

**Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea**

nº 16



**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA**
Nº 16

XIX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
Alicante, 2011

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:

XIX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: Quinta Impresión

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

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual	
I.1. Victoria Spunzberg, "Tradiciones"	9
II. En torno al teatro	
II.1. Guillermo Heras, "Dime que sistema de producción utilizas y te diré que práctica escénica desarrollas"	17
II.2. Javier Huerta Calvo, "Teatro de la memoria. La colmena científica o el Café de Negrín"	21
II.3. Magda Ruggeri Marchetti, «"La colmena científica" de José Ramón Fernández: texto y realización escénica»	29
II.4. Delphine Chambolle, "Sonidos de la Muestra XVIII"	35
II.5. David Ferré, "El traductor emancipado"	47
II.6. María H. y D. Psarras, "La web Teatro Pasión"	55
III. Homenaje a Ignacio Amestoy	
III.1. Ignacio Amestoy, "Buscar la verdad... y crearla"	61
III.2. Eduardo Pérez-Rasilla, "Tragedia y política en el teatro último de Ignacio Amestoy"	67

Memoria fotográfica sobre la XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.....	77
--	----

IV. Muestra-Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, "Nadie cabalga ya Sol@ ante el peligro"	93
IV.1. Marisol Moreno, "La roja"	95
IV.2. Josi Alvarado, "Soy una gallina"	99
IV.3. Josi Alvarado, "Flores para Mariano"	103

V. Breves datos sobre Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados	111
V.2. Talleres de Dramaturgia	113
V.3. Ediciones de la Muestra.....	115

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

TRADICIONES

Victoria Szpunberg

La Cábala, que no es sino una de las formas, quizás la más importante, en que se manifiesta la mística judía, es un fenómeno de escritura que parte del texto escrito, la Biblia, para desembocar finalmente y después de largos recorridos de reformulación e interpretación, en el mismo texto ahora reformado y reinterpretado. (...) Este concepto genera lo que podríamos considerar el elemento más controvertido de la Cábala: la tradición como *traditio*, es decir como "entrega", "enseñanza" o "narración". En estas tres ideas se encierra lo que podría abarcar una amplia definición de la expresión cabalística. La *traditio* no es sólo o únicamente la entrega de mano a mano o de boca a boca de una ley, de ciertas prescripciones o de ciertos relatos, no es sólo "la entrega" fiel, exacta y certera de una verdad perteneciente a la historia, sino que su propia etimología contempla la idea de una tradición que recibe de otra manera, que modifica y que deja de ser absolutamente fiel a todo su pasado, que se transforma de mano a mano, que "entrega" finalmente pero no siempre en la misma dirección. Entrega al otro, a lo contendiente: desapego, oposición, distracción». La palabra inconclusa, «Tradición y ruptura», Esther Cohen.

Antes de empezar, quería aclararte a ti, lector, que este tema, el de La tradición, es para mí un laberinto complejo, un cúmulo de fragmentos y preguntas sin resolver, una mezcla de memoria y fabulación poco definida y,

sobre todo, algo que me lleva desde lo más profundo hasta lo más superficial, sin distinguir después del viaje con qué me siento más identificada.

Por una parte, está el lugar donde me he criado la mayor parte de mi vida: El Masnou. Están los ochenta y los noventa; los inicios de la normalización lingüística; las casas adosadas de los nuevos ricos, Mecano... Es decir, mi actualidad, que interviene evidentemente en la «entrega» de la tradición.

Por otra parte, está el aprendizaje, la academia y mi profesión. Mi formación en Teatro y Filosofía. Los clásicos griegos, Shakespeare, Spinoza, Nietzsche, Valle-Inclán, Beckett, Lpector, Kantor, Koltés, Pina Bausch, Caryl Churchill, Jan Lauwers, Brossa, Sanchis Sinisterra, Ricardo Bartís, Sprengelburd... Por citar a algunos...

La necesidad de conocer el pasado de mi oficio, los cimientos y su evolución. Y, finalmente, está la historia de mi familia, mis orígenes... Aquí la cosa empieza a complicarse y tal vez exija una explicación más detallada. Empecemos por mi abuelo paterno: León Szpunberg, judío ucraniano que salvó su vida de milagro huyendo de los pogromos de principios del siglo XX. Mi abuelo y su gran biblioteca, su acento ruso al intentar hablar castellano en la Argentina, sus lecturas de Descartes en francés y su animadversión a Wagner. Mis viajes a Buenos Aires. Nuestras charlas. Y mis otros abuelos también, con la reunión de cuyos orígenes casi que dibujaríamos Europa entera. Y lo poco que los conocí. Porque también mis padres tuvieron que huir, con la dictadura argentina del 76, y yo con ellos. Así que llego a la conclusión de que mi tradición también tiene mucho de nómada o de escapada. La tradición es una mezcla de influencias, viajes, huidas, acentos, olores, despedidas tristes y descubrimientos afortunados. Recuperar la tradición es también recuperar una memoria. O las muchas memorias que se dan cita en la mía, individual y única.

Después del estreno de mi obra *L'aparador* (Sala Tallers del TNC, 2003), texto que escribí en catalán y que principalmente trata de Barcelona, cierta prensa se refirió a mí como «autora argentina residente en Barcelona». Esto me viene ahora a la cabeza, cuando intento ligar mi actualidad, mi profesión y mis orígenes. ¿Residente argentina en una ciudad donde vivo desde los tres años?

Veamos: «Permiso de residencia: Concesión oficial hecha a un extranjero por la autoridad del país en el que se encuentra, con tal de que pueda residir un tiempo determinado.» (Diccionario de uso del español de María Moliner).

Si bien siempre ha estado presente en mí la idea de extranjería, de diferencia, de no-lugar, no sólo en mi escritura, supongo, sino fundamentalmente en mis vivencias y mi manera de relacionarme con el entorno, nunca diría que yo soy una «residente»: tengo DNI español, he vivido la mayor parte de mi vida en Catalunya y, además, no creo en la identificación mecánica que se establece entre el lugar de nacimiento y la identidad cultural.

Sin embargo, no se trata de buscarle la objetividad a la palabra «residente», todos sabemos que esa palabra tiene muchas connotaciones implícitas, sobre todo en estos tiempos en los que la Europa primermundista está llenándose de gente sin papeles que intenta sobrevivir como puede, acaso simplemente, como en el poemario de Neruda, para lograr una «residencia en la tierra».

Si a mí me preguntan de dónde soy, hago una «pausa» considerable y pregunto al otro si realmente tiene ganas de que se lo cuente. Si estoy cansada, digo que «más o menos soy de aquí». En realidad puedo contestar bastantes cosas, pero ninguna será exclusiva. Puedo decir que soy de El Masnou, pueblo costero donde me crié. Puedo decir que soy de la Argentina, país donde nací y de donde tuvieron que exiliarse mis padres y con ellos la niña de tres años que era yo en ese entonces. Puedo decir que soy española. Mi DNI así lo indica. Puedo decir que soy catalana. Mi padre insiste en que tanto mi hermana como yo lo somos. Podría decir que soy judía, pero tampoco eso me aclara un lugar de origen. Soy judía en tanto que me reconozco en algunos signos culturales, rituales, fiestas, chistes y tal vez en un espíritu precisamente nómada... Mi madre no es judía, así que para los judíos ortodoxos tampoco lo soy; sin embargo casi siempre he vivido con mi padre, con él celebramos el Rosh Hashaná y el Yom Kipur, aunque también celebré el Fin de Año cristiano y la Navidad con mi madre, que es hija de una siciliana muy católica, lo cual me aclara menos un lugar de origen, pero amplía mi «tradición» gastronómica: en mi casa se disfruta tanto de la pizza como del Guefiltefish.

Mis tres primeros años de vida los pasé en la Argentina, moviéndome con mis padres al ritmo de su militancia, de casa en casa. Era la época del terrorismo paramilitar que luego pasó a ser terrorismo de Estado, mi padre era profesor de literatura en la universidad, poeta de los que se llamaban «sociales» y redactor de un diario de izquierdas, aparte de judío (esto no es un simple añadido: cabe decir que los militares argentinos se ensañaron mucho con los judíos). Cuando empezaron a desaparecer algunos amigos y compañeros de militancia y profesión, y empezaron también las amenazas y persecuciones, mis padres pasaron a la clandestinidad. A mediados del 77, la situación era insostenible y mi madre convenció a mi padre para dejar la Argentina e irnos a París. Allí pasamos unos meses y luego vinimos a Barcelona. Dicen que los primeros años de una vida son fundamentales para trazar una personalidad. No sé dónde empieza uno y su historia pero, si miro más atrás, también me viene la imagen de mi abuelo huyendo en carro de Ucrania a causa de los pogromos y el antisemitismo de esa época, y las listas del Yad Vashem donde aparecen los Szpunberg exterminados por el nazismo. Mis abuelos emigraron de Europa a la Argentina y luego mis padres huyeron de la Argentina hacia Europa. Un círculo que, como todo círculo, nunca se sabe dónde cierra. Me reconozco parte de todos esos recuerdos fragmentados e inconexos. Y aunque nunca tomé conciencia clara de ser yo una inmigrante, o acaso viví una infancia y adolescencia donde precisamente trataba de disimular mis diferencias, siempre estuve allí, en el inconsciente más profundo, la idea de NO-LUGAR. Y también la necesidad de hallarlo.

Tal vez se trate de una dialéctica, a veces cargada de tensión, a veces cargada de disfrute, entre una tradición que me viene dada y una necesidad de adaptación al entorno. Dialéctica que aporta cierta dosis de incomodidad, diferencia, disconformidad, cuestionamiento y, por supuesto, humor e ironía: una serie de sensaciones imprescindibles para que se dé la escritura (tal y como yo la concibo y la siento). Y que me acercan más a la tradición de un teatro de la «incomodidad» («No culpes al espejo si ves tu rostro deformé», nos dice Gogol al inicio de su gran obra *El Inspector*) que no a la de un teatro del puro «entretenimiento».

* * *

El autor dramático tiene mucho de localista, está precisamente ligado a un espacio físico: la sala de teatro y su entorno. Y ese teatro suele formar parte de una política cultural, de un juego de subvenciones, de una programación. Y ahí es donde el artista, por razones «administrativas», se ve obligado a adquirir una identidad concreta, definible, pronunciable, que sirva para decir: «Este autor es tal y cual y representa tal cosa». Esa identidad formal poco tiene que ver, claro, con las vueltas que dan las identidades interiores, las vueltas que dan la cantidad de identidades pequeñas y los diferentes lugares que podrían ser la patria de uno. Acaso, para la gente de teatro, el principal lugar de «residencia en la tierra» es el escenario.

Debo decir que a veces me preocupa la necesidad que percibo en Catalunya de buscarle calificativos y denominaciones a cada autor que asoma la cabeza. La prisa excesiva que hay en definirlo y determinarlo. La obsesión por calificar y diseñar la Dramaturgia catalana. El camino de cada artista es largo, difícil y profundo. Los críticos y los entendidos deberían respetarlo más y condenarlo menos. Y los artistas respetarse más a sí mismos y también condenarse menos entre sí. Estar menos pendiente (¡si es posible!) del entramado administrativo, profesional y «mercantil», y más pendiente de la pulsión social, cultural, afectiva...

Entiendo la inmediatez que implica el teatro, la necesidad de rescatar y crear una tradición teatral que a veces tambalea; respeto profundamente este país y entiendo la necesidad de defender una cultura demográficamente minoritaria. Sin embargo, el arte tiene sus propias reglas y la tradición artística sus propios caminos. Para que ésta exista hay que dejarla existir, con más libertad y menos restricciones, más salas teatrales y menos institucionalización del arte, más espacios de creación y menos calificativos. Y, sobre todo, no ahoguemos cualquier intento de «entrega», de tradición.

La escritura es una búsqueda. Tal vez la búsqueda de un lugar que lo imagino real al mismo tiempo que ficticio, que tiene una tradición pero que está siempre por volverse a crear: el teatro.

II. EN TORNO AL TEATRO

**DIME QUE SISTEMA DE PRODUCCIÓN UTILIZAS
Y TE DIRÉ QUE PRÁCTICA ESCÉNICA DESARROLLAS**

Guillermo Heras

En unos momentos en que en el mundo occidental la crisis económica impulsada por las especulaciones financieras han traído al sector de la cultura zozobra y parálisis, podríamos empezar a constatar de un modo bien claro, algo que llevo tiempo adelantando: son los modos de producción que se utilizan en las Artes Escénicas los que están mostrando un panorama de realidades escénicas acordes con dichas estrategias. Es muy curioso como en determinados escenarios, por ejemplo, el de la ciudad de Buenos Aires, ha ido instalándose un debate que se ha querido convertir en "moral", cuando a mí me parece que se debería revertir en algo específicamente escénico. Se trata de como varios reconocidos artistas del circuito independiente están en los últimos tiempos compatibilizando ese modo de expresión, con su paso con gran éxito, al mundo del teatro comercial de la calle Corrientes. A partir de ahí se produce una casi automática estigmatización de sus posturas por parte de aquellos, que con plena legitimidad enarbolan la bandera de seguir en su medio natural: las salas independientes o alternativas. Pero a partir de esa premisa creo que el asunto no puede despacharse de una manera tan simple. De ahí, que para mí se debería profundizar más en la relación producción/gestión, verdadero eje del discurso estético en las actuales circunstancias.

Personalmente pienso que cada artista debe seguir y conseguir su autenticidad expresiva en cualquier medio en el que realice su trabajo, por eso digo que no es para mí una cuestión moral que se trabaje en los territorios del teatro comercial... si este contiene un discurso que resulte realmente creativo, interesante y auténtico con los parámetros que ese creador desarrolla en otro medio. Pero, por desgracia, y por lo que he podido ver esto no es así. En este medio hay que plegarse a muchas cuestiones objetivas. Demasiadas concesiones a la política del productor que utiliza sistemas standard de entender los repartos, escenografías superficiales y vestuarios ornamentales, populismos patentes o manifiestos, predominio de comedias con toques de modernidad producto de las autorías "de moda", nulo compromiso con las realidades sociales, predominio del concepto de ocio o de sello de "prestigio cultural" y, en suma, falta absoluta de investigación o profundización en un discurso de contemporaneidad. ¿Estoy hablando de cuestiones de legitimidad o ilegitimidad? En absoluto, me parece que la obligación de un empresario privado es ganar dinero con el teatro y, de ese modo, cuando un creador trabaje para ellos tiene la obligación de ser "coherente" con el discurso de quien manda. Creo que en una sociedad democrática es necesario que convivan cualquier tipo de teatro, por eso siempre defenderé que lo privado, lo público y lo independiente formen parte de un tejido común que luego derive en sus especificidades concretas.

Por ello, y habiendo asumido ese discurso de legitimidad por mi parte de lo que se podría llamar un teatro de mercado, ya puedo como "spectador", o como persona interesada en el fenómeno teatral decir que los espectáculos que veo, tanto en el tema de la textualidad, la dirección escénica o la actuación, para mí (cuestión absolutamente subjetiva y, por tanto, seguro de poco valor) tienen mucho menos interés y valor cuando se crean en la libertad de la escena independiente que en la jaula del teatro convencional.

Otra cuestión sería reflexionar sobre esa otra forma de teatro que debería ser el TEATRO PÚBLICO, y ahí es donde en mi país cada vez ese concepto se aleja más de los sueños de otros tiempos. Por un lado los Centros de Producción Públicos cada vez son más conservadores y rácanos en sus repertorios. Por el otro, los circuitos de exhibición, pagados también con los impuestos de

los ciudadanos y pertenecientes a los Ayuntamientos u otras entidades públicas, cada vez están más dominados por criterios de puro y duro mercado, es decir carentes de todo riesgo en sus programaciones. ¿Esto es solo por la crisis? Personalmente creo que no, pues llevan años empleando esta fórmula, incluso cuando pagaban cachetes por encima de las reales posibilidades económicas de un país sumergido, no en una sino en varias burbujas económicas.

