlos Plaza… Ahí me surgió la oportunidad para mi primera salida a escena: *Cuento para la hora de acostarse*, de Sean O'Casey, dirigida por Renzo Casali, un joven director de la escuela de Praga. Asombramos, por la originalidad del montaje, en el festival de teatro de Valladolid y, después, hicimos un mes de funciones en el desaparecido teatro Beatriz. Era el año 1966. Sé que cobrábamos un poco -todos por igual- pero no recuerdo la cantidad.

Debuté en el llamado teatro comercial con Arturo Fernández en *¿Quién soy yo?* Después Narros me llamó para un pequeño papel mudo en la *Numancia* del teatro Español, con la que fuimos al Festival de Teatro de Florencia.

En 1970 me fui a vivir a Roma, donde me casé y… me descasé. De vuelta a España, me dieron la nacionalidad en 1976 y juré fidelidad a la bandera, al Rey, a todo…yo, que soy republicana.

Siguieron muchos trabajos en la escena: *El cero transparente*, dirigido por Layton, 1978 o la condesa loca del primer montaje de *Así que pasen cinco años*, nuevamente con Miguel Narros tras la creación del Teatro Estable Castellano. Miguel me llamaría años más tarde para *El castigo sin venganza*. Hice con Juan Margallo la traducción-adaptación de *La escuela de los bufones*, del belga Ghelderode. Después, *Seis personajes en busca de autor, La vida que te di…* no podía dejar el teatro a pesar del terror que sufría antes de salir a escena. Tenía que chupar limones para poder salivar. Memorable fue *5 Lorcas 5*, con Lindsay Kemp. Imprescindible para un actor pisar el escenario de Mérida. Lo hice asombrada y maravillada con *La tumba de Antígona*, de María Zambrano y, años después, con *Los bosques de Nix*, dirigida por Miguel Bosé.

Terminé el siglo XX de la mano de mi amigo Paco Vidal, que me llamó para *Violetas para un borbón*, de Ignacio Amestoy. Y empecé el XXI con Jesús Campos y *Danza de ausencias*. En 2005 el monólogo *El duelo*, casi me cuesta la vida. Siguió *El último viaje de Antonio* Machado, dirigido por Ginés Sánchez, en 2009.

La última obra que he interpretado, hasta ahora, ha sido *Hagamos lo que hagamos*, de Paco Racionero, con Juan Jesús Valverde y dirigida por nosotros mismos. Ahora disfruto de la jubilación, bien merecida, pero hace poco un joven director italo-francés, me ha propuesto hacer *La visita de la vieja dama* el año próximo. Como soy mayor, no sé si estaré viva y con fuerzas para ser esa *vieja dama*. Ya veremos…

MAMBO
DECORADOS
+
sfumato
PINTURA ESCÉNICA
SERVICIO INTEGRAL PARA LA ESCENOGRAFÍA

Festival Iberoamericano del Siglo de Oro
Clásicos en Alcalá

¡Exprime los Clásicos!

Del 9 de junio
al 2 de julio de 2023

© Carlos Malpartida 2023

Y con la palabra ofrecían los dioses
el elixir de mil frutos prohibidos...

Alfonso de Santibáñez

ALCALÁ

Festival Iberoamericano
del Siglo de Oro
Comunidad de Madrid

Clásicos
en Alcalá

@clasicosalcala

www.clasicosenalcala.net

ALCALÁ DE HENARES
AYUNTAMIENTO

Comunidad
de Madrid