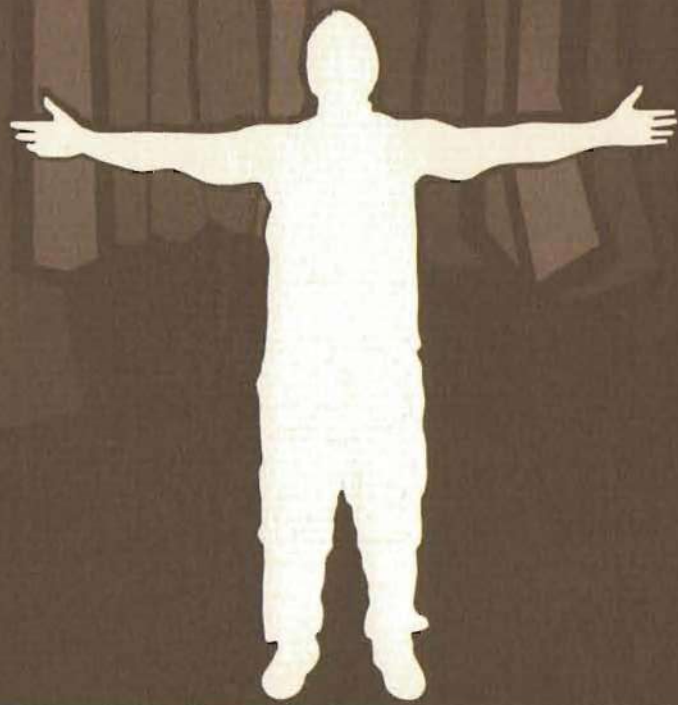


Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea

nº 11



**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 11**

XIV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2006

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

El consejo de redacción no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© los autores

© de esta edición:

XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Preimpresión: **E**spagrafic www.espagrafic.com

Impresión: Ingra Impresores

I.S.S.N.: 1137-0742

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Mariano Llorente, "El gran teatro del mundo"9
I.2. Julio Escalada, "Cualquier tema, menos el teatro"17

II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, "Apuntes sobre la necesidad de creación de una Compañía de Repertorio de Teatro Español Contemporáneo"23
II.2. Magda Ruggieri, "Preservando la memoria: "La torna de la torna", de Els Joglars"29
II.3. Juan A. Ríos Carratalá, "Memoria y sonrisas a propósito de El Florido Pensil"33
II.4. Eduardo Pérez Rasilla, "Biografía o ficción: A propósito de los veranos de la villa en el canto de la cabra"49
II.5. Ramón X. Roselló, "Dansa de vetllatori de Manuel Molins, a través de un taller de teatro universitario"57
II.6. Guillermo Heras, "Un proyecto de futuro: El Foro teatral Ibérico"65

III. Sobre Homenajes, Premios y Actividades

III.1. Virtudes Serrano, "Paloma Pedrero, veinte años a golpes y besos en el teatro español"	73
III.2. José A. Ríos Carratalá, "Los encuentros con..."	85
III.3. Aurélie Deny, "Traducción, edición y distribución"	89

Memoria fotográfica sobre la XIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	109
--	-----

IV. Muestra- Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, "Solo ante el peligro"	127
IV.1. Sergio Fernández, "¡Nube, Nube!"	129
IV.2. Juan - Carlos Librano "Nene", "De Madrí"	133
IV.3. Pascual Carbonell, "¿Casarme yo?"	139
IV.4. Rosana Ferreira Barthaburn, "So-fisticada"	143

V. Balance de Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados	149
V.2. Talleres de Dramaturgia.....	151
V.3. Encuentros y Seminarios	153
V.4. Relación de Espectáculos.....	157
V.5. Ediciones de la Muestra	173

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Mariano Llorente

Por el fregadero de mi cocina salen últimamente unas cucarachas menudas. Menudas hijas de su madre que corretean indolentes por entre las migas de pan, se deslizan acrobáticas por las paredes internas de un yogur o chapotean voraces en los restos de una salsa de tomate. He disparado todos los dispositivos para su exterminio, asesorado técnicamente por expertos profesionales. No obstante, y después de muchos intentos baldíos que han colmado mi paciencia, he llegado a la conclusión de que el método más eficaz sigue siendo el manotazo inclemente. Hay que acercarse con mucho sigilo, encender la luz –sólo salen a la caída del sol– y dejar caer la mano para que alguna de ellas deje de vivir, mientras otras muchas consiguen su objetivo de ocultarse en una huida desesperada. En estas escaramuzas, en estas acciones rápidas, hay a veces daños colaterales: algún frasco, algún vaso, un salero... No importa. Cuando después de este primer ataque, creo saber dónde se ha ocultado una de ellas, no doy tregua. Planifico mi acción: levanto, por ejemplo, un paño de cocina y suelto una hostia con la mano abierta que mataría a un cachorro de gato. A menudo, fallo, y no hay nada. A veces, acierto, y una masilla sanguinolenta y escamosa brilla en la palma de mi mano. Me lavo ambas con urgencia, y observo los dos metros de en-

cuenta por si aun algo respira. Calma total. No volverán a aparecer mientras yo este ahí. Y no estoy dispuesto a dismantelar todo el magnífico desorden de mi cocina para aventurarme en una caza incierta. Habré, pues, de apagar la luz, irme lejos, al salón, seguir viendo cómo los hombres de Paco intentan salvar a España de un inminente golpe de Estado, y olvidarme de ellas.

Cientos de miles han podido llegar vivos a Jordania, o a Siria. Dejo pasar un instante para asimilar la frase. Para que el receptor se traslade desde mi cocina al país de los cedros. Y así le ayudo. Digo "el país de los cedros" y ayudo al receptor a situarse y a seguirme. Y de paso ya me he asegurado un plus de compromiso con la realidad y si me apuran, un compromiso con la condición humana. Una rápida ojeada retrospectiva hacia mi primer párrafo me asegura ahora un lectura metafórica del mismo. Continúo diciendo algunas familias, sin embargo, que intentaron llegar a esas carreteras salvadoras, a esos "pasillos humanitarios", fueron reventadas enteras dentro de sus coches. Otros libaneses debieron morir mientras dormían, o mientras troceaban un pepino para hacer una ensalada, o mientras batían un huevo, o mientras rezaban. Ahora afloran, cuando menos, claros indicios de antisemitismo. Porque mi mano inclemente es Israel. Yo soy Israel en mi primer párrafo. Y los libaneses que huyen desesperados son las cucarachas. Resulta realmente miserable comparar a los libaneses con mis cucarachas. Si hubiera añadido entonces un ay, si yo encontrara un zyklon B que me ayudara a encontrar una solución final al problema de mis cucarachas, si hubiera añadido eso, sería un nazi, porque hubiera comparado a los judíos con las cucarachas.

Llama Pepe a la puerta. Que nadie se alarme. Todo está perfectamente controlado y calculado. No vamos a dar un giro al relato. Al fin y al cabo, empezamos hablando de las cucarachas y nos hemos metido de lleno en el conflicto árabe-israelí. ¿Por que no habría de llamar el presidente de mi comunidad a mi puerta para preguntarme, informarme, consultarme cualquier cosa? Israel es un pitbull. Lo tengo que dejar ahí, para atender a Pepe. Todavía no he abierto la puerta, pero cuando llaman a casa siempre es Pepe. Me hace saber que se vuelve a demorar la instalación del ascensor. Me entra un cabreo acojonante. A mí el conflicto de Oriente Próximo me importa mucho. En los últimos diez años he debido leer más de cien libros sobre el ex-

terminio de los judíos, sobre las barbaridades de los nazis, sobre los nazis mismos y su ideograma político y cultural, sobre Palestina a principios de siglo, sobre Theodor Herzl y el sionismo, sobre la fundación del Estado de Israel, a Charlotte Delbo y a Primo Levi, a Edward Said y Hannah Arendt, en fin. ...¿Pero ésto? ¿Nos hemos gastado una pasta gansa en el puto ascensor! El gilipollas del arquitecto pretende que lo instale una empresa de su confianza, pero Pepe asegura que hay otras mejores y más baratas. En esa lucha, todo se paraliza. Informes, presupuestos, votaciones... Yo soy joven y vivo en el tercero, pero Pepe tiene una jubilación anticipada por no sé qué minusvalía y vive en el cuarto izquierda, y su mujer es asmática, y octogenarios los del cuarto derecha. Este arquitecto siempre nos ha parecido un capullo, un pisetero y un maleducado. Yo creo en Pepe. Siempre creo en Pepe. ¡Me cago en los arquitectos! Hasta que no se ponga el ascensor, no se puede pintar, y el portal está hecho una mierda y sin terminar después de una obra de rehabilitación de casi dos años y doce mil euros por vecino. Israel es un pitbull. Si tratas de pasar a la casa, al jardín de la casa, el perro de presa no ladra, no se mueve, no se inmuta. Pero cuando estás a tiro, es decir, a mandíbula, te asestará una dentellada mortal. Israel es un pitbull porque ayer fue un galgo viejo condenado a la horca. Hitler mató a seis millones de galgos. Y ahora Israel asesta dentelladas mortales a quien pisa un centímetro de su jardín. ¿Su jardín? Allí había otros chuchos con turbante al mismo tiempo que ellos, más numerosos que ellos, y luego empezaron a llegar miles y miles de galgos con historias espeluznantes de Centroeuropa. Su miedo les ha hecho ser duros, terribles e injustos. Y ahora Israel es un perro de presa que mata palestinos con la misma rutina que yo destripo cucarachas en mi cocina. Los palestinos tienen derecho a la tierra, a su tierra. Y el pitbull tiene derecho a dormir algún día, y a retozar en la hierba. Por eso, yo agradezco a Pepe que haya llamado a mi puerta justo cuando iba a preguntarme si es o no es verdad que no existía la menor intención por parte de Ben Gurión de crear un estado donde judíos y árabes convivieran en paz? ¿Si Israel volviera a las fronteras del 67 el mundo árabe les dejaría vivir? Hamás es un partido que habla del exterminio de los judíos en términos idénticos a Hitler. Y muchas gentes de izquierda les aprueban. Se empieza siendo antisionista, se es an-

israelita y se termina siendo antijudío furibundo. Qué cosas. Gente de izquierdas, o eso dicen, afirmando lo que afirmaba Hitler. Gentes de izquierdas compartiendo las mismas fobias que Franco. ¿Por qué la comunidad judía española está tan amistada con la derecha? Hitler extermina judíos. Franco se apoya en Hitler para ganar la guerra española y le apoya en la mundial hasta que la balanza se inclina hacia el bando aliado. La derecha actual tiene adherencias franquistas en el alma. ¿Por qué la comunidad judía española simpatiza, coquetea, con Libertad Digital y con la Cope? Ya estamos bajando al ruedo. Me veo increpando a César Vidal en dos frases. Es más: ¿cómo puede escribir sobre tantas cosas y tan a menudo este hombre? ¿Es un superdotado o un gilipollas? Ya está. Mucho Joyce, mucho Borges, mucho Rulfo, mucho Beckett, y aquí me tienes, en un estilo que no supera los exabruptos del programa 59 segundos. ¿Tendrías que ser como Arrabal, coño, el paradigma del artista libre, del artista que juega con sus heces y con la Virgen María, del artista que se caga de gusto cuando Aznar le invita a cenar en la Moncloa! Vale, Pepe, sí señor. Yo voy a votar tu propuesta. Si tú aseguras que esa gente trabaja mejor y más barato, yo te creo. Yo siempre creo a Pepe. Aunque me despierte de la siesta. Yo siempre creo en Pepe. Adiós, Pepe. Cuarenta y un cadáveres exhumados en Lerma. Y nuestra derecha dale que dale. Que ésto a la inmensa mayoría de los españoles no le interesa, que lo que le interesa a la inmensa mayoría de los españoles es mirar hacia el futuro y dejarse de batallitas de la guerra civil y de fosas comunes y tonterías por el estilo. ¿Cómo se puede ser tan canalla! En serio, Savater, tú que sabes de esto: ¿cómo nuestra derecha puede ser implacable en la condena del terrorismo de ETA y ser tibia, remolona, huidiza, esquiva en la condena del Franquismo? Ah, que parte de nuestra izquierda tiene también adherencias del alma con el estalinismo, y consideran el gulag una leve mancha en el brillante historial del gran hermano. Así nos va, con los unos y con los otros. A José Luis López de Lacalle le amargarón la vida los franquistas y se la arrebataron salvajemente los terroristas. Nuestras terroristas. Nuestros Txapotes. Yo digo que Franco y ETA son lo peor que le ha pasado España en el siglo XX. ¡Vaya pedazo de afirmación! ¿Qué hace parte de la izquierda española dejándose arrullar amarteladamente por aquellos que

celebran con champán la muerte de un concejal electo de un tiro en la nuca mientras tomaba unos vinos? ¡Vaya ensalada! ¡Qué vergonzosa, ignominiosa ensalada! Añadan como ingrediente extra que los atentados de Atocha, El Pozo y Entrevías son obra intelectual de ETA y el PSOE, eso sí, con unos moritos en medio, para disimular. Pero da igual. Los nietos de los miles de fusilados por la represión franquista van a seguir buscando los huesos de sus abuelos. ETA deja a sus muertos tirados en la calle o en el suelo de los bares. Le gusta así. Los gregarios de Franco los enterraban en las cunetas, en los descampados, en los barrancos, en los pozos, en las simas. Menos mal que a Gregorio Ordóñez, a Tomás y Valiente, a Fernando Múgica, a Manuel Giménez Abad les podemos llevar flores. Porque es la memoria de nuestros muertos, la memoria de todos nuestros muertos, la que nos va a ayudar de una manera inestimable a luchar contra futuras pulsiones excesivas de la sangre, contra ensoñaciones alucinadas y melancólicas de la patria perdida, contra la veneración irracional y dogmática del único dios verdadero o del líder santificado, contra aquellas pulsiones, en fin, que en nombre de la patria, la raza, la nación, el imperio o la emancipación del hombre no han hecho más que destruir al hombre. Pero da igual. Nuestra derecha insiste en que los miles de asesinados por Franco le importan un bledo a la inmensa mayoría de los españoles. Aquellos muertos ya están más que podridos y apestan a guerra civil, a II República. Muertos por no asistir a misa lo suficiente, por dar clases en una escuela republicana, por leer "el socialista", por pertenecer a un sindicato, por haber participado en una huelga, por no saludar al cura, por los "malos quereres"... Los vamos a sacar de debajo de la tierra. Primero los vamos a buscar. Con la ayuda de la memoria de algún pastor anciano. Con la ayuda de gentes que vienen de fuera de España a excavar la tierra. Con antropólogos, arqueólogos, forenses. Y cuando les identifiquemos, por un anillo, una bota, una moneda, y con la ayuda de la prueba del ADN, aunque sea muy cara, vamos a agrupar sus huesos y les vamos a volver a enterrar, ahora con una lápida, y una leyenda con el nombre, el año del nacimiento y el año de su asesinato, y les vamos a llevar flores, y les visitaremos en las deliciosas mañanas de otoño, y limpiaremos su tumba de rastrojo y malas hierbas, con un amor intenso y silencioso. Eso es lo que vamos a hacer.

Quando vuelva Lepo me va a contar que el ascensor se ha jodido en el segundo piso. Aquella noticia del arquitecto es antigua. Pero yo manipulo las cosas y el tiempo a mi antojo. Ahora el ascensor se ha jodido en el segundo. Mis cucarachas permanecen, como un rumor permanente de patitas y ecos de voces antiguas en la bóveda de mi cabeza. Todo lo demás sigue igual, cayucos incluidos. Todo lo demás sigue igual. Incluso todo aquello de lo que no hemos hablado.

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

CUALQUIER TEMA, MENOS EL TEATRO

Julio Escalada

El último año al que podía presentarme a un premio, ya desaparecido, cuya ineludible base era ser menor de veintisiete o veintiocho años, lo hice con un texto (el primero) cuyo tema era El Teatro: un actor contaba su vida a un público acomodado en la chácana del escenario. Supongo que necesitaba dar mi visión "al revés" sobre mi experiencia teatral hasta aquel momento. Supongo que aquel texto sin demasiado interés sirvió para ponerme en la senda del diálogo teatral.

En mi web julioescalada.com puede leerse en la primera página que Julio Escalada es sobre todo actor. Llegué a la escritura dramática a través de mi experiencia sobre las tablas: empecé a los doce años interpretando osadísimos skeches para un público infantil y juvenil en T.V.E dentro de la disparatada compañía del Pequeño Taller de Teatro, mi mejor escuela y de la que siempre digo que me salvó de ser un "agónico neurótico" (si semejante clasificación la recoge algún tratado de psicología), para convertirme en un "neurótico a secas".

Me fui a Francia con una beca; pasé algunos años en la Facultad de Filología; estudié interpretación en la R.E.S.A.D; continué haciendo (interpretando) televisión, teatro y un poquito de cine. Escribí "Acércate más", un musi-

cal de pequeño formato que se llevó al Teatro Alfil. Regresé a la R.E.S.A.D, esta vez para estudiar dramaturgia. Mi trabajo de fin de carrera "Mutis" se estrenó en el Teatro Reina Victoria con el título más comercial de "Te vas, me dejas y me abandonas". Pero yo seguía considerándome sólo actor; en esa época quizá también profesor de teatro para universitarios. Actividad que sigo ejerciendo.

Colaboré en la versión de algunas funciones: "La tía de Carlos", "Una mujer sin importancia", "Vidas privadas", que se estrenaron en diferentes teatros madrileños.

En 1999, el actor-profesor necesitó plasmar ciertas ideas en un texto y surgió "Primavera" que sería la primera entrega de "La tetralogía de las cuatro estaciones". (Otro camino).

"Primavera", mención especial del Jurado del Premio Calderón de la Barca (A.D.E. Madrid, 1999) partía de una serie apriorismos referidos a aspectos formales y estéticos más que al propio contenido: Se desarrollaría toda ella en un parque, se prescindiría de nombres propios, no debía existir ninguna referencia a sitio concreto, ni a ningún acontecimiento específico; la antigüedad clásica y a la naturaleza tenían que formar parte de aquel universo.

Aparecieron Él, Ella, El Otro, La Otra, y el Camarero, como personajes: Él, biólogo, una posterior constante en mi obra dramática; Ella, ni tan buena, ni tan pobrecita como aparentaba; El Otro, el lunático autodenominado The Iceman Cometh; la Otra, ni tan mala, ni tan fuerte, y el Camarero, alguien que no se expresaba oralmente porque era una "persona sorda". (En mi pieza denominaba erróneamente sordomudo).

La obra se desarrolla en un parque cualquiera en cualquier lugar del globo; y si tuviese que decir cual es su tema diría que La Mentira, (una constante en mi obra). La mentira como dinamizadora de más mentiras, siendo exactos.

El texto se estrenó en su versión inglesa en un pequeño teatro londinense, Finborough Theatre, y paralelamente en España la llevó a escena la Compañía Saga Fuga.

Yo seguía considerándome actor y profesor; hacía mis pinitos como director y me iniciaba en la producción. Pero de autor, nada de nada.

Me contrataron para hacer una película en una diminuta isla en la Polinesia Francesa y allí surgió "Verano", segunda entrega de la tetralogía, (La Avispa. Madrid, 2002) con el Pacífico como horizonte,

En "Verano", además de los nombres genéricos, del parque como marco, de las referencias clásicas, etc, me impuse otro apriorismo más: la función debía desarrollarse en veinticuatro horas.

"Verano" se centra en la peripecia de un joven (el héroe), nieto de una anciana con parecida dosis de sadismo y de ingenio, que pasa la noche recorriendo un laberinto de un parque en el que va encontrándose y destruyendo a los sucesivos personajes con los que se topa. El joven porta la navaja que su abuela le ha regalado para protegerse. En un momento dado del único que debe protegerse es de sí mismo. Con tales características no es necesario decir que de la Isla del Pacífico me vine con una tragedia, escrita a mano, cuyo tema pretendía ser la traición.

"Invierno", Premio SGAE 2003 (SGAE /Fundación Autor, Madrid, 2004) está escrita en los meses de junio y julio, en sesiones de diez horas, en mi buhardilla de la Calle Montera y antes de poner aire acondicionado. «La patatoja es una constante tanto en mi vida y como en mi obra».

Las gotas de sudor se convertían en copos de nieve en la pantalla del ordenador; "el horno" de mi domicilio en un invernadero de mariposas que Ella, (entomóloga), tiene como proyecto científico. En este caso los ancianos cíclicos e ingeniosos se multiplicaron. La traición y el engaño se aunaban en la temática de este texto.

En aquel momento al actor, profesor, director y productor la realidad le dijo que ya estaba bien: "¡Eres autor dramático!", le dijo la realidad. A Julio Escalada, en ocasiones, le cuesta entender lo evidente.

Recientemente ha escrito una comedia que a él le gusta definir como una comedia cómica cinematográfica de espías: "Sois la Bomba", que estará presente en la Muestra de Autores Contemporáneos de la ciudad de Alicante, y a partir de finales de noviembre en el Teatro Amaya de Madrid. Y, así como en la tetralogía se impuso la contención aquí ha decidido quitar el freno de la moderación.

La tetralogía había que terminarla y este verano ha puesto punto final a "Otoño", con ella concluye la línea formal –estética que se propuso al empezar la tetralogía.

Actualmente se ocupa de un texto con fuerte contenido social, que ha sido becado por la Comunidad de Madrid y cuyo primer borrador ya está acabado.

Hay más obra editada. En el disco duro de su portátil se almacenan obras inconclusas, pequeñas piezas, esbozos, traducciones del francés, adaptaciones... como en el ordenador o en la carpeta de cualquier otro autor dramático.

A excepción de aquella primera obra Julio Escalada no volvió a escribir más sobre teatro. Es un mundo de ficción que no entrará más dentro de su producción creativa. O ¿Acaso es saludable que alguien que dedica dieciséis horas al día al arte escénico siguiese escribiendo sobre él? Él cree que no; y por eso prefiere que sea el público el que hable de teatro.

Continúa creando diálogos: los imagina y antes de escribirlos los pone en su boca, por eso mucha gente debe pensar que le falta algún tornillo.

Y es que es actor desde los doce años, y eso marca mucho.

Madrid, septiembre de 2006

II. EN TORNO AL TEATRO

APUNTES SOBRE LA NECESIDAD DE CREACIÓN DE UNA COMPAÑÍA DE REPERTORIO DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Guillermo Heras

Resulta obvio para alguien que dirige una Muestra de Teatro cuya programación se centra en la creación de los autores españoles actuales, que uno de sus sueños fuera la posibilidad que, de una manera pública o privada, se pudiera poner en funcionamiento una Compañía de Repertorio para dar a conocer los textos de tantos y tan diversos autores españoles como son los que han desarrollado su oficio en las últimas décadas, así como los de aquellos y aquellas que, año tras año, se unen a la larga nómina de dramaturgos emergentes con obras de interés.

Es fácil afirmar que reflexionar sobre las prácticas que se desarrollaron en determinadas tradiciones podría abrir enormes caminos a la contemporaneidad. Más allá del terreno de las modas que todo lo consumen rápidamente, con una ansiosa necesidad de éxitos inmediatos, sacralizados en festivales de mercado o en programaciones puntuales, existen alternativas que hunden sus raíces en la continuidad y estabilidad de sus propuestas. Una de ellas podría ser la de volver los ojos al concepto de "compañía de repertorio"

para volver a situarla, desde una perspectiva actual, en un eje interesante de renovación de nuestro panorama teatral.

Es cierto que difícilmente podríamos echar la vista atrás para recuperar miméticamente las compañías de la legua que tan poética y cariñosamente retrataba Fernán Gómez en su extraordinaria película, "El viaje a ninguna parte", pero no por ello habría que menospreciar el espíritu, compromiso y rigor con que muchas de estas compañías se enfrentaban a su trabajo, intentado luego recuperar por lo grupos de teatro independiente y, desde hace años, por ese movimiento llamado "teatro alternativo".

Puede que hoy fuera muy difícil recuperar oficios como el del apuntador, fundamental en esa época, pero la filosofía de un núcleo de trabajo teatral, basado en un elenco con una estabilidad creativa y productiva, y que pudiera abordar a lo largo de una temporada varios títulos teatrales, sería una auténtica novedad en este mercado dominante que solo aspira al éxito efímero.

Si además esa compañía apostara por nuestra dramaturgia viva, se habrían cumplido dos ejemplares objetivos, algo que ya se configurado como un logro en varios países de nuestro cercano entorno.

Cuando hablo de compañía de repertorio no ignoro lo difícil que sería establecer ese núcleo de trabajo sin contar con un espacio escénico propio, donde desarrollar en el tiempo sus propuestas y proyectos. Pero en un primer momento, y dado que siempre pienso que en gestión cultural es fundamental trabajar sobre parámetros regidos por el corto, medio y largo plazo, estimo que podría ponerse en funcionamiento esa compañía contando con, al menos, un espacio para ensayos y almacén de materiales escénicos.

Por supuesto que sería muy importante abrir también el debate sobre modelos de producción, distribución y exhibición en la actualidad. En ese sentido pondría nuevamente sobre el tapete alternativas sobre las que ya he reflexionado en otras ocasiones, por ejemplo lo que podríamos denominar como *compañías residentes*.

En otro orden de cosas cabría pensar en otro modelo de financiación para esa compañía de repertorio, en ese caso que estuviera auspiciado en su totalidad por una INSTITUCIÓN PÚBLICA. Sería perfecto, pero siendo realista

no creo que en este momento pase por las cabezas de nuestros mandatarios en cualquier Administración central, autonómica o local, apostar por nuevas propuestas que conlleven una financiación absoluta por parte de esa Administración. Puede que en parte estemos pagando los muchos dislates que desde los Centros de Producción Públicos se hayan y se estén cometiendo en base a una equivocada política de espectáculos "suntuosistas" (puede que esta palabra no exista), pero mucho menos existe "sustoisista", por el susto que han producido y producen a las arcas públicas. Pero ¿no podríamos pensar en que se podrían estudiar nuevos modelos?. Desde la responsabilidad económica compartida para los directores y gestores de estas Instituciones, a partir de un contrato a plazo fijo a la de modelos de coparticipación, también con contratos entre lo público y lo privado, acotados en el tiempo.

Apostemos pues por este segundo modelo, insisto, no por que no crea en el otro, sí no porque de siempre he sido posibilista y pienso que en las actuales circunstancias sería más fácil la estrategia de la cogestión. Aunque algo sería importante señalar como punto de partida de esta financiación mixta, sin un presupuesto adecuado, nuevamente nos encontraríamos ante un proyecto de dudosa continuidad. Y, que conste, que cuando hablo de presupuesto adecuado lo hago desde una aproximación estratégica posible, alejada de gastos inútiles, apostando fuertemente por la parte creativa, para de ese modo sostener un núcleo de gestión ágil y poco numeroso, así como bajar al máximo los gastos corrientes. En suma la creación de un equipo equilibrado entre artistas, gestores y técnicos, y en el que por supuesto se llevara la parte del león presupuestario el apartado artístico.

La base de esta Compañía de Repertorio de Dramaturgia Española Contemporánea debería contar con un núcleo estable de actrices y actores, y un modelo de Dirección en el que se conjugara la Gestión, por un lado, y la Dirección Artística, por el otro lado. En este último apartado sería interesante investigar en el concepto de Directores Asociados, para de ese modo abrir diferentes caminos y estéticas a las puestas en escena de esta Compañía.

La creación de un Comité de Lectura, solvente y conocedor del territorio de la nuestra escritura reciente, sería pieza clave en el organigrama de la compañía. Los textos seleccionados podrían contar también con la presen-

cia del autor en calidad de dramaturgista, si así lo acordara con el director de escena encargado de llevar a las tablas su texto.

Evidentemente muchas de estas reflexiones son de una obviedad manifiesta, pero habría que reseñar como en el actual momento de nuestro teatro, y desde hace ya bastantes años, ni siquiera el teatro público ha manejado auténticos conceptos de repertorio (si excluimos quizás la CNTC), por lo que volver a poner en la mesa el debate podría abrir nuevos caminos a una producción más plural que a la que en estos momentos se mantiene respecto al estreno de obras de nuestros autores vivos.

Para finalizar estos apuntes quede aquí el esbozo de algunas de las posibilidades que nos abriría estas posibles compañías que nos homologarían a países como Inglaterra o Francia en opciones como la Royal Court de Londres o el Theatre du Rond Point en París.

1.- Mostraría la diversidad de lenguajes y escrituras de nuestra dramaturgia viva.

2.- Facilitaría trabajos en continuidad y con estabilidad en el tiempo.

3.- Abriría líneas de investigación en nuevas propuestas estéticas.

4.- Ampliaría la recepción hacia nuevos espectadores y crearía una audiencia fiel.

5.- Optimizaría procesos de producción, promoción, exhibición y distribución.

6.- Permitiría el encuentro e intercambio entre diversas generaciones de dramaturgos vivos.

7.- Consolidaría señas de identidad de posibles dramaturgias españolas contemporáneas.

8.- Asentaría la memoria del presente para proyectar la memoria del futuro.

9.- Crearía marcos referenciales de nuestro teatro de cara a la proyección exterior.

10.- Fortalecería un cierto concepto de "glocalidad", es decir trabajar desde la identidad propia para insertar la creación teatral en un territorio global.

11. Ayudaría a establecer corredores culturales al poder intercambiarse proyectos entre varias compañías de este tipo.

12. Abriría la posibilidad de establecer con claridad proyectos de "compañías residentes".

En suma, para algunos puede que sean pequeños pasos, para otros una alternativa de movilidad y apertura a nuestro resistente circuito escénico en relación a la dramaturgia española viva.

PRESERVANDO LA MEMORIA: «LA TORNA DE LA LA TORNA» DE ELS JOGLARS

Magda Ruggeri Marchetti

Albert Boadella funda Els Joglars en 1962 y desde aquel momento la compañía tiene un éxito creciente a pesar de las dificultades encontradas, tanto que Peter Weiss, que en 1974 asistió a su primera trilogía (*El Joc, Cruel Ubris, Mury d'Ous*) en el Capsa de Barcelona, les ofreció montar una obra suya.

No pretendemos aquí trazar la historia de este excepcional grupo y remitimos a la lectura de su interesante volumen retrospectivo publicado con ocasión de los cuarenta años de la Compañía. Siempre fieles a su espíritu crítico sobre política, costumbres y tópicos, el mismo Boadella se asombra de que en las carteleras españolas haya «desaparecido todo rastro de parodia, sátira o comedia basada en el poder real, próximo o contemporáneo y considera sorprendente que un acto higiénico tan esencial [...] deserte de repente nuestra escena» aunque ve en ello una razón. En su opinión «en Cataluña [...] todo aquel que tenga tentaciones de enfrentarse al régimen, sabe perfectamente que se expone a tener las puertas cerradas en la televisión autonómica, los teatros oficiales y a cualquier reconocimiento público». Pero a pesar de todo, porfían en su línea y no les falta razón, pues la representación de la Trilogía, con ocasión de sus cuarenta años, fue un rotundo éxito.

La personal forma de esta compañía de entender el teatro, que concede importancia tan secundaria al soporte literario frente a la escena y al actor, los ha hecho siempre parcos en producción textual. El crítico que quiera anotar todo, debería tomar en vídeo las representaciones para poder repasarlas, porque el núcleo de su espectáculo radica en una integración de todos los códigos de expresión teatral y en una realización concreta que ni una detallada acotación podría recoger. Por otro lado, la propia autoría, aun llevando la marca Boadella, es en gran medida el resultado de un esfuerzo colectivo en el que cada actor da una contribución determinante a la creación de sus personajes.

La Torna, estrenada en 1977, es una dura parodia de un terrible suceso que sacudió en 1974 al mundo democrático: la ejecución por garrote vil del anarquista Puig Antich y, para desorientar a la opinión pública, del polaco Heinz Chez, supuesto vagabundo y delincuente común acusado de haber disparado contra un guardia civil. Este en realidad se llamaba Georg Welzel, era ciudadano de Alemania Oriental y allí dejaba una mujer y tres hijos, madre y dos hermanos. Según las investigaciones del periodista Raul M. Riebenbauer, todos estos datos eran conocidos y fueron ocultados por el tribunal militar que le condenó. En la pieza aparecían guardias civiles y militares borrachos y obtusos entre otros personajes perversos y grotescos. Se prohibió el espectáculo y se detuvo a los actores, llevándolos ante un tribunal militar. Se dictaron condenas de dos años de cárcel y Boadella logró huir aunque después ingresó en prisión por algunos meses.

Polisemia de palabras, el título de la última producción de Els Joglars, estrenada en el Teatro Bellas Artes de Madrid, bien expresa esta revisitación de aquella representación, referencia histórica que trascendió con mucho lo teatral, tan determinante de la imagen y trayectoria del grupo catalán. De 1977 a hoy han pasado casi treinta años y muchas cosas en España. Los protagonistas de los hechos, en los tribunales y en las tablas, han envejecido también y no está mal desempolvar aquellas vivencias antes de que el pasado se adueñe de ellas confinándolas a la frialdad de los libros. Para unos, revivir aquella historia no será mas que objeto de empecinada reafirmación nostálgica de un orden político perdido mientras, para los más, es la evoca-

ción de un momento crucial y una importante contribución de las gentes del teatro a la evolución del país.