Por eso, en España, soñar hoy con un teatro independiente es prácticamente imposible. Primero por que no existen leyes adecuadas para ello. Aquí los impuestos o lo que se exige por parte de las diferentes Administraciones del Estado para recibir una ayuda o subvención, son los mismos para un pequeño grupo que para una gran empresa comercial. Aquí ya no hay apenas, circuitos para estas prácticas pues las pequeñas salas alternativas no pueden sostener con sus limitados aforos y el precio posible de las entradas una auténtica de una creación que no esté sometida a leyes de mercado de pura rentabilidad económica. Aquí se nos ha llenado de fórmulas, enunciadas por socialdemócratas defensores en otros tiempos de otras maneras de encarar lo público, que ahora tienen que ver con retóricas como la optimización, la sostenibilidad, la coparticipación y la rentabilidad, en un revoltijo de propuestas encaminadas siempre a proteger el discurso dominante de determinadas empresas.

Y así, como el Teatro Público no cumple la función que mi modo de ver debería cumplir, y no existen medidas de auténtica ayuda al teatro independiente, todo tiene que navegar hacia los procelosos mares de "producir espectáculos que gusten a la gente". ¿Y quién es la gente? ¿Dónde está la línea que separa a aquella gente que le puede interesar, legítimamente, un teatro de ocio, de aquellos otros que puede gustarle un teatro más vinculado a nuevos lenguajes, dramaturgias o propuestas?

Y ahí volvemos al comienzo. Toda forma de producción y gestión condiciona el sistema artístico, lingüístico y de recepción e un proyecto escénico. Si trabajas para el teatro oficial, generalmente un sistema de jaula de oro, sus próceres te pedirán unos resultados. Si trabajas para la empresa comercial, y eres coherente con ese encargo, tendrás que condicionar esa propuesta a: tiempo de ensayos, reparto, opciones icónicas (escenografía y vestuario), modos de proyección en los medios y casi absoluta falta de control en el producto

final que firmas. ¿Qué pasaría hoy si tuviéramos las opciones de trabajar en un sistema que permitiera la independencia de elección de repertorio, artistas con los que trabajar y circuitos en los que fluyeran estos proyectos?....No lo sé. Puede que surgieran otro tipo de problemas, pero desde luego, muchos de nuestros jóvenes y emergentes creadores y, algunos de los viejos que aún nos gusta soñar, pudiéramos sobrevivir de un modo digno de nuestra profesión sin tener que confrontarnos, ni profesional, ni ideológicamente con opciones que son distintas en sus planteamientos.

Por tanto, es necesario nuevas formas de gestión y producción para propiciar otras dinámicas de las ya existentes. Ante un tiempo de crisis, esa otra vía quizás podría abrir nuevos caminos ante tanta arterosclerosis como ahora nos domina.

TEATRO DE LA MEMORIA. LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN

Javier Huerta Calvo

Instituto del Teatro de Madrid, UCM

Digamos teatro de la memoria sin más, habida cuenta de la trivialización a que han conducido ciertos usos espurios de la llamada Ley de la Memoria Histórica. Esta pieza de José Ramón Fernández no tiene nada de trivial¹. Antes bien es una profunda y muy ponderada exploración acerca de un brillante episodio de nuestra historia contemporánea, vinculado a la celeberrima Residencia de Estudiantes. La novedad es que no se trata aquí de rememorar el efervescente y ya muy tratado mundillo literario y artístico -Lorca, Dalí, Buñuel- que allí se forjó, sino otra faceta más desconocida de la popular Resi: el Laboratorio de Fisiología que albergaba el llamado Pabellón Transatlántico, donde científicos consagrados como Santiago Ramón y Cajal y Juan Negrín sostenían animada tertulia junto a otros que, como Severo Ochoa o Francisco Grande Cován, iniciaban entonces la que sería una brillantísima carrera investigadora. Junto a ellos frecuentaban la reunión pedagogos como Justa Freire o Ángel Llorca, escritores como José

1. *La colmena científica o el café de Negrín*. Obra escrita con motivo de los cien años de la Residencia de Estudiantes, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010.

Moreno Villa o Miguel de Unamuno, e, incluso, alguna figura ilustre de paso, como la Nobel Marie Curie.

“Cuando digo mi patria, pienso en la Residencia de Estudiantes”, dice el autor en la introducción a su obra, tomando casi prestadas las palabras que pronuncian dos de sus personajes en la escena 4: “¿Qué es España? ¿Qué es España?”, le pregunta insistente Justa Freire a Severo Ochoa, y este le contesta: “A mí me gusta pensar que es lo que hacemos aquí dentro”. Y, en efecto, uno tiene la sensación, incluso todavía hoy cuando visita el histórico lugar, de que la Residencia es una suerte de microcosmos de la mejor España, la que cantara el soñador don Antonio Machado y que las circunstancias arruinaron un aciago día de julio de 1936. Está bien, por ello, que desde el sosiego y sin la ira que a tanto descerebrado de uno y otro signo caracteriza, José Ramón Fernández haya llevado a cabo este ejercicio dramático que tiene mucho de didáctico también; de didáctico y de ejemplar, porque de los inteligentes diálogos que mantienen los personajes se derivan –a mi modo de ver– provechosas lecciones para el presente de nuestro país.

El agudo y más que probado sentido teatral de José Ramón Fernández ha sabido sortear el mayor escollo que una pieza documental de estas características podía suponerle, y que no es otro que el discursivismo. En cierto modo, ya desde el título, el autor parece hacer un guiño complaciente a *La comedia nueva o el café*, de Leandro Fernández de Moratín. Hasta la brillantísima puesta en escena que de ella hizo Ernesto Caballero en 2008 al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la potencialidad dramática de la comedia moratiniana, tan discursiva y monótona, estaba por descubrir. No me parece casual, por ello, que sea el director madrileño, quien en el otoño de 2010 subiera a las tablas del Centro Dramático Nacional *La colmena científica o el café de Negrín*. Lo hizo –y es tal vez el mayor mérito de aquella función– sin ánimo arqueológico alguno, con la intención de traer al público del siglo xxi este *exemplum* de la vida cultural de hace casi cien años, en plena Edad de Plata: “Al plantearme la obra –escribe Caballero– quise evitar hacer una reconstrucción descriptiva y nostálgica y, para ello, a los muchos planos en el tiempo que tiene la obra introduce uno más: un grupo de personajes, no muy explícitamente definidos, científicos o estudiantes de

alguna institución científica de hoy en día, de aquí y ahora, que serían los que contaran la historia”.

El reto de dramatizar –por encargo, además– este tan importante episodio contemporáneo tiene algunos paralelos con otras recientes creaciones literarias, bien que no pertenezcan al ámbito escénico: así, por caso, la celebrada novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, o, sobre todo, la monumental de Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*. Llama la atención el hecho de que, frente al sectarismo en que ha caído cierta historiografía de la Guerra Civil y los años anteriores a ella, sea la literatura la que esté mostrando una mayor lucidez a la hora de revisitar ese pasado que todavía pende sobre nuestras cabezas de acuerdo con la profecía de Baroja en sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, y que cito de memoria: “Pasarán cien años y aún no se habrá apagado el resollo de esta guerra en las generaciones más jóvenes”. Que la creación artística esté consiguiendo un notable equilibrio al tratar esos hechos tal vez se deba, en parte, a que en ella pesa más el valor de la intrahistoria –sentida unamunianamente– que el de la gran historia.

A este respecto, es un gran acierto de J. R. Fernández incorporar la figura de don Miguel al reparto de la obra. En sí mismo, Unamuno fue un personaje dramático, de caras y máscaras contradictorias y hasta antagónicas. De ahí que en la representación del María Guerrero acertara también Ernesto Caballero al adjudicar al personaje cuatro intérpretes. Y solo se echa de menos que en la escena final, metidos ya en la vorágine de la incivil guerra, no aparezca el gran pensador, próximo ya a encarar la que Luciano Egido ha llamado su terrible agonía de Salamanca, con el *resentimiento trágico* de verse solo entre “los hunos y los hotros”, porque sin duda su presencia hubiera añadido un tinte dramático más al admirable cierre de la obra.

Aquella España nueva que no pudo ser tuvo –al margen de la Residencia de Estudiantes– algunos espacios emblemáticos casi todos surgidos de la magna empresa, idealista y utópica, que fue la Institución Libre de Enseñanza: la Junta de Ampliación de Estudios, la Residencia de Señoritas, el Centro de Estudios Históricos, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central... Por cierto y, para ver cómo el nombre de la Memoria Histórica se está tomando en vano, alguna de esas beneméritas instituciones ha perdido

ya el edificio que la cobijó durante muchos años; así, el Centro de Estudios Históricos, sito en la madrileña calle del Duque de Medinaceli; lugar en que brillaron tantos investigadores como Menéndez Pidal o Américo Castro, luego reconvertido en el todavía vigente Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Aún no se sabe qué organismo acogerá este magnífico edificio cuando se reconstruya, pero no deja de ser lamentable la escasa sensibilidad de los responsables políticos para con el importante simbolismo que tenía en pleno eje artístico-cultural de la capital.

Y es que la cuestión del espacio, como ocurre en el teatro, es más importante de lo que parece. La España renovada que surgió del impulso institucionalista fue creando pequeños espacios ideales para que en ellos se desarrollara, en las mejores circunstancias, la tarea del saber. En cierto modo, cabe verlos como un trasunto de la filosofía utópica que pregonaban Giner de los Ríos y alguno de sus mejores discípulos, como Fernando de los Ríos, que quiso conjugar la tradición del humanismo cristiano con un socialismo de corte moderado. A pesar de la mala prensa que hoy tienen las utopías, nuestros intelectuales de aquella época creyeron en ellas. Para materializarlas, era necesario derribar muchos muros de incomprendición y atraso. El teatro cumplió, en este sentido, una alta misión, aunque en un principio se limitara a denunciar los males más acuciantes del país. Algunos señeros dramaturgos de principios del siglo XX se encargaron de trazar los que en otro trabajo he llamado espacios de la antiutopía: piénsese en la *Orabajosa* o la *Jerusa*, de Galdós; la *Moreda*, de Benavente; la *Villanea*, de Arniches... Los tres son autores marcados por el regeneracionismo noventayochista, que, schopenhaueriano como era, tuvo de la realidad española una percepción radicalmente pesimista.

En cambio, la generación de 1927 –y no pienso solo en la que la historiografía literaria ha acuñado como tal, sino en la intelectualidad de diverso signo que en su obra retrata José Ramón Fernández– quiso contribuir a la mejora social del país con propuestas que tenían mucho de utópicas. Al ver y releer *La colmena científica* o *el café de Negrín*, he recordado una de las comedias más olvidadas del no menos olvidado Alejandro Casona, aquel republicano de pro que, luego de un largo exilio, decidió regresar un día a España para encontrarse con la sorpresa de que los más afines ideológicamente a él le

daban la espalda, al considerar que su teatro estaba fuera de todo compromiso político y solo pregonaba una evasión al gusto de la burguesía. Sin embargo, a Casona se le debe la obra teatral tal vez más comprometida con los ideales republicanos: *Nuestra Natacha*.

El paso del tiempo ha sido implacable con esta comedia (estoy convencido, sin embargo, de que Ernesto Caballero sería capaz de resucitarla), pero en cierto modo su espíritu no está lejos del que alienta en *La colmena científica*. También la comedia de Casona transcurre en una residencia de estudiantes, una de cuyas salas está presidida por un retrato de Ramón y Cajal, personaje fundamental en la pieza de J. R. Fernández. También en *Nuestra Natacha* la creencia en la capacidad transformadora de la enseñanza y del saber es fundamental, y las ideas pedagógicas que defiende la protagonista –en el fondo contrafigura de una famosa pedagoga, Natalia Utray– no se alejan mucho de las que defiende Justa Freire, otra de las asiduas al café de Negrín. Y, por supuesto, aunque en ambas piezas hay personajes de edad –en la de Casona solo don Santiago, que es una especie de triple personalidad mezcla de Giner de los Ríos, Ramón y Cajal o Fernando de los Ríos–, lo relevante en ambas es el peso que tienen los jóvenes.

En la comedia de Casona se añade un componente más al cuadro utópico que se nos dibuja: el teatro mismo, como medio de difundir la cultura en el ámbito rural; o sea, el teatro trashumante que ha de llevar la alegría de los romances y canciones, de las farsas poéticas, y del teatro de Lope y Calderón a las cárceles y los asilos. En definitiva, un homenaje del autor al Teatro del Pueblo que él mismo dirigió dentro de las Misiones Pedagógicas, pero sin duda también a La Barraca, la compañía de estudiantes universitarios que, bajo la dirección de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, llevó por numerosas ciudades y pueblos de España el repertorio dramático del Siglo de Oro, “el oro viejo de los clásicos”, que decía el poeta, alentador también de la utopía en su drama más avanzado, *El público*. Escrito en un momento crítico de su vida –el viaje a Nueva York–, es la obra donde emerge su idea más avanzada del arte escénico, ese “teatro bajo la arena” que se niegan a ver los espectadores más conservadores, habituales del “teatro al aire libre” y que estallan con gran violencia cuando el Director se atreve a traspasar la barrera

infranqueable entre uno y otro. Se trata del público conservador de las Damas encopetadas –tan similares a las Señoritas azules de *Nuestra Natacha*– que se niegan a cualquier cambio que ponga en peligro su rígida moral. Frente a ellas el autor coloca a cinco Estudiantes, decididos a destruirlo todo para levantar una nueva sociedad, “donde se hable de amor” y queden abolidos los viejos prejuicios; para que resuene, en fin, “[la] alegría de los muchachos y de las muchachas y de las ranas y de los pequeños taruguitos de maderal”; la alegría, sí, “lo mejor del repertorio”, como decía el personaje de Casona.

Es casi un sarcasmo que *Nuestra Natacha* se estrenara el mismo año en que la Segunda República comenzara la cuenta atrás para su trágica liquidación. A partir de ahí surgió una España muy distinta de la que habían soñado los institucionistas, los machadianos del cíncel y de la maza, los neoerasmistas, los pedagogos de las Misiones, los utópicos como Manuel Bartolomé Cossío o Alejandro Casona... José Ramón Fernández sitúa la escena última de su obra en septiembre de 1936, en medio de tiroteos y bombardeos. Poco a poco los personajes van deshaciendo el laboratorio donde pugnaron por hacer ciencia. Negrín ha tirado ya la toalla y se apresta a la tarea política que lo llevaría a una jefatura de gobierno que todavía sigue siendo discutida por los historiadores. El autor anota que, en su despedida del laboratorio, “está describiendo un paraíso perdido”. Por su parte, Moreno Villa, principal oficiante de la tertulia sueña, ya desde su exilio mexicano, sueña con volver un día a Madrid:

Volveré a subir la cuesta de la Residencia, a sentarme al sol en el banco del duque de Alba, a conversar con todos. Vuelvo a Madrid y allí está Ortega, pensando en su próxima clase; hablando con Marañón y con Alberto... Manuel Machado ha salido de su biblioteca del Ayuntamiento para encontrarse con su hermano Antonio, que mira los chopos y habla con la tarde quieta. Pío del Río está sobre el microscopio dibujando no sé qué célula del cerebro y Juan Ramón Jiménez discurre algún modo de atrincherarse en el silencio. Buñuel, desnudo, saluda a gritos desde su ventana. Cossío, como siempre, corrige pruebas de mil cosas y recibe gente. Cajal estudia las hormigas, Américo Castro lucha a brazo partido con Santa Teresa, con Erasmo, con Lope y con la divina providencia. Y mientras Gaos gana su cátedra y Navarro Tomás enseña fonética a las americanas, Azaña revisa su *Jardín de los frailes*, d'Ors sigue glosando sobre las cúpulas y Falla está como embrujado en el piano. Y en el laboratorio siguen todos: Guerra, Corral, Méndez, Cován, Valdecasas, Ochoa, Negrín, Barreda... Y en un rincón del laboratorio está curioseando Federico. Mirando por un microscopio, cantando flamenco son su voz oscura.

El fragmento es largo pero bien significativo del tono elegíaco de *La colmena científica*; un tono de lamento que Ernesto Caballero consiguió mitigar en su puesta en escena, intentando mirar más hacia el futuro que hacia el pasado: “Ni Lorca ni Buñuel sabían que iban a ser Lorca y Buñuel. Era gente normal, con la vida por delante y con mucho talento, como hoy en día, estoy convencido, habrá futuros *Lorcas, negrines, severos ochoas o justas freires* tomando algo en la cafetería de cualquier facultad, riéndose con sus compañeros”. Confiamos en que el deseo de Caballero se haga pronto realidad y en fechas no muy remotas podamos contar con un tercer Nobel científico que sumar a los de Cajal y Ochoa.

La colmena científica o el café de Negrín no pasará seguramente como la mejor obra que ha escrito José Ramón Fernández, pero a mí me parece una de las más comprometidas y necesarias de su producción: un modelo de teatro ejemplar y, en el mejor sentido de la palabra, didáctico que –revisando un pasado memorable– puede funcionar como un espejo en el que se miren las nuevas generaciones, por desgracia hoy rehenes de un sistema impotente de yueneras ilusiones y esperanzas.

"LA COLMENA CIENTÍFICA" DE JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ: TEXTO Y REALIZACIÓN ESCÉNICA

Madga Ruggeri Marchetti
Universidad de Bolonia

José Ramón Fernández ya se había revelado buen dramaturgo cuando, en 1996, entusiasmó a los estudiantes de la Universidad de Bolonia que hicieron una lectura dramatizada de *Para quemar la memoria*. Ahora es un autor ya consagrado, traducido a diferentes idiomas, ganador de numerosos premios (que nos parece superfluo citar). Además de su obra original (*La tierra*, *Nina*, etc.) y de los trabajos dramatúrgicos colectivos (*La trilogía de la juventud*), de que hemos hablado ya repetidas veces, emerge también en composiciones de encargo, tal como fue con ocasión de la exposición sobre «Pintura española del siglo XIX» para inaugurar la ampliación del Museo del Prado, en la que su dramaturgia ilustraba la relación entre pintura y literatura en aquellos años. Su texto enlazaba obras como *Don Juan Tenorio*, *Los amantes de Teruel*, *Focura de amor*, etc. con los grandes cuadros de la época, muchos de los cuales aluden a la historia o a la literatura de aquellos años. Se encargó de la dirección del espectáculo Fernando Soto, con el cual había colaborado en *Sueño y Capricho*, la obra que se representó con éxito extraordinario cuatro veranos seguidos (de 2005 a 2008) en los Jardines del Capricho del Palacio de los Duques de Osuna. Ha preparado también versiones de textos clásicos

entre los cuales recordamos el último *Las bodas de Figaro*, que se presentó en el Festival de Almagro en 2010. Para la representación escribió una trama ficticia basada en el hecho de que los nobles de la época hacían funciones de teatro para sus amigos y una versión bastante fiel, aunque reducida, del texto de Beaumarchais.

La colmena científica surgió con ocasión de las celebraciones del primer centenario de la Residencia de Estudiantes. Todo investigador que pase por Madrid conoce ese lugar, punto de encuentro de la inteligencia internacional todavía hoy; pero, cuando se habla de sus primeros años, muchas veces el conocimiento se limita a los grandes personajes del arte y de la poesía, en especial a tres famosos: Lorca, Dalí, Buñuel. Esta vez, al contrario, nos encontramos ante una faceta menos conocida pero no menos importante: el laboratorio de Fisiología dirigido por el doctor Juan Negrín y la tertulia que allí se tenía alrededor de un café especialmente fuerte que preparaba el mismo director. José Ramón Fernández empezó a documentarse examinando durante varios meses las publicaciones de la Residencia de Estudiantes, los fondos de la Fundación Ángel Llorca, la Biblioteca Nacional, etc. y encontró una ayuda extraordinaria en el álbum de dibujos de Natalita, la hija del director de la Residencia, para recordar en su texto los grandes nombres que visitaron esa institución en los años 20 y 30. El espacio escogido para la obra fue este laboratorio que se había convertido en una tertulia de amigos y por allí pasaron verdaderamente grandes personalidades, también extranjeras.

El hilo argumental principal es sin duda la relación entre Negrín y Severo Ochoa que, llegado al laboratorio con veinte años, estaba fascinado por su director. Después, sus diferentes visiones de la vida los separaron: Ochoa quería dedicarse exclusiva y completamente a la investigación científica, mientras Negrín estaba interesado por muchas cosas, en especial por la política. La importancia de esta relación la subraya la misma estructura de la obra que empieza y termina con el abrazo entre los dos personajes en Nueva York en 1946, evocado por José Moreno Villa, el narrador de los hechos que se detiene en algunas fechas significativas: 1925, 1927, 1929, 1931 y 1936. Cada uno de estos espacios temporales está interrumpido por flashes que a veces son sólo brevísimos pensamientos, nostalgias, recuerdos del narrador.

Otras veces, dan la oportunidad de hablar de episodios importantes, en especial de tres encuentros cuyo protagonista es Negrín: la primera entrevista con su maestro Ramón y Cajal; la violenta ruptura con su discípulo Severo Ochoa, la tensa visita de éste cuando el ya ministro le procuró los salvoconductos para salir al extranjero con su mujer. Por eso no se trata de teatro histórico sino de una evocación a partir de los recuerdos del pintor y poeta Moreno Villa desde su exilio en México. Frequentaba éste con asiduidad la tertulia del laboratorio y era el enlace con los demás residentes, siendo amigo de los poetas de la generación del 27.

En esta tertulia no podía faltar Ángel Llorca, considerado uno de los “espíritus” de la Residencia en cuanto vivió en ella desde su inauguración hasta que se cerró. Identificándose siempre con el pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza, luchó contra el analfabetismo y dirigió el «Grupo Escalar Cervantes» preparando válidos maestros que supiesen formar «ciudadanos que investigan con rigor y que respetan a los otros...». Entre estos estaba Justa Treire, una mujer inteligente y resuelta, socia de la Sociedad de Conferencias de la Residencia, institución que trajo a Madrid a los más destacados científicos entre ellos Einstein y M^{me} Curie. José Ramón Fernández describe a esta maestra española como quien representa la esperanza del cambio en la vida de la mujer que ya había empezado tímidamente en aquellos años. Es ella quien, hablando con sus contertulios, observa que entre los científicos hay muy pocas mujeres y afirma «no es justo» mientras en 1931 con orgullo subraya a Madame Curie que «cada vez hay más mujeres en los laboratorios y en todas partes».

A través de brevísimas intervenciones, el espectador se entera de las novedades de la política española («Dicen que van a proponer a Unamuno para presidente de la República») y de la total libertad de ideas de quien vive en la Residencia: «Es que en este lugar no tiene por qué haber banderas, ni signos de religión, ni himnos», sino sólo jóvenes «hablando con libertad de política, de medicina, o de pintura». Sin hacer una historia hagiográfica, José Ramón Fernández, con breves pinceladas, traza un perfecto retrato de un tiempo, un ambiente y unos investigadores que tuvieron un gran peso en la historia de España. Y el espectador aprehende todo esto a través de veloces diálogos entre

los asiduos de la tertulia. Sirva como ejemplo la descripción de la vida política de Negrín. El espectador se entera a través de breves frases que empiezan ya en el espacio 1925 donde se apunta que el científico se encuentra con Indalecio Prieto para hablar «de zarzuela y de algo más» y sigue en 1927 con la preocupación manifestada por Llorca por que «ha escondido en su casa a Largo Caballero», hasta cuando el mismo Negrín afirma: «He ingresado en un partido político» porque está convencido que se puede «dedicar a la ciencia y a la política de forma simultánea» para aparecer después en 1936 como ministro de Hacienda.

Personajes que han frecuentado la Residencia surgen de manera casi casual pero intensificarán juego su peso en el diálogo hasta convertirse en una no presencia importante como Lorca, Falla, Buñuel, Juan Ramón Jiménez y muchos otros. A veces, para enumerar los residentes célebres José Moreno Villa se sirve del álbum de Natalita, la hija del director, de manera que ilustrando sus dibujos cita a los famosos que pasaron por allí. Naturalmente, como la pieza no es un documento histórico, hay algo de creación artística, pero es indudable que el autor no ha movido nunca sus personajes en sentido contrario de lo que está documentado. Es histórico que Negrín y Severo Ochoa trabajaron durante ocho años en ese laboratorio y que a la Residencia acudían las grandes personalidades de la intelectualidad internacional para hablar de lo que estaban estudiando. Es verosímil que Madame Curie, que impartió una conferencia en abril de 1931 en el salón de actos de la famosa casa, visitase también el laboratorio y que Unamuno conociese a la célebre investigadora aunque, probablemente sólo asistiendo a su conferencia. Sí es un hecho que coincidieron en 1933 en la Residencia, en la reunión promovida por la Sociedad de Naciones. Sin duda el gran acierto del autor ha sido reunir a todos en este taller de Negrín para poder dramatizar en breve espacio los importantes acontecimientos de aquellos años y mezclar de manera tan atractiva hechos históricos y sucesos posibles. Una mención aparte merece el lenguaje de este texto que, además de exhibir una interesante conversación entre personas cultas, acoge también términos científicos, propios del habla de los investigadores. El uso de lenguajes «de oficio» es una constante en las obras de Fernández desde «Para quemar la memoria». Aquí, el autor confie-

sa que una estudiante de Medicina llamada Elena Escudero le explicó los conceptos básicos de los estudios de medicina que se mencionan en la obra, para que no hubiera ningún tipo de errores.

La puesta en escena de Ernesto Caballero, sobre una versión reducida por el propio autor respecto del texto publicado, es inteligente, dinámica y divertida haciendo bailar y cantar a sus actores, que no tienen un parecido físico con los personajes, porque no se trata de un montaje descriptivo sino de una recreación de aquel período desde el presente. En efecto, ha añadido otro salto temporal a los ya numerosos del texto, porque ha imaginado que unos estudiantes o investigadores de hoy cuentan una historia de ayer, empleando el siempre atractivo juego del teatro dentro del teatro. En el perfecto espacio escénico no convencional de la sala de la Princesa, Curt Allen Wilmer no ha recreado el laboratorio con sus microscopios sino que unos taburetes subidos unos encima de otros dan la impresión de serlo. Una vez más, señalamos que no se trata de un lugar realista sino de unos elementos que evocan lo que se quiere representar. Al fondo, una gran pizarra alude al tema escolar; en especial cuando Justa escribe, parece estar en su clase y luego se proyecta la foto de sus alumnos. En efecto, la pizarra es una gran pantalla continuamente cambiante donde aparece el mar con sus olas cuando se habla de Málaga, o una foto de antiguos residentes o la misma tortuga que servía de animal de laboratorio. Al final, la pantalla es invadida por imágenes bélicas con aviones bombardeando y devastaciones en la ciudad. El escenógrafo construye el suelo de la sala con baldosas de forma hexagonal, imitando la decoración de la época y al tiempo evocando la idea de «colmena laboriosa». A un lado parece roto como si preanunciara el fracaso del maravilloso proyecto que allí se fraguaba. A otro lado unas estanterías de vidrios y objetos de laboratorio. El vestuario de hoy se mezcla con las batas blancas antiguas abrochadas detrás. Importante la iluminación de Juan Gómez-Cornejo: un haz de luz se concentra sobre un personaje durante un flash o un recuerdo. En el cuadro de la época bélica en la sala sin luz los actores se mueven con linternas creando el ambiente del oscurecimiento obligatorio durante la Guerra Civil.

El reparto es perfecto. José L. Esteban es un José Moreno Villa conmovedor; David Luque dibuja en toda su complejidad al poliedrico Juan Negrín; Lola

Manzano sabe encarnar a la inquieta maestra Justa Freire, feminista ante *litteram*, deseosa de aprender; Paco Ochoa transmite la tranquilidad de Ramón y Cajal, Iñaki Rikarte la timidez del joven Severo Ochoa y Pedro Ocaña el compromiso de Ángel Llorca. En una brillante decisión del director, cuatro actores -Luque, Ochoa, Rikarte y Ocaña-, interpretan a Miguel de Unamuno. El espectáculo tiene el gran mérito de evocar un mundo que la Guerra Civil barrió y animar a la memoria y a la recuperación de esta magnífica cultura.

SONIDOS DE LA MUESTRA XVIII

Delphine Chambolle

Risas, silencio, voces de los actores, amplificadas a veces, un altavoz, voces grabadas, tacones en la tarima, gotas de agua, un cerrojo, un móvil que suena en el público, o en el escenario, aullido de perro, tic tac de un reloj, platos en un restaurante, acordes de piano, ruidos de la calle, tierra que se derrama... Son algunos de los sonidos que recuerdo de la Muestra XVIII. El sonido en el teatro designa todo lo que oímos, lo que proviene del escenario, de fuera, y también del público. El sonido en el teatro es doble, un sonido efímero, sonoro vivo, fugitivo: la voz del actor, la música en directo, y también todos los movimientos y gestos que se producen en el escenario. Luego hay un sonoro inscrito en un soporte, que suele llamarse "banda sonora". Se compone de diferentes efectos sonoros que serían como trozos de memorias de la realidad. No existe de por sí, sino en relación con lo que está pasando en el escenario¹.

1. Esta definición del sonido en el teatro viene del libro del técnico y diseñador de sonido, DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006. Adapto aquí su definición, el libro por el momento está sin traducir.

El sonido es un tema todavía poco estudiado y poco valorado² entre los profesionales del teatro aunque, en mi opinión, vemos cada vez más montajes que utilizan el sonido de manera pensada, es decir sin que el sonido se limite a la típica música que sirve para llenar el vacío durante una mutación. Es curiosa nuestra relación con el sonido en una sociedad en la que lo visual lo invade todo. Cuando hablamos de sonido es para quejarnos del ruido de la calle, y pocas veces para fijarnos en el ruido del agua de una fuente, una voz cantando que se escapa por la ventana, el chirriar de una puerta. Es como si fuésemos desaprendiendo a escuchar; el niño tiene un oído especialmente sensible a todos los sonidos de lo cotidiano. Hoy vamos al teatro para ver una obra y los premios Max no incluyen premio al mejor diseño de sonido, aunque sí al de iluminación o vestuario, y en las reseñas casi nunca leemos un comentario respecto al sonido. ¿Nos estamos volviendo sordos?

La mayoría de los montajes de la Muestra indican en las fichas técnicas un trabajo dedicado al sonido. Se nombra por medio de dos expresiones: "espacio sonoro" o "diseño de sonido". Notamos que recurrimos otra vez a referentes visuales para hablar de sonido. Estos términos resultan reductores cuando el sonido tiene muchas posibilidades, no sólo la de construir espacios sonoros en relación con los espacios visuales del escenario. El sonido ofrece mucho más, abre espacios más allá del escenario, espacios imaginarios. El sonido cuando llega a nuestro oído trae recuerdos, moviliza la memoria, diferentes sensaciones, a veces casi carnales.

Nuestro propósito es mostrar, a través de algunos montajes de la Muestra XVIII, la importancia que el sonido puede tener en un espectáculo, algunas de las características del sonido, sus efectos y lo que puede crear.

2. Consulte el artículo de IGLESIAS SIMÓN, Pablo. « El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo », ADE Teatro N°101. Julio-Agosto 2004. Págs.199-215. Por otra parte señalamos el trabajo de Marie-Madeleine MERVANT ROUX (ARIAS París) y Jean-Marc LARRUE (CRI Montreal): Le son du théâtre /Theater sound. Intermédialité et spectacle vivant. Les technologies sonores et le théâtre XIX-XXe siècles. Acaban de publicar dos números de la revista Théâtre / Public acerca del sonido: I "Le Passé audible. Le son du théâtre", Théâtre / Public nº 197, Association Théâtre / Public, 2010 y II "Dire l'acoustique, le son du théâtre, Théâtre / Public nº199, Association Théâtre / Public, 2011. Por fin queremos hablar del trabajo de Daniel DESHAYS que ahora dirige el departamento de sonido de la escuela de Lyon ENSATT (Escuela Nacional Superior de Artes y Técnicas del Teatro).