En la obra que se nos ofrece hoy, la mayoría de las escenas son la reproducción exacta de las de 1977, pero se insertan como *flash back* en el cuadro actualizado de un geriátrico del ejército, en el que militares involucrados en el consejo de guerra incoado a Els Joglars a finales de aquel año, rememoran aquellos hechos con motivo de un artículo en el periódico. Se trata de unos ancianos oficiales retirados, llenos de achaques, pero briosos en su indignación ante la reexhumación de la verdad sobre la figura real de Heinz Chez y las circunstancias de su ejecución y añorantes del modelo militaresco del país que caracterizaba al franquismo.

Los aficionados a Els Joglars también hemos sentido vibrar, de muy otra manera, alguna fibra nostálgica al reconocer numerosos rasgos definitorios de su característica comicidad. Por esto *La torna de La torna* es una revisitación del tema original, sí, pero también en parte un fresco de algunas de las personalísimas creaciones posteriores del grupo. La silla de ruedas y el batín de uno de los militares nos evocan a aquel fabuloso D. Ramón Marull de *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Plà*, y su vicio, la inhalación de la loción de barba Floit, obnubilaba su mente como ahora lo hace el vino Don Simón con la del Coronel togado del proceso a Els Joglars. Este no se despoja en ningún momento de sus botas, aun estando en una residencia sanitaria, ni de su absoluta convicción de la criminalidad de la compañía de cómicos, como tampoco el industrial catalán cedía el timón de su empresa. Sus sueños étlicos recrean obsesivamente las escenas de *La torna* de 1977 vistiendo de albos ropajes oníricos las caricaturas de los guardias civiles y los militares mientras el empresario veía el mundo con los ojos de Mr. Plà.

Los jóvenes refuerzos de la compañía catalana se integran perfectamente y logran mantener su sello inconfundible con una actuación excelente, de extraordinaria habilidad verbal y gestual. Saben transmitir un gran volumen de sensaciones inexpressables por textos y acotaciones, al servicio de una comicidad que es más sutil, profunda y sólida que la asociada mecánicamente a la sátira, pero a pesar de ello no podemos evitar echar de menos especial-

mente a Ramón Fontserè, indisolublemente asociado en nuestra memoria a algunos personajes paradigmáticos del mítico repertorio del grupo.

Clara firma de Boadella tiene la importancia de las marchas militares que constantemente resuenan en los pasillos del geriátrico como música ambiental: la obra comienza así, con "Los voluntarios" como fondo. En la película *Buen viaje*, Excelencia son los himnos legionarios los que mantienen los últimos residuos de vitalidad del Caudillo senil, y ahora son también sonos marciales los que al parecer representan toda la consistencia intelectual de la idea simplista de patria de estos militares caricaturescos. La interrupción de la cinta en la residencia saca de sus casillas a los huéspedes, que increpan a las rigurosas enfermeras (recuerdo también de la teutónica esposa Ulrike, que controlaba el vicio de su marido Marull), como si, sin ese fondo musical, no fueran capaces de sustentar su visión del mundo hecha de consignas y de la letra del código de justicia militar. No hay espacio para la modernidad en sus mentes: solo el consejo de guerra representa «justicia sin mariconadas» y no entienden el empleo del ejército profesional en misiones como la de Afganistán mientras «el enemigo está dentro», actuando como periodistas, intelectuales o ... cómicos.

La escenografía esencial del mismo Boadella es un compendio de simplicidad y racional eficacia, resultado de un trabajo muy concienzudo y original. En el centro del escenario desnudo figura una armazón de madera formada por dos partes que, unidas y apoyadas sobre un lado constituyen la pared de fondo de la habitación de la residencia y, sobre sus patas, una mesa de tribunal o el patíbulo. El listonaje inferior vuelto al público es la barra del bar de un camping, de lado los barrotes de una prisión y boca arriba los palos del gallinero-cuartel de la Guardia Civil. Una vez más Els Joglars sacan un partido admirable a muy escasos y simples elementos.

El montaje de *La torna de La torna* que hemos visto, nos parece también una alegoría de la misma proyección del grupo hacia el futuro: sangre nueva en sus filas que encuentra la energía en sus raíces, actualización de sus temas manteniendo la fidelidad a un estilo cuyo éxito resiste al tiempo y siempre una laboriosa búsqueda de la perfección que, aun disfrazada de naturalidad, el público sabe reconocer.

MEMORIA Y SONRISAS: A PROPÓSITO DE EL FLORIDO PENSIL

Juan A. Ríos Carratalá

Mucho se habla de la memoria histórica. Y, a menudo, con un sentido polémico un tanto extraño. No hay enfrentamientos dialécticos entre partidarios y detractores de su papel activo en el presente. La discusión es imposible, pues quienes se niegan a aceptar dicho papel optan por el olvido. Sin argumentos, por la vía de los hechos y con la seguridad de que contarán con el asentimiento de la mayoría silenciosa. También olvidadiza, claro está.

La inserción crítica del pasado en nuestro presente supone un esfuerzo intelectual. Mucho más cómoda, hasta el punto de que pasa desapercibida, es la complacencia con una cultura donde sólo se conjuga un tiempo marcado por lo inmediato y hasta fugaz. Miremos a nuestro alrededor y comprobaremos el predominio abrumador de lo que hoy parece importante y mañana desaparecerá sin dejar huellas. La maquinaria del olvido no sólo actúa contra una memoria más o menos remota, sino que también elimina la posibilidad de que nuestro presente alguna vez se convierta en materia de un pasado capaz de ser examinado con espíritu crítico. Hay que sorprenderse todos los días, descubrir cada mañana el Mediterráneo y desecharlo por la noche, con su envoltorio reciclable. Así es fácil mantener la ilusión

de la eterna juventud, pero ya sabemos lo mal que se lleva la misma con la reflexión y la melancolía que puede deparar la memoria, sea histórica o personal.

Una curiosidad de nuestra cultura es comprobar hasta qué punto una tendencia predominante propicia su contraria. Y, si ambas son rentables desde el punto de vista económico, es posible que su comercialización corra a cargo de los mismos sujetos. Pocas veces el pasado ha estado tan ausente y desprestigiado. También quienes lo representan, aunque sea por el biológico hecho de su ancianidad. Sin embargo, abundan las creaciones que, de una u otra manera, nos invitan a volver la vista atrás. Este fenómeno se percibe con nitidez en las estanterías de cualquier librería. No me refiero a la avalancha de imitadores de códigos que propician las más alambicadas y exóticas explicaciones de episodios o personajes del pasado. Creo que forman parte de la ciencia ficción, rebajando el primer término a una mera apariencia mientras el segundo se amplía para permitir cualquier delirio. Hablo de los numerosos libros, tanto novelas como ensayos, que pretenden iluminar temas relacionados con la etapa republicana, la guerra civil y, en menor medida, el franquismo. Suelen estar flanqueados por otros que ponen al descubierto aspectos de la transición democrática hasta ahora ocultos o aportan "toda la verdad" sobre algún personaje de esa misma época. Son frases publicitarias y, al mismo tiempo, objetivos sospechosos. La reiteración de temas y enfoques ya nos indica que nos encontramos ante una auténtica moda. Puede favorecer la recuperación de la memoria histórica en algunas ocasiones y, claro está, hay obras notables que intentan abrirse hueco entre una avalancha de títulos que apenas sobrevivirán. No obstante, el papel creador y crítico que debe desempeñar una memoria que, en mi opinión, nunca deja de ser personal apenas despunta en una marea de oportunismo editorial.

Los suplementos literarios de algunos periódicos comentan con preocupación el revisionismo de los autores que, con la velocidad del rayo, escriben uno y otro libro para destruir supuestos mitos sobre nuestra Historia. Crean, al mismo tiempo, un nuevo mito sobre su portentosa capacidad de trabajo o, lo que resulta más probable, sobre su impudicia y cinismo, que

encuentran cobijo en algunos medios de comunicación donde todo es posible, excepto el sentido común. Prefiero olvidar a estos tipos y, en todo caso, lamentar que entre los supuestos progresistas pronto hayan encontrado sus equivalentes. Les une un mismo afán de protagonismo recaudatorio y una omisión de autores mediáticos poco propicia para el ejercicio de la memoria, que requiere un tiempo caprichoso y lento en su búsqueda de motivos casi nunca espectaculares, sepultados por el paso del tiempo y que, en su aparente pequeñez, esconden claves inaccesibles para quienes trabajan con las urgencias de los ritmos editoriales.

El ejercicio de la memoria a menudo resulta doloroso. Lo he comprobado como lector de numerosos libros que me hablan de episodios y personajes históricos relacionados con la II República, la Guerra Civil y la dictadura franquista. Incluso he procurado espaciarlos para evitar un hartazgo que podría resultar deprimente. Conozco lo fundamental y me basta para saber de una España gris y violenta, que acrecienta sus rasgos negativos conforme profundizamos en nuestro análisis. No comparto algunas lecturas compulsivas que me parecen propias de un espíritu masoquista. Me conmueven demasiado algunas víctimas como para estar leyendo uno y otro ensayo sobre la represión y la violencia de aquellas épocas. A menudo están escritos con las prisas de llegar a una feria o entrar en la programación de quien lo edita. Se nota demasiado. Suelen ser, además, redundantes y oportunistas. Al igual que una industria editorial que ha encontrado un nuevo filón al que tantos autores se han sumado. Libros prescindibles, pues, como numerosas novelas incapaces de aportar algún matiz novedoso a nuestra visión de un largo período histórico que, sin embargo, esconde tipos, usos y costumbres que merecerían atención en un panorama editorial no tan previsible como el actual.

La memoria no debe ser alimentada en exceso. Su capacidad de absorción es limitada. Conviene seleccionar los motivos con que la activamos en nuestro deseo de recordar o conocer un pasado demasiado amplio como para no contar con un criterio selectivo. Evitar la redundancia es una forma de esquivar los tópicos, tan frecuentes en numerosas obras ensayísticas o de ficción que parecen partir de la necesidad de remachar lo ya conocido.

Supongo que las facilidades dadas por algunas editoriales alientan esta tarea entre los autores de su cuadra, al mismo tiempo que restan sin publicar otras posibles obras que aportarían una visión más contrastada. ¿Por qué tantos libros, por ejemplo, sobre víctimas que responden a un mismo prototipo? ¿Dónde están los dedicados a sus verdugos? Hay algunos, pero muchos menos porque, tal vez, se busca una lectura emocional, identificada con el protagonista. Y cuesta mucho saberse rodeado de posibles verdugos, como de tantos otros individuos que, llegado un momento de crisis, se comportan de una manera contradictoria donde resulta difícil deslindar los papeles de la víctima y el verdugo. Son tipos complejos, incapaces de reafirmar al lector en su visión de una determinada época histórica y, sobre todo, provocan interrogantes que pueden molestarnos.

La tendencia mayoritaria se manifiesta a favor de una memoria cómoda, encauzada en torno a una serie de ideas básicas mantenidas al margen de cualquier revisión. Cada lector, sea de una ideología u otra, suele contar con sus escritores, aquellos a los que concedemos el derecho de alimentar nuestra memoria con la seguridad de que no se desviarán con respecto a lo previsto. Apenas hay, pues, posible diálogo en el ejercicio de la memoria histórica a través de la lectura, donde será difícil que encuentren hueco voces que expresan dudas y contradicciones. Nuestras víctimas y héroes nos reconfortan, nos hacen sentirnos mejor gracias a una recuperación del pasado que pretendemos gozosa, aunque sea a partir de la conciencia de la derrota. Nos podemos emocionar con el recuerdo de la misma, incluso relamer heridas que jamás quedan cicatrizadas. Lo inquietante es no saber donde está la frontera entre víctimas y verdugos, descubrir las contradicciones de lo que nos gustaría imaginar más homogéneo y, sobre todo, leer obras que parten de una interrogación para terminar en otra. Inquietan, molestan y no actúan como el bálsamo de una memoria que esconde nostalgia, incluso de la derrota.

Las tareas docentes me llevan con frecuencia a la consulta de unas obras teatrales, literarias y cinematográficas vinculadas a mi memoria histórica, a una época como la franquista que necesito conocer y hasta puedo recordar. A menudo me permiten añorar sin motivo aparente lo que rechazo de

manera racional y justificada. El mundo de la escuela es un ejemplo. Todos tenemos una necesidad, más o menos acusada, de rememorar con cierta nostalgia nuestra etapa infantil y adolescente, casi siempre idealizada de acuerdo con unos tópicos tan manidos como gratificantes. La mayoría de nosotros nos predisponemos a sonreír cuando cualquier circunstancia, sea trágica o fortuita, nos permite evocar a compañeros y maestros, pupitres y libros, imágenes y anécdotas de un tiempo que vivimos con la intensidad de lo nuevo. La memoria es selectiva y, al cabo de los años, hemos prescindido de lo más desagradable, arrinconado en una consideración global que sólo aflora cuando procedemos de manera reflexiva. Es una cuestión de higiene mental, compatible con un espíritu crítico que nos lleva a matizar esas sonrisas: sabemos que también hubo miedos, carencias y dificultades que nos amargaron.

La amargura puede convertirse en risa, siempre que hayamos superado sus negativas consecuencias. Un ejemplo lo tenemos en *El florido pensil* (1994)¹, de Andrés Sopena. Esta "memoria de la escuela nacionalcatólica" es la propia de un autor que, pasado el tiempo, se encuentra en las antípodas de lo que pretendía el sistema educativo del franquismo. Desde esa perspectiva crítica recupera con humor e ironía las enseñanzas de una escuela empeñada en el adoctrinamiento ideológico. Este objetivo se concretó en una retórica de inextricable sentido para los niños —y para muchos de los mayores que la sustentaban— y en un duro ejercicio de la represión y la manipulación. También en el miedo de una infancia pasada entre dudas y angustias que se podían traducir en una bofetada, un grito o un castigo. Muchos de aquellos niños se convirtieron en individuos acordes con un franquismo de amplio consenso social, algunos quedaron marcados por experiencias que a veces pagan su correspondiente factura años después y unos pocos, como Andrés

1 Barcelona, Crítica, 1994. El éxito obtenido propició varias ediciones. Se puede consultar la edición digital de su versión teatral en cervantesvirtual.com. La obra original quería ofrecer "la narración vital y quintaesenciada de lo que fue la (des)educación de varias generaciones de españoles de la posguerra en clave nacionalcatólica, un espejo fiel del fascismo postizo del régimen y de la básica estulticia de los constructores y divulgadores de su ideología", según Gregorio Cámara en el Prólogo de la citada edición.

Sopeña, muestran el humor suficiente para recuperar manuales y experiencias de un sistema educativo cuyo componente absurdo se ha multiplicado con el paso del tiempo. Su libro pronto se convirtió en un éxito editorial, al cabo de dos años fue adaptado a los escenarios por Tanttaka Teatroa con un espectacular resultado de crítica² y público⁴ y también cuenta con una versión cinematográfica³. Tan sorprendente éxito provocó, además, la publicación de otras obras similares, incluso que alguna de las enciclopedias pedagógicas de aquella época fuera reeditada con una notable acogida popular gracias, supongo, a una mezcla de curiosidad y añoranza. Esta excepcional respuesta del público y los lectores constituye, tal vez, una de las catarsis colectivas más notables que recordamos: miles de personas sonriendo al recordar lo absurdo y dogmático de una enseñanza donde el humor, siempre disolvente, ni estaba ni se le esperaba.

Andrés Sopena no recurrió a la imaginación. Tampoco la necesitaba a la vista del material disponible. Tras recopilar numerosos y olvidados libros de texto de la época franquista, su labor consistió en espigar ejemplos represen-

tativos, ordenarlos por temas e insertarlos en un relato presidido por una ironía que no precisa del, en este caso, innecesario subrayado. *El florido pensil* ejemplifica cómo el paso del tiempo, la aparición de un nuevo marco histórico, puede modificar la interpretación de unos textos. Los reproducidos por aquellos libros, leídos hoy, son una frecuente invitación a la sonrisa por lo absurdo, maniqueo y manipulador de sus planteamientos. No hace falta subrayar lo que ya estaba en su época y ahora se muestra grotesco, hasta el punto de que resulta difícil de creer para los jóvenes lectores y espectadores que no sufrieron la dictadura. Ellos pueden sonreír desde la distancia, pero sus mayores reirán con una carcajada que, en muchas ocasiones, saca a relucir miedos aletargados en una memoria reactivada por la oportuna obra de Andrés Sopena.

El paso del tiempo produce las más sorprendentes paradojas. Treinta años después de su muerte, resulta difícil encontrar una exaltación de la figura de Francisco Franco más allá de unos grupos minoritarios. Su otrora omnipresencia se ha convertido en una ausencia cuyas razones a la mayoría le conviene obviar. Unos porque ya no pueden justificar lo que defendían y otros por el bochorno retroactivo que sienten al recordarse como súbditos de tan mediocre dictador. Nuestra peculiar transición a la democracia ha permitido inventar un franquismo sin franquistas. Incluso, a tenor de algunas obras de los revisionistas, da la impresión de que ni el mismo dictador lo era. ¿Cómo se mantuvo, pues, un régimen de amplio consenso social durante cuarenta años? ¿Quiénes dificultaron la llegada de la democracia si, al margen de algunos extravagantes, nadie se consideraba franquista tras la muerte del dictador? El silencio es la respuesta de muchos, empeñados en pasar una página que les resultó beneficiosa o cómoda y ahora les molesta, no demasiado, por impresentable. También sorprendidos al contemplar lo ridículo de aquello que asumieron como dogma indiscutible y defendieron con ardor. En la actualidad, y gracias a un silencio colectivo amparado en el paso del tiempo, ha podido ser olvidado sin que nadie se responsabilizara de su autoría y mantenimiento durante décadas. Es el caso del sistema educativo franquista, que ya no encuentra valedores significativos, aunque algunos añoren un sentido del respeto y la autoridad en las aulas que separan, con habilidad de manipuladores, de todo lo que acarrea durante la etapa franquista.

2. He consultado todas las críticas publicadas en la prensa gracias a los servicios del Centro de Documentación Teatral (Madrid). La única excepción es la reseña de Lorenzo López Sancho: "Teatro de propaganda política, dirigido a producir por lo grotesco la más radical condenación y destrucción de lo que pensó durante su largo mandato el franquismo y lo que hizo para justificarse. Este lanzazo a moro muerto, esta fijación a lo pasado, que se odia y, al parecer, se teme todavía, resulta un anacronismo político y, como construcción teatral, un ejercicio muy discursivo de carácter dialéctico y didáctico, recargado de tacs, de términos groseros que dan tono tabernario a esa imaginaria escuela u otros espacios diversos" (ABC, 20-X-1996). Incluso otros artículos publicados en el mismo periódico conservador son favorables a *El florido pensil*.

3. La adaptación fue dirigida por Fernando Bernués y Mireia Gabilondo. Estrenada el 23 de febrero de 1996, permaneció en cartel durante seis años consecutivos con versiones en castellano, catalán y euskera. La versión catalana fue de Guillem-Jordi Graells, correspondiendo la dirección a Fernando Bernués y Miguel Lluch para un montaje producido por 3 x Tres. La obra superó las 2.000 funciones y los 800.000 espectadores, siendo repuesta a principios de 2006 para satisfacer una demanda popular que nos permite considerar *El florido pensil* como uno de los mayores éxitos teatrales de las últimas décadas en España. Resulta paradójico pensar que uno de los temores iniciales de la compañía fuera la reacción de un público ajeno al contexto vasco al cual se adaptó la obra (véase *Primer Plano*, nº 266 (junio, 1996), pp.134-135).

4. *El florido pensil* (2002), con guión y dirección de Juan José Porto. A diferencia de la adaptación teatral, la cinematográfica pasó justamente desapercibida.

La lectura de la prensa a menudo nos depara alguna salida de tono de un párroco, un obispo o un juez, incapaces de asumir el paso del tiempo y dispuestos a convertir lo ridículo en un argumento de fe. Reímos por no llorar, confiados en lo minoritario de unas posturas que apenas provocan reacciones en una sociedad que gusta de llamarse tolerante por el simple hecho de ser indiferente. Pero ya nos resulta difícil imaginar una defensa global de un sistema educativo como el franquista, que incluyera unos contenidos similares a los espiados por Andrés Sopena. De hecho, su libro tuvo una espectacular difusión y quienes podrían resultar malparados como destinatarios de tantas risas, los autores de los textos citados y sus herederos, no entraron en polémicas. Se limitaron a pedir una compensación económica por la utilización de sus viejos manuales. Fueron prácticos y silenciosos, como correspondía en una época donde otra actitud habría contribuido al bochorno colectivo. Un bochorno que también sentimos, en silencio, al contemplar un país dominado por una dictadura encarnada en un tirano mediocre como Francisco Franco, cuya éxito tal vez tuvo una clave: saber compartir con otros muchos esa exaltación de la mediocridad.

El continuado y entusiasta ejercicio de la sumisión depara las más sorprendentes tonterías, que aparecen como tales cuando queda atrás el régimen que las propició. Mientras tanto, son dogmas. Los encontramos entre los numerosos ejemplos seleccionados por Andrés Sopena. Abarcaban materias tan diversas como la religión, la historia, la literatura, la formación del espíritu nacional..., pero también llegaban a las matemáticas o la educación física. Nada quedaba al margen de una misma mentalidad, sorprendentemente homogénea y coherente. No había dudas posibles en quienes ni siquiera imaginaban la necesidad de confrontar sus ideas con la realidad. Todo formaba parte de una construcción ideológica que hoy nos parece delirante, basada en conceptos utilizados con una retórica al margen de cualquier sujeción en la realidad. Esta última, en sus manifestaciones más elementales, era su enemiga. Pero no importaba, puesto que los responsables de aquel sistema nunca pretendieron justificarse mediante la demostración de sus postulados. El objetivo era el propio de una cadena de mando donde todos, menos uno, repetían y obedecían. No se comunicaba conceptos, sino

que se daba consignas que, como tales, admitían cualquier tipo de delirio. Acceptarlas suponía una cuestión de fe y obediencia, valores subrayados por un sistema educativo donde a nadie se le ponía en el brete de demostrar lo que repetía una y otra vez a sus alumnos. Estos, impasible el ademán, debían memorizar consignas que escapaban a su comprensión. Incluso las cantaban, como aquellos himnos falangistas rebosantes de una retórica que impide cualquier comprensión racional. No por una cuestión de hermetismo con intención estética, sino porque el objetivo era sublimar cualquier asomo de realidad. Al final, en la extrañeza de los niños, quedaba la duda acerca de por qué había tantos alemanes imposibles en aquellos himnos.

Andrés Sopena puso de relieve lo ridículo y absurdo de unos procedimientos educativos cuya única justificación era la dictadura que los propició. *El florido pensil* no es el fruto de una búsqueda erudita a la caza del más recóndito ejemplo. Los tenía el autor a su disposición en cualquiera de los manuales y libros de texto de aquella época. Y en abundancia, a la espera de una selección que podría haberse ampliado hasta la saciedad. Una de las claves del éxito es la presentación de los justos y necesarios para propiciar la sonrisa de un lector que, si recapacita, podrá comprender el funcionamiento de un sistema educativo tan peculiar como el franquista. Andrés Sopena los agrupa en las materias que se impartían, a modo de lecciones que nos llevan desde los ejercicios de cálculo donde la inefable Pilarín daba ejemplos de estulticia hasta las complejidades del misterio de la Santísima Trinidad. Todo queda absurdo a la luz de la lógica infantil, tan elemental por su apego a lo concreto como capaz de desarmar una complejidad más aparente que real. Los niños viven en familias y pueblos localizables en un mapa, preguntan acerca de lo que les extraña y son capaces de sorprenderse ante lo tonto que era Pilarín o lo productiva que podía resultar la profesión de andarín a tenor de los enunciados que les planteaban. Circunstancias todas peligrosas para unos contenidos que no resisten la más mínima confrontación con la experiencia y la duda. No conocían a una niña tan desprendida como la citada. Tampoco sabían de alguien que se hubiera labrado una fortuna a base de andar kilómetros y kilómetros para encontrarse con otro andarín. Y de esa dialéctica, hábilmente manejada por la ironía de Andrés Sopena, surge

buena parte del humor presente en *El florido pensil*, que también subraya la grotesca contradicción de una idea trascendental y la manera descerebrada de presentarla.⁵

La adaptación teatral realizada por Tanttaka alcanza, además, una fuerza cómica que ha facilitado su espectacular éxito de público y crítica. Unos maduros actores con pantalón corto en una escuela podrían haberse deslizado hacia lo ñoño. Resulta difícil interpretar el papel de un niño del franquismo sin recurrir a modos que nos recuerden al buen Juanito o al repelente niño Vicente. Lo consiguen porque, entre otros motivos, nunca olvidan una madurez desde la que hacen uso de una memoria nada ingenua. No pretenden ser unos escolares de la etapa franquista, sino individuos que reviven unas experiencias para exorcizarlas en nuestra compañía. Sus interpretaciones dan cuerpo a Briones, Aguirre, Artola, Alberdi y Jáuregui, unos niños vascos seleccionados por sus representativas diferencias a partir de una experiencia común. Uno es hijo de una familia acomodada, mientras que otro lo es de una humilde, encontramos al pelota siempre deseoso de congraciarse con el maestro y al que recibe todas las tortas..., pero nunca se pierde la perspectiva del autor, la ironía con que se recupera una etapa cuya evocación depara una risa liberadora.

El presente nunca se difumina en *El florido pensil*. Nos recuerda que los personajes hacen uso de un disfraz que no comporta la ingenuidad infantil. Quiénes reviven aquellas clases no han terminado de comprender el misterio de la Santísima Trinidad, pero subrayan lo absurdo de una alambicada explicación que hacía uso de palomas, triángulos con ojos y demás símbolos de una sorprendente arbitrariedad. También resultaba incomprensible desde la perspectiva de unos niños que deseaban respuestas sencillas para problemas reales, los que surgen a menudo en contraposición con los expuestos en los manuales que utilizaban. Nadie andaba cientos de kilómetros para encontrarse con otro andarín que iba en sentido inverso, ni el más tonto amontonaba varias docenas de huevos en una cesta y, por supuesto, sólo Pilarín era capaz de repartir sus bienes con tanta generosidad. Eran problemas imposi-

bles, como los datos de las ganancias obtenidas por sus protagonistas. Los niños sueñan con ser toreros o andarines, actividades tan productivas como la del lechero, pero saben que lo de jornalero no tiene futuro, a pesar de que ahorren de acuerdo con unos enunciados cuyo componente adoctrinador prevalece sobre su rutinaria argumentación matemática. Viven, pues, una experiencia individual y familiar repleta de carencias, deseos y circunstancias que relativizan la aprehensión de la realidad, idealizada hasta el absurdo en unos libros de texto que encontraban motivos para el adoctrinamiento hasta en los caramelos que repartía Pilarín, la única capaz de distinguir los tipos de pobres: de solemnidad, de necesidad, de extrema necesidad... Los demás no andaban en tales disquisiciones a la hora de compartir lo inexistente: ellos también eran pobres.

El florido pensil nos recuerda que la voluntad adoctrinadora del sistema educativo no se circunscribía a las clases de "formación del espíritu nacional", historia y religión. Cualquier otra materia también era modelada de acuerdo con una misma mentalidad, siempre tan firme y ejemplar como ajena a la realidad. Al fin y al cabo, todo se reducía a dar clases de metafísica y retórica, a una puesta en escena donde los maestros eran intérpretes sin posibilidad de improvisar o matizar. Las clases se convertían así en un ritual, aunque fuera oficiado entre pupitres desvencijados, sufridas rodilleras y paredes desconchadas. Eran los viejos colegios, muchos de ellos construidos durante la etapa republicana, ahora convertidos en escenarios para la evocación de la épica nacionalcatólica. Aquel sueño tan absurdo como persistente contrastaba con una realidad que Andrés Sopena desliza con habilidad e ironía. Las necesarias para subvertir el componente solemne de cualquier ceremonia, cuyo convencionalismo a la luz de una mirada ajena se convierte en un motivo humorístico. Lo precisan quienes han pasado en forzado silencio muchas horas en aquellas aulas, con miedo al palmetazo y la humillación de ser el último de la fila. Su risa es una forma de sacudir ese pánico latente en la memoria, activada por la vía de un humor capaz de liberar viejos fantasmas. Otros espectadores, más jóvenes, sonríen con algo de alivio ante un absurdo que les resulta lejano, aunque no tanto como imaginan.

5. Véase la reseña de Javier Villán publicada en *El Mundo* (6-XII-1997).

La puesta en escena de *Tantaka* es coherente con el libro de Andrés Sopeña. Fernando Bernués y Mireia Cabilondo han seleccionado los pasajes representativos con una clara potencialidad cómica, subrayada mediante una hábil dirección capaz de esquivar lo episódico con sus consiguientes saltos en el tiempo.⁶ Siempre nos encontramos ante un pasado visto desde el presente, desde una mirada que condiciona e ilumina lo que de otra manera habría sido una evocación con intención nostálgica. La misma no cabe en una obra que tampoco pretende hurgar en viejas heridas. Resulta innecesario, como cualquier subrayado. Ya los tenía de sobra una escuela franquista cuya imagen, trasladada al presente, resulta grotesca como Don Salvador, el profesor cojo y manco que imparte la asignatura de educación física con una interpretación que nos recuerda al Peter Sellers de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1963), aunque con un oportuno acento andaluz. Algunos pensarán que se exagera esta ruina humana para provocar la carcajada. Otros la observamos entre risas, que apenas nos permiten ver lo considerado como un símbolo de tantos laureados sujetos que combatieron en "la lejana Rusia". Su amargado carácter no fue obstáculo para encontrar acomodo en una enseñanza donde solían estar dispuestos a amar otro 18 de julio. Era la España de los "caballeros mutilados", con sus plazas reservadas en los transportes públicos y sus puestos en la administración pública, acordes con una meritocracia del valor y la discapacidad física. Un cojo y manco, gracias a su preciada medalla, podía simultanear las clases de educación física y formación del espíritu nacional. El requisito era llevar una camisa azul, con el tiempo blanca hasta que, llegada la democracia, disfrutaron de otras covachuelas a la espera de la jubilación. Muchas de sus biografías, supongo, serán las de unos pobres diablos que rentabilizaron durante décadas una militancia. Otros también lo hacen, con más provecho económico, en la actual democracia, pródiga en sinecuras de una cultura compartida por quienes se presentan con objetivos políticos contrapuestos. La diferencia es que estos últimos ya no gritan tanto, no se dejan ver con la impudicia de un mutila-

6. Todas las reseñas periodísticas subrayaron la agilidad del montaje y la eficacia cómica de unos actores especialmente adecuados para una obra de estas características.

do al frente de una clase de educación física. Tal vez no resulten, por eso mismo, tan potencialmente cómicos, pero conviene no hacerse demasiadas ilusiones al respecto, como bien se apunta en el desenlace del espectáculo de *Tantaka*.

Una risa compartida por casi un millón de espectadores puede responder a distintas motivaciones. Quienes padecieron aquella educación hoy tienen hijos y nietos capaces de disfrutar con la obra desde otra perspectiva. Quedarán sorprendidos al comprobar el abismo que separa su experiencia como escolares de la de sus padres y abuelos. Al igual que tantas recreaciones del pasado franquista, les resultará extraña y singular, propia de un país que cuesta reconocer. Superados en buena medida el miedo, el silencio y las amenazas, la memoria del franquismo puede convertirse en un retrato guñolesco. Sería un error capaz de difuminar las razones que propiciaron la continuidad de una dictadura que se agotó sin ser derrotada, propiciaría una sonrisa basada en la supuesta extravagancia de quienes lo sustentaron. Y, lo que es peor, evitaría preguntarse hasta qué punto hubo una complicidad colectiva que hoy nos debería abochornar. Mucho se ha hablado de nuestra idealizada transición a la democracia, pero no tanto de un silencio que no supone reconciliación, sino olvido. El necesario para esquivar un pasado con figuras grotescas en el poder y un pueblo, cuesta reconocerlo, sumiso hasta extremos no justificables exclusivamente por la derrota de 1939. Preferimos, por higiene mental y comodidad, subrayar lo anacrónico, grotesco y ridículo de unas figuras históricas concretas o de instituciones que parecen carecer de continuidad. Es relativamente fácil y hasta divertido como forma de exorcizar el pasado, pero no debería difuminar otras responsabilidades colectivas postergadas por una memoria cómoda y selectiva.