Diseñadores de sonido

Pude hablar con algunos de los diseñadores de las obras que vi en la Muestra, pero desgraciadamente, no las vi todas. Sin embargo, puedo decir que los que realizan el sonido tienen formaciones muy diversas y han llegado a ser diseñadores de sonido para teatro a través de relaciones que han tenido con ese mundo. Evidentemente eso se explica por la escasez de formaciones dedicadas específicamente al diseño de sonido para teatro, y también por la existencia y el desarrollo de las nuevas técnicas numéricas (material de grabación y programas de edición y mezcla del sonido fácilmente manejables). Algunos son técnicos de sonido y han recibido una formación en ingeniería de sonido, como es el caso de Jónatan Bernabéu. Se formó en CRASH Instituto Audiovisual (Barcelona). Es diseñador de sonido de la compañía Titzina Teatre (*Exitus*, *Diego Lorca* y *Pako Merino*). Él emplea como técnico de sonido y también de iluminación. A partir de 2007 se incorpora a la compañía como técnico y luego diseñador. Se percibe el dominio técnico en el montaje. Dos micros de ambiente están camuflados en la escenografía. «El objetivo de esta microfonía es hacer llegar el texto legible a toda la audiencia. Su ajuste viene marcado por las condiciones acústicas de la sala, en teatros con mala sonoridad es imprescindible, en caso opuesto puede llegar a ser innecesaria³». Más allá de estas consideraciones técnicas, diría que la microfonía de ambiente permite caracterizar algunos lugares como la Consulta Abogado y el Restaurante asiático. Los cambios son rápidos, el decorado simple, y el sonido diferente ayuda a pasar de un lugar a otro. Por otra parte, el hecho de camuflar la microfonía en la escenografía es muy importante. Así la acción permanece centrada en el escenario, el sonido se difunde a partir del lugar donde están los actores, de donde hablan (no hablamos aquí del caso de sonido off). En muchos casos, todavía, permanecen los altavoces en el límite del escenario, izquierda y derecha, pero no tiene lógica. La tecnología se pone al servicio de la obra y no al revés. Veo generalizarse el uso del micrófono inhalámbrico, a veces sin razón. En *Exitus*, este micro interviene dos veces, en el inicio, el actor sobre la mesa recita un texto a modo de "voz en off", y en el taxi, cuando el actor hace

3. Correspondencia del 17/04/2011.

diversas llamadas con su móvil. El diseñador de sonido precisa: "su función es hacer llegar la voz del actor con efecto de proximidad. Actúa como el efecto sobre la voz del actor alterándola y buscando una expresividad determinada". El uso de esta microfonía permite dar ritmo, porque la voz cambia, de vez en cuando, de manera leve. El espectador siente el cambio de ritmo, no se lo explica, no sabe que, en parte, viene de estas modificaciones de voz. Una música jazz acompaña algunas mutaciones, de manera rápida. En esa obra de tono cómico (aunque a veces diría tragicómico), el ritmo no puede ralentizar, y una música, o un ritmo rápido, tiene el efecto de mantener la energía presente así como de enlazar las diferentes escenas que se suceden. El diseño sonoro simple y el sistema sonoro de difusión están muy bien elaborados y dan un color sonoro específico a la obra que le proporciona coherencia.

Otros son músicos. Juan García (*NN12* de Gracia Morales, dirección Juan Alberto Salvatierra) estudió Ciencias de la Comunicación en México. Dice: "Mi acercamiento al sonido comenzó como una necesidad para hacer grabaciones de mis proyectos musicales. Poco a poco la gente me fue buscando para trabajos relacionados con el sonido para imagen. En ese sentido no he recibido educación formal, prácticamente lo he aprendido todo de manera empírica"⁴. Parece ser su tercera colaboración con Remiendo Teatro (*A Paso lento* / 2007, *Y a ti que te da miedo* / 2006). Notamos que para Jónatan Bernabéu y Juan García hay una colaboración especial con una compañía de teatro, lo que revela la implicación del trabajo del diseñador de sonido en un montaje, exactamente como un actor o un escenógrafo con quien el director vuelve a trabajar porque están construyendo una estética común. Irma Catalina Álvarez (*Palabra de perro*, Juan Mayorga, dirección Sonia Sebastián) es compositora electroacústica. Se graduó en composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Atocha y se acercó al diseño sonoro para teatro trabajando con la Resad. También insiste ella en la necesidad de colaborar: "la idea compositiva y sonora salió de la colaboración entre Sonia, el equipo de actores y yo durante un mes de ensayo y trabajo de mesa, propuestas, pruebas, reajustes". Hace hincapié en la dimensión rítmica del sonido y en efecto me

pareció logrado su efecto sonoro, compuesto con gotas de agua, que caracteriza el primer lugar de la obra. Goteo irregular, que aparece entre las palabras, creando pausas y silencio. Juan García, por su parte, habla de su interesante colaboración a la vez con la dramaturga Gracia Morales y el director Juan Alberto, y precisa "no en cuestiones técnicas, pero sí a nivel emocional". Porque el sonido para alcanzar estas dimensiones rítmica y emocional que lo caracterizan tiene que ser pensado por el equipo como elemento constituyente del montaje, y no de manera separada por el técnico o el diseñador, que solamente en este caso podrán crear un elemento que viene a superponerse a un conjunto ya existente.

NN 12: El sonido del olvido

Músico y compositor mexicano afincado en Madrid, Juan García renunció a la música en este montaje para construir un espacio sonoro a partir únicamente de sonidos, adaptándose a las necesidades del texto, a la búsqueda de lo que él llama « lo orgánico ». Gracia Morales cuenta que el origen de la obra nació en un vuelo Madrid-Roma en el año 2007, leyendo un reportaje de *El País Semanal* (EPS) titulado "La voz de los huesos". Trataba de los desaparecidos de la dictadura militar argentina y del trabajo de un joven equipo forense. El título del reportaje podría también titular la creación sonora de Juan García. NN viene de la expresión latina Nomen Nescio (desconocido el nombre) con la que son designados los restos de las personas cuya identidad se ignora. Recordemos la sinopsis de la obra: « En *NN12* asistimos a un proceso de investigación forense mediante el cual se identifican los restos de una mujer hallados en una fosa común. La acción se desarrolla en un lugar y un tiempo indeterminados: podría ser cualquier país donde una situación de guerra o de dictadura haya producido lo que llamarnos « desaparecidos »⁵. En este montaje el sonido construye el espacio escénico elaborando rupturas y continuidades. Y puede más abriendo espacios imaginarios, encargándose de lo que ya no podemos ver, de lo que cayó en el olvido, de lo que tanto cuesta sacar a luz, sonidos de la memoria y del olvido.

4. Correspondencia del 25/04/2011.

5. Se puede leer en la excelente página web dedicada al montaje: www.nn12.es

Iluminación y sonido: construcción del espacio

Existe una estrecha relación en el montaje entre los elementos visuales y sonoros. Primero de manera “clásica” el sonido, como la iluminación (Fernando Vidal), construye el espacio escénico. El espacio escénico se divide en dos partes, una representa el laboratorio de la forense, y otra la casa del Hombre Mayor: “La luz evidencia ora una, ora la otra parte del escenario, pero a veces se iluminan las dos a la vez porque hay simultaneidad de acción”⁶. De la misma manera el sonido nos ayuda a pasar de un lugar a otro o de un tiempo a otro. El público está sentado en la nueva sala de las Cigarreras y espera que empiece la función. Tal vez no se haya dado cuenta de que ya empezó: acordes de piano, tierra que se derrama, ruidos de cerrojo se oyen difundidos por varios lugares en la sala. Es el primer efecto sonoro que se repetirá seis veces a lo largo de la obra. La oscuridad marca el inicio y el público calla. Oímos la voz de la Forense. Está comentando imágenes de una fosa común proyectadas en una pantalla. Ella se dirige a un auditorio, como si fuéramos nosotros, va contestando a las preguntas. Como en una escena de exposición nos enteramos del tema de la obra. Termina la entrevista: “Muchas gracias por su atención”, y de nuevo vuelve el efecto sonoro del principio: pasos que resuenan en un pasillo, ruido de llaves, el chirriar de una puerta, el cierre de una puerta. Pasamos a otro lugar: el laboratorio de la Forense. Ella está escuchando a su propia voz en una grabadora que da cuenta del estado de investigación del cuerpo NN12. Al principio la iluminación se focaliza en el Hombre Mayor, no vemos a la Forense, y conforme se extingue ese foco de luz, el espacio alrededor de la Forense se ilumina, se precisa, se amplia, y en la segunda escena, domina el espacio del laboratorio. Iluminación y sonido nos guían por el espacio. La primera frase de la Forense es: “La luz por favor”. Observamos que, en la edición de NN12⁷, esta frase aparece más tarde en la

6. RUCCIERI MARCHETTI, Magda, Noticias Teatrales, «NN12 de Gracia Morales en el teatro Galileo de Madrid, Abril 2011, <http://noticiasteatrales.galeon.com>. Es de notar que en esa reseña aparece la única referencia al sonido, “miedo al sonido del cerrojo”, cuando en las otras, referenciadas todas en la página de Remiendo Teatro, no se hace mención ni de sonido ni del diseñador Juan García.

7. MORALES Gracia, NN12, Teatroautor, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, SGAE, 2010.

primera escena. En el montaje, de manera simbólica, la Forense inicia la obra pidiendo la luz cuando su trabajo es descubrir la identidad de un cuerpo, sacar a luz la historia de una vida. Este desvelo nos lo muestra el movimiento de la luz, desde el principio, desplazándose del Hombre Mayor, que representa una de las claves del pasado, hacia el espacio de la Forense, tiempo presente, de donde debe surgir la luz y la verdad. La iluminación materializa el sentido de la obra.

El sonido, ritmo de la investigación

El sonido parece ir más allá de las palabras y encargarse de darnos a escuchar lo que no podemos ver. En la escena 3, mientras está trabajando la Forense, NN se pone a hablar y termina diciendo: “Pero ¿Queréis escuchar todo / todo esto que / lo que traemos para contaros?”⁸. En ese momento oímos de nuevo los acordes de piano del primer efecto sonoro mezclado con sonidos nuevos: voces, cuchicheos, gemidos, gritos de un bebé, risas. Otra vez la tierra que se derrama y el sonido de algo que se cierra, puerta, o tumba... El sonido representa a todos los muertos de los que habla NN: “Palabras, ahí, ahí abajo. Con desesperación a veces. Con / con / miedo. Con rabia también. Como si todos los muertos sin nombre nos pusiéramos juntos, oyéndonos apretados, para quedarnos menos solos”⁹. La voz de NN sale de la tierra, se expresa en nombre de todos los muertos, se extrae de la masa anónima, poco a poco se individualiza, lo que describe la acotación de la escena 3: “Su discurso a veces está entrecortado. Se esfuerza, pero, en ocasiones, no encuentra la palabra que busca y tiene que volver atrás y reintentarlo. No es inseguridad o falta de firmeza; es como si el habla estuviera rota y tuviera que ir recomponiéndose”¹⁰. Por primera vez, el oyente puede claramente relacionar los ruidos de tierra con las tumbas, las voces, con los muertos, o simplemente con las cajas y los cuerpos desconocidos de los 144 NN que componen el decorado. En adelante, oiremos dos veces más esta serie de sonidos. En la escena 8 la Forense y Esteban, hijo de NN, están hablando del avance de la

8. Pág. 20.

9. *Ibid.*

10. Pág. 19.

Investigación. El Hijo se hace muchas preguntas, quiere saber más rápidamente, y la Forense contesta: "No lo sabemos", "Esteban, tiene que tener paciencia, Todavía no podemos conocer todas las respuestas"¹¹. En ese momento se entremezclan las tres voces (Forense, Esteban, NN) y las voces anónimas de la banda, acordes de piano, el ruido de la tierra, el cerrojo. Las voces y los ruidos relacionados con la tumba se oyen mientras permanecen preguntas sin contestar, mientras la verdad sigue sin aparecer. Luego en la escena 10, la Forense hace lectura a Esteban de una carta que pertenece a la familia de NN, donde viene explicado lo que pasó al hijo de NN. Al final de la lectura vuelven a sonar los acordes, ruidos de cerrojo y tierra, por última vez hasta el final. La carta revela una parte de la verdad, revela a NN que su hijo no murió, y a Esteban de dónde viene. A partir de ese momento NN recobra su ser, pasa de ser fantasma a persona. La Forense expresa ese momento de transición al final de la escena 11: "La Tierra está llena de voces. Voces sin nombre, que siguen hablando todavía, muchos años después de haber muerto. Ahora, poco a poco, las estamos sacando a luz... Pero tenemos que ser fuertes si queremos escuchar lo que tienen que contarnos"¹². En la escena siguiente, la 12, NN vuelve a tomar la palabra, empieza a contar el pasado "mientras la Forense está recomponiendo su esqueleto" nos indica la acotación¹³. NN ya no está relacionada con esta masa anónima de los muertos que representan las voces. Por eso desaparecen. Al final la Forense cierra la caja NN12 con sus restos y se dirige hacia otra caja. Oscuro final y por última vez oímos las voces anónimas y los ruidos de la tierra. Otra investigación está por empezar, otra historia. Ella está a punto de dar voz a otro destino. De las voces que oímos, salen esos destinos olvidados, uno a uno, y nos toca ahora a nosotros seguir el trabajo.

Circularidad, repetición y atemporalidad

El efecto sonoro acompaña la investigación de la Forense. Sigue la recomposición del cuerpo y de la historia de NN, y podría ser el esqueleto de la obra: el montaje empieza por este efecto y termina con él. Nos introduce en

un mundo indefinido y termina abriendo otros espacios desconocidos. Esta circularidad construye el espacio indeterminado y fuera del tiempo en el que se sitúa la obra. La acumulación de diferentes voces acentúa la impresión de atemporalidad. Se mezclan diferentes tipos de voces que tienen el efecto de borrar las fronteras entre presente y pasado. Voces de los actores: la Forense, el Hijo, NN que pertenece al pasado, voces indirectas como la voz grabada de la Forense, voz en off que lee la carta, voces de la banda. Nos parece muy interesante el juego con la grabadora de la Forense que se repite en las escenas 2, 6 y 14. Oímos primero la voz de la Forense desde la grabadora, luego la voz de la Forense que se dirige a la grabadora. En los dos casos, aún más cuando sale la voz de la grabadora, la voz es metódica, científica. Poco a poco se introduce la voz de NN, más viva, de manera contradictoria ya que está muerta. En la escena 2 se añade un detalle interesante que llega a borrar totalmente los límites de tiempo y lugar:

Forense. — En el cráneo hay una característica especial. La fontanela mayor no está cerrada. (Se queda en silencio, con la grabadora funcionando, y vuelve a tocarse la cabeza, en el mismo sitio de antes)

NN. — (Observando por primera vez a la Forense con cierta curiosidad) ¡Tú también / Ese hueco / ahí / ¡tú / también!

Forense. — (Acercándose de nuevo la grabadora a la boca) El equipo de odontólogos va a comenzar mañana con la ficha dental. Yo pasé ahora a la obtención de muestras para analizar el ADN.

*La Forense detiene la grabadora. Toma unos guantes de latex. Se los coloca*¹⁴.

Esta semejanza acerca de la fontanela hace que la Forense podría ser NN y NN, la Forense, reuniendo pasado y presente.

Surge de esta combinación de las voces anónimas de la banda, la de NN o la de la Forense, una voz colectiva:

Mientras suena su voz, la Forense se acerca hacia NN. Comienza a decir el texto a la vez que está sonando en la grabadora.

Forense y Voz de la Forense. — (Desde la grabadora) [...] Hace falta mucha constancia, mucha complicidad para hacer desaparecer a tantos miles de personas. ¿Cuántas manos,

11. Pág. 36.

12. Pág. 47.

13. Pág. 49.

14. MORALES, Gracia, NN12, ... op. cit, pág.16-17.

cuántos ojos, cuántas bocas calladas y calladas se necesitan para seguir desapareciendo a los que sacaron de sus casas y todavía no aparecen?

NN. — (Al unísono con las otras voces) ¡Cuántas..., cuántas..., cuántas...calladas y calladas se necesitan para seguir para seguir desapareciendo a los que sacaron de sus casas!¹⁵?

Las voces se superponen para hacerse una sola voz, “al unísono”, que recupera la memoria y la historia común. Las repeticiones de la voz grabada y de las mismas palabras insisten en el trabajo duro y metódico de la investigación, tan difícil y largo como el de la desaparición. Juan García también juega con la repetición del efecto sonoro, porque nunca es exactamente la misma mezcla de sonidos. La tercera vez incluye las voces, y luego desaparecen. A veces domina el sonido del cerrojo, otra vez el de la tierra. Repetición del mismo y del otro, el sonido en *NN12* marca el ritmo de la obra, es el ritmo de la investigación que se repite, sin acabar nunca: el mismo trabajo / otra identidad recuperada, el mismo olvido de la Historia / otra historia desterrada. La evolución de las repeticiones construye la atemporalidad y la universalidad del olvido y del trabajo de memoria. Por otra parte, el proceso de repetición, más allá del hecho de que teatraliza el sentido de la obra, permite al oyente / espectador separarse del sentido y acercarse a la materialidad de los sonidos.