Entre las múltiples risas que depara *El florido pensil*, necesarias y gozosas siempre, debería quedar un hueco para recordar que aquellos maestros y alumnos no sólo fueron víctimas. La obra está ambientada en 1957, una época sin contestación alguna en las aulas no universitarias. Miedo, represión, ignorancia... son numerosas las razones capaces de justificar esta ausencia de rebeldía frente a un sistema educativo, pero conviene no ocultar el envilecimiento de quienes fuimos sus protagonistas. No desde un punto

de vista ético o moral, impropio cuando se analiza situaciones donde la máxima aspiración era pasar desapercibido y esquivar los palmetazos del maestro. Se trata de un envejecimiento por nuestra ignorancia, por la pérdida que en nuestros mejores años supuso un aprendizaje tan inútil, sin ningún anclaje en la realidad.

Ahora yo puedo sonreír cuando recuerdo, por ejemplo, aquella teoría de la *Enciclopedia Álvarez* que nos hablaba de una España poblada por celtas rubios y altos en el norte e iberos morenos y bajos en el sur. Acabaron mezclándose para dar paso a los celtiberos, donde había de todo. Era clara y sencilla; hoy divertida por su ingenua falsedad. Pero dejo de sonreír cuando pienso en las horas invertidas para memorizar estas o similares tonterías. No han sido completamente erradicadas de un sistema educativo todavía poco propicio a una justificada revisión de los contenidos, la llave maestra que justifica tantos puestos docentes. No obstante, la evolución ha resultado notable y satisfactoria, aunque carezcamos de algún consuelo por el tiempo perdido y la estulticia compartida. Tampoco hay que amargarse ante lo irrecuperable, sin que por esta obviedad debamos olvidar un envejecimiento que tuvo nombres y apellidos, algunos muy próximos a nosotros mismos.

Mucho se ha hablado de la reconciliación nacional como inspiradora de nuestra democracia. Es un concepto hermoso cuya utilización siempre resulta gratificante y decorosa. Pero acaba imponiendo equidistancias, en un sentido horizontal, donde sólo había una relación jerárquica de una verticalidad absoluta. Y, además, su empleo nunca va acompañado de una petición de responsabilidades o, al menos, de disculpas por quienes ejercieron en todas sus manifestaciones un poder dictatorial durante décadas. En este país sólo hubo un Dionisio Ridruejo. Otros descargos de conciencia fueron más discutibles y, sobre todo, ha predominado el silencio y el disimulo acerca del pasado. Lo comprendo, pero también me siento autorizado para reírme hasta llorar con la grotesca imagen de aquellos que nunca se disculparon a título personal o colectivo. Consuela, que no es poco.

Ni siquiera los inspectores del Ministerio resolvieron problemas más complejos que los de Pilarín, su historia imperial era de una retórica cursi y ya nadie habla de unos idolatrados retratos que presidían por entonces to-

das las aulas. Puedo pensar que terminaron fracasando, pero en realidad su triunfo durante décadas —hasta el hartazgo— también supuso nuestro relativo fracaso como alumnos. Los propios responsables de Tanttaka han hablado del regocijo que sienten al constatar que, a pesar de todo, no hemos salido tan tarados. Es verdad, pero no conviene echar las campanas al vuelo y, seguramente, entre las muchas sonrisas deparadas por su espectáculo habrá algunas basadas en la nostalgia, en la risueña contemplación de un sistema que, en el fondo, no consideran negativo⁷. Incluso están dispuestos a asegurar que, con nueve años, nadie pasaba la reválida con faltas de ortografía. ¿De verdad? Pero, algo olvidadizos, obvian que nunca fuimos invitados a escribir como ejercicio reflexivo y crítico, sin faltas o con ellas. Idealizan un pasado donde cada logro suele suponer muchas carencias.

El florido pensil es una continua y gozosa invitación a la risa, la basada en una experiencia común que ha podido ser confrontada con la de muchos miles de espectadores. Otros, más jóvenes, se habrán reído al ver en escena las anécdotas tantas veces contadas por sus padres. El merecido éxito de Tanttaka debe ser motivo de felicitación para quienes abogamos por el ejercicio de una memoria crítica de nuestro pasado individual y colectivo⁸. Pero la risa, incluso la propiciada con lucidez por Andrés Sopena, tiene un límite que de vez en cuando debemos superar. También nosotros, no lo olvidemos, estamos en ese escenario que recrea una escuela del franquismo. Y alguna tara queda, incluso algo de envejecimiento que acaba aflorando en lo más insospechado, tras haber pasado por una experiencia que ahora nos depara risas en la misma medida que antes nos provocaba miedos. No los olvido, tampoco los nombres y apellidos de quienes me los provocaron sin jamás

7. Fernando Bernués en varias entrevistas señaló que la mirada de la obra no era nostálgica, sino analítica gracias a la distancia y el humor con que se puede observar aquella época, pero también es cierto que cabe imaginar una recepción presidida por la nostalgia en una parte considerable del público más dispuesto a la identificación emocional que al acto liberador del que habla el citado director (*El Mundo*, 7-XI-1997).

8. En este sentido no debe caer en el olvido una obra que cabe considerar como antecedente: *No hablaré en clase* (1977), de Dagoll Dagom. Se trata de un oportuno y divertido ajuste de cuentas con el mismo sistema educativo del franquismo. Por desgracia, sólo se han conservado algunas fotos de un montaje que mereció mejor suerte.

pedir disculpas. Hasta en el sistema más abyecto hay distintas maneras de comportarse. Ampararse en el mismo es una forma de escurrir el bulto en colaboración con una memoria con tendencias acomodaticias. Conviene controlarlas.

BIOGRAFÍA O FICCIÓN: A PROPÓSITO DE LOS VERANOS DE LA VILLA EN EL CANTO DE LA CABRA

Eduardo Pérez-Rasilla

El Canto de la Cabra parece haberse colado en la fiesta de los Veranos de la Villa que organiza el Ayuntamiento de Madrid. En medio de una programación dominada por la música y la danza y salpicada por algunos estrenos teatrales de carácter convencional o previsible, producciones casi todas caracterizadas por la generosidad de medios, el patio anejo de El Canto de la Cabra exhibe espectáculos acordes con su línea habitual de trabajo, muy diferente, desde luego, de la que desarrollan otros ámbitos estivales madrileños, tanto en lo que a los criterios estéticos respecta, como a la modestia material de sus producciones.

El Canto de la Cabra viene dando cabida, fundamentalmente, a trabajos de creadores españoles a los que, con la prudencia que la cuestión requiere, podemos asociar a eso que convenimos en llamar vanguardia, bien entendido que se trata de un concepto difuso, escurridizo y siempre discutible, pero que reconocemos, o creemos reconocer, en determinadas producciones a partir de una serie de rasgos que diferencian estas propuestas de los espec-

táculos que se sujetan a unos cánones convencionales. Por ello, los trabajos exhibidos durante el último verano pueden servir, si no para dilucidar en qué consista la vanguardia escénica española contemporánea, sí para asomarnos a algunas de su propuestas e indagar en su condición estética.

Durante el verano de 2006, El Canto de la Cabra exhibió tres trabajos, uno de ellos a cargo del grupo Ícaro, a partir de un texto no dramático de Bernhard -*El italiano*-, elección que en absoluto me parece casual desde la perspectiva desde la que abordamos la cuestión, y otros dos correspondientes a otros tantos creadores españoles: Carlos Fernández -*Todo es distinto de cómo tú piensas*- y Sonia Gómez -*Egomotion*-, sobre los que pretendemos reflexionar sucintamente en las líneas que siguen. Como sucedía también con el grupo Ícaro, tanto Carlos Fernández como Sonia Gómez había pasado ya por la sala con otros espectáculos en fechas recientes.

Carlos Fernández y Sonia Gómez representan modos de hacer diferentes, pero muestran también algunas concomitancias en sus propuestas estéticas. Carlos Fernández López, actor en espectáculos de Carlos Marqueríe, con quien ha colaborado en diversas ocasiones, había estrenado en 2002, en El Canto de la cabra, su espectáculo *Llamad a cualquier puerta*, en el que desempeñaba la tareas de actor, director y dramaturgo. Sonia Gómez procede del ámbito de la danza contemporánea y cuenta con una sólida formación en esta disciplina. Después, ha colaborado con compañías de la solidez y el prestigio de La Fura dels Baus, General Eléctrica o La Carnicería teatro, entre otras, y ha desarrollado también una trayectoria personal que poco a poco va consolidándose. Había visitado también El Canto de la Cabra en 2005 con una *performance* titulada *Mi madre y yo*. Es patente en ambos la influencia de los creadores con los que han colaborado, singularmente de Carlos Marqueríe o Rodrigo García, aunque se advierte también un intento de escapar al mimetismo de modelos poderosos, como los que han ido proponiendo Marqueríe o García, cuya estela parece marcar a muchos de los que pretenden avanzar por el territorio de la vanguardia.

Si tomamos como referencia las quince fórmulas que Guillermo Heras proponía, irónicamente, como paradigma de los que denominaba espectá-

culos clónicos¹, es decir, trabajos que reproducían sin espíritu crítico modelos de otros creadores que habían resultado novedosos y transgresores en su momento y habían funcionado después en la escena internacional, comprobamos que Carlos Fernández y Sonia Gómez "incurren" en algunas de aquellas notas, por ejemplo, el uso de micrófonos para hablar directamente al público, como si no se tratara de una actuación teatral (*Egomotion*), el empleo de músicas muy diversas, a veces manejadas desde una mesa situada en el propio escenario que adquieren un papel preponderante (*No todo es cómo tú piensas*), uso y abuso de referencias intertextuales (*No todo es cómo tú piensas*), procacidad en los diálogos y parlamentos (*Egomotion*, *No todo es cómo tú piensas*, *Llamad a cualquier puerta*), o presencia de animales vivos en escena (*Mi madre y yo*), rasgos todos ellos perceptibles en algunos espectáculos de Rodrigo García, o también la interrupción de la narrativa dramática con secuencias de danza contemporánea (*Egomotion*), si bien en este caso predominan la armonía y el enriquecimiento significativo sobre la compulsión o la arbitrariedad.

Sin embargo, en los trabajos de Carlos Fernández y Sonia Gómez advertimos también la asunción de otros elementos presentes en ciertas propuestas vanguardistas, pero reelaborados o reformulados. Por ejemplo, el recurso al humor, sarcástico o aparentemente ingenuo (*Egomotion*, *No todo es cómo tú piensas*), que adquiere matices propios en los creadores citados, o la búsqueda de un lirismo que a veces contrasta con la violencia o la brutalidad de determinados pasajes, como ocurre con *Llamad a cualquier puerta*. Además, podrían mencionarse el desparpajo imaginativo y anticanónico en la revisión de motivos literarios clásicos (*No todo es cómo tú piensas*), en la ritualización irónica, paródica o escéptica de parlamentos y situaciones (*Egomotion*, *Mi madre y yo*, *No todo es cómo tú piensas*, *Llamad a cualquier puerta*), en la confesión autobiográfica auténtica o mixtificada (*Egomotion*, *No todo es cómo tú piensas*, *Llamad a cualquier puerta*), o el empleo de

1. "En la muerte de la oveja Dolly. Réquiem por los rescoldos de un teatro clónico", en *Cuadernos de dramaturgia*, n. 8, 2003, págs. 26-28.

imágenes y proyecciones (*Egomotion*), habituales también en muchas de las producciones vanguardistas.

En definitiva, consignamos en estos espectáculos unos rasgos propios, pero también una serie de notas que, en mayor o menor grado, con una personalidad más o menos acentuada, percibimos en cierto teatro experimental último, aunque de nuevo el término experimental está lleno de riesgos y ha de ser empleado exclusivamente como hipótesis de trabajo.

Estas notas a las que nos hemos referido parecen apuntar en su conjunto hacia lo que se ha denominado cuestionamiento de la ficcionalidad, proceso que admite grados y formalizaciones muy diferentes. Evidentemente no se trata de algo radicalmente novedoso, sino de un estadio en la evolución de un teatro que rompe con el pacto, basado en una ingenuidad voluntariamente asumida, por el cual el espectador acepta pacíficamente los códigos ficcionales que se le proponen desde el escenario.

Me parece significativo que la programación de El Canto de la Cabra haya incluido entre el trabajo de Carlos Fernández y el de Sonia Gómez, el espectáculo de Icaro, en el que se dramatizaba un texto no teatral —aunque de difícil clasificación— de Thomas Bernhard: *El italiano*. En él, Bernhard incidía en sus obsesiones habituales, tanto estilísticas como temáticas. La obra de arte emprendida puntual y reiteradamente, cuya ejecución se salda con el fracaso o con la imposibilidad última, sugiere la inanidad de la tarea humana, vista siempre como algo grandioso y ridículo a la vez, pretencioso y prescindible, verborreico y vacío de sentido. O la narración laberíntica, llena de ecos y de personajes que simplemente escuchan los relatos de otros, o, por el contrario, que hablan incansablemente aunque su discurso se pierda en los innumerables meandros del propio relato. Y, detrás de todo ello, la muerte, omnipresente, que invade todos los territorios y proporciona las verdaderas claves de un mundo constituido por apariencias, pero guiado por la desesperación, la violencia y el sentido de la inutilidad.

Los espectáculos de Carlos Fernández y Sonia Gómez que mencionábamos subrayarían, insinuarían o propondrían un discurso en el que el viejo concepto de la mimesis aristotélica se sustituye, real o supuestamente, por una confesión autobiográfica velada o abierta, elaborada o inmediata, o se

soporta a una crítica implícita, generalmente irónica, que hiere de muerte el propósito de la ficcionalidad aceptada y coherente. La ilusión de realidad queda mudada en la pretensión de realidad misma, aunque paradójicamente se muestre como una realidad múltiple, caleidoscópica, ambigua, y, desde luego, irónica e inasible, como si se dudara también de esa realidad o no se le concediera importancia. De ahí su fragmentación en monólogos —o, mejor, parlamentos comunicados sin intermediación al espectador—, diálogos habitualmente truncados o falseados, utilización de un discurso más ensayístico que propiamente dramático, irrupción —a veces brusca o inopinada— de la danza, música, proyecciones, etc., utilización de imágenes diversas, citas, lecturas irreverentes de motivos clásicos, fracturas e interrupciones, etc. El producto último es poliédrico, aparentemente desestructurado, ajeno a cualquier composición comprensible de una historia convencional, aunque, a la vez, resulte, en los espectáculos que comentamos y en tantos otros, transparente e inequívoca, y hasta ingenua y entrañable.

Los trabajos de Carlos Fernández parecen proponer de manera más velada que los de Sonia Gómez ese cuestionamiento de la ficcionalidad escénica. Pero la aparente pretensión de conservar algo semejante a una historia no impide entrever la intención de deconstruirla. Sus espectáculos comparan además una cierta sensación de provisionalidad, de *Work in progress*.

En *Llamad a cualquier puerta* nunca se mencionan los nombres de los personajes, pero en la edición del texto los parlamentos se asignan a Monse y Carlos, es decir, a Montserrat Penela y Carlos Fernández, los actores que interpretaron la obra en su estreno. Dicha edición del texto aparece encabezada por una cita de Georges Bataille sobre el deseo, tema dominante en *Llamad a cualquier puerta*, junto a la presencia del dolor, que funciona como antagonista, y el espectáculo se compone de un conjunto de confidencias íntimas, de desahogos cargados de lirismo —aunque el lirismo en ocasiones pueda ser procaz o brutal—, de relatos pormenorizados sobre la relación sexual o sobre las fantasías personales en torno a esa sexualidad, y de falsos diálogos montados sobre variantes de esas mismas necesidades expresivas. No hay progreso de la acción dramática, aunque sí intensificación expresiva y hasta ritualización creciente, que culmina en una extensa *Oración del*

domingo por la mañana. La palabra adquiere un extraordinario peso, por su rotundidad, su lirismo, su carácter incisivo o su contundencia, pero se presenta desligada, al menos *a priori*, de la acción física, pese a que el espectáculo mostraba una notable intensidad en lo relativo al movimiento y a la gestualidad de los ejecutantes.

No todo es cómo tú piensas, es una propuesta de mayor duración temporal que la de *Llamad a cualquier puerta*, y Carlos Fernández no figura en el reparto, pero la obra presenta algunas características similares a las de la anterior, sobre todo en la aparición del deseo como tema dominante y en la poderosa presencia de la palabra hablada. Dos personajes, denominados Joven 1 y Joven 2, reflexionan o cuentan las cosas que se les ocurren o que les obsesionan, pero sin que les importe la respuesta de un interlocutor que ha dejado de serlo, para convertirse, acaso, en un incierto receptor. No es tanto un diálogo, sino un entrelazamiento de monólogos en los que se vierten relatos, propuestas, cavilaciones, juegos, sueños o recuerdos. El diálogo funciona exclusivamente como débil nexo entre las intervenciones, pero rara vez llega a ser verdaderamente dramático. El recurso a la palabra se convierte en defensa o en forma de reacción contra un mundo que les parece hostil e inadecuado a sus convicciones morales, que los aplasta o los anula. O en una disparatada tentativa de exorcizar precisamente lo que ese mundo representa. O, en alguna ocasión, se convierte en expresión de utopía, en posibilidad, casi siempre remota, inverosímil o desquiciada de lo que podría ser o de lo que les gustaría que fuera. La permeabilidad de un personaje respecto a otro es escasa. Cada uno vomita su discurso o su narración sin esperar la réplica del otro, e incluso se sirve del micrófono para dirigirse, no a su compañero, sino al público de manera directa y agresiva. El lenguaje, muy elaborado, utiliza muy diferentes registros: se muestra desbordante e intenso, explora prosodias y ritmos, busca raras bellezas formales y curiosas armonías, pero no rehuye lo sórdido, lo procaz y lo violento.

A estos jóvenes se les une pronto un tercero, el gordo, una contrafigura del Falstaff shakesperiano, que parece adquirir una relativa autoridad moral sobre los demás. El gordo/Falstaff representa el deseo y el placer como respuesta a ese entorno desapacible. Naturalmente, Falstaff está asociado al

vino que ingiere o a las botellas de las que se rodea y con las que se relaciona, pero también al sexo, que evoca o sobre el que cuenta experiencias con regodeo, con desmesura y con pasión, o cuyo placer prolonga quizás mediante el descanso en la butaca en la que se sienta o el suelo en el que se tumba. La recreación del personaje shakesperiano, se realiza desde una perspectiva contemporánea, pero también irónica y desmitificadora, deliberadamente antihéroica y menor.

Los trabajos de Sonia Gómez inciden en lo autobiográfico, tratado siempre con un lenguaje ácido e indulgente, a la vez, sin que falten momentos entrañables e íntimos, pero sin excluir tampoco la agresividad o hasta la violencia. En *Mi madre y yo*, la artista aparecía en escena con su madre, tal como había hecho ya Alberto Jiménez en la primera entrega de *Nada es casual*, pero, a diferencia de la solución de Jiménez, que se limitaba a una única escena, el espectáculo de Sonia Gómez se desarrollaba íntegramente entre la hija y la madre, que llevaban a cabo un complejo proceso que tenía mucho de reencuentro, de confidencia, de pugna —ritual, cómica y violenta—, o de ajuste de cuentas, proceso que se verificaba desde el humor y la ironía, aunque no estaba exento de una cierta dosis de crueldad entreverada de una perceptible ternura. La indagación en la propia biografía parece compaginar lo impúdico con lo desenfadado en un trabajo con enfoque arriesgado e insólito.

El espectáculo de Sonia Gómez programado para esta edición de los Veranos de la Villa en El Canto de la Cabra era *Las Vicente matan a los hombres*, en el que se prolongaba la singular relación de la actriz con su propia madre, pero, por alguna razón, *Las Vicente matan a los hombres* fue sustituido finalmente por *Egomotion*.

En *Egomotion* se vuelve a lo autobiográfico desde un irónico cuestionamiento de la ficcionalidad. La actriz expresa con desparpajo vivencias íntimas a las que se despoja de su carga emocional e incluso de su propia privacidad, como si estuviese contando lo relativo a otra persona o a otra situación, o, en cualquier caso, con la determinación de descargar la confidencia de cualquier atisbo de gravedad y de renunciar a la posibilidad de que se tomara como algo trascendente.

Igomotion es una trilógia que explora y revela las edades de la infancia, la adolescencia y la juventud de la creadora, vertidas en un lenguaje incisivo y pretendidamente ingenuo a la vez, como sugieren los títulos respectivos de cada una de las partes: *Yo estoy en este mundo porque tiene que haber de todo*, *Yo no soy nadie pero me cago en tu puta madre*, *Yo no hablo inglés pero a veces me lo paso bien*. La fórmula elegida es el relato directo al público, con la ayuda del micrófono, pero apoyado por la presencia de otros dos actores que van encarnando algunos de los distintos personajes que emergen de la narración o que crean, teatral y distanciadamente, ambientes y situaciones evocadas por el relato. La actriz adopta una actitud de fingida indolencia ante los materiales biográficos que muestra, pero sin que ello le impida hurgar en lugares íntimos de la memoria, que se presentan desprovistos de emoción alguna, sin cortapisas ni fingidos pudores. El juego que combina el relato con esa teatralidad deliberadamente elemental se completa con las coreografías, que ejecuta, naturalmente, la propia Sonia Gómez, materiales a los que se suman las proyecciones y la música, que proporcionan ese aire de *collage* característico de tantas producciones contemporáneas, de territorios híbridos que comparte elementos del teatro-danza, de la *performance*, o de la deconstrucción de diversas formas clásicas del espectáculo escénico.

DANSA DE VETLATORI, DE MANUEL MOLINS, A TRAVÉS DE UN TALLER DE TEATRO UNIVERSITARIO

Ramón X. Rosselló

EL TALLER TEATRAL "LA TRAPA"

Durante el curso 2005-06 el Taller Teatral "La Trapa" ha estado trabajando con el texto *Dansa de vetlatori*, del dramaturgo valenciano Manuel Molins, un taller que se viene desarrollando desde 2001 con alumnos de la Universitat de València y, más concretamente, con estudiantes de la licenciatura de Filología Catalana, en la que ejerzo como profesor de análisis e historia del teatro. El resultado del trabajo fue mostrado al público a finales de mayo de 2006 en la Sala Mafalda Salvador de la universidad, bajo el título *Recitatiu en record de la desfeta d'Almansa*, después de haber asumido el reto de ajustar un gran texto a un modesto taller universitario.

Antes de abordar la presentación del trabajo realizado, podría recordar que ha habido otros cuatro cursos anteriores en los que hemos llevado a cabo las actividades del taller a partir de otros dos textos dramáticos (*Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera, i *La Setmana Tràgica*, de creación colectiva) y de textos poéticos de Vicent Andrés Estellés y Carles Salvador,

lo cual ha dado lugar a dos montajes y a tres lecturas dramatizadas. En ese sentido, desde el principio tuvimos la intención de mostrar a final de curso el resultado del esfuerzo realizado y pasar por la experiencia, siempre emocionante y aleccionadora, del público.

La idea de iniciar esta actividad de formación y creación teatral surgió en un momento en que, después de ocho años, abandoné la dirección del *Aula de Teatre* de la universidad. Al frente de esta había desempeñado labores de gestión de un espacio escénico y de programación de actividades, traducciones y versiones para los montajes del *Grup de Teatre de la Universitat de València* que dirigieron otros e incluso labores de producción y asesoramiento dramático, pero nunca había asumido el trabajo de dirección escénica. Sin duda, era una faceta que me resultaba atractiva, pero seguramente hasta que no sentí que me alejaba de una relación tan directa como la mantenida con la práctica escénica, no encontré el impulso para poner en marcha un tipo de iniciativa en que pudiese desarrollar esa parte de la actividad teatral. Además, como taller de carácter totalmente voluntario y al margen de cualquier mérito académico, pensé que sería un buen complemento para todos aquellos estudiantes a los que pudiese atraer la idea de hacer teatro, al margen de aprender, con mayor o menor entusiasmo, otros contenidos y destrezas del currículum académico filológico. En esta iniciativa, debo recordarlo, me ha acompañado otra profesora del departamento, María Conca, la cual, además de impartir sus clases de expresión oral en lengua catalana, siempre ha sentido una atracción fuerte por el arte escénico.

Estos son, en resumen, los antecedentes que quería comentar para situar un trabajo y una experiencia al frente de un taller que se ha podido ir manteniendo puesto que los estudiantes respondieron a ese impulso inicial y, por suerte, continúan respondiendo después de cinco cursos. En ese sentido, siempre hemos trabajado con una cifra que oscilaba entre 14 y 18 estudiantes. No cabe duda que esa cantidad nos ha llevado a plantear un determinado trabajo, con unos textos que permitiesen dar cabida a todos ellos. He de advertir que, personalmente, siempre me he sentido cómodo con esas cifras ya que han hecho posible seleccionar textos o plantear propuestas escénicas que me interesaban especialmente y que de otra manera difícilmente po-

drían ser llevadas a cabo. Textos, así pues, con muchos personajes, corales, y, muy importante en estos casos, susceptibles de atender eventualidades como abandonos e incorporaciones de última hora, u otros accidentes (que siempre los hay). Textos que, de entrada, no exigen un gran esfuerzo para los estudiantes porque no han de asumir papeles extensos o personajes de enorme complejidad. Textos en los que la fábula o historia y el compromiso ideológico son, quizás, lo más determinante, textos emblemáticos de los años setenta y vinculados, en mayor o menor grado, con el teatro épico y el teatro-documento. Textos, además, que pueden ser imaginados sin grandes escenografías o vestuarios, pese a transcurrir en espacios múltiples y en épocas diferentes a la actual. Textos, al fin y al cabo, vinculados a la actividad investigadora y, cómo no, a un interés y gusto personal.

Una actividad, hay que tenerlo presente, que cuenta –porque también así lo he querido– con un presupuesto cero y al que sólo se le sufraga, por parte del *Aula de Teatre* de la universidad, un técnico de luces, y, por parte del *Departament de Filologia Catalana*, un aula que nos sirve como local de ensayos.

DANSA DE VETLATORI (EN VERSIÓN AUSTERA)

Todos lo expuesto anteriormente me llevó finalmente a *Dansa de vetlatori*, un espectáculo estrenado en 1974 por el *Grup 49 de Teatre*, uno de los grupos emblemáticos del teatro independiente valenciano, creado el 1968, el cual llegó a ser representado en más de cien ocasiones, y cuyo texto fue publicado posteriormente por la editorial valenciana 3i4. Se trata de uno de los textos que desde hace años más me ha interesado y con el que ya había trabajado, desde otra perspectiva, en un curso de doctorado que dediqué al teatro valenciano del período franquista. Ahora bien, por su complejidad lo dejé de lado durante los primeros años para abordar otras propuestas que se me antojaron más accesibles para mí y para las posibilidades del taller. Después de cuatro años de experiencia encontré el coraje para afrontar esta obra cuya acción se desarrolla en el Reino de Valencia desde finales del siglo XVII (durante la llamada “Segona Germania”) hasta el período de la Guerra de Sucesión (principios del XVIII), un texto que inaugura el llamado ciclo de

"la otra memoria" dentro de la ya extensa producción de Molins. Una obra con más de veinte personajes, coro y narradores, con textos en castellano y catalán y con una multitud de espacios; además de con una presencia muy significativa y sustancial de música, danza, mímica y proyecciones. Sin duda, toda esa prolijidad y la imposibilidad de llevar a escena el texto tal y como lo conocíamos, habían sido un obstáculo anteriormente. Finalmente, asumí que se podía intentar articular una propuesta diferente a la que el texto nos proponía, interesante y ajustable a la realidad de nuestro taller.

A la hora de plantear el trabajo con un texto siempre ha sido fundamental para mí partir de una imagen clara del espacio escénico. Ese ha sido un elemento clave en mis esquemas de partida puesto que hasta hoy he evitado una escena a la italiana, con cuarta pared. Gracias a las características de las dos salas con que cuenta la universidad, hemos podido abordar otros modelos o esquemas espaciales menos usuales y, para mí, más estimulantes en cuanto que añadía un trabajo de movimiento escénico o de punto de vista que me atraía especialmente.

En *Dansa de vetlatori*, dentro de esa prolijidad ya aludida, me encontraba con tres elementos de naturaleza diferente a los que ubicar: narrador o narradores, coro/coros y hasta dieciocho escenas en espacios múltiples. Desde ese punto de vista, era el texto que más retos nos planteaba y necesitaba resolver desde el principio el diseño espacial, con una infinidad de cambios y un sinnúmero de entradas y salidas de diecisiete actores, los cuales tenían que representar en bastantes casos a más de un personaje. Finalmente, todo partió de un formato en el que el coro aparecía situado al fondo de un escenario a pared descubierta, distribuido en una grada de tres escalones, en los que los actores —otra de las constantes en nuestro trabajo— estarían permanentemente en escena, lugar desde donde partían y al que volvían todos ellos.

Delante del coro se plantearon los diferentes espacios de las escenas de diálogo, reducidos a cinco zonas: una central, de carácter polivalente, dio cabida, sobre todo a partir de la luz y a efectos sonoros, a gran parte de los espacios secundarios, tanto interiores como exteriores. A la derecha situamos dos espacios exteriores necesitados de unos pocos objetos y a la izquierda dos espacios interiores, asimismo con el mínimo de objetos. Para

ochos espacios ficcionales usamos dos sillas, una mesa, tres cajas de madera y tres cestas grandes, más algunos accesorios. De ese modo, reducir al mínimo la escenografía ha dado un mayor protagonismo al propio espacio y a la iluminación. Así pues, junto al diseño de un espacio, en el que los actores encontraban su ubicación permanente, la iluminación ha sido un segundo elemento clave en el planteamiento de partida, ya que esta se ha convertido en un verdadero motor de la representación, al contar siempre con una gran cantidad de espacios a lo largo de las obras y una escenografía escasa, a veces reducida sólo a sillas en las que se sentaban los actores en escena. Todo ello con un vestuario, como ha venido siendo costumbre, sencillo y sin ninguna voluntad especial de ilustrar la época. Un vestuario que cada intérprete se ha buscado a partir de unas indicaciones básicas y que, en bastantes ocasiones, exige introducir cambios para presentar un segundo, tercer o cuarto personaje. Cambios que, a la vez, han de resultar simples, puesto que al trabajar con todos los actores en escena, pretendíamos que estos fuesen limpios y discretos. También ha sido habitual en los talleres prescindir de la música y de los oscuros para buscar otras alternativas a cambios de escena o transiciones. En esta ocasión los oscuros (muy breves) sólo aparecían en dos ocasiones, como marcadores de los tres grandes bloques de acción en que estructuramos la representación. El resto de los cambios aparecían acompañados de efectos de sonido grabados (de muy diversa índole) y con una iluminación que simultáneamente desactivaba un espacio y activaba el siguiente.

Otro de los asuntos fundamentales que se tuvo que abordar fue el texto mismo (las escenas y las intervenciones de los personajes), demasiado extenso para nuestras posibilidades, las cuales, después de la experiencia, sólo nos permite llegar a mostrar trabajos de 60-70 minutos de duración. Ello siempre ha obligado a una reducción o "esencialización" de las obras. En este caso concreto, abordé dos tipos de revisión. Uno fue valorar la necesidad o la posibilidad de incorporar cada una de las escenas; finalmente, sólo eliminamos dos escenas completas (una, extremadamente larga y compleja, con siete personajes masculinos) y otra, muy breve; además de algún fragmento de otras escenas, personajes muy secundarios o alguna intervención

del coro. La otra fue reducir los diálogos y monólogos a aquellas frases imprescindibles. Siempre ha resultado un gran problema llegar a memorizar textos largos y preferimos no arriesgar demasiado en ese sentido.

Asimismo, como comentaba anteriormente, despojamos la obra prácticamente de todos los elementos no textuales (música, danza, mímica y proyecciones), en lo que supone la mayor traición al texto original. Las intervenciones del coro se adaptaron a una presentación de recitado (los actores, siguiendo la imagen de una coral, disponían de sus "partituras"), jugando de diferentes maneras con las voces masculinas y femeninas y con las tres filas de intérpretes. Eso sí, a excepción del último coro, al cual dimos un aire de chirigota de carnavales, rompiendo así el tono y la tensión final del texto, dentro de lo podían ser aportaciones de una puesta en escena con ciertos toques brechtianos.

También se optó por concentrar todas las intervenciones del narrador en un solo intérprete, en este caso a una actriz, lo cual tenía la ventaja de poder trabajar con ella sola y en un horario diferente al del resto. Esta opción (en el texto original asumen el papel de narrador diferentes personajes) nos llevó a buscar un cierto *lugar* al narrador único y, finalmente, optamos por dotarlo del carácter de un narrador generador del relato y de la escenificación. La actriz irrumpía en escena, mientras entraba el público, a acabar de distribuir algunos de los objetos escénicos. Llegado un momento la narradora contactaba con la cabina de luces, lo cual motivaba un cambio radical de luz, y, a continuación, daba entrada al coro. Este coro contaba con un director, al que, asimismo, daba entrada la narradora; de la mano de este, una vez situado y ejerciendo de director, daba comienzo la primera intervención coral. A partir de aquí, discurría toda la obra sin interrupciones. De hecho, la primera imagen que surgió en mi cabeza cuando empecé a pensar en el trabajo con este texto, fue ese coro y su director. Una imagen que gustó al autor y que se pudo haber explotado más si el personaje que interpretaba este director (el Mossén), así como otros personajes, hubiesen podido ejercer de narrador, idea que desechamos puesto que exigía un esfuerzo excesivo.