Materialidad de los sonidos: surgimiento de un mundo imaginario

La voz de la Forense, directa o indirecta, así como el decorado de las 144 cajas colocadas de 1 a 144 detrás de ella, proporcionan una dimensión documental a la obra. Es una voz fría, distanciada (aunque a veces le cuesta superar el horror, escena 6). Recordamos también todos los detalles que aparecen en las citas precedentes, grabadora, guantes de látex que hacen hincapié en el aspecto científico. La Forense avanza sin parar hacia la revelación de la identidad, cueste lo que cueste, de manera eficaz. Junto con la voz precisa de la Forense, se oye otro sonido directo: el tacconeo de sus zapatos que revelan sus movimientos rápidos, determinados como ella lo es en su trabajo. Al principio de la obra, después de oír los acordes de piano y el ruido de la tierra que se derrama, oímos el ruido de los tacones en la tarima. Luego la primera frase,

Estos dos sonidos se suceden siempre de la misma manera, excepto después del monólogo de NN (escena 3) y al final. De esta yuxtaposición nace la sensación de pasar de un mundo a otro, de un mundo desconocido al mundo real. Este paso constituye una ruptura que crea el silencio. El silencio no es la ausencia de sonido. Es más bien el resultado de una ruptura, de un cambio de ritmo, en la voz, los gestos, o los sonidos. Primero, el efecto sonoro se difunde por toda la sala, y cuando para, crea silencio. El silencio puede surgir también simplemente cuando cesa un sonido. Pero el sonido que sucede, directo, con un nivel inferior, puede reforzar la impresión de silencio. Además esos tacones que resuenan en la tarima revelan todo el espacio alrededor de la Forense, sola con las 144 cajas. Y el silencio parece más intenso aún cuando el auditor puede sentir la materialidad de los sonidos que vienen de esas cajas de las que salen las voces, cuchicheos, gemidos... Estos diferentes sonidos que componen el efecto sonoro ofrecen la posibilidad de entrar en un mundo imaginario, el de los muertos. Cada uno, con los elementos de los que dispone en su memoria, moviliza sensaciones y construye imágenes en su mente. El ruido de la tierra que se derrama, que se echa encima del ataúd dentro de la tumba. De repente nos parece estar en la tumba y oír la tierra en contra de la madera. Vemos los cuerpos encerrados, las voces calladas, el miedo, los recuerdos de esas vidas. Imaginamos pasillos, rejas, llaves que chirrían. Juan García se hizo las preguntas siguientes antes de realizar los sonidos: “¿Cuál es el sonido de la ausencia, del espíritu de una vida truncada? ¿Cuerpos que siguen esperando a ser encontrados?” Quería realizar una “creación de representaciones sonoras de todas aquellas sensaciones relacionadas con el encierro forzado y anónimo” y “elementos orgánicos entrelazados con los ecos de las voces¹⁶”. Para mí alcanzó totalmente su objetivo, ya que mediante estos sonidos logra dar verticalidad a la obra. De estos sonidos nace una nueva temporalidad, o más bien, la idea de tiempo desaparece para abrir una brecha en el tiempo que se estira y se llena de diversas sensaciones. Por eso cuando volvemos a la realidad del espacio escénico con el eco de los tacones, la ruptura es grande, el silencio implacable.

15. *Id.*, escena 14, pág. 59.

16. www.nn12.es

Conclusiones

Observamos cómo, cuando el sonido forma parte del conjunto de elementos que constituyen el montaje, aporta mucho a la obra. Iluminación y sonido se pueden corresponder para definir los espacios. La relación entre la escenografía y el sonido también ofrece muchas posibilidades. En el caso de *NN12* es como si el sonido diera voces a las cajas. El sonido hace surgir otro espacio, irreal y más carnal al mismo tiempo. El sonido proporciona un ritmo, juega con las temporalidades y crea silencios.

Trabajar con el sonido en el teatro no significa llenar el espacio de efectos sonoros múltiples. Por el contrario, y lo vemos a través del ejemplo del montaje de *NN12*, un efecto sonoro que se repite puede ser suficiente. No obstante, este efecto sonoro se inserta en un conjunto de elementos diversos como el texto, el decorado, la iluminación, los movimientos y las voces de los actores, que interfieren. De estas correspondencias, o a veces contradicciones, nacen la teatralidad, el ritmo y los silencios, que dan paso al espectador a espacios imaginarios y sensitivos.

Este artículo es sólo una muestra de lo que se puede sacar del análisis del sonido. Nos gustaría, en adelante, ampliar nuestro trabajo sobre el oficio de diseñador de sonido entre otras cosas. En efecto, por varias razones que hay que analizar, el sonido en la historia del teatro ha sufrido un olvido. Permanecen en general sin estudiar: la introducción del micrófono, los archivos sonoros, las nuevas tecnologías, los equipamientos de las salas, la acústica, la difusión del sonido, la utilización del sonido, la evolución de las voces, etc. Es tiempo ya de corregir esta ausencia, investigando sobre el olvido de una memoria que puede enseñarnos mucho.

EL TRADUCTOR EMANCIPADO

David Ferré

La traducción siempre ha sido una cuestión de transmisión de la sabiduría a lo largo de la historia, de índole muy ideológica. Puede ser que sea la única constancia de esta disciplina que encuentra sus fundamentos tanto en el mundo del arte como de la técnica. Los monasterios de la edad media han amparado y fomentado aquel conocimiento del mismo modo que los talleres del renacimiento lo hicieron en cuanto a pintura y escultura.

El debate entre el texto de teatro y su relación con la edición impresa, hoy día, no parece ya tener mayor interés, sino económicos. En el ámbito teatral francés, se llega a estrenar sin publicación aunque las productoras suelen, a manera de comunicación, publicar lo que producen. Las editoriales responden a este esquema sin mayor dificultad. Ahora bien, quisiera plantear la problemática del interés de un texto desde el espacio de la escritura misma en tanto y como espacio altamente político y no solo editorial o escénico.

Un texto de teatro ya no es solo un espacio de representación escénica (aun menos después de los ya admitidos y reconocidos preceptos postdramáticos), pero un espacio de lectura. El teatro se lee, ya que el teatro en la postmodernidad va dejando de ser un espacio democrático social y político de debate, para convertirse en teatro mental, teatro del uno, teatro de proyección individual, muy vinculado a la sociedad ya no industrial sino tecnológica

(en cuanto a nuevas tecnologías). La lectura de un texto teatral puede definirse más allá de cuestiones de producción y responder a la evolución de la concepción de la escritura misma¹. Por lo tanto, la traducción es también un indicador de esta concepción de la escritura. Además, creo que puede constituir una mirada sobre los mecanismos de la escritura de un autor, parecida a un espejo frente al escritor.

1- La situación actual.

Por una parte, el aparato de producción, (público o privado) decide lo que el público "pide y necesita" y por otra, el mundo universitario, por tradición, decide lo que es teatro (texto incluido) o no. Además, el mundo de la traducción intenta poner en marcha una serie de defensas a favor de los derechos, la visibilidad y el reconocimiento del traductor². Al fin y al cabo, estos polos están muy vinculados y se suelen responder entre ellos. Intentemos reflexionar fuera de este marco.

2- La figura del traductor

El traductor hoy oscila entre varias definiciones. Aurélie Deny en su tesis³ define 3 tipos de traductor para llevar a cabo su estudio sobre la difusión del teatro español en Francia desde un punto de vista editorial y escénico: el traductor-escénico, el traductor-hispanista y el traductor-spectador.⁴

Creo posible plantear una cuarta figura desde un punto de vista más estético: un traductor híbrido, casi *impuro*, a la frontera de varios territorios, porque creo que precisamente la traducción es un espacio fronterizo y como tal variable, sujetado a decisiones y no a autorías diversas (es el arte de *decidir*). El traductor teatral conoce el ámbito lingüístico, cultural etc ... del idioma fuente, pero también ha de conocer la experiencia, única y no transferible, del

1. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud- Babel, 2000.
2. Assouline Pierre, *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre, 2011
3. Deny, Aurélie, *Le théâtre en France et en Espagne: regards croisés sur vingt ans de diffusion éditoriales et scénique (1989-2009)*, 5802 páginas, tesis de doctorado de Estudios hispánicos e hispanoamericanos, dirigida por el PR Georges Tyras y defendida en la universidad Stendhal-Grenoble 3, el 8 de diciembre de 2009.
4. Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea nº15, pp 81-130

espacio de la representación (física o virtual- subjetiva digamos-) y en cuanto a ser espectador, es sobre todo un lector, un lector de todo tipo (literario y escénico). Así mismo creo que se puede esbozar un traductor que llamo, dentro de *La Manufacture du traducteur*, el traductor-emancipado, quien no cabe en un territorio único. Recordamos que la especialización nació con el mundo industrial, es decir el mundo donde se ha plasmado la separación de las tareas humanas.

3- La Manufacture du traducteur⁵

Los teóricos buscan y por ello manejan representaciones abstractas y conceptos para entender mejor el hombre y su condición. El artista, él, crea representaciones más materiales dedicadas a un amplio público. El traductor va y viene entre ambos polos. Precisamente, traducir no tiene porque responder a temáticas encargadas o bien a textos cuya dramaturgia tendría que vestir un interés específico. Creo que la elección de traducir un texto tiene que ver con la constitución de un imaginario colectivo, fundamentos de nuestras sociedades humanas. Los objetivos pueden ser de índole artística, pero también vinculados o bien con el espacio de la transmisión pedagógicas o bien con él de la investigación no específicamente teatral o literaria. Por ello, *La Manufacture du traducteur* radica en el proceso de trabajo mismo, en forma de taller, al igual que los pintores o escultores (pienso en Leonardo Da Vinci por su transversalidad, en Caravaggio por sus modelos vivos y sus luces.)

4- La traducción como proceso dramatúrgico creativo

La traducción resulta pues una operación reflexiva en la lengua misma, animada por un compromiso político y estético. Así mismo, más allá de las funciones ya establecidas, se puede convertir en un marco de encuentro entre varios emisores-receptores.

Dentro de *La Manufacture du traducteur*, se constituyó un corpus de textos en los cuales se plasma esta aproximación. Se trata del *Teatro de la desaparición*, donde cada texto está enfocado hacia la desaparición de algo: de la

5. *La Manufacture du traducteur* se ubica dentro del espacio *Actualités Editions* (www.actualites-editions.com)

escritura (Paco Bezerra- España), de los cuerpos (JM Mora, España), de la filiación (Gracia Morales, España), de la memoria (Verónica Musalem, México).

A- Las imágenes

Cuando descubro un autor, descubro el conjunto de sus textos. Concretamente, descubro lo que se está diseñando, más allá de las temáticas y de las formas dramáticas utilizadas. Son tanto las formas clásicas como las *nuevas* que me llaman la atención en la medida que esconden elementos plásticos que llegan a constituir una imagen que funciona como un motor poético.

Busco estas imágenes detrás de los relatos y de las fabulas de cada uno de los textos. Así mismo, puedo definir la poética de un autor en la medida que no se tratan de imágenes cerradas, pero más bien de elementos sueltos que se reiteran. Esta investigación tiene lugar en el mismo proceso de traducción. Después, constituye un material que el autor puede utilizar dentro de su propio proceso de trabajo, literario o escénico. Se trata por lo tanto de extraer este material traduciendo. Lo llamo *skénē* refiriéndose al teatro griego.

La *skénē*

La *skénē* constituye la caseta en el fondo del escenario teatral griego donde los actores se vestían y cambiaban de función o de personaje, donde cada uno se convertía en algo distinto de lo que era. Este espacio constituye pues el espacio de transformación poética de un texto en otro, su traducción: sigue siendo lo que es y a la vez otra cosa, al igual que los actores griegos detrás de la caseta.

Estas *skénē* no corresponden a la subdivisión dramatúrgica o dramática del texto, pero son espacios metafóricos movedizos donde los imaginarios mismos se encuentran en formación bajo forma de huellas. A partir ellas, es posible distinguir estructuras productivas de sentido. La labor del traductor gira en torno a ellas, de las cuales el trabajo sintáctico y estilístico surge para volver hacia las estructuras de superficie, es decir el relato dramático y su traducción.

B- Textos y modelización: 2 autores españoles, 2 ejemplos

Esas *skénē* sirven para plasmar un escenario que permite definir un “modelo” significante (bajo la forma de cuadros, de esquemas, de partitura visual o

sonora etc...) característico para entender los mecanismos de escritura de un autor, tanto cuanto más cuando se trata de un autor emergente.

Paco Bezerra o la *skénē del deseo*.

En el trabajo dramatúrgico de traducción de los textos de Paco Bezerra (*El piano de la Bruta* y *Dentro de la tierra*), aparecen elementos que vuelven destacándose cada vez más.

El hijo menor de *Dentro de la tierra* escribe e “inventa historias” y tendrá que compaginar denuncia política y escándalo familiar, ya que su novia musulmana, querida, desaparece y se convierte en abono para los tomates los más bellos del mundo. La imagen erótica del deseo resulta muy significativa dado que va y viene entre muerte, fecundidad y amor. La figura secreta de la mujer y de la hija se confunden. Alrededor de esta figura del amor y de la unidad, de la andrógina primaria, radica la dualidad hombre-mujer que se pone de manifiesto a través un proceso de puesta en abismo constante para llegar al centro de la poética del autor. Los textos de Bezerra constituyen una vana búsqueda cuyo relato está motivado por una constante rivalidad padre-hijo, hombre-mujer, dominado-dominante y los fantasmas que nacen de ello.

La imagen de la andrógina parece dar el ritmo y el tono de esta escritura y tiende a generar un espacio dramático fuera del tiempo (la caseta de Felipe en *El Piano de la Bruta*, el vivero en *Dentro de la tierra*) que resguarda la imagen de una posible reconciliación entre deseo y deseante.

Además, la tierra, y lo que esconde, está en el centro de la poética (tierra agrícola, sepultura, bosque). Esta tierra es física pero también imaginaria. Viste un color, él de un paraíso perdido improbable donde fuerza y fragilidad conviven en el erotismo del deseo.

José Manuel Mora : la *skénē del cuerpo implorado*

Muy enfocado hacia el escenario, no por ello deja de ser un dramaturgo quien maneja los principios dramatúrgicos de la tragedia. Los utiliza visitando el coro griego así como lorquiano. Desmantela con estrategias de ficción-no ficción todos los elementos dramáticos de su relatos teatrales, y los personajes

se fragmentan para convertirse poco a poco en voces cuya identidad se encuentra en la abstracción del cuerpo.

Abstracción pues, pero no tanto de los relatos como de los espacios en los cuales se ubica la escritura y el narrador-escritor. Estamos frente a la formación de un prisma que, por fragmentos asociados, terminan siendo el misterio de un teatro ancestral sobre el origen del mundo, del mal, de la enfermedad, de la muerte. Un cuerpo que ha desaparecido de todo el campo de visión se convierte en el objeto perseguido por la escritura que va caminando. La focal apunta pues la enfermedad (*Cáncer*), la soledad (*Los Cuerpos perdidos*), la infancia perdida (*Mi Alma en otra parte*) tanto a nivel de lo real como simbólico. La imagen que se desempeña de ellos es la de una escritura con forma de ritual (fragmentos, contrastes, múltiples niveles de ficción), que convoca los muertos, los ausentes y la imagen de un cuerpo fragmentado, imposible de vincular con el presente vivo.

El tono y el estilo elaborados están dados por el desdoblamiento del autor. El otro elemento de la *skénè* es de índole del hipertexto, cuya estructura es la de un punto de observación. A la frontera de la escritura aparece el ojo observador del que escribe. Un ojo observando escribiendo, desdoblándose en fragmentos múltiples. Ahí nace la imagen indivisible de un coro.

Esta *skénè* permite, tanto al escritor como al protagonista que representa en el texto, quedarse a la frontera de la fabula, igual a una membrana, lugar del nacimiento (la escritura), de la muerte (el coro).