Esa también ha sido una preocupación habitual, saber con quién estábamos trabajando y hasta dónde se podía pedir, sobre todo para no llegar a

saturarles. Creo que ha estado bien no perder de vista ese asunto, ya que ha asegurado continuidad y tranquilidad a los estudiantes. Pocas personas han abandonado el taller por ese motivo y puedo decir que en escasas ocasiones me he sentido contrariado con la estimación de lo que alguien podía o no podía hacer.

En todo caso, los actores siempre son un reto en cada taller, puesto que son el elemento básico, junto con los textos, con el que contamos para poder seguir haciendo teatro; especialmente los que se inician cada nuevo curso, con ninguna o poca experiencia teatral en la mayoría de los casos. Siempre he pretendido que estos estudiantes-actores cuidasen el trabajo de voz, seguramente porque estamos entre filólogos y futuros docentes, y que trabajasen con un repertorio mínimo de gestos y movimientos. Nuestro trabajo, hasta el momento, no ha explorado ni explotado, en profundidad, el movimiento ni el cuerpo, aunque sí he querido que estos estuviesen muy controlados y que el movimiento fuese ordenado y limpio.

Después de todo, me gustaría pensar que el resultado del trabajo con *Dansa de vetllatori* fue digno, teniendo en cuenta todas las vicisitudes y el tiempo disponible. Milagrosamente, diría yo, todos los años hemos podido salvaguardar nuestro interés para poder continuar un curso más. Si bien es cierto que, como siempre, uno ve hasta dónde se pudo haber llegado y hasta dónde se ha llegado. En todo caso, para nosotros fue importante y emocionante contar entre el público, por primera vez, con el autor y con algunos de los actores que interpretaron esta obra. Como ya he dicho en diferentes ocasiones, nuestro modesto trabajo quiere ser una reivindicación y un homenaje a unos hombres y mujeres que, especialmente en el caso del teatro valenciano en lengua catalana, renovaron y revitalizaron una producción escénica y textual en franca decadencia, en un contexto difícil y políticamente hostil. Y eso no sólo pensando en la recepción de los estudiantes-actores sino también en la de los estudiantes que asisten a las representaciones.

Si acaso, también nos sirve para recordar una dramaturgia, a veces tan olvidada, la de los años sesenta y setenta en España, la cual siempre me ha interesado especialmente. Y también, y aprovecho la ocasión para reivindicarlo, nuestro trabajo sirve como muestra de cómo en los tiempos que

del coro. La otra fue reducir los diálogos y monólogos a aquellas frases imprescindibles. Siempre ha resultado un gran problema llegar a memorizar textos largos y preferimos no arriesgar demasiado en ese sentido.

Asimismo, como comentaba anteriormente, despojamos la obra prácticamente de todos los elementos no textuales (música, danza, mímica y proyecciones), en lo que supone la mayor traición al texto original. Las intervenciones del coro se adaptaron a una presentación de recitado (los actores, siguiendo la imagen de una coral, disponían de sus "partituras"), jugando de diferentes maneras con las voces masculinas y femeninas y con las tres filas de intérpretes. Eso sí, a excepción del último coro, al cual dimos un aire de chirigota de carnavales, rompiendo así el tono y la tensión final del texto, dentro de lo podían ser aportaciones de una puesta en escena con ciertos toques brechtianos.

También se optó por concentrar todas las intervenciones del narrador en un solo intérprete, en este caso a una actriz, lo cual tenía la ventaja de poder trabajar con ella sola y en un horario diferente al del resto. Esta opción (en el texto original asumen el papel de narrador diferentes personajes) nos llevó a buscar un cierto *lugar* al narrador único y, finalmente, optamos por dotarlo del carácter de un narrador generador del relato y de la escenificación. La actriz irrumpía en escena, mientras entraba el público, a acabar de distribuir algunos de los objetos escénicos. Llegado un momento la narradora contactaba con la cabina de luces, lo cual motivaba un cambio radical de luz, y, a continuación, daba entrada al coro. Este coro contaba con un director, al que, asimismo, daba entrada la narradora; de la mano de este, una vez situado y ejerciendo de director, daba comienzo la primera intervención coral. A partir de aquí, discurría toda la obra sin interrupciones. De hecho, la primera imagen que surgió en mi cabeza cuando empecé a pensar en el trabajo con este texto, fue ese coro y su director. Una imagen que gustó al autor y que se pudo haber explotado más si el personaje que interpretaba este director (el Mossén), así como otros personajes, hubiesen podido ejercer de narrador, idea que desechamos puesto que exigía un esfuerzo excesivo.

Esa también ha sido una preocupación habitual, saber con quién estábamos trabajando y hasta dónde se podía pedir, sobre todo para no llegar a

saturarles. Creo que ha estado bien no perder de vista ese asunto, ya que ha asegurado continuidad y tranquilidad a los estudiantes. Pocas personas han abandonado el taller por ese motivo y puedo decir que en escasas ocasiones me he sentido contrariado con la estimación de lo que alguien podía o no podía hacer.

En todo caso, los actores siempre son un reto en cada taller, puesto que son el elemento básico, junto con los textos, con el que contamos para poder seguir haciendo teatro; especialmente los que se inician cada nuevo curso, con ninguna o poca experiencia teatral en la mayoría de los casos. Siempre he pretendido que estos estudiantes-actores cuidasen el trabajo de voz, seguramente porque estamos entre filólogos y futuros docentes, y que trabajasen con un repertorio mínimo de gestos y movimientos. Nuestro trabajo, hasta el momento, no ha explorado ni explotado, en profundidad, el movimiento ni el cuerpo, aunque sí he querido que estos estuviesen muy controlados y que el movimiento fuese ordenado y limpio.

Después de todo, me gustaría pensar que el resultado del trabajo con *Dansa de vellatori* fue digno, teniendo en cuenta todas las vicisitudes y el tiempo disponible. Milagrosamente, diría yo, todos los años hemos podido salvaguardar nuestro interés para poder continuar un curso más. Si bien es cierto que, como siempre, uno ve hasta dónde se pudo haber llegado y hasta dónde se ha llegado. En todo caso, para nosotros fue importante y emocionante contar entre el público, por primera vez, con el autor y con algunos de los actores que interpretaron esta obra. Como ya he dicho en diferentes ocasiones, nuestro modesto trabajo quiere ser una reivindicación y un homenaje a unos hombres y mujeres que, especialmente en el caso del teatro valenciano en lengua catalana, renovaron y revitalizaron una producción escénica y textual en franca decadencia, en un contexto difícil y políticamente hostil. Y eso no sólo pensando en la recepción de los estudiantes-actores sino también en la de los estudiantes que asisten a las representaciones.

Si acaso, también nos sirve para recordar una dramaturgia, a veces tan olvidada, la de los años sesenta y setenta en España, la cual siempre me ha interesado especialmente. Y también, y aprovecho la ocasión para reivindicarlo, nuestro trabajo sirve como muestra de cómo en los tiempos que

corren es posible que un grupo de estudiantes, sin ninguna otra recompensa, dediquen unas horas a hacer teatro y a disfrutar de ello.

UN PROYECTO DE FUTURO: EL FORO TEATRAL IBÉRICO

Guillermo Heras

Aprovecho las páginas de estos Cuadernos de Dramaturgia de la Muestra de Autores de Alicante para dar cuenta de un proyecto en el que venimos colaborando desde su comienzo y que considero interesante, no sólo para las específicas relaciones entre dos países vecinos como España y Portugal, sino por que estoy convencido que con su desarrollo y crecimiento podrá ser una herramienta también muy valiosa para el encuentro e intercambio de las Artes Escénicas de todo el ámbito iberoamericano.

Durante varios años se fueron sucedido diversas reuniones entre profesionales de la escena de Portugal y España. Habría que reconocer, en principio, como estas reuniones se han producido sobre todo a instancias de la parte portuguesa, siempre más atenta al desarrollo del teatro español que al contrario. Ciertamente, también, que en esas reuniones han ido apareciendo una serie de nombres, de uno y otro lado, que han propuesto continuas líneas de colaboración e intercambio que, aunque puntualmente hayan sido interesantes, no han creado un tejido lo suficientemente importante como para crear una Red Estable de Colaboración en las diferentes áreas de la práctica escénica. Sería injusto no hablar de las relaciones entre el teatro gallego y

el teatro del Norte de Portugal, los esfuerzos de Festivales portugueses para traer compañías españolas, las invitaciones de diferentes Centros Dramáticos para alentar direcciones de escena de creadores de ambos países, y las colaboraciones que determinados pioneros del teatro independiente de España y Portugal sostuvieron durante los años 70. Pero evidentemente, todo esto es perfectamente mejorable. Y no sólo por los viejos tópicos de países vecinos y proximidad, sino porque los beneficios del intercambio en todos los terrenos de la teoría y práctica teatral serían muy útiles de cara al futuro de la construcción de una nueva Europa y la creación de un foro cultural ibérico que ejerciera de contrapeso a la fuerza de las propuestas del Norte de Europa. Por supuesto que ese Frente debería estar integrado en otro mucho más amplio que sería el del marco Mediterráneo, y ahí no podemos olvidar la impagable labor que tantos años lleva desarrollando el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo, al frente del cual se cuenta con la figura de José Monleón.

El II Encuentro de Teatro Ibérico propiciado por el CENDREV (Centro Dramático de Évora) y el IITM entre los días 25 y 28 de noviembre de 2004, sirvió, además de para realizar una serie de mesas redondas en torno a "La Escritura Teatral como Práctica Escénica", mostrar una serie de espectáculos de autores contemporáneos de los dos países y reflexionar sobre temas colaterales de la problemática común, para confirmar en su sesión de clausura y conclusiones, la necesidad de establecer algún tipo de organización que ayude a establecer vínculos más estables entre la escena de España y Portugal. Al año siguiente, y esta vez al otro lado de la frontera, en Badajoz, las mismas personas siguieron insistiendo en los temas planteados en Évora y fruto de ello fue la decisión de crear el FORO TEATRAL IBÉRICO, estructura federal que agrupara dos Asociaciones, una española y otra portuguesa con el fin de establecer los diferentes programas capaces de generar ese ansiado tejido cultural ibérico.

Por fin, ha sido a lo largo del año 2006, cuando se han establecido legalmente las dos Asociaciones, teniendo lugar el pasado 29 de mayo la presentación oficial del proyecto en Lisboa, en el marco del Jardín de Invierno del Teatro Municipal San Luis.

Desde el comienzo se planteó la apertura de un tiempo de reflexión y debate para la constitución del FORO TEATRAL IBÉRICO, con el objetivo de lanzar propuestas y proyectos en todos los terrenos de la teoría y la práctica escénica entre los creadores y profesionales que quieran adherirse libremente a este proyecto.

Como primer paso se señaló la necesidad de apoyo y consolidación al CENDREV y al Festival Internacional de Teatro de Badajoz para que sigan organizando los Encuentros de Teatro Ibérico, ya que estas dos citas podrían significar un anual punto de encuentro entre los teatros de los dos países, sin olvidar otros muchos lugares referenciales que podrían servir a lo largo del año para establecer esa Red o tejido que marcara la personalidad de un teatro ibérico.

Referentes importantes serían el festival de Almada, el FITEL de Oporto, el Fexteixo de Viana, el FIT de Cádiz, la Feria de Teatro de Castilla-León, Escena Contemporánea de Madrid, las actividades del Centro Dramático Galego, los proyectos del IITM, así como otras muestras, festivales, compañías privadas e independientes, Centros Dramáticos y espacios municipales interesados en participar en las actividades que tengan en el consenso dentro de las discusiones generales del FORO.

En principio el FORO será un organismo libre y abierto, en el que participe quién realmente quiera estar, intentando alejarle de todo tipo de burocratismo y dirigismo, pero sin olvidar que necesitará unos referenciales para que su organización sea efectiva y real. La estructura de esta posible organización flexible debería ser objeto de una discusión posterior entre aquellos que quisieran formar parte de ella, ya que los niveles de compromiso también podrían ser de diferente índole. Por ejemplo el nivel de vinculación y apoyo de las Asociaciones Profesionales podría tener una especificidad diferenciada de aquellos que pueden, por ejemplo, producir o programar.

Entre los ejes de trabajo que abordaría el FITI estarían.

a) Fomento del intercambio entre profesionales de ambos países en las tareas de creación y técnica.

b) La consecución de formulas de coproducción entre grupos, compañías o Centros Dramáticos, con especial incidencia en la dramaturgia de los autores vivos de Portugal y España.

c) La programación en los Festivales, Muestras y Ferias de espectáculos de los dos países.

d) El desarrollo de Talleres y Seminarios de Formación entre profesionales de los dos teatros.

e) La traducción de textos de autores portugueses y españoles, así como la posibilidad de su posterior edición y distribución.

f) La consecución de cualquier proyecto escénico que contemple la colaboración para la búsqueda de un teatro ibérico mestizo, con el firme propósito de llevar esas propuestas a Europa con el objetivo de ser ayudadas económicamente por los diferentes organismos competentes.

g) El compromiso por parte de programadores y directores de teatros de mantener una línea de exhibición de espectáculos de los dos países, más allá de la puntualidad de los festivales.

h) El apoyo a proyectos que, aunque de pequeño formato, ayuden a la comprensión del teatro contemporáneo de los dos países. En ese sentido sería importante consolidar lugares de Encuentros, seminarios teóricos, lecturas dramatizadas, proyectos efímeros, etc. en cualquier tipo de espacio ya sea público o privado.

i) Presencia escrita de las actividades en los medios de comunicación tanto especializados, como generalistas.

Como es fácil de comprobar, muchos de estos objetivos son iguales a los que desde hace un tiempo trabajé con otros soñadores de la escena iberoamericana y que llevaba el nombre de PROYECTO IBERESCENA, algo muy similar a lo que ya funciona con excelentes resultados en el área audiovisual y que recibe el nombre de IBERMEDIA.

España y Portugal deberían ser las puertas de entradas de los creadores escénicos del inmenso continente americano, y sus dos lenguas más habladas (sin olvidar las lenguas indígenas), el español y el portugués, vehículos privilegiados de comunicación e intercambio. Por eso el Foro, si bien en una primera andadura deberá fortalecer el conocimiento de dos vecinos que escénicamente se han dado la espalda durante tantos años (algo que, por desgracia, es también muy frecuente entre los vecinos latinoamericanos), muy pronto desea emprender aventuras conjuntas con el otro lado del océano y

por ello ya se ha empezado a hablar de establecer contactos inmediatos con núcleos creativos, fundamentalmente del Cono Sur y Brasil, para ir poco a poco logrando acuerdos de colaboración.

La tarea no es fácil dado que el FORO TEATRAL IBÉRICO no es una Institución Gubernamental, sino una Asociación en la que sus integrantes lo están por propia voluntad. Ciertamente que ya se han puesto los mecanismos para conseguir subvenciones estatales en los dos países y, por ello, este año se han planificado ya varios proyectos concretos:

a) El Laboratorio de Investigación Escénica que se desarrollará entre el 3 y el 9 de julio, en la ciudad fronteriza de Olivenza, con monitores de los dos países, así como un alumnado también conjunto, y que tiene el objetivo de convertirse con el tiempo en una auténtica ESCUELA DE VERANO del ámbito escénico ibérico.

b) El Encuentro de reflexión sobre la situación profesional de las compañías teatrales durante los días 4, 5 y 6 de noviembre en el Festival Internacional de Badajoz.

c) El proyecto "Cruce de Caminos". Laboratorio de creación escénica interna para los miembros del Foro, a desarrollar en una primera fase en el Festival de Badajoz y en una segunda fase en los Encuentros de Évora del 7, 8 y 9 de diciembre.

d) Un corredor de Festivales (Badajoz, Évora, Lisboa, Sevilla, Madrid y Alicante) que programaran una coproducción auspiciada por el propio Foro en el que participaran un autor español y una autora portuguesa escribiendo sobre el tema de la emigración.

e) Una serie de lecturas dramatizadas en los dos países para dar a conocer la más reciente creación dramática de los autores actuales.

f) Fomentar la traducción y publicación de dichos textos para su conocimiento más amplio.

Esperamos que estas propuestas a un corto plazo, se vayan ensanchando gracias a la incorporación de nuevos miembros y al empuje que este Foro pueda realizar de cara a mover la sensibilidad de otras instituciones públicas y privadas, así como a toda la sociedad civil, en el entendimiento de una escena cada vez más interdisciplinar y mestiza.

En la edición de la Muestra de este 2006 queremos cumplir nuestros compromisos con este Foro y por ello, programamos la coproducción surgida de las conversaciones entre los diferentes integrantes del FTI y en la que ya se pone en marcha el mestizaje entre autores de los dos lados de la frontera. Además se hará una presentación pública de los objetivos que quieren llevarse a cabo en los próximos años y en los que la Muestra estará participando activamente.

III. SOBRE HOMENAJES Y PREMIOS

PALOMA PEDRERO, VEINTE AÑOS A GOLPES Y BESOS EN EL TEATRO ESPAÑOL

Virtudes Serrano

Asociación de Autores de Teatro

En la XIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, se rindió homenaje a Paloma Pedrero. Durante la presentación que me correspondió hacer de ella sobre el escenario del Teatro Principal de Alicante, resalté la valentía, el tesón y la fuerza, la energía sin límites que Paloma ha venido empleando en las dos décadas que lleva dedicada con exclusividad al teatro, años durante los que ha sabido soportar sus *golpes* pero en los que le ha dado y ha recibido de él *besos*. Ella misma establece parecida ambivalencia al responder a mis preguntas para la entrevista que publica el número XXXII.1 de la revista *Estreno* (primavera, 2006), por cierto dedicado también a la autora. Al hacerle alusión a su primera obra estrenada, *La llamada de Lauren...*, confesaba el resultado de aquella experiencia de 1985 con una doble sensación de éxito y fracaso, dulce y amarga a la vez. La crítica acogió la obra con dureza ("Los críticos, todos varones y maduritos, no podían aceptar que una muchachita se metiera a indagar en esos mundos de la identidad masculina"); el público supo, sin embargo, que algo nuevo se les contaba desde el escenario ("No obstante, cada día teníamos más pú-

blico, hasta el punto de que tuvimos que prorrogar.”); rechazo y aceptación se mezclaron (“Aunque fue muy duro, también hubo mucha gente, autores, actores... que me apoyaron. [...] Fue una experiencia increíble.”). Después de aquello, Paloma Pedrero reconoce que ya sabía lo que había de ser en la vida: “Al final, aunque en aquel momento yo no era consciente de la situación, esa obra, la primera, me convirtió en autora”.

Un año después del estreno de *La llamada de Lauren...*, Pedrero entra a formar parte de la Asociación de Dramaturgas, recién constituida; participa activamente en coloquios y entrevistas y reivindica sus derechos, como dramaturga, a tener un espacio; y, como mujer, a poder expresar sus vivencias y proyectar su mirada. En 1988 sube a escena *El color de agosto*. La fortuna de esta pieza, estrenada en el Centro Cultural Galileo de Madrid, está más en relación con las calidades de la misma; los golpes dejan paso ahora a los besos. La crítica reconoció su teatralidad, su atrevimiento, su belleza y el bien hacer de la escritora. Años después, en la reposición de 1993, algunas de las voces que descalificaron su primer estreno alaban sin reservas este “precioso texto de Paloma Pedrero”. Al estrenarse *Invierno de luna alegre*, la acogida oscila entre la descalificación y la alabanza; no obstante, recibió un efusivo beso: Fernando Lázaro Carreter en su página de teatro ensalzó todos los aspectos de la pieza.

En 1990 tiene lugar el estreno de las tres primeras *Noches de amor efímero*. La autora posee ya una sólida posición en el conjunto del teatro del momento y la crítica no asesta sobre su obra los inmisericordes golpes que hubo de sufrir en estrenos anteriores. Además, las dramaturgas también habían abierto una brecha lo suficientemente grande como para que su palabra pudiese colarse sin las reticencias de antaño. La sencilla construcción de las piezas, rasgo que en su primera obra se tomó como impericia, ahora se califica de mérito y hasta se emplean como referencias dramáticas las obras cortas de Chéjov. A partir de este tríptico, la crítica señala la atención que presta la autora a los problemas de la calle, la efectividad de sus diálogos, el interés que el espectáculo despierta en los más jóvenes. Lázaro Carreter destaca, en su habitual crítica de *Blanco y Negro*, el talento para el sainete que emana de los textos.

Con parecidas alternancias sigue Paloma Pedrero su paso por la escena. Sus obras son repuestas en España y estrenadas en el extranjero. El sabor que percibe sigue siendo agri dulce, y en ocasiones amargo. En 1997, tras el dificultoso estreno de *Locas de amar*, escribía (“En honor a la verdad”, prólogo a *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor, 1997, págs. 9 y 12): “El camino de una obra desde su escritura final hasta el escenario suele ser largo, casi siempre espinoso y muchas veces alejado del arte. [...] Lo que ocurrió, para sintetizar, es que se me fue quemando la piel del alma. Y, aunque me daba cuenta y luchaba, la piel terminó cayéndose y dejé de amar lo que tenía enfrente de mí. Aquello me destruía”.

El estreno en España de *Una estrella* (1998) le proporcionó el bálsamo necesario para su anterior herida; la que fue considerada su obra más sólidamente estructurada contó además con la magistral interpretación del actor cubano Pancho García, quien en 2003 ha dirigido e interpretado en su principal papel masculino *En el túnel un pájaro*. Este montaje obtuvo en el Festival de La Habana los premios a la Dirección, Protagonistas masculino y femenino y Actor secundario, así como el Premio Villanueva de la Crítica de Cuba.

En sus más de treinta obras, Paloma Pedrero ha puesto en práctica una dramaturgia que se inscribe en el “teatro de toda la vida”; se confiesa partidaria de la palabra y del texto. Opina, además, que quienes se dedican “a esto de las artes” tienen el deber de buscar la verdad y de decir la, en la vida y en la obra porque si “empiezas callándote cosas de la vida por cobardía, por miedo a perder algo, al final terminas callándote al escribir. No dices nada que merezca la pena” (*Estreno*, XXXII.1).

La actitud exteriorizada en estas palabras no es una pose de creadora que ha de quedar bien ante su público. Si no fuera suficiente el ejemplo que ofrece con sus obras dramáticas, algunas tan directamente conectadas con su biografía (*Una estrella*, Madrid, Cátedra, 1999), con su pensamiento (*Yo no quiero ir al cielo. Juicio a una dramaturga*, Madrid, Cátedra, 2004), o con sus experiencias (*Beso a beso*, Ciudad Real, Ñaque, 2006), el último libro que ha publicado (*Una vida plena, ¿una cama vacía? Diario de una mujer de hoy*, Madrid, Espejo de tinta, 2006), donde entremezcla pasajes

de autobiografía con textos dramáticos, poéticos y de sus colaboraciones en prensa durante años, responde sin duda alguna a ese deseo de verdad y de autenticidad. En palabras de Simón Alaia, autor de la "Introducción", Paloma: "Se desnuda ante el lector y le cuenta con valentía su vida amorosa, su experiencia profesional como escritora, sus íntimas vivencias como madre". Esa autenticidad que implica desnudarse en público (acción, la de desnudarse, que elige para algunos de sus personajes como signo escénico de la búsqueda de la propia verdad) es la que siempre ha dotado a los seres de Paloma de fuerza y de grandeza, aunque su extracción social o su estirpe no sean elevadas.

Sus criaturas surgen del mundo de hoy, de un entorno, ciudadano las más de las veces, insolidario, despiadado y enajenador, pero resuelven seguir viviendo pese a todo —o morir— y encontrar su verdadero camino, o su amor, o su parte de mundo, o su verdadera identidad. Pero para llegar a la última decisión han de confesar y confesarse tal como son. Las resoluciones que adoptan les conceden la fuerza suficiente para reaccionar en el momento del desenlace; sus decisiones, aunque ni ellos mismos lleguen a saber si son o no acertadas, al menos, son libres. La potencia dramática que poseen radica precisamente en el conflicto que libran entre la debilidad de su condición y la enérgica lucha que entablan contra lo que podría dominarlos y convertirlos irremisiblemente en víctimas; son heroínas y héroes en oposición a un destino —la vida— que quizás les sobrepase pero contra el que plantan cara. En cierto modo también en este aspecto podemos relacionarlos con su creadora cuando ella misma se describe en el citado texto *Una vida plena...*: "He sido una chica delgada, rubia y chatilla. Una de esas chicas a las que siempre han sacado a bailar. Después ya venían las complicaciones: no me dejaba llevar, protestaba cuando me pisaban y me gustaba marcar el ritmo y elegir la música, al menos a veces" (pág. 23).

Aunque la autora ha dado cumplida cuenta de su biografía en diversos textos y yo misma he resumido sus líneas generales en más de una ocasión, creo pertinente recordar aquí algunos de los aspectos de la misma porque enriquecen y dan fuerza a otros de su obra. Desde muy joven se dedicó a los trabajos de actriz, primero aficionada y después profesional; tal hecho

ha favorecido su conocimiento de lo que dos personajes enfrentados pueden desarrollar en la escena. Como en tantos otros momentos de su vida, una actividad profesional se encontró unida a otra afectiva. Una primera experiencia teatral y amorosa, a los catorce años, descrita con su peculiar estilo en un relato incluido en su último libro, inaugura su carrera de actriz; otras darán cuerpo a algunos de los conflictos que viven sus personajes y, al decir de ella, a su propia condición de escritora, que resultó de la negativa del que entonces era su marido, autor teatral también, a escribirle un texto. Sus estudios de antropología o sus nueve años como auxiliar de clínica le prestan conocimientos y experiencias que trascienden lo literario. Ella misma lo ha explicado: "Comprendí que por fin la experiencia tenía un sentido en mi vida. Hoy escribir y vivir son para mí lo mismo." (Texto extraído de una conferencia suya pronunciada en 1995).

Pero Paloma Pedrero no se conforma con la experiencia para entrar en el mundo de la escena. Realizó estudios de Interpretación y Dirección; de Técnica de la voz y de Estructura dramática. Formó parte del grupo de teatro "Cachivache" desde 1978 a 1981; en 1983 actuó en *En el corazón del teatro*, dirigida por Guillermo Heras; y en 1987-1988 en *Acciones*, con el grupo "Selección natural". Escribió el texto e interpretó el papel de Rosa en *La llamada de Lauren...*, dirigida por Alberto Wainer (1985); y fue coautora e intérprete, con Isabel Ordaz, en *Aliento de equilibrista* (1993). Ha desempeñado papeles en cine y televisión. Ha realizado trabajos como directora: *Resguardo personal* (1986); *Invierno de luna alegre* (1989); *Locas de amar* (1996); *Una estrella* (1998). Desarrolla, además, una intensa actividad docente como directora de talleres de escritura dramática, conferenciante y ensayista; participa en seminarios, cursos, debates y mesas redondas en Universidades españolas y extranjeras. Muchos de sus textos teatrales han sido traducidos a distintas lenguas y estrenados en Francia, Alemania, Estados Unidos, Brasil, Argentina, Costa Rica, Portugal, Inglaterra, Chile, Puerto Rico, Ghana y Cuba. Sobre su obra dramática existen ya tesis doctorales y han sido objeto de numerosos análisis en congresos nacionales e internacionales.

En cuanto a las líneas generales que motivan sus argumentos, ha explicado en ocasiones su predilección por los problemas íntimos de los individuos

más que por los de carácter general o histórico: "Es que me interesa más el ser humano que el ser social. La sociedad tal y como está sólo puede ser transformada de forma individual. [...] La transformación individual es la que puede transformar el mundo y la sociedad", le aclaraba a Eduardo Galán en 1990 (*Estreno*, XVI.1.)

En la reciente entrevista ya citada (*Estreno*, XXXII.1) volvía a matizar su punto de vista, al insistirle sobre si nunca había sentido la tentación de dramatizar casos de carácter político o histórico:

Quiero vivir el presente, hablar del presente más absoluto, incluso de lo que todavía no ha estallado pero que percibo que estallará. Voy a explicarte someramente este aspecto. Verás, en el año ochenta y cinco yo hablaba de la crisis de una pareja casada, en la que él seguramente era homosexual, y que además se amaba. Pero ese asunto era tabú, no se podía reflejar públicamente. Cuando sale a la luz surgen, todavía siguen surgiendo, cientos de casos. El conflicto de *La llamada de Lauren* es un conflicto de identidad sexual que, desgraciadamente, ocurrirá a través de los tiempos.

En el ochenta y seis escribo una obra *El color de agosto* que trata de una relación entre dos mujeres. Dos mujeres nuevas, independientes, artistas... Dos mujeres cuyo conflicto no es el varón. Aunque esté Juan ahí, el conflicto de María y Laura es su dependencia artística, su amistad compleja, su necesidad mutua de entrar en mundos prohibidos...

Cuando escribí las "noches" hablé de la mujer maltratada, antes de que fuera un problema social reconocido. O del nuevo don Juan, en *Esta noche en el parque*, donde una mujer le reivindica su orgasmo...

En *En la otra habitación* [...] planteo el conflicto que podría darse entre madres e hijas cuando las niñas de hoy sean mayores y se enfrenten a esa madre trabajadora, importante, culpabilizada...

A la luz de estas palabras surgen dos reflexiones, la primera ya está recogida en otros lugares en los que me he ocupado de su obra, Paloma se adelanta al tratamiento de ciertos temas, como ha destacado en su respuesta pero también a una fórmula teatral de pieza breve, reivindicada y practicada por ella desde sus inicios, que será habitual en los autores más jóvenes y que vendrá a relacionar a las dramaturgas y dramaturgos con ciertos aspectos de la posmodernidad en las postrimerías del siglo XX.

La segunda consideración tiene que ver con la dimensión social de sus intenciones. Aun en las obras en las que el problema puede parecer más restringido o particular como *La llamada de Lauren...*, *El color de agosto*, *En la otra habitación*, el alcance que han adquirido en la actualidad conflictos como los que en ellas se contienen las convierten en piezas cuya sustancia temática excede lo privado para convertirse en un reflejo de lo que muchos seres, en la realidad vivida, sufren. Qué no decir a este respecto de obras como *Cachorros de negro mirar*, cuya escritura es de 1994, aunque fue estrenada en 1999. Allí habla de la violencia protagonizada por jóvenes "ultras" y muestra sus formas de actuar; los protagonistas, dos muchachos pertenecientes a grupos de ideología neofascista, colocan al receptor ante un problema social que en esos primeros noventa llena las páginas de los periódicos. En *En el túnel un pájaro* se funden dos cuestiones tan generales como el destino del teatro y sus autores y la eutanasia; en *Magia Café* subyace el problema de la especulación bajo el melodrama particular de los desarraigados; y, sobre todo, se percibe dicha dimensión en *Ana el once de marzo*, texto que forma parte de un conjunto conmemorativo del desastre del 11M ("Memoria dramática. Madrid, 11 de marzo de 2004", *Primer Acto*, enero-febrero-marzo 2005).

Por otra parte, el tema de la mujer y del feminismo entendido como "una actitud de rebeldía, una toma de postura ante una situación de discriminación ancestral, una forma de ir por la vida sin dejarse pisar el alma" (*Una vida plena*, cit., pág. 33) impregna su obra o se enseorea de los conflictos y de las actitudes de sus mujeres. Ana lleva a cabo la búsqueda del espacio propio en *Besos de lobo*; el deseo de encontrar su verdad mueve a María, la protagonista de *Resguardo personal*; Laura en *El color de agosto* necesita encontrar el sitio que perdió tiempo atrás, por eso busca a María, en otro tiempo su amiga y ahora su oponente. Esta la admira y la teme, lo que se advierte en la gran cantidad de retratos de Laura que ha pintado y que simultáneamente se la recuerdan y la conjuran. Pero Laura ha quedado en tierra de nadie y no desea permanecer allí.

Parecidas actitudes de búsqueda encontramos en cada una de las protagonistas de su "noches", en Reyes (*Invierno de luna alegre*); o en Eulalia de

Locas de amar. En esta pieza deja a un lado el carácter dramático más grave para abordar de lleno la comedia humorística de tono jardiesco y hablar –en serio– de la condición femenina; de la mujer madura inadaptada a las condiciones del mundo actual; de la nueva imagen de la joven mujer de hoy, en la hija de la protagonista; pero también, como indicó Ana Rossetti (“A modo de epílogo”, Madrid, Fundación Autor, 1997, pág. 97): “A medida que la acción avanza nos damos cuenta de que lo que se cuestiona es la dependencia, la inercia y la autonomía de la propia persona frente a la seguridad de la aprobación y del apoyo de los otros”. En definitiva, Eulalia busca un espacio perdido por su generación.

Paloma Pedrero, tan diestra en la plasmación de caracteres y, en especial, del alma femenina, ha seguido este camino indagatorio que sin duda culmina en una de sus últimas piezas: *En la otra habitación*, de la que ella misma explica en “Madres nuevas. Hijas nuevas” (Madrid, Primer Acto-Comunidad de Madrid- Asociación de Autores de Teatro, El teatro de papel, 2006, págs. 151-155):

Quiere ser una obra de profundo espíritu femenino. Su protagonista es una mujer que ha conseguido, a base de una enorme lucha personal, el llamado “éxito social” en un mundo dominado por los hombres, [...] un lugar en el que habrás de tomar las armas para entrar. Ella, Paula, ha tomado las armas, pero otras armas, y ha conseguido su espacio sin renunciar a su parte femenina [...] Es una mujer que ha querido tener y ha defendido una familia con esfuerzo pero sin ese espantoso espíritu de sacrificio que caracteriza a tantas mujeres. Ella ha puesto toda su energía en lograr sus metas sin renunciar al amor. Paula es, como tantas mujeres nuevas, una cansadísima heroína de nuestro tiempo. [...] Paula es una mujer que no renuncia a vivir. Y esto tiene un precio. La antagonista, su hija Amanda, se lo quiere hacer pagar. Porque tener una madre, o un padre, brillante hace mella en los hijos. Son las famosas “sombra” con las que es tan difícil convivir.

No podemos pasar por alto al aludir a las mujeres de Paloma Pedrero a Rosa, de *La llamada de Lauren*... Si una difícil meta se proponía Pedro, con su disfraz de Lauren Bacall, allá por 1985, no menos difícil era la situación en la que dejaba a una de sus mujeres más entrañables, porque Rosa es la víctima del conflicto sin haber cometido ninguno de los pecados por los que los participantes en la tragedia clásica han de soportar la catástrofe. Este

personaje femenino *sin historia* se levanta, por la fuerza que su autora le concede en su fracaso, por encima del papel que le correspondería en una pieza donde, por vez primera sobre un escenario español, se cuestionaba la identidad sexual masculina. Paloma dejaba, quizás sin proponérselo, dos cuestiones sobre la escena: el conflicto de Pedro y la tragedia de su compañera.

Paloma Pedrero es indudablemente una mujer de teatro. La destreza con la que traza situaciones y personajes lo demuestra; se advierte que “ve en acción” lo que propone; además, ha sabido llevar a sus textos el propósito con el que inició su escritura; contar historias del presente a una sociedad del presente con un lenguaje sencillo y directo pero no desprovisto de estilo, ese estilo tan suyo y personal, cargado de realismo y también de poesía, un estilo que es el resultado de su particular mirada: “Mi teatro es eso y casi nada más, el resultado de unos ojitos que se acercan a observar y se cuelan en las peripecias de la experiencia humana” (Conferencia cit. 1995). Cuando aparece en la escena de los años ochenta, coincidiendo con lo que he denominado el “renacer de la dramaturgia femenina en España”, plantea como estética el realismo matizado por elementos mágicos y poéticos. En 1989, Ernesto Caballero (“Prólogo” a Paloma Pedrero, *El color de agosto*, Madrid, Antonio Machado, 1989, pág. 8) le reconoce “una singular habilidad para hacer que aparezcan, dentro de un marco realista, incesantes ráfagas de extraordinaria intensidad poética”. En la mezcla de humor y amargura con la que construye sus obras y matiza a sus personajes reside una de sus indiscutibles marcas de identidad; la conflictividad en que viven sus criaturas corta la sonrisa que las situaciones o el habla coloquial y callejera habían facilitado al receptor, proporcionando a este la reflexión sobre los aspectos de la difícil cotidianidad.

La memoria es parte esencial del proceso dramático que viven los personajes de Pedrero. La búsqueda de la identidad personal trae consigo la indagación en el pasado para poder dar explicación y salida al presente. Las renuncias y cobardías del ayer, o las condiciones vividas, los han colocado en la situación de arranque de la acción. Al desmontar el pasado, encuentran el porqué de su fracaso, lo que permite a algunos dar un giro esperanzado

hacia el futuro; otros ya no pueden hacerlo y su destino cerrado se manifiesta en el final de la pieza. Estos planteamientos nuevos llevan consigo la transgresión de un código de comportamiento durante tanto tiempo admitido. Los perfiles de estos seres están extraídos del aquí y ahora del momento de la escritura. Las acciones así localizadas suelen desarrollarse en espacios reducidos y dentro de un tiempo también breve que posibilita la condensación del conflicto y su solución. El presente trae igualmente aparejado un sistema expresivo ajustado en cada caso a la índole social y cultural de los personajes y a la situación en la que se encuentra.

En no pocas ocasiones los personajes *actúan* frente a sus oponentes para provocar sus reacciones. La presencia del mundo del teatro es frecuente en la dramaturgia de Paloma Pedrero, bien como ingrediente metateatral que posibilita las relaciones entre el espectáculo, doblemente manejado, y el receptor; bien como motivo argumental que condiciona al personaje o el desarrollo de la acción. Mediante el disfraz y el maquillaje Pedro intenta *encontrarse* en una noche de carnaval; la protagonista de *Resguardo personal* inventa e interpreta una historia que ha de llevarla a conocer a su marido; Laura y María representan una genial improvisación pero será Laura la que con su papel aprendido conduzca el desenlace; Olegario y Reyes actúan en la calle; Sabina, la protagonista de *La noche dividida* es una actriz de tercera con papeles que no le gusta interpretar; en *Cachorros de negro mirar*, los jóvenes violentos conciben una cruel comedia para atraer a su víctima. Pero el mayor homenaje al mundo del teatro y a sus autores es *En el túnel un pájaro* (Madrid, Fundación Autor, 2004). Esta obra, de claro sentido metateatral por su personaje, Enrique Urdiales, anciano autor de teatro bajo cuya identidad se encuentra el gran dramaturgo actual José María Rodríguez Méndez, también lo es por su estructura, que se realiza y completa cuando el escritor pronuncia las últimas palabras de su actuación y consigue dar fin a *En el túnel un pájaro*. Como en el soneto lopesco, la obra se realiza durante su enunciación y concluye cuando lo hace la historia interna contada por el personaje.

Una dramaturgia así, como toda creación artística es descendiente de muchas vivencias propias y ajenas, personales y culturales. Ya hemos aludi-

do a la corriente realista de la que participa y que la lleva a componer obras, en su mayor parte de ambiente urbano, pobladas por seres del aquí y ahora de cada uno de los momentos de su escritura, de acuerdo con los cánones más extendidos en los ochenta. Sin duda, se podría aludir a antecedentes históricos lejanos en los llamados géneros menores clásicos que llegan al sainete del siglo XIX, o rastrear elementos procedentes de la comedia y la tragedia grotesca arnichesca, pero la referencia más próxima hay que buscarla en la genial resurrección del género trágico con seres cotidianos que lleva a cabo en los escenarios españoles Antonio Buero Vallejo con obras como *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*. La estética e intención que inspiró al primer dramaturgo de la segunda mitad del siglo XX se percibe en los autores llamados realistas que surgen en los cincuenta (Alfonso Sastre –en su etapa inicial–, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Ricardo Rodríguez Buded...).

La autora ha descrito con cariño y emoción, en no pocas ocasiones, la de Buero Vallejo como “la profunda influencia que nace de esa conexión inefable que te revela una visión del mundo”:

La primera vez que fui a un teatro de verdad, mi primer recuerdo nítido sobre un escenario grande, hermoso, bien iluminado, se remonta a los 70. Sobre aquel escenario ponían una obra de Antonio Buero Vallejo, *La Fundación*. No sabía yo en aquel entonces quién era el autor de aquella impresionante historia que me dejó temblando intensos minutos después del final. Sólo sabía que aquello que mis ojos adolescentes habían visto era lo más parecido al universo mágico de mis deseos. Aquella tarde, desde una de las últimas filas del gallinero, sentí tantas y tan hondas emociones que nunca más pude desligarme del mundo del teatro y de sus autores vivos (“Pienso en Buero”, *Montearabí*, 23, 1996, pág. 81).

En otros momentos y lugares, la dramaturga ha apuntado influencias de sus lecturas (Shakespeare, Ibsen, Chéjov); de sus maestros de interpretación y dirección de escena; o de las técnicas de estructura dramática adquiridas en los talleres de escritura. Sin olvidar, como hemos indicado más arriba, sus estudios de antropología que la facultan para componer secuencias de psicodrama y para manejar técnicas de terapia en el proceso de reconocimiento y compromiso que llevan a cabo sus personajes.

En la mezcla de trágica humanidad y poesía con que hemos calificado su estética se percibe cierto eco lorquiano, lo que se hace más explícito en la presencia de personajes ausentes, casi siempre hombres, que tienen un papel determinante en las historias a las que pertenecen; sucede así en *Besos de lobo*, *La noche dividida* y, de manera más evidente, en *El color de agosto* y en su texto más reciente, *En la otra habitación*.

Creo que para concluir esta aproximación a Paloma Pedrero y resumir su pensamiento nada mejor que sus propias palabras, sobre todo si, como en este caso, representan un a síntesis perfecta y veraz de su "Poética", condensada en un "Decálogo breve", colocado al frente de *En la otra habitación*, publicada en la colección El teatro de papel (cit., págs. 157-159): "Cuento historias que nacen de la experiencia y de la observación [...]. Trabajo con estructuras, ordeno el caos, condensando lo esencial [...]. Intento escribir desde los personajes [...]. Entro en el personaje [...]. Escribo teatro no con ideas sino con pasiones [...]. Busco la sencillez [...]. El lenguaje es el lenguaje propio de los personajes [...]. Busco la síntesis [...]. Paso de las modas [...]. Busco la comunicación con el espectador [...]."

El 14 de noviembre 2005, dentro de los actos de homenaje de la XIII Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante se estrenó, con dirección de Elena Cánovas, *Beso a beso*, un espectáculo formado por una serie de textos de valor dramático-narrativo, con los que la autora, pretende llegar a los espectadores y "meterles mariposas en el cuerpo".

La pieza es una nueva versión de esa mirada entre ingenua y subversiva, siempre amorosa, que su dramaturgia proyecta. El título explica en cierto modo su contenido pero también exterioriza su manera de enfrentarse a la vida y al teatro. La caricia, la suavidad, el amor que se oponen al maltrato, a la aspereza, a la violencia. Paloma Pedrero se ha instalado en una estética personal, un espacio literario propio y desde él sigue luchando sin rendirse por conseguir sus objetivos. Su aportación a la literatura dramática y al mundo de la escena significa un importante avance hacia la captación del universo plurivalente y heterogéneo que nos rodea, y ella lo está llevando a cabo "beso a beso", a pesar de los golpes soportados a lo largo del recorrido.

LOS ENCUENTROS CON...

Juan A. Ríos Carratalá

Uno de los objetivos de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos es servir de punto de encuentro para propiciar el debate, la reflexión y el análisis en torno a nuestra realidad teatral. Aparte de que la coincidencia física en Alicante de autores, críticos y especialistas durante unos días facilite múltiples ocasiones para ese encuentro, son numerosas las iniciativas adoptadas por el comité organizador con el objetivo de completar la programación con seminarios, mesas redondas y demás fórmulas más o menos oficializadas para el intercambio de ideas y pareceres. Algunas han tenido su correspondiente reflejo en las páginas de *Cuadernos de Dramaturgia*, donde hemos intentado resumir o transcribir debates cuyos contenidos debían permanecer más allá del momento en que se celebraron. En ese marco, y desde la Muestra celebrada en noviembre de 2001, se decidió incluir en la programación de cada año un *Encuentro con...* que nos permitiera conocer el testimonio, las opiniones y las reflexiones de un destacado dramaturgo al que también se pretendía reconocer por su trayectoria. El primero que nos visitó fue Domingo Miras de la mano de Virtudes Serrano y, en ocasiones sucesivas, contamos con la colaboración de Jesús Campos, Ignacio Amestoy, Jerónimo López Mozo y José Sanchis Sinisterra.

La transcripción de esos encuentros, junto con algunos documentos gráficos de los mismos, la podemos consultar en la página electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com), concretamente en el portal de la Asociación de Autores Teatrales incluido en el catálogo de la misma y de acceso gratuito. El acto que se celebra cada año con motivo de la Muestra consiste en una entrevista protagonizada por el autor y un especialista en su obra, que con sus preguntas intenta orientar una charla sin restricciones más allá de las horarias. El objetivo es propiciar un repaso de lo más significativo de la trayectoria teatral de los dramaturgos seleccionados –todos ellos premios nacionales de literatura dramática– y una valoración global que sirva a modo de balance, siempre con la absoluta libertad para que los protagonistas incidan en los aspectos que consideren oportunos. El acto se celebra siempre en la Sala Germán Bernácer de la Universidad de Alicante, casi en la intimidad compartida con algunos amigos y alumnos, pero la posibilidad de contar con las nuevas tecnologías convierte esa soledad en algo pasajero. La transcripción de la entrevista concedida por Domingo Miras ya ha tenido más de dos mil setecientas consultas cuando escribo estas líneas, agosto de 2006. Le siguen las de Jesús Campos con dos mil trescientas, la de Jerónimo López Mozo con novecientas, la de Ignacio Amestoy con ochocientas y, finalmente, la última que se incorporó al catálogo, la de José Sanchis Sinisterra, que desde la pasada primavera ha sido consultada en más de doscientas ocasiones. Cualquiera que conozca las modestas tiradas de nuestras revistas dedicadas al teatro contemporáneo podrá apreciar lo positivo de unas cifras que nos animan a continuar esta labor, realizada en colaboración con las instituciones y asociaciones que la hacen posible.

José Sanchis Sinisterra, siempre riguroso en el cumplimiento de sus compromisos, creía que se le había convocado para dar una conferencia ante un auditorio universitario y traía un guión con las correspondientes citas y datos. La soledad de la sala podía significar un fracaso si hubiera sido así, pero pronto se adaptó con el mismo rigor a una larga entrevista donde pudo repasar algunos de los hitos de su brillante y dilatada trayectoria. El resultado es una transcripción de más de veinte folios que se encuentra a disposición de todos los interesados, que con su virtual presencia van poblando poco a

poco esa sala fría de una mañana lluviosa –circunstancia extraordinaria en Alicante– del pasado mes de noviembre. Podemos echar de menos un mayor calor humano de un alumnado que cada vez resulta más virtual en nuestras universidades, pero tal vez el signo de los tiempos nos lleve necesariamente a una pantalla de ordenador donde tantos cambios se están dando en el ámbito de la comunicación. Y el resultado, en definitiva, es lo que cuenta a la hora de disponer de unos testimonios que por la calidad de los protagonistas y su interés intrínseco ya constituyen una apreciable aportación al conocimiento del teatro español contemporáneo.

«TRADUCCIÓN, EDICIÓN Y DISTRIBUCIÓN»

Aurélie Deny

Université Stendhal de Grenoble

Durante la XIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, se celebró en el Centro Municipal de las Artes de Alicante, una mesa redonda titulada «Traducción, edición, y distribución», organizada por la propia dirección del Festival en colaboración con el Atelier Européen de la Traduction/Scène Nationale d'Orléans y moderada por Fernando Gómez Grande. Aquel seminario reunía a diversos traductores, autores, e investigadores universitarios europeos pero también americanos y egipcios¹. El tema de reflexión era el de la difusión de los textos teatrales en nuestras sociedades contemporáneas y el debate, que duró varias horas, resultó denso y apasionante. Planteó problemas muy importantes y cuestiones muy complejas en cuanto a la circulación, a la distribución del texto teatral y en cuanto a las posibles estrategias futuras para su difusión.

1. Estaban presentes Yves LEBEAU, Doina FAGADARU, Khaled SALEM, Pietro BONTEMPO, Jacques LE NY, Luis Miguel GONZÁLEZ CRUZ, Paula ROSSI, Iríde LAMARTINA-LENS, Susan P. BERNARDINI y Aurélie DENY.

No bastarán unas cuantas páginas para transcribir el debate en su totalidad. Por eso propongo ofrecerles, en las líneas siguientes, una especie de balance de aquella mesa redonda. Evidentemente no puede ser un informe exhaustivo ni completamente objetivo ya que lo haré a partir de las abundantes notas que tomé durante la sesión y, en cierta forma, desde mi propio punto de vista de investigadora, ya que trabajo sobre la difusión de la dramaturgia contemporánea española en Francia y francesa en España.

Presentaré por tanto en primer lugar los problemas fundamentales que se plantearon durante el debate y me permitiré citar a menudo a Fernando Gómez Grande. En efecto me parece que trató muy bien de la problemática que nos interesa aquí, subrayó las verdaderas cuestiones y expuso un panorama muy completo de la situación actual de la difusión teatral. En segundo lugar, evocaré, por una parte, la experiencia del Atelier Européen de la Traduction (AET, Taller Europeo de la Traducción) pues Jacques Le Ny presentó en detalle el proyecto cuya filosofía es muy interesante, y, por otra parte, la experiencia muy prometedora del Teatro del Astillero, representado en esa mesa redonda por Luis Miguel González Cruz.

Hubo ya muchas mesas redondas durante las Muestras de Alicante sobre la traducción de la obra teatral, sobre el trabajo más bien interno del traductor: qué textos, qué autores traducir, cómo traducirlos, cuáles son las especificidades de la traducción teatral, etc. «Se debate siempre de lo mismo y entonces este año, hemos deseado dar un pequeño paso adelante, es decir plantear problemas que no afecten sólo directamente al trabajo interno de traductor como especialista de la cuestión sino ir más allá», dijo Fernando al abrir la sesión. O sea, se trata de cuestionar todo el circuito, toda la red de difusión del texto teatral, desde el momento en que decide el traductor, por motivo personal o por encargo, traducir una obra teatral, hasta que sea recibido el propio texto traducido por un público determinado, lector, espectador, actor, director de escena... Lo importante es ver dónde hay fallas, dónde hay huecos que habría que rellenar y cómo se puede llevar a cabo una difusión de calidad del texto dramático. Hay que tener en cuenta todos los elementos del circuito de difusión: el traductor, el teatro o el director que pide una traducción, la editorial que decide publicar un texto

teatral, el distribuidor que va a distribuir la obra traducida, la librería que va a venderla, las personas que ponen dinero para que la obra pueda montarse, representarse... Hace falta pues analizar el papel de los poderes públicos, el papel de los programadores de las salas de teatro, hace falta estudiar qué recorrido hay que hacer desde el nacimiento de la obra en el pensamiento del autor hasta el punto final que serían los aplausos del público, cómo es recibido un texto teatral, por quién, qué ocurre con el libro teatral, cómo se maneja el mundo de la venta del libro teatral.

Desde el principio, el dramaturgo que escribe, escribe para la escena, el que traduce, traduce para la escena, y a partir de este momento clave fundamental hay también otros elementos que coayudan a la difusión del texto teatral. Por eso Fernando propuso una primera parte del debate donde nos centraríamos en un planteamiento general de los problemas y una segunda parte donde se abriría la reflexión sobre las estrategias actuales y futuras de difusión desde el punto de vista de las grandes instituciones, de los grandes equipos como puede ser el AET, pero también de las estructuras menores como puede ser, por ejemplo, el Teatro del Astillero.

Lo que se pudo destacar de esa mesa redonda es que, al tratar de la difusión del texto teatral, hay muchos problemas y puntos comunes entre los diferentes países europeos, aunque cada cultura, cada sociedad tiene sus particularidades y especificidades.

En primer lugar, no podemos hablar de la difusión sin hacer referencia al problema de la edición teatral. Como lo subrayó Michel Vinaver en su informe sobre Aviñón², hay una pérdida de interés por parte de los lectores. «Es decir ¿qué está ocurriendo socialmente para que el libro teatral perdiese en un momento dado su interés? Se trata también de una pérdida de interés por los autores, una pérdida por la difusión y una pérdida por el conocimiento de ciertas dramaturgias. Es un problema muy amplio donde evidentemente hay una serie de soluciones, fórmulas, posibilidades que cuando se han puesto en práctica se han revelado como eficaces» según las propias palabras del moderador Fernando Gómez Grande. En todos los países, el libro teatral se

2. VINAVER (Michel), *Compte rendu d'Avignon*, Arles: Actes-Sud, 1987

ha ido perdiendo por ausencia de lectores. Se pierden lectores en casi todos los géneros literarios excepto en la novela. Como lo nota Luis Miguel González Cruz, sabemos que la poesía se edita y se vende muy poco en España pero «el libro teatral curiosamente se vende menos que el de poesía».

En relación con la cuestión de la desaparición de los lectores, los diversos universitarios presentes en ese encuentro pusieron de relieve el problema de la enseñanza, de la ausencia del teatro en la escuela, en el instituto, en la universidad. Vuelve siempre la observación siguiente: los estudiantes no leen textos teatrales. Lo notó Paula Rossi (Universidad de Verona): «es muy difícil hacer que los estudiantes lean, compren textos teatrales. Hay que enseñarles montajes, comentarles, hacer talleres...». Cada vez menos en Europa se enseña literatura, y cada vez menos teatro evidentemente.

Y estamos yendo a la sustitución, que es uno de los grandes problemas, pero que habría que plantearlo bien, la sustitución de todo lo que sea mínimo esfuerzo por las nuevas tecnologías. Al final acabaremos dando clase a nuestros alumnos poniendo la televisión en marcha sin fomentar el espíritu participativo y crítico de la clase. Eso supone una carencia y una aculturalidad en algunos de nuestros países.³

Sí que podemos hablar de una verdadera crisis de la enseñanza, lo que constituye un problema social y político profundo en la Europa actual. En Alemania, en Inglaterra, en Holanda, en Francia, en Italia, en España... retrocede la enseñanza. Si no se le exige el conocimiento, uno se queda en el no conocimiento. Para el alumno es verdad que es más entretenido ver un programa en la televisión que leer un libro.

En España, pero también en Italia por ejemplo, la ausencia de lectores hace que las editoriales editan cada vez menos teatro, y aún menos teatro contemporáneo. Piden las nuevas escrituras cierta educación al texto, ciertas herramientas de lectura que no tiene cualquier lector. Pero es un círculo vicioso, no se edita teatro porque no se lee teatro y no se lee teatro porque no existe una verdadera política editorial teatral de fondo. Se necesitaría una verdadera reflexión sobre el objeto libro, el formato, la calidad de la edición.

3. GÓMEZ GRANDE Fernando en esa misma mesa redonda.

En Francia, vemos que las pequeñas editoriales desempeñan un papel muy importante en la difusión del texto teatral contemporáneo, son en la mayoría de los casos editoriales especializadas que tienen muchas dificultades para sobrevivir en el mercado del libro. Además no olvidemos la edición de obras teatrales por medio de las revistas, fenómeno importante en muchos países europeos. Se dirigen esas revistas a otro tipo de público que no sólo lee el texto teatral sino también todo lo que lleva en sí el teatro (se leen los artículos con actores famosos, las críticas sobre nuevos montajes, etc). Pero podemos observar que eso tampoco ha sido muy provechoso. La gente finalmente prefiere el objeto libro (los pocos que lo prefieren). Y otra vez hay que plantear el problema del lector teatral: ¿a quién van destinadas las revistas teatrales? Como lo mencionó Fernando, «se supone que por un lado hay los profesionales interesados que tienen otros caminos de acercarse al hecho teatral o bien el lector normal que tiene que ser muy específico porque la revista teatral, claro, necesita un público muy especializado». No son revistas de difusión masiva. Por lo cual eso también plantea muchos problemas en la difusión del texto.

En cuanto a las pequeñas editoriales teatrales españolas, veremos más precisamente después el caso del Teatro del Astillero. Pero subrayemos que como la Editorial Hiru, esta editorial especializada nació de la voluntad de unos autores que necesitaban y siguen necesitando difundir sus propios textos. Y lo que es interesante es que ambas editoriales especializadas han permitido una doble vía de trabajo: difundir a los propios dramaturgos del país pero también incorporar otras dramaturgias. Por ejemplo, Hiru edita no sólo a autores españoles, sino que edita a autores alemanes, edita a Hanke, Pasolini...y se venden bien sus libros. Quieren ser conocidos en ese camino de ida y vuelta, en esa recepción de otras dramaturgias que para nosotros son desconocidas. Lo que ocurre es que se trata de un campo tan amplio que resulta muy difícil no centrarse en los grandes nombres ya conocidos y a la vez incorporar nombres no tan famosos.

Se añade luego al problema de la edición el problema de la distribución y de la comercialización del libro teatral. En España por ejemplo, cuando entramos en una gran librería no es fácil encontrar la sección teatro, y si la

encontramos, vemos esencialmente unos cuantos ejemplares de teatro clásico y casi nunca obras teatrales contemporáneas del propio país o extranjeras. Esperamos pues a que haya por lo menos librerías teatrales en los teatros, como puede ocurrir a veces en Francia. Pero ¿cuántos teatros en España tienen librerías teatrales donde pueden comprarse al salir o al entrar los textos que se pueden ver en escena? Eso es un aspecto importante en la difusión del texto teatral. Podemos decir que existen o existían dos tipos de lectores: por una parte, el lector que compraba los textos de los grandes dramaturgos clásicos editados en grandes colecciones masivas y baratas, y por otra parte, el lector-espectador que quería conservar cierta memoria de la textualidad que acababa de ver y escuchar. Pero se han ido perdiendo los dos.

En España, ningún teatro público ni privado tiene una mínima librería teatral. Evidentemente en los teatros privados es muy difícil ya que el objeto es hacer funciones, no vender libros. Pero los teatros públicos sí deberían tener, como ocurre en Francia, por ejemplo, pequeñas librerías donde estaría siempre en la venta el libro después de la representación, los autores importantes del momento, etc.⁴

Otro problema que se planteó durante esa mesa redonda es el de un fenómeno bastante reciente en España: la edición de numerosos textos teatrales destinados a la muerte antes de ser difundidos. El escribir teatro se ha puesto de moda, y se multiplican los premios, hay miles de premios de teatro y falta un filtro de calidad en todo eso. Plantea otra vez la cuestión de la calidad del libro teatral. Vuelvo a citar aquí a Fernando porque me parece que resumió muy bien la situación:

En España se edita muchísimo, excesivamente, y en el 99% de los casos ese libro no se difunde porque son instituciones públicas cuyo interés no está en la difusión del teatro sino en gastar un dinero público para parecer que se hace política cultural. Hay muchos premios teatrales en España pero rara vez llegan a cuajar en proyectos de producción o para intentar, al menos, una coproducción de ese nuevo premio, con las instituciones convocantes. Imaginaos, en una España de las Autonomías, que cada pequeño ayuntamiento tiene un premio de teatro. Ese premio que casi nunca será puesto en escena, que rara vez veremos libro en las librerías. Son libros, a veces, de escaso interés. Es un libro que rara

vez está inmerso en el mundo editorial y teatral. Son libros que van destinados a la muerte antes de nacer. Son libros, a veces, de escaso interés: las librerías no los quieren. No se difunden. Los difunden el propio autor que se queda con doscientos libros para sus familiares y amigos. «He publicado un libro, ahí está». Grave problema. Con lo cual no hay unos criterios de calidad en la edición. Pocas son las editoriales que tienen un proyecto editorial de teatro, que tiene comité de lectura, que selecciona textos; lo que les suele importar son fenómenos de mercado exclusivamente.⁵

Por consiguiente si tratamos de la difusión escénica de los textos dramáticos contemporáneos, vemos que esos textos están muy a menudo ausentes en los teatros españoles. Es menester entonces preguntarse: ¿qué teatro se programa? ¿cómo se programa? y ¿qué ocurre con los centros de creación? ¿cómo seleccionan los directores los textos? Ahí la situación es muy diferente según los países. Sin embargo, en España pero también en casi toda Europa, el criterio de selección es eso: ¿cuál es el éxito en este momento en Nueva York, en Londres? No buscan los programadores, los directores cuál es la dramaturgia emergente, importante, innovadora, les cuesta descubrir a los nuevos autores, prefieren elegir el último éxito americano. De ahí la insistencia en este momento del teatro musical, porque se sabe que es un éxito, se convierte en puro mercado. Así estamos llegando a una globalización muy peligrosa. El director quiere el texto de éxito en otro país y no se atreve a descubrir en su propio país lo que puede convertirse en un éxito.

En España, hay pocos centros públicos para la creación teatrales, cuando se compara con otros países de nuestro entorno. Casi no hay teatro público en España, y rara vez se incorporan las nuevas dramaturgias europeas o a los autores españoles vivos. Sobrevive el teatro de los dramaturgos vivos gracias esencialmente a pequeñas compañías marginales, pero no es frecuente que se difundan después en estructuras más importantes.

En Francia, por ejemplo, el contemplar una obra de Nozarin en un teatro no es un hecho anormal, puede ser difícil, tiene un público especial, tiene un lugar, un espacio pero no es anormal, no es raro; en España sería imposible. ¿Cuántos autores contemporáneos españoles se estrenan en los centros de creación exis-

4. GÓMEZ GRANDE Fernando en esa misma mesa redonda.

5. *Ibidem*

tentes? menos que los dedos de una mano, o son en pequeñas salas, se hace porque se debía hacer políticamente. O bien son autores de recuperación y se hace porque se debe hacer políticamente, nada más.⁶

La presencia de centros de creación, la obtención de medios económicos para la difusión depende de la voluntad política por parte de las instituciones públicas. La circulación de la dramaturgia viva en cada país, su presencia en la enseñanza, en las estructuras públicas, en el mercado del libro dependen pues de la política cultural nacional, de las dinámicas políticas. La difusión en el extranjero de tal o tal dramaturgia siempre está directamente en relación con las situaciones culturales, políticas, sociales y económicas de cada país. Es decir no todos los países tienen la misma capacidad. «¿Por qué la dramaturgia de los balkanes, por poner un ejemplo, es desconocida en España?» La dramaturgia francesa no es importante porque en un momento dado el nombre de Koltés funcionara por todo el mundo. La dramaturgia francesa es importante porque hay una amplia nómina de autores franceses, de diferentes calidades, de diferentes importancias, pero que todo ello conforma lo que es la dramaturgia viva de un país. Podemos tomar el ejemplo muy significativo de Juan Mayorga cuyos textos se ven traducidos y representados en numerosos países. «Cuando hoy en día hablamos de Juan Mayorga, al final todo parece que la dramaturgia viva española se reduce a Juan Mayorga. Pero es una equivocación importante, porque a veces tomamos un elemento que puede ser significativo de la dramaturgia de ese país pero no es el único elemento».⁷ Una dramaturgia, en definitiva, consiste en toda una red de autores, de teatros, de actores, de reflexiones, de pensamiento, de formas innovadoras de plantear el hecho teatral, de difusión interna y externa. y eso ocurre sólo en algunos países culturalmente potentes desde un punto de vista teatral.

Tal y como se puso de relieve por algunos de los participantes, se habla mucho en este momento del Royal Court que se ha vuelto una verdadera referencia europea. Efectivamente en Inglaterra, hay una tradición que no es la

misma que la tradición teatral italiana o española, la tradición inglesa es muy potente desde siempre y ha seguido caminando en este sentido, descubriendo cosas nuevas, recogiendo y admitiendo lo que se hace en otros países.

Habría que establecer un equilibrio, un plano de igualdad entre todos los países. Si existieran las posibilidades económicas y de proyección, nos daríamos cuenta de que la dramaturgia griega no es más importante que la española, la española no más importante que la italiana, ni la italiana más importante que la alemana... podríamos conocer las particularidades, las riquezas propias a cada dramaturgia, cada cultura. Es una necesidad cultural.

Es necesario un verdadero trabajo de investigación sobre el papel de los poderes públicos de cada país. Durante ese seminario, no tuvimos tiempo o no teníamos bastantes herramientas para desarrollar más precisamente tal cuestión pero pienso que es imprescindible reflexionar sobre las políticas culturales, analizarlas en detalle dentro de un marco general político, social y económico para comprender bien la situación actual de la dramaturgia viva y lo que puede ser dentro de unos años en un contexto cada vez mayor de globalización internacional.

Si tratamos de estudiar las posibles estrategias de difusión del texto teatral, no podemos hacerlo sin evocar las nuevas tecnologías. Y en efecto, constituyó dicho aspecto una parte importante del debate entre los participantes de la mesa redonda.

Hay caminos muy diferentes de difusión teatral, no hay por supuesto sólo el objeto libro teatral. Es un elemento fundamental de la sociedad mediática actual y tenemos que considerarlo desde un punto de vista positivo pero también con mucho cuidado o con cierto recelo. ¿En qué pueden ayudar las nuevas tecnologías? ¿A qué camino nos llevan y qué problemas plantean? Las nuevas tecnologías permiten aproximarse diferentemente a la autoría, a los textos, a la textualidad.