5- La traducción como proceso dramatúrgico

Bezerra y Mora son dos autores emergentes ya consolidados. Las *skénè* que se fueron esbozando a lo largo de la lectura de sus textos así como la traducción de algunos de ellos permitió entrever las imágenes recurrentes en su poética:

1- El deseo, en los textos de Bezerra, esta fomentado por la tierra, los retratos, el caballo, el perro, la manta de la mujer-amada, la tela-cortina para esconder y tapar, la muerte de cada mujer amada, la rivalidad padre-hermanos, masculinas.

2- El cuerpo implorado, en los textos de Mora, esta fomentado por la polifonía vocal, el cuerpo enfermo, la sepultura, la mantilla, la mirada cién-

tífica, la membrana, la frontera, el ojo-cámara, el eco, la postura medical de los cuerpos.

Todos esos elementos pueden constituir un material nuevo a la hora de traducir porque son signos.

En la propuesta del traductor emancipado, radica la propuesta del espectador emancipado de Jacques Rancière⁶ sobre el destino de las imágenes. Defiende con ímpetu que el espectador mira, y al mirar construye, en contra de los que pretenden, desde Platón, que mirar es el contrario de la acción y como tal aliena al ser humano ya que no da acceso al conocimiento. Para remediar a esta crítica de la mimesis teatral, Rancière nos recuerda que el teatro es drama, y como tal acción. La acción escénica, en acorde con la acción poética, literaria, esta llevada por cuerpos vivos en movimiento "frente a cuerpos que están por movilizar", por mover. ¿Cómo se mueve un traductor frente a un texto sino recorriendo sus arcanas?

Al fin y al cabo, el espectador (el traductor) o bien fomenta una distancia con lo que ve, siendo observador (Brecht), o bien se va implicando con el drama (Artaud). Entre encuesta distante y participación vital, el espectador siempre implica un "ver" con la mimesis teatral. Ahora bien, esta distancia poco a poco intentó reducirse con la idea de que el teatro es un colectivo, una comunidad, idea, según Rancière, vinculada con la noción de verdad romántica. Pues intenta demostrarnos, con mucho interés, que lo que importa es como cada uno de los actores-spectadores van traduciendo un conjunto de signos teatrales dramáticos para descubrir lo que sabe así como su propia ignorancia. Así mismo, un maestro enseña no lo que sabe sino que da a conocer a su alumno como aprender lo que no sabe. Y el alumno-spectador aprende algo siempre y cuando puede constituir su propio poema, hacerlo suyo. En resumida cuentas, defiende un espectador-interprete activo capaz de hacer suyo el drama para contarla de nuevo, una comunidad humana pues "de contadores y traductores". Creo posible plantear la figura del traductor desde esta dialéctica no jerárquica dentro del fenómeno teatral de la transmisión.

6. Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, pp 7-21

6- El traductor emancipado, político

Mas allá de los textos-productos, la traducción podría ser un espacio vivo de escritura, de investigación, como un espacio vivo de encuentro, entre la conciencia del género humano individual y su globalización, entre cada uno de los actores vinculados con la escritura. En este sentido, un texto teatral, que sea lo que sea su dramaturgia, es un texto abierto a la traducción. El lector modelo de Umberto Eco⁷ permite establecer una analogía entre leer y traducir, rematando la postura dinámica de Rancière. Eco plantea un lector modelo que sería un lector quien actuaría interpretando: la intención del autor, la suya y la del texto mismo como sistema de signos que quedan por juntar dentro de la comprensión y asimilación de la materia textual misma. Se trata pues de enfocar el texto de manera pragmática y ubicar el traductor-lector en este dinamismo.

Creo posible caminar desde el teatro político hacia un traductor político, quien abarcaría la traducción como un espacio de distanciamiento del mundo (lectura y escritura) y no como su mera transposición ilustrativa respondiendo a las instituciones obligadas hoy a un neo-liberalismo económico e intelectual. Así mismo, transmitir el saber de un texto, también es tener la capacidad de caminar por él, por los rincones menos conocidos de su dramaturgia, dado que el lector-spectador, por su mirada, será siempre él que de sentido a las obras de arte más comprometidas.

7. Umberto eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p64-80.

LA WEB TEATRO PASIÓN

Maria H. y D. Psarras

Bienvenidos al Teatro pasión. El Teatro pasión es un sitio web dedicado al teatro contemporáneo español, hispánico y catalán. Surgió como fruto, por un lado de nuestro deseo para dar a conocer a la gente del teatro griego la dramaturgia contemporánea española, hispánica y catalana y por otro, de nuestra aspiración a cubrir el hueco en cuanto a obras nuevas que a nuestro parecer existe estos últimos años en la cartelera griega. La página web, cuyo contenido está disponible en griego y en castellano, está destinada a directores de escena, actores (profesionales o no), teatrólogos, investigadores, estudiantes y a todos los aficionados al teatro en general. Los interesados podrán ver información sobre las obras y sus autores, pero también sobre el recorrido de las obras tanto en su país de origen como en el extranjero y en Grecia. Además, podrán leer críticas, ver videos y fotos de las obras, leer entrevistas de los integrantes de las obras etc.

El visitante de la página descubrirá que, aparte de los dramaturgos contemporáneos en vida, en nuestro sitio aparecen también algunas propuestas acerca de obras de autores clásicos españoles, tanto del Siglo de Oro como más recientes. Son obras por las que tenemos un interés especial así que hemos decidido incorporarlas a nuestra página, pese a que la vocación de nuestro sitio web es claramente la dramaturgia contemporánea.

Las obras están divididas en tres categorías, en función de si están traducidas al griego o no. Así pues, tenemos las obras traducidas (se entiende al griego), las obras que no están traducidas y las obras que están en proceso de traducción.

Empezamos con más de 35 autores y un total de más de 140 obras, que en su gran mayoría se traducen por primera vez al griego. El sitio web se irá enriqueciendo cada día con nuevas obras, provenientes siempre del ámbito del teatro español, hispánico y catalán.

Estamos convencidos de que en nuestra página web encontraréis obras realmente interesantes.

Vuestros comentarios nos ayudarán a mejorar nuestra página, con lo cual están más que bienvenidos. Los podéis enviar a nuestras direcciones electrónicas que son las siguientes: *dimitris@teatropasion.gr* y *maria@teatropasion.gr*. Esperamos que disfrutéis con nosotros este magnífico viaje por el mundo de la dramaturgia española, catalana e hispánica.

III. HOMENAJE A IGNACIO AMESTOY

BUSCAR LA VERDAD... Y CREARLA

(Palabras de agradecimiento de Ignacio Amestoy en la XVIII Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos de Alicante.)

Alcaldesa, Sonia Castedo; Director General del INAEM, Félix Palomero; Diputado de Cultura, Pedro Romero Ponce; Concejal de Cultura, Miguel Valor; Delegada de Teatres de la Generalitat, Marisol Limiñana; Cecilia Kindelán, de la Fundación Autor; querido Guillermo Heras, señoras y señores, compañeras y compañeros.

Cuenta Máximo Gorki, en sus recuerdos de sus visitas a León Tolstoi, que entre las cuestiones que predicaba el autor de "Ana Karenina" estaba una afirmación que a él le hacía reflexionar: "El artista no busca la verdad, la crea". Gorki apuntaba que en Tolstoi coexistían los dos tipos de intelecto: la inteligencia creativa del artista y el raciocinio escéptico del investigador. Y subrayaba la contradicción que tal vez él mismo, y no sólo Tolstoi, viviría. Buscar la verdad y crear la verdad al tiempo.

Dos propósitos, que no creo que sean tan contradictorios como los veía Gorki, y que se dan en todo artista, por no decir en todo ser humano. Buscar la verdad y crear la verdad, propósitos que, sin lugar a dudas, se tienen que dar en ese arte, el arte dramático, que en estos días nos reúne en Alicante, a orillas del Mare Nostrum, en esta XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Buscar la verdad, utilizando la razón escéptica del investigador, es lo que ha hecho siempre el mejor teatro, el teatro que no se amodorra en el entretenimiento. Eurípides, con *Medea*; Molière con *Don Juan*; Valle, con *Max Estrella*, ¿qué otra cosa hicieron, sino aplicar el microscopio sobre sus sociedades? Don Ramón, sobre aquel Madrid "absurdo, brillante y hambriento", desde la razón escéptica.

Y junto al buscar la verdad, el crearla, el imaginarla. Como Esquilo, aquel triunfo de la Sofrosyne sobre la Hybris, de la paz sobre la guerra, en "Los Persas"; como mi maestro Buero Vallejo, en los sueños de todas las Caminas y todos los Fernandos de esta España, en "Historia de una escalera"; como he querido soñar yo mismo en "La última cena", que viene hoy a esta Muestra de Alicante, en la que, dejando a un lado las armas, un padre y un hijo se abrazan.

"Buscar la verdad, y recrearla". Esa creo que es la esencia de nuestro arte, del teatro. Pensamos que otra verdad es posible, pero indagamos y hasta mostramos la verdad que no nos gusta, y la exponemos ante unos espectadores que tal vez no quieran verla.

En Elsinor, Hamlet hace representar ante quienes han asesinado a su padre la verdad de su crimen. Pero, también Shakespeare, tras detestar la verdad criminal, busca otra verdad, quiere otro mundo, el de Belmont de "El mercader de Venecia", el de la Atenas de "Sueño de una noche de verano", el de la isla de Próspero de "La tempestad". Shakespeare crea su verdad.

Mostrar la verdad para crear la verdad. La verdad de la belleza, una belleza en la que lo feo puede ser hermoso, como en Séneca, en el Lope del "Castigo sin venganza", en el Oscar Wilde de "Salomé", en Genet, en Fassbinder o en Sarah Kane. Una verdad que cuesta construir. Porque necesitamos del compromiso, para buscar la verdad y para crearla. Un compromiso basado en la solidaridad. Porque el teatro es el arte que más necesita de la solidaridad, que no existe si no es solidario. El teatro es el género artístico que tarda más tiempo en cuajar en una sociedad, si es que cuaja.

Tras el contar narrativo de Homero, al cabo de los siglos llegó la poesía de Safo y de Alceo, y mucho tiempo después, en la democracia de Pericles, el teatro pudo sacar la cabeza con Esquilo. Como tras nuestra Guerra Civil, primero la narrativa de "La familia de Pascual Duarte"; luego, la poesía de

"Hijos de la ira", y después de diez años de dura posguerra, sacó la cabeza Buero, con "Historia de una escalera", en 1949. Todo, en medio de "las grandes facilidades"..., que daba una censura, que se prolongó hasta 1982.

Los cuarenta autores que nos acogemos a la hospitalidad de esta XVIII Muestra de Teatro Español de Alicante sabemos de lo difícil que es sacar la cabeza en este mundo del teatro, y una vez de sacarla, lo fácil que es que te la corten. Escribimos nuestros textos. Y directores, actores, empresarios de compañía, empresarios de paredes, programadores —estudiosos y críticos, incluso— y, al fin, el público, han de solidarizarse con nuestros textos. Una solidaridad que será más comprometida si la verdad que desvelamos o la verdad que construimos resulta ser psicológica, social o políticamente incorrecta, o simplemente incómoda.

Yo he de agradecer aquí y ahora la solidaridad que he encontrado a lo largo de treinta años en personas que me han permitido buscar verdades o construirlas. Los que me enseñaron a buscarlas, mis maestros: en el TEM, Miguel Narros, William Layton, Ricardo Doménech o Maruja López. También me han enseñado a buscar mis condiscípulos, de Paco Algora a Ana Belén. Y cómo no, mis alumnos: de Paco Becerra a Irma Correa...

Gracias por su solidaridad con mis obras he de dar a mis directores: Miguel Narros, Antonio Corencia, Antonio Malonda, Paco Obregón, Salvador Távora, Carlos Gil, José Luis Tutor, César Oliva, Pedro Víllora, Paco Vidal o a mi hija Ainhoa, que sigue mis pasos... Productores públicos o privados: Justo Alonso, José Luis Gómez, Jesús Cimarro en aquella aventura con "Geroa", otra vez Carlos Gil, en la arriesgada singladura con "Gasteiz" —cuatro obras—, otra vez Paco Vidal, Alejandro de Juanes... Actores, de Victoria Vera a Berta Ríaza, Fermí Reixach, Nuria Gallardo en mi "Ederra", otra vez Paco Obregón, Adolfo Fernández o Alfonso Torregrosa, en "Geroa", la formidable Ana Lucía Billate en tres obras con "Gasteiz"; Patxi Bisquert... Difíciles y valiosas puestas en escena las del País Vasco, con sus riesgos... Y más actrices: Beatriz Carvajal, Arantxa Aranguren, otra vez Ainhoa, actriz, que, decía, sigue mis pasos... Y sigue mis pasos porque yo también fui actor, cuando Franco. Dirigido por el recordado Antonio Llopis interpreté por Las Hurdes el Cristobita de "Títeres de cachiporra", de Lorca.

Y entre los actores que me han querido interpretar deseo recordar hoy a Fernando Delgado, que me estrenó "Yo fui actor cuando Franco", que Buero, viéndome que me apartaba de sus caminos yéndome a Euskadi, me dijo tras ver la función: "Por ahí, Amestoy, por ahí". No seguí sus consejos y "La última cena", que nombré antes, y que esta tarde se estrenará en Alicante, dentro de la Muestra, es buena muestra de ello. Además de escribir obras como "Violetas para un Borbón. La Reina Austríaca de Alfonso XII", o "Cierra bien la puerta", que pasaron por la Muestra y que no tenían que ver, aparentemente, con la violencia en Euskadi, seguí con el tema. ¿Cómo obviarlo? Así ha sucedido con "La última cena". Hablaba de solidaridad... En Teresa Valentín-Gamazo y en Juan Pastor, y en La Guindalera, encontré la solidaridad para llevar adelante su puesta en escena. Ellos no se arrugaron ante un tema que sí, trataba de la violencia en el País Vasco, pero quería hablar también de la relación de un padre y un hijo, de las relaciones entre dos seres humanos. Y junto a la solidaridad de Teresa Valentín, y del alicantino Juan Pastor, dirigiendo magníficamente la obra, la de dos actores ejemplares, Pepe Maya y Bruno Lastra. Gracias.

Los actores... En mis primeros pasos con el teatro está el tiempo que pertenecí a los equipos de realización de espacios dramáticos en la Televisión Española de los Estudio 1. Allí, actores como Fernando Delgado, José Bódalo, Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Marisa Paredes o Tina Sáinz me enseñaron mucho. Y yo no les debí de pasar desapercibido... Juan Diego me lo recordaba el otro día: "En medio de aquel barullo, tú eras muy serio. Aun siendo un chaval, imponías, tío". Los actores me enseñaron mucho. Sobre todo que el actor es el gran sacerdote en esto del teatro. Esquilo fue el modelo, que interpretaba sus protagonistas. Sumo sacerdote Esquilo.

Como el teatro también se lee, no quiero olvidarme aquí de mis editores: Monleón, en "Primer Acto"; Marta Kramer, en MK; Juan Barja, en Akal; Juan Serraller, en la admirable Fundamentos; Emilio Pascual, en Cátedra; Juan Antonio Hormigón, en ADE; Fernando Bercebal, en Naque; Sandra Harper, en Estreno; la Asociación de Autores de Teatro, laureada por esta Muestra, conducida por Jesús Campos... Otra vez, Carlos Gil, el valiente Carlos Gil. También me ha publicado esta Muestra, Guillermo Heras...

Con Guillermo Heras llegamos al nudo gordiano de la Muestra de Teatro Español de Autores Españoles Contemporáneos. Difícilmente se puede entender el desarrollo de la dramaturgia española contemporánea sin tener en cuenta las acciones de Guillermo. Su paso por la RESAD –tan querida para mí–, sus creaciones en Tábano, su labor ensayística junto a José Monleón o Moisés Pérez Coterillo, la creación y desarrollo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas –que significó para muchos autores de mi generación y de las posteriores una nueva galaxia–, sus lecciones y talleres en España y fuera de España –sobre todo, en Latinoamérica, ahora mismo– y esta Muestra de Teatro Español de Autores contemporáneos, con Fernando Gómez Grande, con Nina Díaz... Y habría que hablar de El Astillero, de los autores que Guillermo Heras ha propiciado, ¡y de las obras que él mismo ha escrito! Hay que darle las gracias a Guillermo, por todo lo que ha hecho y sigue haciendo por el teatro. Y que siga... A pesar de los recortes.

Y no quiero alargarme más. Uno se siente bien en Alicante, especialmente en la cercanía de ese Miguel Hernández, cuyo centenario estamos celebrando. Lástima que el mundo de la cultura, y del teatro, no haya sido, no digo generoso, sino justo con su obra dramática. Julio Salvatierra, Meridional y la Muestra no le han olvidado. Pero su obra total queda por verse. Desde "El torero más valiente", que mandó a Lorca para que se la pasara a Margarita Xirgu, hasta su última pieza, escrita tras su experiencia rusa, "Pastor de la Muerte", con su centenar de personajes, su obra teatral ha sido ninguneada.

Uno se siente bien en Alicante, decía. Mi querido Julio Caro Baroja no hubiera negado que tal vez los vascos llegaran a la península desde el Cáucaso, con sus aquelarres y bancantes, tras pasar por la Fólide délica, y convertirse en aquellos focenses griegos que arribaron a las playas de Alicante hace muchos siglos. Focenses que llegaron a Alicante por el Mare Nostrum como llega cada día esa escultura de Ícaro con su ala de surf que sobre las aguas penetra en el puerto de Alicante por la Puerta del Mar.

Un Ícaro que vuelve a tierra, después de fracasar, para intentar volar de nuevo. Porque hay que volar, el ser humano tiene que volar. Y por eso tenemos que seguir ensayando, que es lo nuestro... Lo de la prueba y el error que dicen en el Silicon Valley. El artista busca la verdad y la crea, decíamos. Sabemos

que el hombre puede volar y por eso nosotros en el teatro le hacemos volar. Es nuestra verdad. Que se nos quemen las alas por acercarnos demasiado al sol..., es nuestro riesgo.

Por eso queremos un teatro sin cortapisas, un teatro sin censuras ni autocensuras, aunque se quemé las alas... Un teatro que refleje nuestra realidad sin miedos... Un teatro público en el que haya más valientes Pericles y menos aprovechados mercaderes...

Riesgo, el riesgo de Ícaro. Gracias a algún político, como Pedro Romero, ese Ícaro con su ala de surf está como personaje vivo en Alicante. Para mí, así, viiniendo de Grecia, pisando esta península nuestra, con su renovado fracaso y su renovada ilusión debajo del brazo, es Ícaro es esa verdad que encierra el arte. Y, además, la escultura es de mi mujer, Esperanza d'Ors, "con quien tanto quería", quiero y querré. Muchas gracias a todos.

TRAGEDIA Y POLÍTICA EN EL TEATRO ÚLTIMO DE IGNACIO AMESTOY

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III

Pocos dramaturgos españoles contemporáneos han concebido su teatro desde un compromiso tan inequívocamente político como lo ha hecho Ignacio Amestoy. Ya desde sus primeros textos, *Mañana, aquí, a la misma hora*, *Ederra*, el incomprensiblemente aún no estrenado *Dionisio. Una pasión española*, o la versión del *Lorenzaccio*, de Musset, Amestoy deja clara su voluntad de proceder a una reflexión política concreta sobre el momento en el que vive, que responde siempre a unas precisas circunstancias históricas. Después han venido otros títulos, que han abordado asuntos particularmente espinosos, pero política y dramáticamente necesarios, aunque la incomodidad de estos temas llevara a otros creadores a su escamoteo o a la visión unilateral, tópica o dogmática. Es digna de agradecimiento la valentía del dramaturgo cuando escribe obras como *Doña Elvira*, *Imagínate Euskadi*, *Gernika, un grito. 1937*, *Durango, un sueño. 1436*, *Betizu. El toro rojo*, o *JNo pasarán! Pasionaria*, por ejemplo.

Apenas hay títulos en el conjunto de su obra que no puedan calificarse de políticos, lo que resulta revelador en un tiempo en el que tanta escritura teatral se orienta hacia la banalidad o, en el mejor de los casos, hacia territorios

propios de la vida privada. Frente a esa tendencia dominante, constatable mediante una simple ojeada a las carteles de las ciudades españolas que exhiben teatro con alguna regularidad, Amestoy, a lo largo de más tres décadas de escritura dramática, ha ofrecido una mirada abiertamente política sobre la sociedad de su tiempo, con un estilo incisivo y directo que a no pocos ha podido resultar provocador. No es necesario aclarar que teatro político no significa teatro partidista, ni teatro de tesis. El dramaturgo cultiva un teatro de ideas que se plantea preguntas sobre la situación política, pero evita, tenaz y elegantemente, el recurso a la solución de parte. Esta proclividad política de su teatro se ha acentuado, si cabe, en la que hasta ahora constituye su última etapa como escritor. A ella dedicaremos los breves comentarios que figuran a continuación.

En la obra de Amestoy, la mirada política sobre su tiempo está asociada a la elección de la tragedia como género. Es más, cabría decir que esta decisión es la consecuencia de la adopción de un compromiso político, que busca el cauce formal adecuado para proponer esa reflexión. Aunque Amestoy ha cultivado ocasionalmente la comedia –*Chocolate para desayunar* es el ejemplo más significativo- su inspiración es esencialmente trágica. Incluso cuando aborda la comedia, acaso con única salvedad del título que hemos mencionado, esta tiende a asomarse a los precipicios de la tragedia, como si una poderosa querencia empujara al dramaturgo hacia el género desde el que expresa su visión del mundo.

La condición trágica de su escritura se advierte, claro está, en la elección de los temas y de la perspectiva desde la que esos temas se plantean, pero también en los elementos formales relativos al lenguaje y al tiempo dramático. La elevación estética del lenguaje, a la que hacía referencia Aristóteles en la *Poética*, es perceptible en el teatro de Amestoy. Aunque en ocasiones la elegancia se vea rasgada por la violencia o la brutalidad, predomina la dignidad trágica en la expresión de los personajes, quienes, con frecuencia, recurren a los monólogos, a los soliloquios o a los parlamentos extensos, no pocas veces apoyados en citas, en referencias literarias, filosóficas, musicales, arquitectónicas, etc., que no faltan tampoco en sus diálogos, unos diálogos contundentes, que piden ser dichos con un ritmo singular, más rápidos y entrecortados

en ocasiones, cadenciosos en otras, pero dotados siempre de una peculiar musicalidad. Diálogos con frases concluyentes que cierran contundentemente un motivo, o con frases entrecortadas que se entreveran con rapidez en las réplicas de los contendientes. O diálogos en los que se repiten rítmicamente versos o fragmentos, como si fuesen estribillos. De ahí que el tiempo parezca dilatarse, adensarse, renunciar al avance lineal para escoger el camino de la circularidad. El propio Amestoy lo ha explicado en alguna ocasión: "mi obra se ha inclinado más hacia la tragedia, donde el tiempo ritual pesa más que el tiempo histórico o el tiempo psicológico". Podemos entender que es el tiempo el que condiciona el lenguaje, y no a la inversa, dado que el teatro de Amestoy tiende a plantear situaciones estrictamente constreñidas por la temporalidad, ya sea por la urgencia extrema de esas situaciones, ya sea por la condición terminal de la historia o de sus personajes. Si pensamos en sus últimos títulos, *Alemania*, *La última cena*, *Candelaria Guzmán*, *La Candela* o *La puerta está abierta* constituyen ejemplos palmarios de este condicionamiento temporal.

El compromiso con el tiempo y la elaborada gravedad del lenguaje son los puentes que comunican la voluntad de reflexión política con el modelo estético de la tragedia clásica. Este tiempo y este lenguaje rituales se enmarcan en un ámbito –espacio más simbólico que físico-, asfixiante y liberador a la vez, que reúne a seres que se relacionan entre sí por un fuerte vínculo familiar: padre-hijo, madre-hija, esposo-esposa, etc. Sin embargo, el contenido de esta relación rebasará el ámbito estrictamente familiar para adquirir un significado político. También como en la tragedia griega. La tragedia es un paradigma estético para Amestoy, pero también, y por ello, un modelo existencial y moral desde el que construye su propio discurso dramático. Desde la antigüedad, la tragedia ha funcionado como modelo de educación política, tal como ha explicado recientemente Enrique Herreras en su libro *La tragedia griega y los mitos democráticos*.

Las referencias a la tragedia clásica se suceden con profusión en la obra de Amestoy, pero estas citas no constituyen tan solo un homenaje o una declaración de intenciones, sino que pretenden imbricar, en un nivel mas profundo, la herencia de la tragedia griega con el teatro político contemporáneo. Esta

manera de proceder se ha intensificado de manera singular en algunos de los títulos de la etapa última, como se ha acentuado también una tonalidad amarga en esa reflexión política y que revela un estado espiritual caracterizado por la desilusión y por el desengaño. Esta situación sombría encuentra adecuado acomodo en la tragedia clásica. Pero, como ha explicado agudamente Terry Eagleton, la falta de optimismo no excluye la esperanza. Así, los últimos títulos de Amestoy no resultan optimistas, pero son esperanzados. "Tal vez me encuentren hoy más pesimista de lo que es habitual en mí", dice Iker, el profesor protagonista de *Interacciones. Getafe, un exilio*. 2004, cuando se dirige a sus alumnos para explicarles algunos extremos de la tragedia de Esquilo.

Tanto en *Interacciones. Getafe, un exilio*. 2004 como en *La última cena*, acaso los títulos más incisivos de su producción reciente, la tragedia griega sirve como hilo conductor de la acción. En la primera de ellas, Iker, un joven profesor de literatura, cuyo padre murió en un atentado en Euskadi, explica *La Orestiada* precisamente en un día en el que ha ocurrido una acción terrorista en París que ha ocasionado decenas de muertos. La clase se convierte en una reflexión sobre la violencia, en la que resuenan los ecos de los atentados del 11 M, la invasión de Irak, los atentados de ETA o el bombardeo de Gernika. La destrucción de Troya y la cadena de actos violentos que genera proporcionan un inquietante paralelo con el mundo contemporáneo que el dramaturgo explora no solo mediante su asociación en el discurso, sino mediante la fractura de la propia trama en un ejercicio de metateatralidad que superpone la historia dramática conductora con escenas de la trilogía de Esquilo y con improvisaciones a partir de estas escenas. La sangre de Agamenón y la de Clitemnestra se mezclan con la de las víctimas de la violencia contemporánea. Amestoy propone una toma de conciencia sobre la naturaleza violenta de estas conductas y de los principios políticos que las inspiran.

Ismail Kadaré en su libro *Esquilo*, sostiene que "los escritores griegos se impusieron la misión de extraer de la conciencia de su pueblo" el crimen cometido cuando "ochocientos años atrás habían hundido en el más profundo de los sueños a otro pueblo: el troyano". El escritor albanés presenta a Esquilo no solo como al tragediógrafo fundador del género, sino también como al escritor que plantea y consolida la noción de derecho como inherente a todo

acto humano. Su reflexión sobre el derecho y sus límites, sobre la justicia en definitiva, supondría una inestimable aportación temática. Aunque la visión que Amestoy presenta de la obra de Esquilo es más crítica que la de Kadaré, como veremos enseguida, no puede pasarse por alto la circunstancia de que el dramaturgo vasco recurra a Esquilo precisamente para hablar de la memoria sepultada –tema recurrente en esta última etapa– y, en consecuencia, de la justicia que debe asistir a las víctimas, sin distinción de partido o de bando. Menos complaciente que Kadaré, Amestoy pone el énfasis en el fracaso colectivo de un proyecto que ha conducido a la violencia y la injusticia: la globalización. Pero, además, censura acremente otro modelo de conducta, que, este sí, hunde sus raíces en el pasado histórico y alcanza al tiempo presente: el patriarcado. Y Amestoy no exonera de responsabilidad al propio Esquilo:

Esquilo está al servicio de Pericles, al defender el patriarcado en la Orestiada. Una trilogía que escribe tres años después de haber llegado Pericles al poder... Esquilo, ese propagandista. La Orestiada, esa propaganda...

Pregona enfáticamente Iker ante sus alumnos y, aunque el personaje no esté libre de un cierto grado de desmesura –de *hybris*–, las reflexiones críticas sobre el patriarcado son recurrentes e inequívocas en el teatro de Amestoy, singularmente en sus últimas piezas, en las que la reivindicación –política– de la igualdad de la mujer ocupa en casi todas ellas el primer plano.

Ricardo Doménech, en su prólogo a *La última cena*, hablaba del empeño de Ignacio Amestoy en dibujar a los personajes como conciencia. Si Iker recurría a los mitos de la tragedia clásica para hacer comprender el horror contemporáneo, Iñigo Careaga, dramaturgo, y padre del activista Xabier en *La última cena*, hace lo propio, pero además pretende escribir una tragedia titulada "La muerte del padre" en la que expresaría su conciencia de fracaso ante la trayectoria de un mundo que se ha transformado en algo muy diferente de lo que Iñigo soñó. "La puta política", dirá en alguna ocasión, desencantado. Los valores humanistas y la paz por la que trabajó parecen alejarse en lugar de mostrarse más próximos. Su labor intelectual no ha servido para lograrlos. La senda seguida por sus dos hijos, la droga que acabó con la vida del mayor de ellos y el activismo político violento en el que milita Xabier, tampoco aporta solución alguna. El fracaso se consuma precisamente con la imposibilidad de

escribir esa tragedia. En una reflexión tan lúcida como amarga, Iñigo Careaga constata: "Ha desaparecido la persona. Y sin la persona ya no es posible la tragedia. No tiene sentido".

No obstante, la esperanza trágica –unamuniana también– se encuentra en esta voluntad de escribirla, que le permite al personaje ser fiel a su condición de escritor comprometido, no renunciar a la toma de conciencia. La escritura de la tragedia se convierte en la reivindicación estética, pero también moral. Y la escribirán juntos padre e hijo, en una reconciliación de resonancias evangélicas, mediante una acción radical que supone su toma de conciencia última, su respuesta al acecho del fracaso y de la muerte, su asunción de la tragicidad ética y política de sus existencias. La renuncia a la tragedia supondría el triunfo definitivo de la banalidad, la desaparición de la conciencia. Eagleton ha relacionado la esperanza de la tragedia –y la esperanza evangélica– con el sacrificio. No ha de desdeñarse la circunstancia de que tanto Eagleton (*Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*) como Amestoy (*La última cena*) recurran profusamente al motivo del sacrificio de Abraham para abordar este asunto. Iñigo y Xabier convertirán su carne y su sangre en materia de sacrificio –propiciatorio quizás– tras un banquete, la última cena, de inequívoco sentido ritual. No será el único en esta serie de obras. Xabier rechaza la esperanza, a la que considera una ficción, y entiende que una muerte es un buen final literario, incluso puede ser una obra maestra. Su padre, Iñigo, le da la razón y, más generoso con Esquilo que el Iker de *Interacciones*, alaba admirado la capacidad del tragediógrafo griego para escribir esos magistrales desenlaces. De nuevo la *Orestiada* se convierte en espejo en el que mirarse estética y políticamente.

A pesar de que en los otros títulos que componen esta etapa del teatro de Amestoy las referencias a la tragedia griega se presenten más diluidas, se advierten en ellos rasgos inequívocamente trágicos. *La puerta está abierta*, *Alemania*, *Candelaria Guzmán*, *La candela* y *La bandera de los tres colores* cuentan historias muy diferentes, pero con algunas significativas notas comunes. En todas estas obras se produce una pérdida, familiar, pero a la postre política, lacerante e irreparable, y se da testimonio del final de un tiempo subjetivo y objetivo. Las cuatro historias se construyen sobre una noción dolorosa y reveladora de la memoria y acometen un compromiso político con el

presente desde esa asunción –traumática– de la memoria. La violencia cruenta está presente en *La puerta está abierta*, *Candelaria Guzmán*, *La candela* y *La bandera de los tres colores*; en *Alemania*, sin embargo, esta violencia adquiere un carácter psicológico, pero también simbólico. Y ninguna de ellas encierra un final optimista, aunque todas dejen abierta la posibilidad de la esperanza.