«Existen muchas experiencias de páginas web con textos teatrales, muchas obras de autores de toda Europa, y se pueden bajar gratis».⁸ Hemos

6. Ibidem

7. Ibidem

8. GONZÁLEZ CRUZ LUIS Miguel en esa misma mesa redonda.

visto que el libro teatral se vende menos que el de poesía. Pero curiosamente las obras de teatro en la red se leen más que las de poesía. Otra vez se plantea aquí la cuestión del lector. ¿Quién lee esos textos en los sitios web? y volvemos a la misma respuesta: son directores, actores, aficionados al teatro... pero no lectores normales. Volvemos a una endogamia cada vez mayor.

Además la cuestión de la difusión electrónica gratuita o muy barata plantea el problema tan importante de la difusión masiva y de los derechos de autor.

En primer lugar, en lo que concierne la difusión masiva, no nos equivoquemos. La meta no es difundir masivamente el texto teatral sino que tener una difusión de calidad, tener acceso a las dramaturgias emergentes, innovadoras, nuevas. Y me parece interesante aquí citar de nuevo a Fernando:

El teatro no es el fútbol, el teatro no es el cine, es otra cosa, es minoritario y hay que aceptarlo, guste o no guste, es un reducto cada vez mayor de cultura y de pensamiento. Eso ¿qué implica? que yo no tengo la necesidad ni el interés de difundir mis textos teatrales masivamente, porque estoy engañando y me estoy engañando. Si en un mercado normalizado hay un texto de éxito que ha sido muy representado, muy bien representado con diferentes montajes de esa misma obra, eso llega a tener presencia. Es muy interesante que como eso interesa mucho puede hacer que interese mucho en España, pero puede hacer también que eso interese mucho en Francia pero no en España por la especificidad de esa obra... (...)

No quisiera dejar de mencionar una moda a mi modo de ver absurda. Los jóvenes autores quieren ser traducidos aunque estén empezando a escribir. En su país no le representan, sus libros no se venden, prácticamente son desconocidos y su trayectoria como autor dramático es mínima, pero sin embargo ya quieren estar traducido al eslovaco, al árabe o al noruego... Es decir esa globalización está pervitiendo el objetivoprincipal que es el autor y su proyección en su propio territorio. Nos hemos vuelto un poco locos con la historia de la difusión masiva de la traducción, con lo cual, a mi juicio, deben ponerse en marcha cierto tipo de filtros a la hora de poner en funcionamiento una traducción teatral.⁹

9. GÓMEZ GRANDE Fernando en esa misma mesa redonda.

En segundo lugar, la difusión masiva en internet plantea la cuestión de los derechos de autor. El autor, como el pintor, tiene derecho a vivir de su trabajo creativo. Su obra, su traducción es su bien, su trabajo y hay que respetarlo. Hay muchos autores a quienes no les importa tener una serie de textos de difusión masiva y otra serie de difusión restrictiva. Para ilustrar esto, Fernando Gómez Grande evocó el ejemplo de Enzo Cormann, dramaturgo francés, del cual ha traducido la mayoría de los textos. Así Enzo Cormann tiene un contrato con una editorial que edita sus textos pero no todos sus textos. Cada vez que se quieren difundir, traducir esos textos editados, hace falta estar en contacto con el autor y con la editorial que tiene los derechos. Pero luego tiene Cormann otros textos que no están editados, y él no ve ningún problema en que cualquiera tenga acceso libre a esos textos. ¿Por qué? porque están «libres de derechos». Uno entra en la página web de Enzo Cormann y puede tener acceso a una quincena de textos, que no han sido editados, que no han entrado en un mercado determinado. Cualquiera que tenga acceso a internet, puede descargarse el texto que quiera de quienquiera. Es fundamental proteger el trabajo del autor y del traductor, establecer un canal de difusión correcto. La difusión tiene que hacerse dentro de unos límites y de unas bases. Este problema podría constituir un próximo tema de debate en otros encuentros.

«El problema no reside en difundir o no difundir en internet. Claro que hay que difundir en internet, eso es un apoyo más, importante, interesante».¹⁰

Así permitió esa mesa redonda destacar unos problemas muy importantes con respecto a la traducción, edición y difusión del texto teatral. Y fue muy interesante también escuchar a lo largo del debate las intervenciones de Jacques Le Ny del Atelier Européen de la Traduction y de Luis Miguel González Cruz del Teatro del Astillero. Esas dos estructuras trabajan conjuntamente, tienen objetivos casi idénticos pero caminos de trabajo diferentes (en cuanto a la capacidad económica, la gestión, la dirección, etc.).

10. *Ibidem*

Antes de hablar más directamente de sus intervenciones respectivas, les voy a presentar de manera bastante general el Atelier Européen de la Traduction, ya que este tipo de organismo no existe en España, es muy peculiar.

En 1997, en el seno mismo de la Escena Nacional de Orléans, se creó el AET, en el marco del cual van a organizarse diversos talleres de traducción teatral de obras contemporáneas europeas, abiertos a traductores profesionales, pero también a estudiantes o profesores, etc. Se van a organizar también lecturas públicas de los textos traducidos, jornadas de reflexión sobre la actividad del traductor...

Jacques Le Ny fue el iniciador del proyecto. El apoyo que le brindara Claude Malric, director de La Scène Nationale d'Orléans, hizo que «l'Atelier de la Traduction» se desarrollara en el ámbito de un teatro. Pero que este trabajo haya podido arraigarse, profundizarse, aclararse progresivamente hasta encontrar su forma propia de libertad y de expresión se debe sin duda al teatro mismo, a lo que es, concretamente, «un teatro». Trabajar en un teatro no es indiferente. No se piensan ni se emprenden las cosas de la misma manera en un teatro que en una escuela, una universidad... En un teatro, los objetivos no pueden ser académicos y se corre menos riesgo de que lleguen a serlo.¹¹

El objetivo del AET no consiste en reflexionar sobre el sentido de la traducción de manera global, sino más bien en intentar comprender la especificidad y la diversidad de la «traducción teatral» en diferentes lenguas. Primero se dedicó un taller al teatro contemporáneo inglés, luego, en 1998 se crearon dos otros talleres: uno sobre el teatro alemán y otro sobre el teatro español con la traductora Isabel Garma. Ahora bien este último taller forma parte de una colaboración establecida entre la Escena Nacional de Orléans y la Muestra de Teatro Español de Teatro Contemporáneos de Alicante.

El convenio compromete a la Muestra a facilitar textos de autores españoles en un trabajo de continuidad para constituir un fondo de obras, publicadas o inéditas, y así poder configurar un «corpus» del que poder elegir los autores y las obras susceptibles de traducción al francés.¹²

11. GARMA (Isabel), «Teatro español en Orléans», *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* n°4, Alicante: VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1999, p. 113.

12. GARMA (Isabel), «Teatro español en Orléans», art.cit., p. 114.

No voy a presentar cada proyecto o taller del AET pero hay que notar que trabaja también en colaboración con Italia, Rumania, Grecia... Lo que importa es ver la filosofía de ese programa que partió de la «persistente actitud de Jacques Le Ny que recoge la necesidad de traducir en toda Europa textos teatrales de diferentes culturas y lenguas».¹³ En efecto se interesa por cada una de las personas que integran las dramaturgias nacionales desconocidas en otros países y de esa forma se centra en la especificidad de la traducción-teatral recogiendo unos equipos muy amplios de traductores y trabaja a la vez en la difusión de las traducciones producidas: edita las traducciones, realiza actividades que ayuden a que sean conocidas, es decir lecturas dramatizadas, encuentro de traductores, encuentro de traductores con el autor, encuentro del autor con un público para conocer su pensamiento y su obra teatral y siempre con vistas a una tercera etapa que sería el montaje de esa obra teatral.

El Atelier Européen de la Traduction ha puesto en marcha un funcionamiento en contacto con un teatro, el teatro de Orléans, y de ahí, ha ido paso a paso construyendo toda una cadena de hechos que van produciendo que las diferentes dramaturgias europeas sean conocidas de una forma más clara, más estable, más continua en otros territorios de Europa por el momento. A la vez abre caminos en una proyección internacional con encuentros ya realizados con Brasil por ejemplo (de ida y de vuelta con Brasil, de llevar autores a Brasil y recepción de autores brasileños en Europa), hay proyectos nuevos, como son por ejemplo con Rusia e igualmente un proyecto madurado a lo largo de los años con el mundo árabe, la lengua árabe, las diferentes culturas en lengua árabe.¹⁴

Como lo dijo el mismo Jacques Le Ny, lo que sobresalía al principio del AET, era por cierto la aventura humana, cultural. Pero hoy quisiera también que esa aventura humana tome las formas del comercio, no con el objetivo de hacer dinero (no se trata de una empresa capitalista), sino que el éxito de

13. GÓMEZ GRANDE Fernando en esa misma mesa redonda.

14. Ibidem. Proyecto en colaboración con Khaled Salem (Profesor en el Cairo).

la aventura humana está vinculado al aspecto cantitativo de los intercambios.

A quoi ça sert de dire il faut traduire, de développer les circonstances philosophiques et culturelles de cet art, si en même temps nous ne parvenons pas à faire circuler les traductions. Il y a une sorte de délégitimation qui peut s'opérer. Et on peut toujours courir le risque d'échouer, mais c'est vrai que j'aimerais que dans le cadre de l'Atelier on puisse éviter cet échec là. Avoir traduit, avoir parlé sur la culture de la traduction, du traducteur et avoir échoué à l'endroit où cela devient un élément public, partagé, partagé par les metteurs en scène, les universitaires, par d'autres auteurs...

Pour moi maintenant, c'est cela, et c'est une question difficile, parce que l'Atelier est coordonné dans un théâtre public donc avec des moyens publics, avec une tradition du commerce de proximité.¹⁵

Entonces ¿cómo actuar para que se pueda hacer un comercio más grande? Y es verdad que la cuestión que se plantea a partir de Orléans, se plantea también a partir de los colaboradores del AET (como por ejemplo el Teatro del Astillero en España). ¿Cómo transmitir esa memoria de la traducción? Jacques Le Ny diría: «pasaje, traduzcamos; memoria, editemos; transmisión, difundamos».¹⁶ El problema es ¿cómo inscribir el programa del AET en una política cultural, viva, dinámica?

Es decir que hay que mantener vivo todo el espacio humano, artístico, lingüístico, literario de la traducción, lo que constituye un campo muy amplio de exploración y lo que es muy interesante para todos los profesionales del teatro, los literatos...

Se sabe que un libro cuesta dinero y cuando se tiene dinero público, hace falta no gastarlo. En cuanto al comercio, si se habla de España, es verdad que en el proyecto teórico del AET, toda traducción de un texto europeo al castellano se puede luego inscribir en el espacio cultural latinoamericano. Puede ocurrir por supuesto lo mismo con las traducciones al portugués. «Hay que pensar nuestro trabajo europeo más allá de las fronteras, o más

exactamente considerando las fronteras lingüísticas, que no son las fronteras geográficas».¹⁷

Además se añade otro proyecto con el mundo árabe. Gracias a Khaled Salem, se va a poder empezar un intercambio con el teatro egipcio, lo que desembocará en traducciones al idioma árabe.

El objetivo del AET no es sólo traducir con calidad a los autores sino también servir la imagen de esos dramaturgos.

Je suis persuadé que ce qui va compter par exemple dans la légitimité d'un auteur, c'est bien sûr d'avoir écrit quelque chose d'intéressant, d'être bien traduit par un bon traducteur, mais c'est aussi que nous avons le devoir de contribuer à ce que son image puisse être dans une certaine lumière. Et cette lumière-là, elle est du côté des lecteurs, des metteurs en scène, du côté de la retraduction à l'infini de l'oeuvre, parce que le théâtre c'est vraiment un métier de lumière. Il faut entretenir l'objet sous la lumière. Il faut l'entretenir le plus longtemps possible, réfléchir à cela.¹⁸

Por fin, al hablar de las estrategias futuras de difusión, de la combinación de las nuevas tecnologías con la difusión teatral, compartió con nosotros Jacques Le Ny un proyecto que abre perspectivas muy interesantes. Así en el marco del AET se va a crear un DVD sobre la traducción, sobre los textos traducidos. El objeto DVD tendrá el texto original, las traducciones de este texto (entre tres y seis), una entrevista realizada con el autor, con una conexión internet para la actualización de datos (nuevos estrenos, etc) destinado a un público universitario, a directores... Es algo muy interesante en el plano también dramático. Efectivamente, cuando tenga el DVD un director de escena, podrá hacer una puesta en escena en su propia lengua. Además si lo deseara, el director de escena podría crear un subtitular a partir del DVD para difundir el espectáculo en el extranjero. El teatro subtitulado es una de las posibilidades que se ofrecen y para el espectador es algo también doblemente extraño: un texto y una puesta en escena de otro país, otro cuerpo, otra forma de representación, otras escuelas de actuación, etc.

15. Intervención en francés de Jacques LE NY y en la misma redonda.

16. Ibidem, la traducción es mía.

17. Ibidem, la traducción es mía.

18. Intervención en francés de Jacques LE NY y en la misma redonda.

Se va a crear el DVD en 2000 ejemplares, 150 o 200 destinados a los países que concurren en el proyecto. El texto del primer DVD será probablemente un texto de Valère Novarina, *Le discours aux animaux*. Y los dos próximos proyectos de DVD se harán normalmente con el autor griego Dimitriadis, y con el autor español Juan Mayorga.

¿Cómo se va a difundir este DVD? El AET trabaja en distintos países en colaboración con estructuras encargadas, en el marco de una financiación europea, de participar en las actividades de traducción y de publicación de los autores contemporáneos. Y se difundirá gratuitamente el primer DVD, lo que costará mucho dinero pero forma parte de una verdadera voluntad de política cultural. Los colaboradores europeos tendrán el dinero necesario para promover los textos y la obligación de tejer una red al nivel nacional (con las editoriales, las universidades, los teatros, los directores de escena...).

Va a ser una experiencia muy nueva para el AET que no está acostumbrado a una comercialización con una amplitud europea, y eso es la dificultad.

El proyecto del Atelier pues no es sólo tener traducciones, para eso hay en Francia, otras entidades, como la Maison Antoine Vitez por ejemplo, que no tiene nada que ver con el proyecto de Jacques Le Ny.

Desgraciadamente, en España, como en otros países, no tenemos esos centros. Para tener esos centros intervienen factores de política cultural y de prestigio de lengua. En Francia, en alguna medida, quieren su lengua y consideran que el conocimiento, la difusión de su lengua es importante para un prestigio internacional, pues emplean unos recursos para hacer eso y no sólo con el teatro sino también con el cine, la poesía o las Artes Plásticas. En España, el Instituto Cervantes no tiene la presencia ni la importancia ni económica, ni estratégica que tiene el Goethe Institut o el British Council. Es decir cada país europeo ha intentado la difusión, la proyección de su lengua, pero depende de la política cultural del momento, del prestigio social que tiene. (...). Francia es un país que recibe muchas traducciones, publicar en francés a un autor extranjero es un prestigio. Los franceses están atentos al conocimiento del exterior para incorporar su propia cultura. Eso no ocurre en todos los países. Con lo cual no se trata de montar una estructura sin más, sino encontrar programas específicos que sean importantes y sirvan y lleven a otra cosa como el Atelier está llevando a otra cosa. Si el AET fuera lo

mismo que la Maison Antoine Vitez no tendría ningún sentido. Desaparecería uno u otro. Tienen objetivos diferentes, los métodos de trabajo son diferentes.¹⁹

Hacer un centro de traducción masiva es un error, lo que es importante es poder buscar la complicidad del traductor teatral... es un oficio muy particular. Hay excelentes traducciones que no sirven para la escena, hay gente que traduce teatro igual que traduce novela. La traducción teatral exige algo muy especial y es un poco la filosofía del proyecto que emana del AET.

En Italia, en España, no existe un sistema de información de traducciones. Incluso en Francia, aunque existan estructuras como la Maison Antoine Vitez o el AET, tampoco hay un verdadero sistema de información de traducciones. Sólo el autor puede decir quién lo ha traducido y a veces hasta él lo ignora. Una cosa es una sociedad de autores, otra cosa es un centro de traducción, nacional e internacional, y otra cosa es la difusión del teatro.

Otra experiencia es la del Teatro del Astillero, representado en el seminario por Luis Miguel González Cruz que es dramaturgo, realizador de televisión y cineasta. Constituye el Teatro del Astillero un grupo de gente que son autores, pero que trabajan en ámbitos tan diversos y tan fundamentales como la escritura, la puesta en escena (sus propios montajes, sus obras y de otros autores). Hacen cursos y talleres de profundización de la escritura, enseñan escribir o reflexionar sobre escribir, editan textos teatrales y no sólo sus propios textos como escritores sino también en ese caso obras extranjeras en una colaboración muy estrecha e importante con el AET. Podemos decir que sería el ideal perfecto si hubiera más dinero para llegar a metas más amplias de difusión.

En 1993, los entonces jóvenes escritores José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández Garrido y Juan Mayorga decidieron unir sus fuerzas en sus proyectos de escritura sometiendo su proceso creativo a la crítica y el análisis de sus compañeros. Al tiempo, comenzaron a plantearse la escritura de algunos textos colectivos. Los primeros frutos aparecieron en la producción de textos como *Fotos y Rotos*, que vieron la luz en la Sala Cuarta Pared de Madrid.

19. GÓMEZ GRANDE Fernando en esa misma mesa redonda.

En 1995 el veterano director de escena Guillermo Heras se integra en este colectivo, que pasa a encargarse de la producción teatral con un planteamiento novedoso: dedicarse a la dramaturgia contemporánea. A la escritura y producción de textos se van añadiendo otras actividades: espectáculos, talleres, lecturas, publicaciones...

En 2001, Inmaculada Alvear se integra en el colectivo, tanto en las labores de gestión como en los procesos de escritura. En 2004, Ángel Solo, autor y actor, completa la composición actual del grupo.

En estos diez años, Teatro del Astillero ha estrenado una veintena de espectáculos tanto de textos de sus integrantes como de otros autores, representantes de las nuevas tendencias textuales en todo el mundo (Enzo Cormann, Sarah Kane, Xavier Durringer, Marco Antonio de la Parra, Gustavo Ott, Jorge Díaz, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Marcelo Bertuccio, Jorge Leyes, Arturo Sánchez Velasco) y ha publicado diecisiete libros de teatro.²⁰

Como lo resumió muy bien Luis Miguel González Cruz, el Teatro del Astillero es la única compañía formada por autores, debido simplemente a la necesidad: «Nos hicimos compañía, cuando llegó al Astillero Guillermo Heras, y empezó a interesarse por nuestros textos y llegamos a la conclusión de que si no produciéramos nuestros textos, nadie lo haría. La directiva de necesidadera publicar nuestros textos».²¹

Se trata de una editorial muy modesta cuya creación parte también de la constatación siguiente: no hay un interés muy fuerte por publicar teatro contemporáneo en España. Por eso «nuestro único interés es difundir la nueva dramaturgia, nuestras obras y obras que nos parecen importantes en la dramaturgia europea».²²

Como se subrayó unas páginas antes, en España el teatro ha sido desapareciendo del mercado del libro y hoy en día sólo quedan pequeñas editoriales para publicar textos teatrales contemporáneos de calidad. Y Luis Miguel González Cruz insistió en el hecho de que no hay un mercado interesante

dedicado al teatro y de que las propias instituciones dejan de interesarse por el teatro. Además si estudiamos el teatro publicado, la diversidad de calidad es tan grande que ha hecho que el libro no sea interesante, que sea difícil vender obras teatrales. En cuanto a los libros que vende el Astillero se puede decir que se venden bastante bien porque subrayemos que la pequeña editorial tiene un distribuidor nacional.

El teatro del Astillero tiene una colección de publicaciones de textos dramáticos centrados en los autores contemporáneos españoles que acaba de abrirse a los autores europeos y latinoamericanos y que pensamos seguir ampliando tras un acuerdo con el programa europeo de traducción Scène National Orléans que ha dado ya sus primeros frutos con la publicación de dos volúmenes con textos de Valère Novarina y Yorgos Dialefmenos, a los que les siguen volúmenes de Scimone y Py²³. El año que viene (2005) tenemos acordados tres nuevos volúmenes de esta colección así como la apertura de una nueva línea de textos teóricos dramáticos.²⁴

La experiencia del Teatro del Astillero me parece prometedora pues tiene una verdadera línea editorial, una verdadera política editorial. Selecciona sus textos, parte de una reflexión sobre nuestras sociedades contemporáneas y sobre la situación del mercado del libro teatral actual. Evidentemente se puede lamentar que no tenga más recursos económicos para poder editar por seguro a todos los dramaturgos apasionantes que escriben hoy en día al nivel nacional e internacional. La colaboración con el Atelier de la Traduction es sin duda muy provechosa para la traducción, edición y difusión del texto teatral europeo.

El tema de la mesa redonda sigue todavía abierto, es imprescindible seguir reflexionando sobre la traducción, la distribución de los textos dramáticos, seguir buscando nuevas estrategias de difusión de la obra teatral. Pero queremos hablar de una difusión de calidad, con ciertos filtros y con el ojo atento de los autores y traductores hacia el respeto de sus derechos.

20. «Un espacio para la escena contemporánea», <http://www.geocities.com:teatroastillero/>. Diecisiete libros en 2004 a los que hay que añadir al menos otros diez.

21. GONZÁLEZ CRUZ Luis Miguel en la misma mesa redonda.

22. Ibidem

23. Y se puede añadir en el marco de la colaboración con el AET a Dimitri Dimitriadis.

24. «Un espacio para la escena contemporánea», <http://www.geocities.com:teatroastillero/>

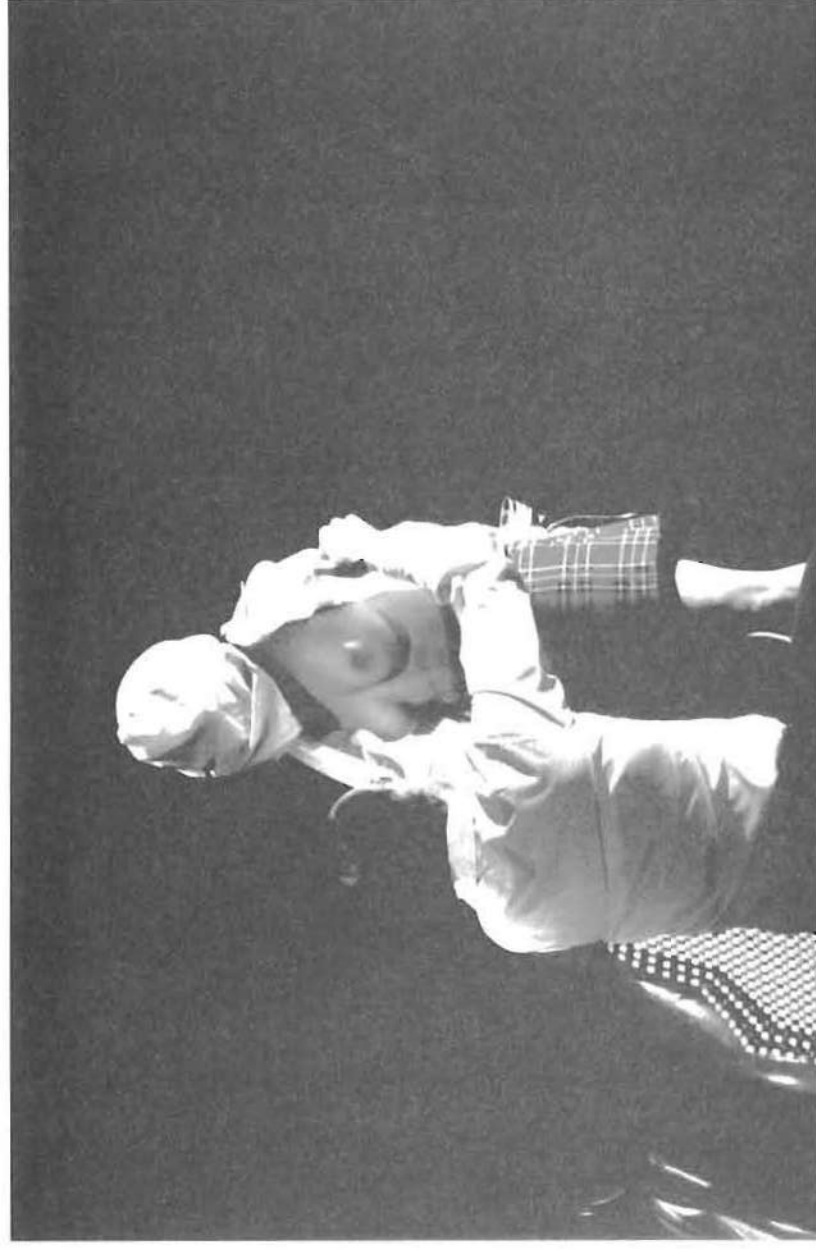
**Memoria fotográfica
sobre la XIII Muestra de Teatro Español
de Autores Contemporáneos**



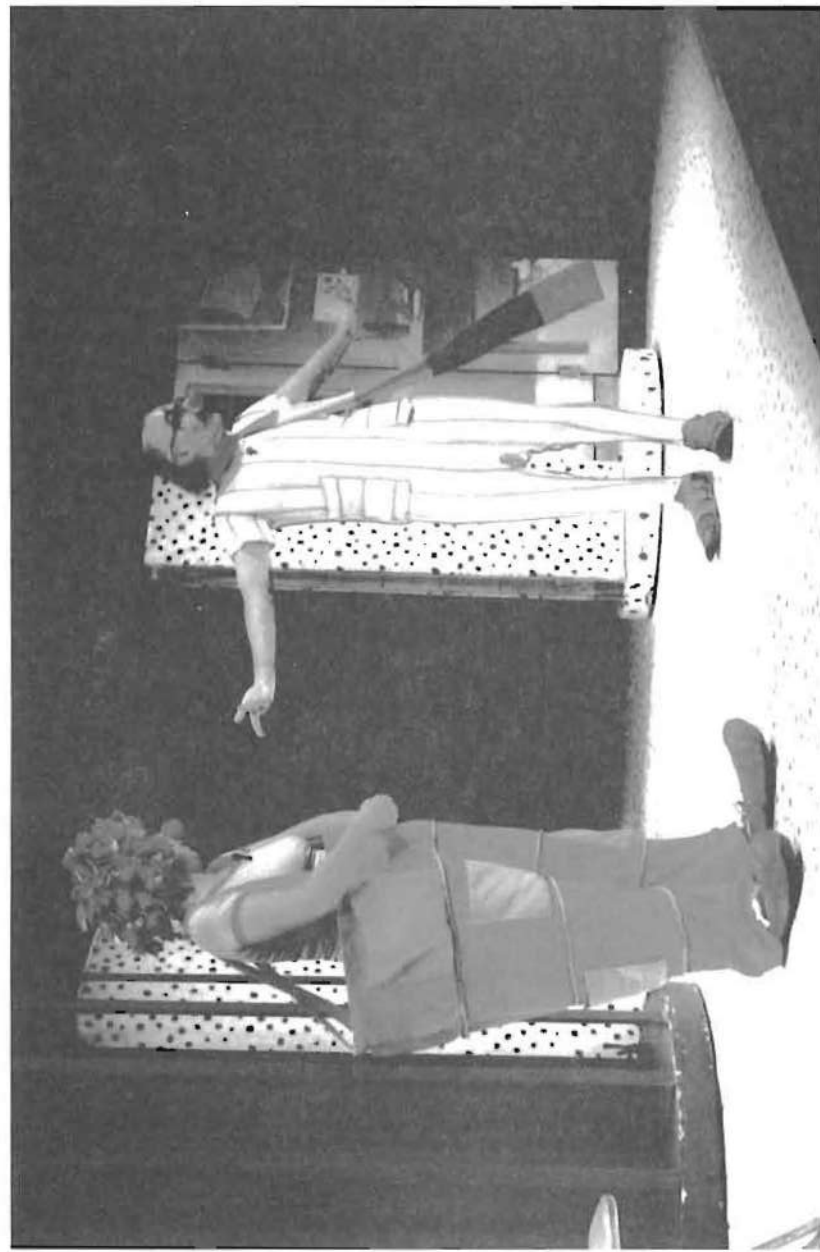
PALOMA PEDRERO



"FLECHAS DEL ÁNGEL DEL OLVIDO" de José Sanchis Sinisterra.
Dirección: José Sanchis Sinisterra.



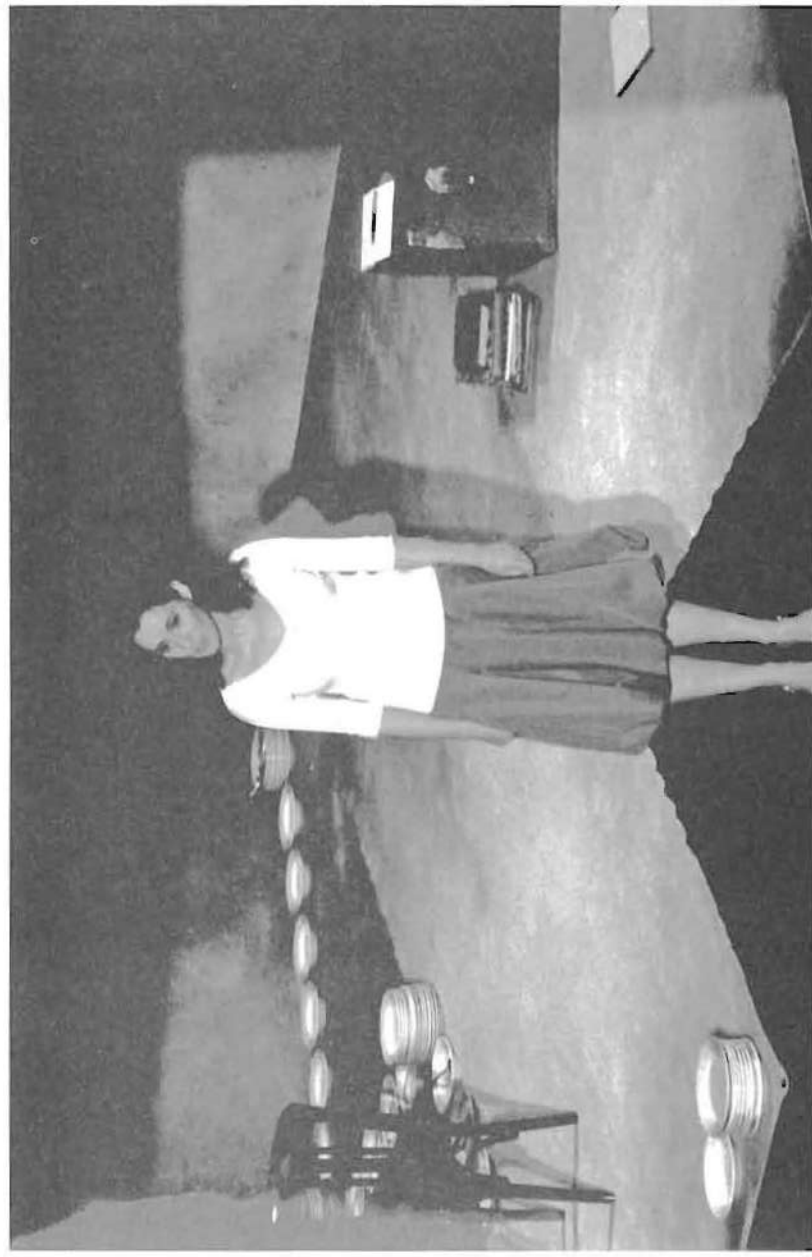
"ÁCAROS" de Xavier Puchades.
TEATRO DE LOS MANANTIALES. Dirección: Ximo Flores.



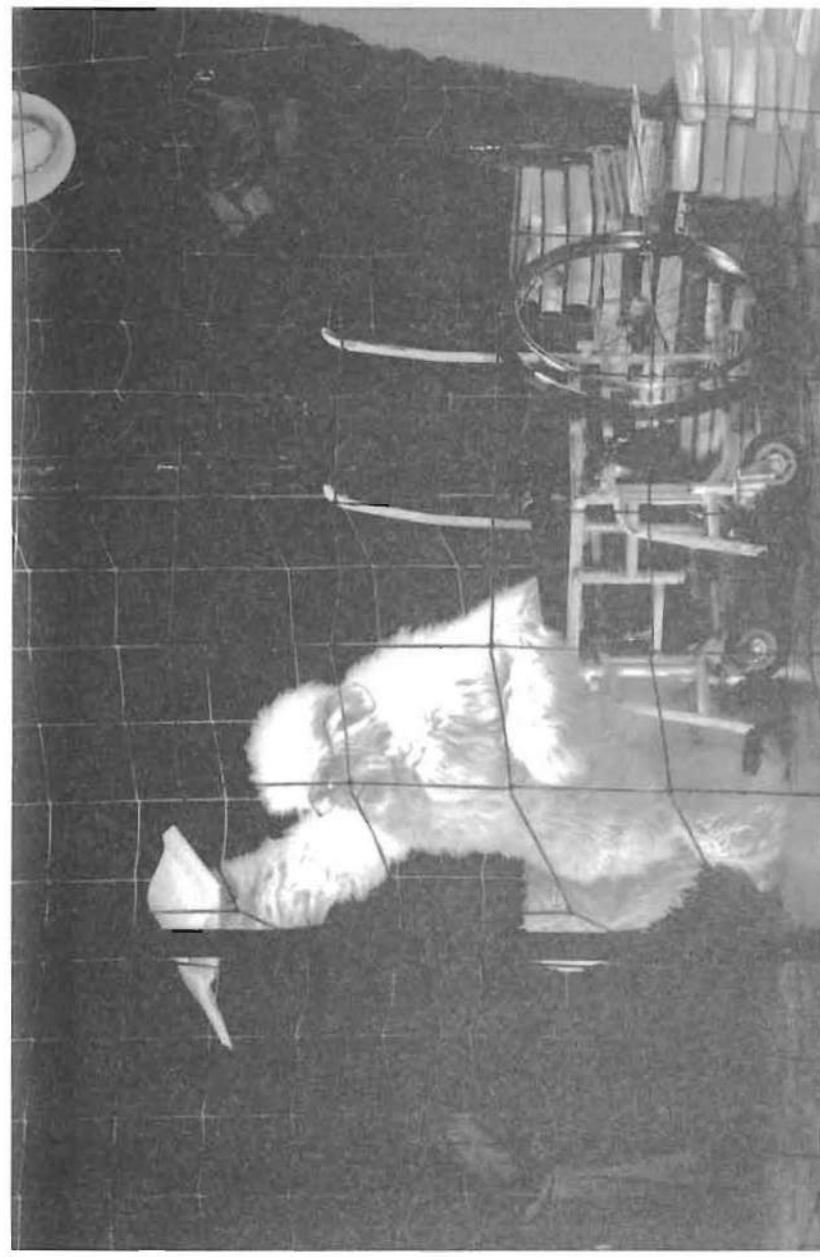
"ANIMALICO" de Eduardo Zamanillo.
P. T. V. Dirección: E. Zamanillo.



"LA BELLE CUISINE" de Juan Dolores Caballero.
TEATRO DEL VELADOR. Dirección: Juan Dolores Caballero.



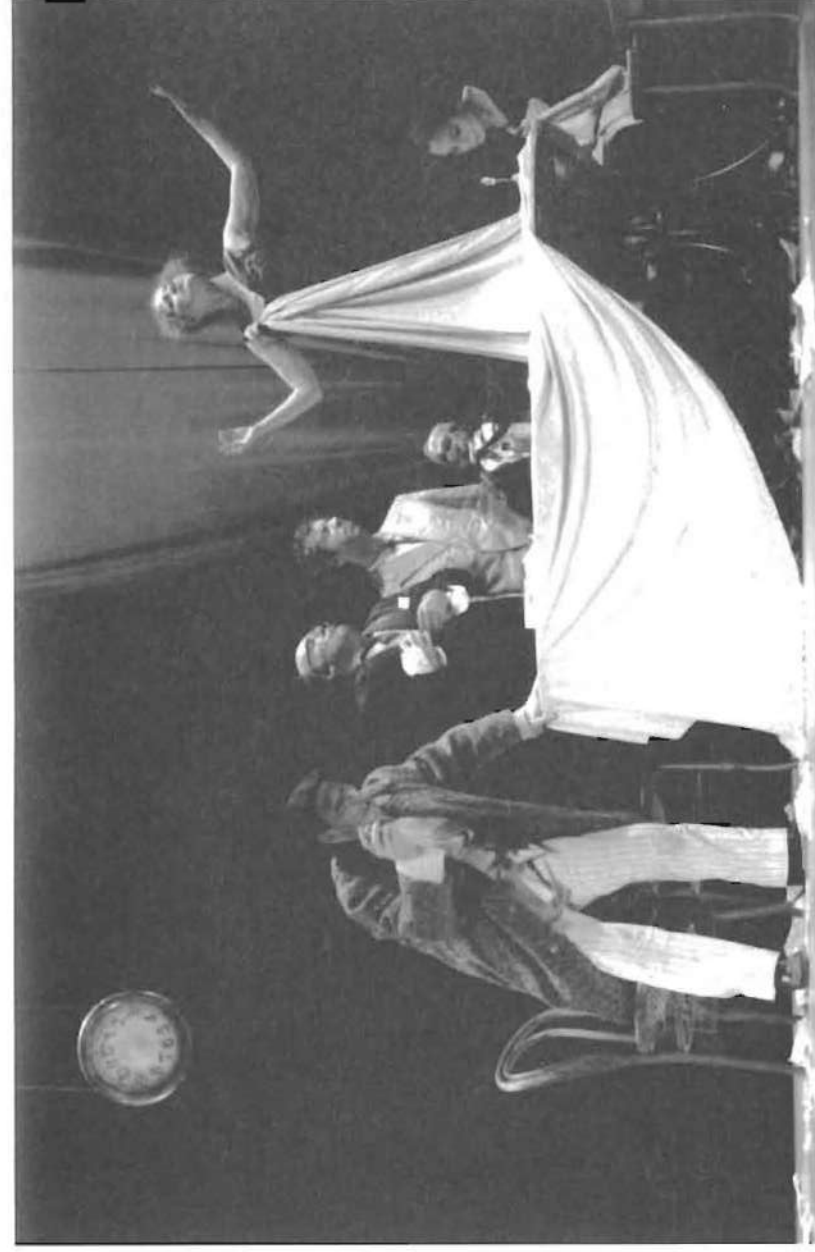
"PARED" de Itziar Pascual.
EXTRADIVARIOS PRODUCCIONES. Dirección: Roberto Cerdá.



"ÚLTIMAS PALABRAS DE COPTO DE NIEVE" de Juan Mayorga.
ANIMALARIO. Dirección: Andrés Lima.



"TRANS-ACTIONS" de Joan Raga.
SCURA-SPLATS. Dirección: Joan Raga.



"HOMENAJE A LOS MALDITOS" de Eusebio Calonge.
LA ZARANDA. Dirección: Paco de la Zaranda.



JORNADAS "TEATRO Y DEMOCRACIA". (de izquierda a derecha: César Oliva, José Monleón, J. A. Campos Borrego, Nuria Espert, Ana Rossetti).



"LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA Y SU RELACIÓN CON LAS E. S. DE ARTE DRAMÁTICO".
(de izquierda a derecha: Antonio Jesús González, Alejandro Jorret, Nel Diago, Fulgencio M. Lax, Beth Escudé, Pedro Vállora).



ENCUENTRO CON EL AUTOR: JUAN MAYORGA (a su derecha Guillermo Heras).



PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES.

III. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

"SÓLO ANTE EL PELIGRO": MONÓLOGOS QUE EMPIEZAN A HACERSE TRADICIÓN EN ALICANTE

Juanluís Mira

"Que por mayo, era por mayo, cuando llega la calor..." dice el romance. A Alicante, además del cálido presagio estival, a finales de mayo nos llega también un festival de monólogos que, tras seis ediciones, se ha consolidado como uno de los eventos culturales más esperados en la ciudad, no sólo por el número de los participantes (este años nos han venido de diversos puntos de España, amén de la numerosa participación local) sino por la asistencia masiva de espectadores que han abarrotado el local de la representación durante todas las sesiones. La sala Clan Cabaret, co-organizadora del certamen, junto a la Universidad de Alicante y con la colaboración de la Muestra de Autores, empieza a quedarse pequeña, lo que es una magnífica noticia. Para el año que viene no va a haber más remedio que ampliar el número de sesiones de este maratón, que empezó como una incierta experiencia que animara las noches alicantinas, y se ha convertido ya en toda una sana tradición cultural de madrugada.

Como novedad más destacable de la pasada edición cabe reseñar la incorporación de dos nuevos premios al palmarés: el premio del público, que por votación popular recayó en el monólogo "Una mili super-chachi"

gio". ¿Ahora luego, profesora de lenguaje? ¿Ahora? ¿Luego? ¿¡Ahora Luego!? *(hace como que se va, como que se queda en su sitio, varias veces)* Entre que lo pensaba y no, ya me había meado debajo del pupitre. ¿Ahora luego, en un eje cronológico, cómo, cómo...? *(procura representar un eje en el espacio para que el espectador se lo imagine, intenta hacerlo juntando las manos, se desespera, mira hacia a su izquierda y...)* Eres una nube, eres una nube... Pues eso, que "ahora luego" en un eje cronológico, no ha lugar. *(Extiende su brazo derecho en perpendicular con respecto al tronco, la mano está cerrada. Tiene marcados en el brazo AN, de "antes", A, de "ahora" y D de "después". En la mano AL, de "Ahora Luego")*. Antes. Ahora. Luego. Presente. Pasado. Futuro. Y el "ahora luego" está ahí *(enseña su mano, en la que pone AL)*, "¿puedo entrar, puedo entrar en el eje cronológico? ¡Nooo, no puedes entrar, "ahora luego", eres imposibleee! Pero vaya, mi profe de lengua lo decía.

A lo mejor pensáis que hay maestros que le buscan siempre los tres pies al gato. Pero seguramente no lo habéis pensado bien porque la expresión, y lo quiero hacer público y oficial hoy, la expresión "buscarle los tres pies al gato" es *(exaltado de nuevo)* UNA PUTA MIERDA. *(Ahora con calma)* Vamos a ver: ¿tienen pies los gatos? No. *(Más convencido)* No. Tienen pezuñas. Ya de entrada empiezas mal. Pero es que además, "buscarle los tres pies al gato" se supone que significa buscar problemas donde no los hay... ¿Qué coño de problema supone buscarle tres putos pies a un gato? ¡Un santiamén, tardas! Un segundico "na' más" tardas en buscarle tres pies al gato... Ahora bien, ¡¡búscales cinco!! ¡¡Ahí!! ¡¡Ahí sí te vuelves loco!! ¡Si te estás inventando problemas dí que le estás buscando cinco pies al gato... y no tres! ¡¡Copón!!

Seguro que la gente que usa esa expresión es la misma que llega a la charcutería y dice: "Mari, ponme cuarto y mitad de chóped" *(exaltado)* ¡¡Cuarto y mitad!! ¿¿Cuánta cantidad es esooo?? ¡¡Ni en la selectividad ponen esos problemasss!! ¡Qué compleja expresión para emplearla en el Más y Másss!!! *(consciente de que se altera)* ¿Fue una apuesta que hicieron nuestras abuelas para ver si su carnicero nuevo era despabilado? "Cuarto y mitad, Tomás". Y el Tomás: "¡Soy una nube, soy una nube!!"

Y es que hay expresiones que a uno le ponen de los nervios. Por ejemplo, estás en Clan Cabaret con una tía en plan "ya, ya" y ella en plan "ahora luego, ahora luego" y se acerca un conocido de la chica. Ella le dice: "Qué guapo estás, Manolo". Tú mientras vas haciendo chiquitito, chiquitito y ella que está oyendo cómo estás menguando, porque eso se oye, amigos, se gira hacia ti y te comenta *(con la cabeza ladeada)*: "Mejorando lo presente, claro". *(Simula una explosión, la explosión del chico que oye la frase)* Se supone que lo dice para fortalecer tu ego pero en realidad significa: "Si tú mismo no has comprobado que él es más guapo que tú, ya te lo confirmo yo (pausa)... Y te lo digo a la cara y me quedo tan ancha". Te dan ganas de decirle -pero es que no tenemos dignidad ninguna-: "Mira, me piro, quédate con la joyita... YA TE LLAMO SI ESO".

¡Ya te llamo si eso! ¡Si hubiera un "Top 5" de expresiones odiosas "Ya te llamo si eso" ocuparía el Número 1 por y para siempre! "Ya te llamo si eso" compromete lo justo para quedar bien pero te libera lo suficiente como para no cumplir con la expectativa que tú mismo has generado en la otra persona. De entrada empieza con un adverbio curioso, "YA", que nos indica que todo lo que sigue es MENTIRA. "Ya" es inmediatamente, no nos va a llamar seguro, ¡¡porque tenemos delante al tío!! ¡Chico, dímelos sin llamarme y así me lo dices gratis!

"Ya", adverbio muy conocido por todos nosotros, sobre todo cuando sale de nuestra boca con su pareja de hecho, "voy": "¡Nene, pon la mesaaaaa!" "¡¡Ya voooooooyyyyyy!!" El tiempo que invertimos en pronunciar la "O" del "voy" es directamente proporcional al tiempo que tardaremos en realizar la acción que se nos requiere. Pero la guinda de este pastel es el "SI ESO". "Ya te llamo SI ESO". ¿A qué sustituye "esoooo"??? ¿Ya te llamo si... cuando se me pase la cogorza me acuerdo? ¿Ya te llamo si... nos quedamos solos en el mundo? ¿Ya te llamo si... me sale de los cojones? Va a ser ésta última, claro. ¿Hasta qué punto asumiríamos con esa naturalidad esta expresión si alguien que nos "pone" nos dice una noche "Ya follamos... SI ESO"? Pero BUENO, a mí no me lo dicen nunca, yo no pongo a nadie. Porque yo... ¡soy una nube, nube, soy una nube, nuuube!

DE MADRÍ

Juan Carlos Librado "Nene"

(El actor aparece en el escenario vestido con camiseta de recuerdo de Alicante, unas chancas y bañador. Empieza a decir la siguiente lista muy tranquilo y va subiendo el ritmo segun avanza hasta acabar casi gritando):

Coño, chocho, chochazo, grillo, kiwi, coñazo, raja, rajita, hucha, conejo, vagina, almeja, mejillón, chirila, monedero, matorral, testículos, huevos, cojones, pelotas, bolas de billar, tetas, tetazas, melones, peras, peritas, orejas, domingas, castañas, air-bag, lolas, cencerros, culo, ojal, ojete, pandero, polla, cipote, pollón, serpiente de un solo ojo, verga, cimbel, manivela, pito, pitón, rabo, flauta, rama, mango, manguera, mástil, minga, pepino, follar, joder, petar, chingar, polvo, kiki, meneo, corrida, lefa, ORGASMO!!!!...

Ala, podéis fumaros un cigarrito...

Hola, buenas noches. Es que me habían dicho que a los de Alicante os gusta mucho el sexo...así que para que ahora estéis más tranquilitos... No, no os extrañéis de verme así. Es que soy de Madrid...(Muy chulo) Se nota ¿eh? me explico. Soy de Madrid y es la primera vez que vengo de vacaciones a Alicante... ¿Que no me creéis, no? Os lo juro.

La primera vez. Yo es que soy más de turismo de interior... vamos que casi no salgo de casa. Y no os lo vais a creer ...yo me he quedado flipao... he pillao una caravana... ¿ja que esto sí os lo creéis, cabrones!? ¡15 horas de Madrí a aquí! ¡15!

No os riáis que esto nos pasa a los de Madrí porque somos muy listos ¿eh? En serio, ¿pero no veis que le dejamos ganar lo de las olimpiadas a Londres porque pa'l 2012 no lo íbamos a tener terminao? es que no sé... pero los de Madrí somos mmmmmuy espabilaos y, claro, por eso nos pasa lo de las caravanas. Nosotros, antes de salir de puente o vacaciones cogemos el periódico y vemos: Horas conflictivas entre las 6 y las 8 ¡¡¡Pero claro!!! Como somos muy listos los de Madrí pensamos. *(Como si contara un secreto)* "¡Hostia! Ahora to' el mundo va a evitar salir a esta hora, así que si yo salgo a la hora conflictiva no va haber ni Dios..." *(Resignado)* Pero claro... Juego me he encontrado en la carretera con una caravana de listos... sí es que los de Madrid somos mu avispao!!! y si los listos nos hemos chupao 15 horas de atasco, no sé cuántas se van a chupar los tontos que no se sabían el truco...

Una vez aquí he hecho lo mismo que todos los madrileños hacen nada mas bajarse del coche al llegar... joder, pensar que me había pasado y que había llegado a Marruecos. He ido a la playa, pero sin dejar las maletas en el hotel ni na... ¡ala, a la playa! Esa es la mejor forma de reconocer a un madrileño en Alicante: Tú te vas a la playa en diciembre y si ves a alguien bañándose, ¡¡ése es de Madrí!! ¡¡fijo!! ya puede estar nevando que si un madrileño viene a Alicante ¡¡Se baña!! Y encima llamas a un colega pa que se entere: "oye ... ¿A que no sabes dónde estoy? me estoy bañando en la playita... ¿qué? Bueno ... un poco fría ... me van a cortar una pierna por congelación pero... me he bañado"

Bueno entonces con la inteligencia que nos caracteriza a los madrileños he preguntado por la playa a dos chavales mu majos... de estos así que van en una motillo... gafitas de sol... vamos de estos que parecen los hermanos pequeños del neng y me han mandado a la... *(recordando)* a esta... a la del Postiguet. ¿A la del Postiguet?.. me cago en la playa del Postiguet y en la madre que la parió...

Llego allí de mu buen rollito... había mazo de gente... coloco la toalla... dejo allí la cámara digital, las llaves del coche... las gafas de sol... la cartera... pero por supuesto, como buen madrileño no lo he dejao todo allí a la vista... *(dándose importancia)* no, no... ¡Lo he tapao todo con una esquina de la toalla! vamos que si alguien me quería manganar se iba a volver loco buscando... Bueno, pues me encuentro al lado a los chavales de la motillo. Y les digo: Hombre chavalotes *(con voz de enrollao y haciendo el gesto del Neng)* ¿me echáis un vistazo a las cosillas mientras me baño?... Pues bueno... tenía todavía el agua lo que es por esta zona *(señala la entrepierna)* la zona de las brasas que la llamo yo, porque cuando te llega aquí el agua, más que bañándote parece que vas pisando brasas... y miro para la toalla... y me veo a los hermanos pequeños del neng... pues eso... "CUIDÁNDOME" las cosas... eh! pero cuidándomelas de puta madre! vamos que pa que no me las robaran las han cogio y se las han llevao echando patas, vamos ¡¡tenían que ser de Madrí, porque ¡pa encontrar donde las había escondio! ¡Qué hijo-sdeputa! ¡a su edad y mangando...! Me han dejao pelao... así que he mangao yo esta camiseta a uno de al lado y aquí me tenéis.

Bueno ahora que la miro, debe ser jodido hacer camisetas de recuerdo de Alicante ¿no? Porque ¿qué le ponéis? Tú vendes camisetas de N.Y. y pones la estatua de la libertad, las vendes de París y pones la torre Eiffel; de Madrí una excavadora o una hormigonera... pero ¿de Alicante? ¿Qué pones? Yo pregunté ¿no? Oye y aquí algo típico de alicante, algo que no me puedo perder?... y me dijeron: "Uy sí!!... Pues mira tienes el castillo... la explanada..." *(Pausa)* Aaaaaahhhhh ¿El castillo? ¿Eso de ahí arriba es un castillo? Pero si eso es de barro, si eso ... llueve dos días y se deshace... si van a prohibir el botellón por allí arriba porqué la peña se pone ahí... *(gesto de mear)* y han deshecho ya una muralla!

¿Y la explanada? Cuando me dijeron "la explanada" digo: "Esto va a ser la hostia!"

Uf! todos los de aquí me la nombraban: la explanada, la explanada... y llego allí... y... uf... ¡jooder... era... era... ¡¡¡ESO UNA EXPLANADA!!! Yo lo flipaba, con sus baldosas, sus chicles pegaos, su olitas así rojas y azules... que parece que se mueven bajo tus pies... ¿que? ¿que no parece que se mueven?

pues fumaos dos porros antes de ir a verla... *(vacilando)* ¡¡qué pasada de explanada!!

Yo que vosotros pondría el botellón en las camisetas! Porque eso aquí, por lo visto, es muy típico. Normal... aquí no sois tan listos como en Madrid... que nos lo han prohibido. *(orgullosa)* Pero por nuestro bien ¿eh?, han dicho: "joder vamos a prohibir beber en la calle y en los bares vamos a poner las copas a 10 euros y de garrafón. ¡¡¡Verás como los chavales lo agradecen y beben menos!!!"

Pues me subido al botellón, pero me he dado cuenta que los de Madrid aquí...no... no caemos mu bien...no sé porque, porque si vosotros los de Alicante os fuerais para allá cada puente o vacaciones a llenarnos Madrid de coches, de ruido, ensuciarnos el estanque del retiro, abarrotar las calles, y luego piraros dejándonos todo hecho una mierda os trataríamos de puta madre...Así que cada vez que me acercaba a un grupito de chicas y me preguntaban de dónde era...(representando la situación)"¿Y tú de dónde eres?" *(Muy chulo)* "Yo de Madrid" *(la tía le ignora y se da la vuelta y él le responde cabreado por la espalda)* "¡¡Envidiosal!!"

Y además que en el botellón sin compañero de piso no eres nadie!! Cada vez que me presentaban a alguien me decían : "Hola yo soy Marta y esta es mi compañera de piso..." Ir al botellón sin tu compañero de piso es como ver a Mortadelo sin Filemón, a Pocholo sin mochila, a Kate Moss sin farlopa... y yo como no llevaba compañero de piso...ni llevé farlopa...pues pasé toda la noche solo y acabé tirao con un pedo... hasta que me despiertan allí ya de día..."oye levanta ¿no?" y yo que abro los ojos y veo dos a dos tíos: *(borracho)* "Que no, que no tengo hielo..." Y seguían, y yo:"Ya lo se... que es tu compañero de piso...y me lo quieres presentar...Pues te voy presentar yo a mi compañera de piso que es ésta" *(se agarra el paquete y ríe borracho perdido)*... Al final el pesao me lo presentó... lo que pasa es que no era compañero de piso sino de trabajo...en la policía municipal pa ser más exactos...

Así que el resto del día me lo he pasao en el calabozo... ¡y por fin he tenido compañeros de piso!

Acabo de salir y me vuelvo pa' Madrid, pero sin prisa ¿eh? que he leído que a esta hora se van a formar atascos y tal...así que como se que los listos

van a salir ahora, me voy a esperar a salir con los tontos que seguro que no pilla caravana...

¡Buenas noches!

¿CASARME, YO? NUNCA.

Pascual Carbonell

Yo no quiero casarme. En contra de lo que digan las estadísticas y en contra de lo que piense la mayoría de los hombres. Y las mujeres. Y en contra de la voluntad de Dios. No voy a casarme. No quiero. Yo no voy a casarme, más veces. Y es que después de 31 matrimonios no he conseguido encontrar el traje de novia adecuado.

Demasiado velo, demasiada cola, demasiado vuelo, demasiada manga, demasiado encaje, demasiado blanco, demasiado escote, de barca, palabra de honor, te alabamos o señor, demasiado uf, demasiado agg, demasiado mierda, de verdad, que ese traje nos queda fatal a todas, que nos hace gordas, más gordas, que parecemos un payaso enorme y blanco, descolorido y sin gracia, patosas y fofas. Y es que el dicho de que todas las novias están guapas es tan absurdo como que el día de tu boda es el día más importante de tu vida. Y el más feliz. De toda tu vida. Menos un par de veces que iba tan borracha que no me acuerdo bien, todas mis bodas fueron bastante coñazo. Muy coñazo. Nervios, muchos nervios, aguantar a la familia de él, y a la mía, "a ver si ésta es la última, que te duran menos que a la viuda negra", ¡y el cura!, yo es que cada vez les entiendo menos, es como si hablaran con una polla en la boca, "y glo osf deflago, magrido y mujfler. Pogeis ir en paf,

pub o bar" y, ala, a la calle a que te fusilen a puños de arroz, que siempre hay quien va a mala leche y tira a dar, a los ojos.

Empecé a casarme con 11 añitos. Yo quería antes, pero mis padres no me dejaban, así que "convencí" a mi novio de que un embarazo a edad temprana nos abriría las puertas de la libertad. Libertad para casarse. Y así, con 11 añitos y cuatro meses, cuatro meses de embarazo, me casé por primera vez. Y desde entonces no he parado, me caso casi todos los años y, con suerte, hasta dos o tres veces en años de buena cosecha. Cosecha de maridos. Pero eso se acabó. Ni una boda más. Yo ya no volveré a casarme. Cuelgo el velo.

Y es que con el dichoso velo, una novia no ve tres en un burro, la llamada "visión de no-via ná". Por eso, debajo del vestido te colocan un perro lazarillo atado a las bragas que te guía hasta el altar. Mira que son listos esos perritos lazarillos, tan monos, tan dulces. ¡Cuántas satisfacciones me han dado los perros lazarillos! Más que algunos de mis maridos. El perro lazarillo, ese gran desconocido. Sin ellos, más de una novia, en lugar de presentarse ante el altar, se habría presentado, no sé, ante la taquilla de un cine o ante la cajera de un super, con la intención de decir sí quiero a cualquier pregunta que se le hiciese. "¿Una para la sesión de las ocho?" -Sí, quiero-. "¿Efectivo o tarjeta?" -Sííííííí quiero-.

Ya está bien. Ya está bien de sí quieros. Yo no quiero. No quiero casarme. Se acabó. Se acabó eso de ser el centro de atención, la reina, la princesa Leti de la fiesta, la mejor. Todo el mundo mirándote, haciéndote fotos como si fueses una estrella de cine o un pastel gigante. Un pastel de esos de boda, de 19 pisos. Toda de merengue y nata, chorreando dulzura. De hecho, mi tercer marido, en el "momento tarta", tomó el sable entre sus manos, a lo brave-heart, y ¡ALA! me cortó un brazo en vez de cortar un trozo de pastel. De camino a la comisaría él juraba y perjuraba que yo era la tarta y la tarta era su mujer, ojo que no se la fuera a comer nadie. Este incidente, menos extraño de lo que os pueda parecer, me llevó a estudiar artes marciales, y a que desde entonces llevara sujeta a la liga una espada para batirme en duelo -llegado el caso-, y evitar así ser cortada en cachitos y servida con bolitas de

helado para ser devorada por los invitados entre brindis de champán y gritos de ¡Vivan los novios! ¡Viva! ¡Que se besen, que se besen!

Que se besen, que se besen. Y hasta que no te morreas no paran. Por favor, que sólo falta que follemos encima de la mesa. ¡Que se follen, que se follen!

¡Que se follen los padrinos, no te jode!

Por todo ello he decidido no volver a casarme. Se acabó. El día más feliz de mi vida ya lo he vivido 31 veces. Un mesecito. Ya estoy realizada. Así que, aunque me lo pida el mismísimo Príncipe de Bekelaeur, bueno, ese no, que ya se lo ha pillado la María Fontaneda, la muy puta. Ni aunque me lo pidas tú, o tú, o tú, yo ya volveré a caer en la tentación-más-libranos-del-mal-amén.

Oye chicas, ¿os habéis fijado en ese que está apoyado en la barra? El de la cervecita y los vaqueros ajustados. Es mono. Oye tú, perdona, sí, tú ¿no querías...? En fin, ¿te gustaría casarte conmigo? MUY MALA. ¿No quieres? Querrás, siempre acabáis cayendo todos.

SO-FICTICADA

Rosana Ferreira Barthaburu

Soy estupenda. So-ficticada.

Mi autoestima en su lugar, alta.

No tengo problemas para relacionarme, ni para ligar, ni para fo...formalizar nuevos lazos con los hombres.

Cuando estornudo, siempre hay un pañuelo cerca.

Cuando me quejo, siempre encuentro un hombro protector.

Cuando miro al cielo, ahí está la luna.

Cuando quiero me quieren.

Visto a la moda pero con un toque, un touch de elegancia, (se llama estilo), como en la Vogue.

SO-FICTICA DA.

No me preocupan los comentarios, son cosas de barrio.

Es mas, muchas veces quisiera no ser yo misma para poder ser amiga mía. Y del ego ni les hablo que puedo estar toda la noche...

Nací así. Así se nace, no se hace.

Tengo dos defectos, también soy humana; dije estupenda, no perfecta.

Uno es ser el centro.

No puedo evitarlo. Me encanta, me fascina. Siento como un subidón energético, me siento importante.

Siempre me siento importante en realidad, se que soy el centro, aquí o en la calle, eso se sabe. Pero a veces se nubla un poco la cosa, pasan otras cosas entonces no es tan obvio que soy el centro. Ahí es hora de intervenir: necesito información.

Quiero saberlo todo de todos y ver que puedo hacer para hacer más interesantes los asuntos de los demás. Me encanta ver como puedo entretejer algo mas entretenido, que pasen cosas; y si puedo, me meto.

Si no puedo también me meto. Total, es parte de la vida.

Saber que puedo mover un hilo para aquí o un hilo para allá... y cambiamos la historia. Si puedo hacer algo por los demás, ¿por qué no intervenir?

Con los hombres me pasa igual. Es que ellos se fijan en mi, no se por qué, y sin quererlo, se me enamoran. Que difícil. Inevitable.

Un par de sonrisas, una caída de ojos y listos: a punto de caramelo.

Yo los quiero y se los digo, pero siempre me entregan todo y yo todo no.

No quiero desarmarlos...

Al comienzo si pero luego ya no.

Aparte siempre les falta algo, cuando no es la casa de campo es pelo en el pecho. Cuando creo que es él el hombre de mi vida me regala un libro.

Pero allí estaré siempre, junto a ellos.

Si se alejan mucho tampoco es sano. Hay que mantener cierto contacto con tus ligues. Así que si desaparecen destrozados de amor, yo los busco algún día que necesite subir el ego o fo...rmalizar una relación amistosa. Hago como un seguimiento clínico al paciente o algo así, que superen el rechazo pero sin pasarse, tampoco que se olviden de una.

Soy estupenda. Sofisticada. Auténtica. Pura naturaleza. Suave y dura.

Simple y compleja. A todo dar, soy como soy, y a quien le guste es normal y a quien no es la envidia.

Mi segundo defecto es pequeño, pequeñito.

No puedo estar sola un minuto.

No se porque será. Yo creo que de pequeña me pasó algo al respecto seguro(alguna araña, un apagón de luz o algo así).

Cuando me quedo sola me viene una cosa, un malestar... si acabo un plan y no tengo otro seguido me descompongo.

Y no es problema de conciencia, porque mi conciencia está tranquila y nutrida y todo eso.

No se que será. Me desmorono, pierdo el sentido completamente. Ni para ver una película, ni para ir de compras.

No es bueno estar sola tampoco, ¿para qué? Si la vida son cuatro días.

Pero no pasa nada, ¿quién está solo hoy en día si no quiere? Nadie.

Por eso mi agenda esta a tope, siempre hago dos planes a la misma hora, así solo se trata de cancelar el sustituto en caso de que el primero fluya normalmente. Tengo pocos sustitutos a los que cancelo habitualmente (carentes de interés).

Con los demás actúo mas prudentemente y si son sustitutos cancelados dos veces seguidas a la tercera pasan a ser titulares. Funciona.

Un par de consejos, recuerden que así se nace no se hace, pero en algo les puede ayudar.

Para triunfar en la vida solo hace falta creérselo en serio e ignorar a quien quiere ver lo que no hay, (con el comentario adecuado en el momento adecuado alcanza). El pilates ayuda mucho.

Y ante cualquier duda, conflicto, problema en una conversación o diálogo o lo que sea, en general (somos muchos en el mundo y yo soy como soy de estupenda), cada vez que choquemos con alguien, que no estemos de acuerdo, que surja un denominado "conflicto", atención, esto es importantísimo, es la base, es el sine qua non: el problema lo tiene siempre el otro. Uno nunca. Pero nunca. Es problema del otro. Que si alguien tiene que cuestionarse algo, meterse en los túneles y las marañas esas interiores, los laberintos oscuros que hay adentro de uno(por Dios, que susto, que agobio, que desagradable, que pérdida de tiempo) que sea el otro. Yo mantengo

siempre la sonrisa puesta, la mirada impenetrable, el comentario adecuado y mando al otro a pensar, que yo no estoy para perder el tiempo. Y si me quedo con un poco de malestar, con algún indicio de ganas de intentar pensar, me voy al gimnasio y un rato de spinning lo soluciona.

Soy estupenda. So-ficticada.

V. BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

ENCUENTROS Y SEMINARIOS

I MUESTRA

- «En torno al autor»
- «El autor y la didáctica de la escritura»
- «El autor y el proceso creativo»
- «El autor y los medios de comunicación»
- «Modelos de Gestión para la difusión de la Dramaturgia Contemporánea: la Convención Teatral Europea»

II MUESTRA

- «El teatro de Francisco Nieva»
- «Teatro infantil»
- «En memoria de Lauro Olmo»
- «Cine y Teatro»
- «La traducción de textos teatrales»
- «Edición y distribución de textos teatrales»

III MUESTRA

- «Encuentro con Alfonso Sastre»
- «Escribir teatro en la Comunidad Valenciana»
- «Crítica teatral y dramaturgia contemporánea»

IV MUESTRA

- «Recientes incorporaciones a la escritura escénica femenina en España»
- «El autor / director de escena»

V MUESTRA

- «El teatro en T.V.E. / El caso de Estudio 1»
- «Los jóvenes autores y el Premio Marqués de Brandomín»
- «Las directoras de escena ante el texto español contemporáneo»

VI MUESTRA

- Lectura dramatizada «Las bicicletas son para el verano»
- «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género escénico?»
- «Perspectivas de la escritura escénica en el cambio de siglo»
- «Los Premios de Literatura Dramática: un debate de futuro»
- «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»

VII MUESTRA

- ¿Existe una dramaturgia de teatro de calle?
- Encuentro de jóvenes autores
- La autoría teatral en el futuro: ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?