La latencia de la tragedia griega se percibe significativamente en algunos de estos títulos. La reminiscencia del viejo coro puede entreverse en el personaje de Lidia, en *La puerta está abierta*. Los ecos de Antígona resuenan poderosos en *Candelaria Guzmán*. *La candela* y *La bandera de los tres colores*, con sus tumbas a las que han sido arrojados los cuerpos y los símbolos de los vencidos, los que no han merecido el honor del reconocimiento, pero cuyo sacrificio queda como testimonio moral de una causa justa. La anagnórisis clásica restalla en *Candelaria Guzmán*. *La candela*, en una suerte de inversión del mito de Edipo. Si aquel descubría horrorizado que era hijo del hombre a quien había matado en un cruce de caminos y de la mujer con quien se había desposado y concebido cuatro hijos, esta descubrirá que no es hija de quienes ejercieron el poder tiránico y la represión más brutal –familiar y política, de nuevo–, no es hija de quien le arrancó a su hijo propio y le arrebató su futuro profesional y personal. Ella misma es también una hija arrebatada. La Candela ante esta reveladora anagnórisis, confesará: "Siempre la mentira... Yo he sido una mentira setenta años... Ahora comienzo a ser verdad. Cómo cuesta ser verdad." Muchas décadas ha perdurado ese terror paralizante y falaz, que ha borrado identidades y que ha frustrado existencias. No es una historia individual o familiar la de Candela. Como ha explicado el dramaturgo: "El silencio cómplice de los asesinos ha rodeado a Candela como ha envuelto a la sociedad española". La obra es una denuncia frente a ese silencio, un grito trágico ante el escándalo de los enterramientos ocultos, ante el olvido de las víctimas –Antígona de nuevo–, pero es también una crítica frente al "patriarcado feroz" que encarnaba el anacrónico, déspota y criminal don Baldomero –*La Orestiada*, esta vez como telón de fondo–.

La puerta está abierta parecería presentar la otra cara del patriarcado. Esta suerte de continuación-réplica de *Cierra bien la puerta* nos sitúa ante un universo femenino, un mundo sin hombres en el que las mujeres se valen

por sí mismas, obtienen éxitos profesionales brillantes y tienen hijas sin necesidad de vincularse a ningún varón. Sin embargo, tampoco ellas consiguen liberarse de un pasado contaminado, esa historia masculina y patriarcal, que se encuentra en el origen de su prosperidad económica y, por extensión, en la raíz de sus brillantes carreras profesionales. El padre de Rosa –y abuelo de Ana– amasó su fortuna al socaire de la dictadura. Esa suerte de maldición familiar encuentra su representación simbólica en la enfermedad, en la sangre y en la muerte. Ana ha sufrido un grave accidente de tráfico, que ha mermado sensiblemente sus facultades, y ha perdido en el accidente a su hija, Rosa, como la abuela, que ocupaba el asiento contiguo al de Ana.

Pero la maldición se extiende también a la suciedad moral que se percibe intensamente como física: "Eres basura, más que basura; eres mierda. Y me manchas con tu mierda. Siempre me has manchado con tu mierda. No me limpiaré nunca. Huelo a ti, huelo a tu mierda.", le dice Ana, más asqueada que indignada, a Rosa, su madre, la periodista, quien, en su confuso relato sobre sus investigaciones del atentado, confiesa que tuvo miedo porque se topó con la maraña de los servicios secretos y su vestido apareció manchado de sangre. La imagen nos remite a la camisa-red con la que Clitemnestra vistió a Agamenón para matarlo sin que este pudiera defenderse. La escena en la que Clitemnestra mostraba el cadáver de su marido al que se enorgullecía de haber dado muerte "con mano de artista" era elogiada –por la brillantez dramática que encerraba– por Iñigo Careaga en *La última cena*. Pero ha sido Kadaré quien ha llamado la atención sobre esa camisa-red, que, ya en la segunda pieza de la trilogía, exhibe Orestes tras haber dado muerte a Clitemnestra. Según el escritor albanés, la ropa ensangrentada de los muertos se conservaba debido a la creencia de que los muertos hablan a los vivos a través precisamente de las manchas de sangre que impregnaban la indumentaria de la víctima. Como en *Interacciones* o como en *La última cena*, como en *Candelaria Guzmán. La candela* o como en *La bandera de los tres colores*, la sangre de la vieja tragedia se mezcla con la sangre de los atentados terroristas contemporáneos, con la sangre de la desmemoriada represión franquista, con la sangre inocente injustamente derramada. Los personajes de *La puerta está abierta* comprenden a lo largo de su enfrentamiento su respectivo fracaso,

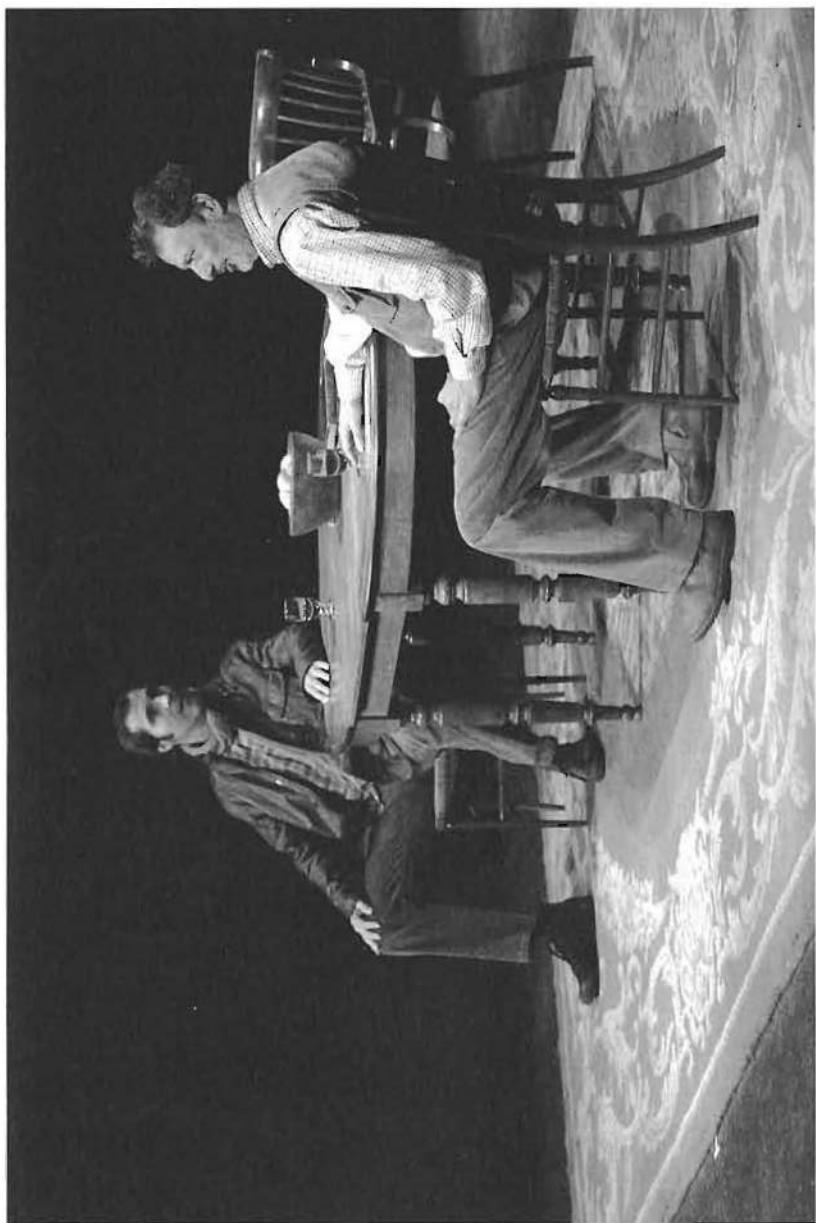
como ocurría con Iñigo y Xabier en *La última cena*. Debajo de los adoquines no estaba la playa. Estaba la globalización, que ha dejado un mundo manchado por la sangre, la desilusión, el encanallamiento y la mierda.

Ya apuntó Ricardo Doménech que *La última cena* estaba escrita como si fuera la última obra del dramaturgo. La tragedia adquiría un carácter de testamento. Esta consideración, *mutatis mutandis*, podría extenderse a otros títulos de esta última etapa. Y, aunque, felizmente, sabemos de la intensa dedicación de Ignacio Amestoy a la escritura de nuevos textos, es notoria su expresión de desencanto en las obras a las que nos hemos referido, desencanto al que la crítica política parece salvar de la desesperanza. Y no es extraño que la obra con un final más abierto, aunque no por ello menos cargada de dolor y de inquietantes constataciones, sea *Alemania*, el único texto incruento, por otra parte, aunque tampoco esté ausente la muerte de un hombre, que es también la muerte de una época y de una actitud ante la vida. Pero su nieta, Marta, se desprende del patriarcado feroz que ejerce sobre ella su compañero-maestro-amante, para iniciar una nueva etapa profesional. Lejos de España. Lejos de un mundo dominado por fontaneros e intermediarios, por decirlo con palabras empleadas en el texto. Lejos de gentes acomodaticias, refractarias a la idea de compromiso. Marta, mujer, joven, de procedencia social humilde, hija de la clase trabajadora, tratará de abrirse camino por sí misma. Romperá con un pasado contaminado. Ella quizás sea capaz de conseguirlo.

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



IGNACIO AMESTOY



"LA ÚLTIMA CENA" de Ignacio Amestoy.
Dirección: Juan Pastor.



"MIGUEL HERNÁNDEZ" de Julio Salvatierra.
Dirección: Marina Sereseki y Álvaro Lavín.



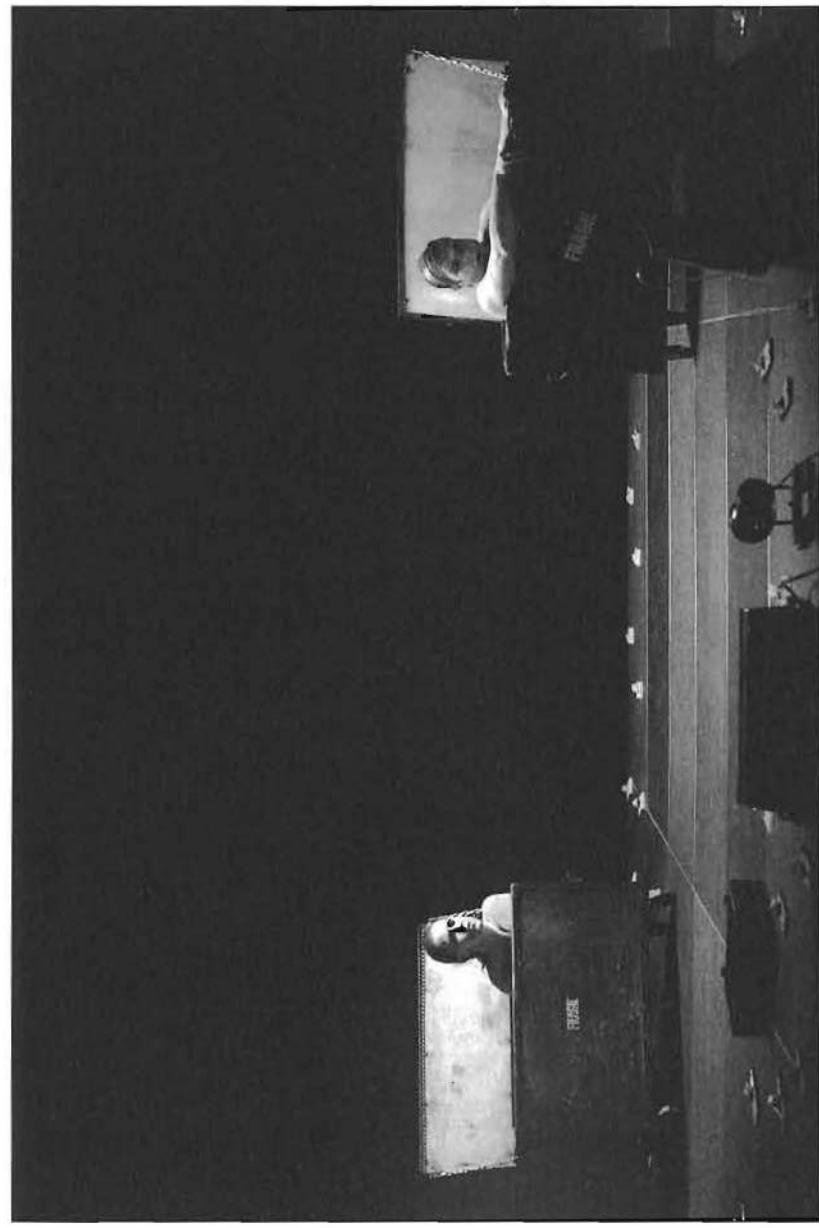
"LA MARCA PREFERIDA DE LAS HERMANAS CLAUSMAN" de Victoria Szpunberg.
Dirección: Glòria Balaná.



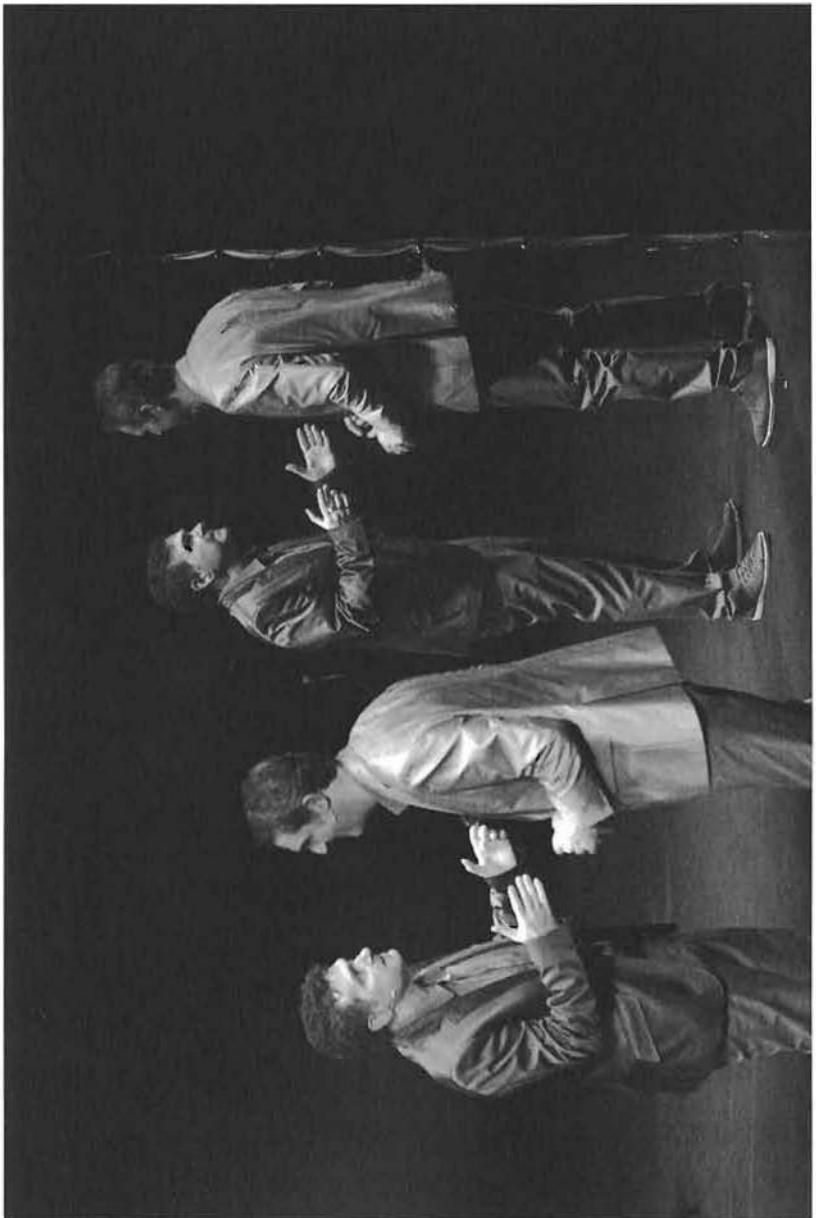
"EXITUS" de Diego Lorca y Pako Merino.
Dirección: Diego Lorca y Pako Merino.



“NN12 (Nomen Nescio)” de Gracia Morales.
Dirección: Juan Alberto Salvatierra.