VIII MUESTRA

- «El autor, el productor y el exhibidor en el teatro español contemporáneo»
- Ediciones digitales de textos teatrales
- Encuentros «Marqués de Brandomín»
- El autor en sus traducciones

IX MUESTRA

- «Teatro y racismo». Proyección y debate de «BWANA».
- «Encuentro con el autor Domingo Miras»
- Mesa redonda con jóvenes autores de Andalucía
- Encuentro «Marqués de Brandomín: del texto a la representación»
- «La autoría en el café-teatro/teatro-cabaret»
- «El fomento de la traducción: Encuentro Francia-España»

X MUESTRA

- Recuerdo a Adolfo Marsillach. Proyección y debate de «YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA, ¿Y USTED?»
- «Encuentro con el autor Jesús Campos»
- Encuentro Marqués de Brandomín: «Las estrategias narrativas en el texto teatral»
- Encuentro de traductores europeos

XI MUESTRA

- Proyección de «CARICIAS» de Sergi Belbel.
- «Encuentro con el autor Ignacio Amestoy»
- «La gestión del gran derecho según la L.P.I.E.»
- «Las relaciones entre el texto dramático y representación escénica»
- «Encuentro internacional de traductores»

XII MUESTRA

- Proyección de «LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO» de Fernando Fernán-Gómez.
- «Encuentro con el autor Jerónimo López Mozo»
- «La Red española de teatros ante la dramaturgia contemporánea»
- «Encuentro internacional de traductores»

XIII MUESTRA

Proyección de "¡AY, CARMELA!" de José Sanchis Sinisterra.

"Encuentro con el autor José Sanchis Sinisterra"

"Encuentro con el autor Juan Mayorga"

"Encuentro internacional de traductores"

"La dramaturgia española contemporánea y su relación con las Escuelas Superiores de Arte Dramático"

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV, V Y VI VII, VIII, IX, X, XI, XII Y XIII MUESTRA

I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO

«Con las tripas vacías»

por Morboria Teatro

J. L. ALONSO DE SANTOS

«Dígaselo con valium»

por Pentación S.A.

A. BUENO Y A. IGLESIAS

«En la ciudad soñada»

por Teatro Guirigai

ANTONIO BUERO VALLEJO

«El sueño de la razón»

por Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana

FERMÍN CABAL

«Travesía»

por Producciones Calenda

ERNESTO CABALLERO

«Auto»

por Teatro Rosaura

J. CRACIO Y Y. MURILLO

«Una Cuestión de azar»

por el Centro Andaluz de Teatro (CAT)

EDUARDO GALÁN

«Anónima sentencia»

por Deglobe S.L.

SARA MOLINA

«Cada noche»

por Teatro para un Instante

DANIEL MÚGICA

«La habitación escondida»

por P.M.S. Producciones S.A.

JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

«Miserio próspero»

por El Teatro Fronterizo

JAVIER TOMELO

«El cazador de leones»

por Tres en Raya Espectacles

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Hora de visita»
por *Pentación S.L.*

LUIS ARAUJO
«Vanzetti»
por *C.C.C.K.*

BERNARDO ATXAGA
«El caso del equilibrista que no podía dormir»
por *Maskarada*

ANTONIO BUERO VALLEJO
«Las trampas del azar»
por *Enrique Cornejo*

ERNESTO CABALLERO
«La última escena»
por *E.C. Producciones*

MAITE CARRANZA
«Cachetes»
por *Els Aquilinos*

ANGEL Cerdanya
«Sí soy así»
por *El Sueco*

LLUISA CUNILLÉ
«Libración»
por *Cae la Sombra*

A. LIMA
«Las siamesas del puerto»

XIMO LLORENS
«Poquelin-Poquelen»
por *Teatres de la Generalitat Valenciana (TCV)*

VICENT MARTÍ XAR
«Ves i vents»
por *Xarxa Teatre*

JAVIER MAQUA
«Papel de lija»
por *Margen*

SARA MOLINA
«Tres disparos, dos leones»
por *Teatro para un Instante*

MIGUEL MURILLO
«Un hecho aislado»
por *Arán Dramática*

FRANCISCO NIEVA
«Manuscrito encontrado en Zaragoza»
por *Fin de Siglo/Teatro del Laberinto*

MIQUEL OBIOLS
«Datrebil»
por *Archiperre*

CÁNDIDO PAZÓ
«Reinas de piedra»
por *Ollomoltravía*

ALFONSO PLOU
«Carmen Lanult»

JOAN RAGA
«La familia Vamp»
por *Visitants*

J. M. REIG Y J. L. MIRA
«Caso de bola»
por *Jácara-Del Blau*

MAXI RODRIGUEZ
«The currant 3»
por *Toaleta Teatro*

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ
«Metro»
por *Moma Teatre*

ALFONSO SASTRE
«¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?»
por *Eolo Teatro*

P. TABASCO Y B. SANTIAGO
«Variaciones o también Merlín sufrió de amores»
por *Mujercitas*

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ
«Dicho sea de vaso»

EGUZKI ZUBIA
«Tesoro mío»
por *Dar Dar*

ALFONSO ZURRO
«Retablo de comediantes»
por *La Jácara*

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C. ALBEROLA Y P. ALAPONT
«Currículum»
por *Albena*

B. ATXAGA, S. BELBEL, E. CABALLERO, P. ORTEGA Y A. ZURRO
«Por mis muertos»
por *Teatro Geroa y Teatro de la Jácara*

ERNESTO CABALLERO
«El Insensible»
por *Janfri Topera*

EUSEBIO CALONGE
«Obra Póstuma»
por *La Zaranda*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
«Rusc, el maleficio del brujo»
por *La Pera Llimonera*

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR
«Pánico al centenario y tres eran tres»
por *Pot de Plom*

PATÍ DOMENECH
«Michin y las nubes»
por *La Máquina*

J.R. FERNÁNDEZ, A. SOLO, F. LASSALETA Y P. CALVO
«Sangre iluminada de amarillo»
(Tras Macbeth)
por *Yacer Teatro*

RODRIGO GARCÍA
«Notas de cocina»
por *La Carnicería Teatro*

EMILIO GOYANES
«La Luna»
por *Lavi e Bel*

LUIS LÁZARO
«Soy de España»
por *Culebrón Portátil*

VICENTE LEAL GALBIS
«A la paz de Dios»
por *Apiti-Pitina*

CRISTINA MACIÁ
«Revolución en Galeras»
por *La Carátula*

JORGE MÁRQUEZ
«La tuerta suerte de Perico Galápagos»
por *Uroc Teatro*

ADOLFO MARSILLACH
«Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?»
por Pentación S.L.

VICENT MARTÍ XAR
«El senyor Tornavis»
por Volantins

ANTONIO ONETTI
«Salvia»
por Cuarta Pared

JOSEP PERE PEYRÓ
«Quan els paisatges de Cartier-Bresson»
por Morel Teatre

JORDI PESSARRODONA
«Parasitum?»
por Cog y Magog

ANTÓN REIXA
«El silencio de las xigulas»
por Legaleón

MAXI RODRÍGUEZ
«Oe, oe, oe!»
por Toaleta Teatre

JORDI SÁNCHEZ
«Krämpack»
por L'Idiota

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
«Marsal, Marsal»
por El Teatro Fronterizo

ALFONSO SASTRE
«Los dioses y los cuernos»
por Producciones «Ñ»

SARA MOLINA
«Entre nosotros»
por Teatro Tamaska

PEPE MURGA
«Vaya show»
por Pepe & Mahia

I. PASCUAL, A. MORALES Y M. BORJA
«Entre bromas y veras»
por Las Sorámbulas

JOSEP PERE PEYRÓ
«Deserts»
por J.P.P.

CARLES PONS
«Súbete al carro»
por Teatre de L'Home Dibuijat

IGNACI RODA
«Grumic»
por Tábata

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«Canciones animadas»
por Producciones Cachivache

FRANCISCO SANGUINO
«El urinario»
por Moma Teatre

PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ
«Annus horribilis»
por Chévere

RODRIGO GARCÍA
«Acera derecha»
por Cuarta Pared

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
«Los borrachos»
por Centro Andaluz de Teatro

CARLES ALBEROLA
«Estimada Anuchka»
por Albená Produccions

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Yonquis y Yanquis»
por Pentación S.L.

JOSEP MARIA BENET I JORNET
«Testamento»
por Chácena

ERNESTO CABALLERO
«Destino desierto»
por Teatro del Eco / Barbotegi

NEREA CALONGE I IDOIA BILBAO
«Piscuetes»
por Puppenherts Studio's

CHEMA CARDEÑA
«La estancia»
por Arden Producciones

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
«Quo no vadis?»
por La Pera Limonera

DOLORES COLL
«Medusa»
por Artistrás / Camaleón

LLUISA CUNILLÉ Y F. ZARZOSO
«Intemperie»
por C. Hongaresa de Teatre

ANTONIO GALA
«Nostalgia del paraíso»
por Centro Dramático Nacional

RAFAEL GONZÁLEZ
«El culo de la luna»
por Eolo / UPV

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CARLES ALBEROLA
«¿Por qué mueren los padres?»
por Albená Producciones

ALFONSO ARMADA
«El alma de los objetos»
por Koyaanisqatsi

CARLES BENLLIURE
«La llum»
por Teatro de la Resistencia

T. BERRAONDO, G. GIL Y M. PUYO
«Medea Mix»
por Metadones

IGNACIO DEL MORAL
«Rey Negro»
por Centro Dramático Nacional

PATÍ DOMENECH
«Patito feo»
por La Machina

GUSTAVO FUNES
«El ladrón de sueños»
por Histrión Teatro

EMILIO HERNÁNDEZ
«Incorrectas»
por Prod. Teatrales Contemporáneas

ALEJANDRO JORNET
«Retrato de un espacio en sombras»
por Malpaso

XAVIER LAMA
«O peregrino errante que cansou ó demo»
por Centro Dramático Galego

JOSÉ MARTÍN RECUERDA
«Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca»
por Teatros de la Generalitat Valenciana

LUIS MATILLA
«La risa de la luna»
por Teatro Guirigay

P. MIRALLES, R. ESPINÓS Y C. SOLER
«Per dones»
por Essa Minúscula Cía T.

VICENTE MOLINA FOIX
«Seis armas cortas»
por Adrián Daumas

JAVIER MONZÓ
«Bar Baridad»
por Yorick Cía D'Act

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Torrijas de cerdo»
por Teatro María La Negra

FRANCISCO NIEVA
«Lobas y zorras»
por Geografías Teatro

YOLANDA PALLÍN
«Lista negra»
por Calenda

ITZIAR PASCUAL
«Holliday aut.-Postal de mar»
por Dante

DAVID PLANELL
«Bazar»
por Pentación S.L.

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«101 años de cine»
por Producciones Cachivache

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Angelitos»
por Teatro Do Aquí

SARRIÓ, REIG Y GARCÍA
«Uno Solo»
por Combinats

TONI ALBÁ
«Mi Odisea»
por Teatro Paraíso

YOLANDA PALLÍN
«Los motivos de Anselmo Fuentes»
por Noviembre Cía. de Teatro

PACO ZARZOSO
«Umbral»
por Moma Teatre

XAVIER CASTILLO
«Jordiet Contrataca»
por Pot de Plom

CARLOS MARQUERIE
«El rey de los animales es idiota»
por Cía. Lucas Cranach

JORDI GALCERÁN
«Dakota»
por Tanttaka Teatros

VIGIL, BATANERO Y SÁNCHEZ
«Lo peor de Académica Palanca»
por Vértigo Producciones

MUÑOZ, COUCEIRO, DACOSTA Y CUÑA
«Tics»
por Sarabela Teatro

JESÚS CAMPOS
«Triple salto mortal con piroeta»
por Teatro a Teatro

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Dedos»
por Noviembre Cía. de Teatro

CADAVAL, CALVO Y MOSQUEIRA
«Para ser exactos»
por Mofa e Befa

GERARDO MALLA
«El Derribo» por Pentación S.L.

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M.A. MONDRÓN Y J. PESCADOR
«Lunas»
por K de Calle

M.A. MONDRÓN
«Hazte Azteca»
por K de Calle

CHEMA CARDEÑA
«La puta enamorada»
por Arden Producciones

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
«Lazarillo de Tormes»
por Producciones El Brujo

IÑAKI EGUILUZ
«La vuelta al mundo en 80 cajas»
por Markeliñe

ROBERTO GARCÍA
«Óxido»
por Malpaso

PALOMA PEDRERO
«Una estrella»
por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ
«Lugar Común»
por Zurda Teatro

EDUARDO ZAMANILLO
«Roboito qué tal»
por P.T.V.

ERNESTO CABALLERO
«María Sarmiento»
por Teatro El Cruce

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ALAMO
«Ataques de Santidad»
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA Y ROBERTO GARCIA
«Besos»
por Albená Teatro

IGNACIO AMESTOY
«Violetas para un borbón»
por Teatro del Laberinto

EUSEBIO CALONGE
«Cuando la vida eterna se acabe»
por La Zaranda

JESÚS CAMPOS
«Naufragar en internet»
por Teatro A Teatro

XAVI CASTILLO Y PANXI VIVÓ
«Defecte 2000»
por Pot de Plom

EULOGIO DASPENAS
«Las Cochinillas prodigiosas»
por Máquina Mecánica

FERNÁNDEZ, PALLIN, YAGUE
«Las manos»
por Cuarta Pared

TIAN GOMBÁU Y PANXI VIVÓ
«La vuelta al mundo en 80 máscaras»
por *Teatre de l'Home Dibuijat*

CARLOS GÓNGORA
«Babilonia I y II»
por *Axioma Teatro*

EMILIO GOYANES
«Marco Polo»
por *Lavi e Bel*

GRAPPA Y TONI ALBÀ
«Muac»
por *Grappa Teatre*

JUAN LUIS MIRA
«Malsueño»
por *Jácara Teatro*

ANTONIO MORCILLO
«Los carniceros»
por *Dedalus Teatro*

MIGUEL MOREY
«Deseo de ser piel roja»
por *Plan de Fugas*

ADOLFO PASTORY SANTIAGO NOGUES
«Gilipollas sin fronteras»
por *Gilipollas sin fronteras*

PALOMA PEDRERO
«Cachorros de negro mirar»
por *Teatro del Alma*

JOAN RAGA
«Festa Animal»
por *Escura Splats*

LAILA RIPOLL
«La ciudad sitiada»
por *Micomición*

ARTURO SÁNCHEZ VELASCO
«Martes 3:00 a.m. más al sur
de carolina del sur»
por *Teatro del Astillero*

JOSE SANCHIS SINISTERRA
«Ñaque o de piojos y actores»
por *Teatro de la Huella*

JAVIER TOMEÓ
«Los misterios de la ópera»
por *Geografías Teatro*

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Rastros»
por *Teatro Do Aquí*

EDUARDO ZAMANILLO
«Adultos (título provisional)»
por *PTV*

ALFONSO ZURRO
«Tres farsas maravillosas»
por *Quiquilimón*

VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

SANTI UGALDE
«Paquetito»
por *Trapu Zaharra*

ALFONSO PLOU
«Buñuel, Lorca y Dalí»
por *Teatro del Temple*

JAVIER ESTEBÁN
«Barroco-Roll»
por *Azar Teatro*

YOLANDA PALLÍN
«La mirada»
por *Teatro de la Ribera*

JOSEP MARÍA BENET I BORNET
«¡Ay, caray!»
por *Salvador Collado*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA, T. ALBÀ
«Lloreng de l'àvia i la catifa voladora»
por *La Pera Llimonera*

FRANCISCO ZARZOSO
«Mirador»
por *Companyia Hongaresa de Teatre*

TONI MISÓ
«Fuera de juego»
por *Dramaturgia 2000*

MARTA TORRES
«El sabie y la paloma»
por *Teatro de Malta*

JOSÉ SANCHÍS SINISIERRA
«Ay, Carmela»
por *Maracaibo Teatro*

JULI DISLA
«Al anochecer»
por *Dramaturgia 2000*

ERNESTO CABALLERO
«Un husto al cuerpo»
por *Teatro el Cruce*

EDUARDO ZAMANILLO
«La ramita de hierbabuena»
por *Teloncillo*

**ARRABAL, DIOSDADO, PEDRERO,
RODRÍGUEZ MÉNDEZ, SASTRE**
«Aromas de Kalidoskope»
por *Robert Muro producciones*

IÑIGO RAMÍREZ DE HARO
«Hoy no puedo ir a trabajar porque
estoy enamorado»
por *DD Company & Duskon*

JUAN MAYORCA
«El gordo y el flaco»
por *El Vodevil*

T. MARTÍNEZ Y S. CORTÉS
«Buenhumorados»
por *Lokaga falta*

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Exiliadas»
por *Atalaya*

MANUEL VEIGA
«Recreo»
por *Proyecto Madrid Escena*

ANGEL ESTELLÉS
«Amalgama»
por *Angel Estellés*

MIGUEL MUÑOZ
«Espere su turno»
por *Zanguango Teatro*

FULGENCIO M. LAX
«Paso a Nivel»
por *Alquibla Teatro*

SARA MOLINA
«Made in China»
por Q Teatro y Unidad Móvil

DAVID DESOLA
«Baldosas»
por Artibus

JAIME OCAÑA
«La fragidez como la manifestación
explosiva de la ninfomanía»
por Belladona Teatro

IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

EMILIO GOYANES
«Lavidada»
por Laví e Bel

JAUME POLICARPO
«Pasionaria»
por Bambalina Titelles

CARLES BENLLIURE
«Diario carreta, noticias orales»
por Xarop Teatre

JORDI GALCERÁN
«Paraules encadenades»
por Saineters

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
«Si un día me olvidarás»
por Teatro del Astillero y Centauro
Teatro

JOSE MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
«Última batalla en el Pardo»
por Salvador Collado

CARLOS NUEVO
«El secreto de los hombres libro»
por Rayuela Producciones Teatrales

GONZALO SUAREZ
«Palabras en penumbra»
por Albená Produccions / Espai MOMA

FRANCISCO SANGUINO
«El cumpleaños de Marta»
por El club de la serpiente

SEBASTIÁN JUNYENT
«Pa siempre»
por Descalzos Producciones

LAILA RIPOLL
«Atra bilis (cuando estemos más
tranquilas)»
por Micomicón

TONI ALBÀ
«Cinema – Cinema»
por Teatro Paral·lel

ALBERTO MIRALLES
«Juegos prohibidos»
por ESAD de Murcia y
Aula de Teatro Universidad de Murcia

IGNACIO AMESTOY
«Cierra bien la puerta»
por Teatro del Laberinto

DÁMARIS MATOS
«Cuadernos de bitácora»
por Centro Andaluz de Teatro

ROSA DÍAZ Y JULIA RUIZ
«Zapatos»
por Lasal Teatro

EUSEBIO CALONGE
«La puerta estrecha»
por La Zaranda

GRACIA MORALES
«Quince peldaños»
por Centro Andaluz de Teatro

ABELLÁN/CARRALERO/ESTEVE/
LOPEZ ALOS/ MENARGES/MESTRE
«8 monólogos 8»
por Sólo ante el peligro

J.R. FERNÁNDEZ/YOLANDA PALLIN/
JAVIER G. YAGÜE
«Imagina»
por Cuarta Pared

FERNANDO ARRABAL
«El triciclo»
por Jácara Teatro

LABORDETA/FERNÁNDEZ
«Miedo ambiente»
por Basur

MIGUEL OLMEDA
«K.O.»
por PiKor Teatro

X MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

F. GRANELL, J. BENAVENT Y E.
BENAVENT
«Ritme i Foc»
por Teatre de l'Ull

JOAQUÍN HINOJOSA E ISABEL
CARMONA
«Defensa de Dama»
por Teatro de la Abadía

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Objetos perdidos»
por Uroc Teatro

ALFONSO PLOU
«Picasso adora la Maar»
por Teatro del Temple

F. ZARZOSO/LL. CUNILLÉ
«Viajeras»
por Hongaresa de Teatro

QUIM MONZÓ
«El porqué de las cosas»
por Tantaka Teatros

ALEJANDRO JORNET
«Aeropuertos»
por Malpaso

TRAVESÍ/J. SINMIEDO
«Tú come bollos»
por Bollería Fina

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Los papalagui»
por Teatro Do Aquil

JAIME SALOM
«Las señoritas de Avignon»
por Mapa Producciones

FERNANDO ARRABAL
«Carta de amor (Como un suplicio
chino)»
por Centro Dramático Nacional

JULIA RUIZ
«El gran traje»
por Lasal Teatro

JESÚS CAMPOS
«De tránsitos»
por Teatro A Teatro

J. SORS, M. TORRAS Y J. GILBERT
«Comix»
por Clown Teatre

EDUARDO ALONSO
«Alta comedia»
por Teatro Do Noroeste

E. CABALLERO, P. CALVO, J. R. DE LA MORENA, J. MAYORGA, C. PAZÓ, MAXI RODRÍGUEZ Y R. SIRERA
«Miedo escénico»
por Yacer Teatro

EMILIO GOYANES
«Yai»
por Lavi e Bel

A. ROLDÁN, E. GALÁN Y L. LORENTE
«Memoria y olvido (Argentina 76-
nunca más)»
por Nemore Producciones / El sombrero
de Ala Ancha /
FIT Iberoamericano de Cádiz

PASQUAL ALAPONT
«Una teoría sobre eso»
por La Dependent

JOAN C. MARTÍNEZ
(coord. Creación colectiva)
«Tiempo es.com»
por Contr@st

PILAR CAMPOS GALLEGO
«La herida en el costado»
por RESAD

JUAN LUIS MIRA
«A ras del cielo»
por Jácara Teatro

VALENTÍ PIÑOT
«Una clase con D. Abili»
por Pimpinelles Teatre

GORKA CERO
«Primus»
por Hortzmuga

RAFAEL PONCE
«Los cabeza-globo (son felices en su
parque eólico)»
por Esteve y Ponce

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA
«Mátame, abrázame»
por Magrinyana

C. ALBEROLA Y R. GARCÍA
«Spot»
por Albena Teatre

M. ESTEVE, M. TORRECILLA, J.
ABELLÁN, T. SAVALL,
M.A. MORA, M.A. CARRASCO, J.R.
CARRELEIRO Y P.A. SERRANO
«8 monólogos 8»
por Solo/a ante el peligro

CHEMA CARDEÑA
«La reina asesina»
por Arden Producciones

PALOMA PEDRERO
«Noches de amor efímero»
por Teatro del Alma

XI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANDER ELIZONDO
«A cuestras con Murphy»
por Vaivén Producciones

MARCIAL GÓNGORA
«Génesis»
por N.S.M. Teatro

IÑAKI EGUILUZ
«DSO»
por Markeliñe

CARLOS SARRIÓ
«A quien madruga»
por Cambaleo Teatro»

J. MONTAÑÉS Y V. PIÑOT
«Dusan Gole»
por Pimpinelles Teatre

RODOLFO SIRERA
«El veneno del Teatro»
por Trece Producciones»

EMILIO GOYANES
«A todo trapo»
por Lavi e Bel

J.R. FERNÁNDEZ, Y. PALLÍN
Y J.G. YAGÜE
«24/7 (Trilogía de la juventud III)»
por Cuarta Pared

EDUARDO ZAMANILLO
«Cambio de plan»
por PTV Clown

RAFAEL MENDIZÁBAL
«Madre Amantísima»
por La Avispa S.L.

ENRIC NOLLA
«Tratado de blancas»
por Sala Beckett

ROSA FRAJ
«Tres historias sobre la vida»
por Papilona Teatro

ISABEL-CLARA SIMÓ
«Cómplices»
por la Dependent

EMILIO DEL VALLE
«Cuando todo termine»
por Armar Teatro

DAVID BARBERO
«Evitango»
por La Rana verde Producciones

ITZIAR PASCUAL
«Proyecto Père-Lachaise»
por Acciones Imaginarias

JAVIER TOMELO
«La agonía de Proserpina»
por Centro Dramático de Aragón

EVA GONZÁLEZ
«Salomé o ¡La candela!»
por Producciones Inconstantes

FERMÍN CABAL
«Tejas Verdes»
por Arán Dramática»

EUSEBIO CALONGE
«Ni sombra de lo que fuimos»
por La Zaranda»

ANTONIO ONETTI
«La calle del infierno»
por Valiente Plan!

J. ABELLÁN, M. ESTEVE, C. GARCÍA,
V. IVARS, O. MORA,
J.M. POYATOS, E. SÁNCHEZ, M.
TORRECILLAS
«8 monólogos 8»
por Sol@ ante el Peligro

LLUÏSA CUNILLÉ
«Te diré siempre la verdad»
por *Homar y Temporada Alta*

MANUEL RIVAS
«La mano del emigrante»
por *Tantaka Teatros*

XII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

JULIO SALVATIERRA
«John & Jitts
(el señor de los monos)»
por *Metamorfosis P.T.*

PASQUAL ALAPONT
«Buitaco 74»
por *Cía. de Teatro la Dependent*

SERGI GONZÁLEZ
«Führer»
por *Teatro de la Saca*

M. TORRECILLA, J. POYATOS, O.
DINAMITA, O. MORA, J. A. JIMÉNEZ,
J. PALACIOS, E. CORREDERA.
«Sol@ ante el peligro»
por *7 Magníficos 7*

DIEGO LORCA Y PAKO MERINO
«Folie à deux- Sueños de psiquiátrico»
por *Tizina Teatro*

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
«Gestas de papá Ubú»
por *Compañía Ferroviaria*

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
«Un hombre de suerte»
por *Gallardo Producciones*

IÑAQUI EGUILUZ
«Los domingos no hay piratas»
por *Markeliñe S. Coop.*

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
«Ella se va»
por *Compañía Mariano de Paco*

PEPE DE JIMÉNEZ
«Cachai?»
por *el Teatro del Buscavidas/ Plan de Fugas*

JOSEP VILA
«Sasif y la bruja Jaravulá»
por *Fanatik Visual P.M.I.*

JOSÉ L. PRIETO
«Fobias»
por *Lagarta, Lagarta, S.L.*

ALBERT ESPINOSA
«Tu vida en 65 minutos»
por *Albena Teatro*

JULIA RUIZ
«Aguaire»
por *Lasal Teatro, S.L.*

JOAN CASAS
«Cincuentones»
por *Fuegos Fatuos Teatro*

CHEMA CARDEÑA
«El ombligo del mundo»
por *Arden Producciones*

CARLOS MÔ
«Mal parto me raya
(se atormenta una vecina)»
por *Carlos Mô*

ROBERTO GARCÍA
«María Fideus»
por *L'Horta Teatre*

TOMÁS IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
«Viajeros»
por *Visitants Companyia de Teatre*

SERGI BELBEL Y JORDI SÁNCHEZ
«Soy fea»
por *El club de la serpiente*

ANGÉLICA LIDDELL ZOO
«Y los peces salieron a combatir contra los hombres»
por *Atra Bilis Teatro*

T. AGUSTÍ, M. CRESPO Y E. PASTOR
«Los singermornings»
por *L'Excèntric*

KEPA IBARRA
«Urbe»
por *Gaitzerdi Teatro*

XIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M. PEIDRÓ Y X. LLORENS
«H2O»
por *Cía. De Teatro La Dependent*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
«Flechas del ángel del olvido»
por *Sala Beckett*

L.J. JUAN, M. TORRECILLA, T. FERRI,
D.A. GARCÍA, R. FERREIRA, R. PADILLA
Y P. ALBO
«7 Monólogos 7»
por *Sol@ ante el peligro*

IÑAKI EGUILUZ
«Carbón Club»
por *Markeliñe*

LLUÏSA CUNILLÉ
«Ilusionistas»
por *Companyia Hongaresa de Teatre*

JAIME PUJOL
«Continuidad de los parques»
por *Dramaturgia 2000*

MARCEL LÍ ANTÚNEZ
«Transpermia»
por *Panspermia*

DANIEL HIGIÉNICO
«Mamá quiero ser autista...»
por *Daniel Higiénico*

JUAN MAYORCA
«Animales nocturnos»
por *Guindalera Escena Abierta*

JAIME SALOM
«Esta noche no hay cine»
por *J.S.V.*

ENRIC ASSES
«Querer y no poder»
por *Cane Mondo*

RAFAEL HERNÁNDEZ
«Sexo atómico»
por *Teatro Elisa*

PALOMA PEDRERO
«Beso a beso»
por *Teatro del Alma*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA
Y T. ALBÁ
«Grim Grim»
por *la Pera Limonera*

M. BAYONA, A. DE PACO Y A. JORNET
«A lo mejor me lo merezco»
por *ESAD de Valencia*

XAVIER PUCHADES
"Ácaros"
por Teatro de los Manantiales

EDUARDO ZAMANILLO
"Animalico"
por P.T.V.

JUAN DOLORES CABALLERO
"La belle cuisine"
por Teatro del Velador

ITZIAR PASCUAL
"Pared"
por Extradivarios Producciones

RAIMUNDO BUENO
"El tren"
por Teatro Paraíso

S. SÁNCHEZ, LUIS G^a-ARAUS
Y J. G. YAGÜE
"Café"
por Cuarta Pared

MARIANO LLORENTE
"Todas las palabras"
por Producciones Micomicón

XAVI CASTILLO
"El chou"
por Pot de Plom

JUAN MAYORGA
"Últimas palabras de copito de nieve"
por Animalario

ANGÉLICA LIPELL
"Y como no se pudo... Blancanieves"
por Atrá Bilis

CÁNDIDO PAZÓ
"Por cierto"
por Cándido Pazó

D. SÁINZ, L. CAMARERO E I. TORRES
"Vértigo"
por Fanfarlo Teatre

JOAN RAGA
"Trans-Accions"
por Scura-Splats

JESÚS CAMPOS
"Entremeses variados"
por Teatro A Teatro

EUSEBIO CALONGE
"Homenaje a los malditos"
por La Zaranda

ERNESTO CABALLERO
"Sentido del deber"
por Teatro El Cruce

JAIME OCAÑA
"Emboscado"
por Belladonna Teatro

PACO PASCUAL
"Destino Marte"
por La Strada Teatro

L. RIPOLL, Y. PALLÍN, Y. DORADO, R.
HERNÁNDEZ GARRIDO Y JULIO SAL-
VATIERRA
"Voces contra la barbarie"
por Dante

LUIS DEL VAL
"Los caballos cojos no trotan"
por Elcom Producciones y Pentación
Espectáculos

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- Nº 1. «AUTO» de Ernesto Caballero
- Nº 2. «METRO» de Francisco Sanguino y Rafael González
«UN HOMBRE, OTRO HOMBRE» de Francisco Zarzoso
«ANOCHÉ FUE VALENTINO» de Chema Cardeña
(Edición agotada)
- Nº 3. «DESPUÉS DE LA LLUVIA» de Sergi Belbel
- Nº 4. «LOS MALDITOS» - «LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN» de Raúl Hernández Garrido
(Edición agotada)
- Nº 5. «D.N.I.» - «COMO LA VIDA MISMA» de Yolanda Pallín
(Edición agotada)
- Nº 6. «BONIFACE Y EL REY DE RUANDA» - «PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P.» de Ignacio del Moral
- Nº 7. «AL BORDE DEL ÁREA» AA.VV.
- Nº 8. «LA MIRADA DEL GATO» de Alejandro Jorner
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 9. «UN SUEÑO ETERNO» AA.VV.
- Nº 10. «MALDITA INOCENCIA» de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 11. «PLOMO CALIENTE» - «MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS»
de Antonio Fernández Lera

Nº 12. «EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO» de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 13. «AQUILES Y PENTESILEA» - «REY LOCO» de Lourdes Ortiz

Nº 14. «A RAS DEL CIELO» de Juan Luis Mira
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 15. «PUNTO DE FUGA» de Rodolf Sirera

Nº 16. «LA NOCHE DEL OSO» de Ignacio del Moral
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 17. «TU IMAGEN SOLA» de Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz
de Condra
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 18. «INSOMNIOS» de David Montero
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

• Precio del ejemplar: 6 euros

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10

• Precio del ejemplar: 5 euros

PEDIDOS
SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
C/ Tucumán, 18 - 03005 ALICANTE (ESPAÑA)
Teléfono y Fax: 965123856
e-mail: info@muestrateatro.com
www.muestrateatro.com



ORGANIZA:

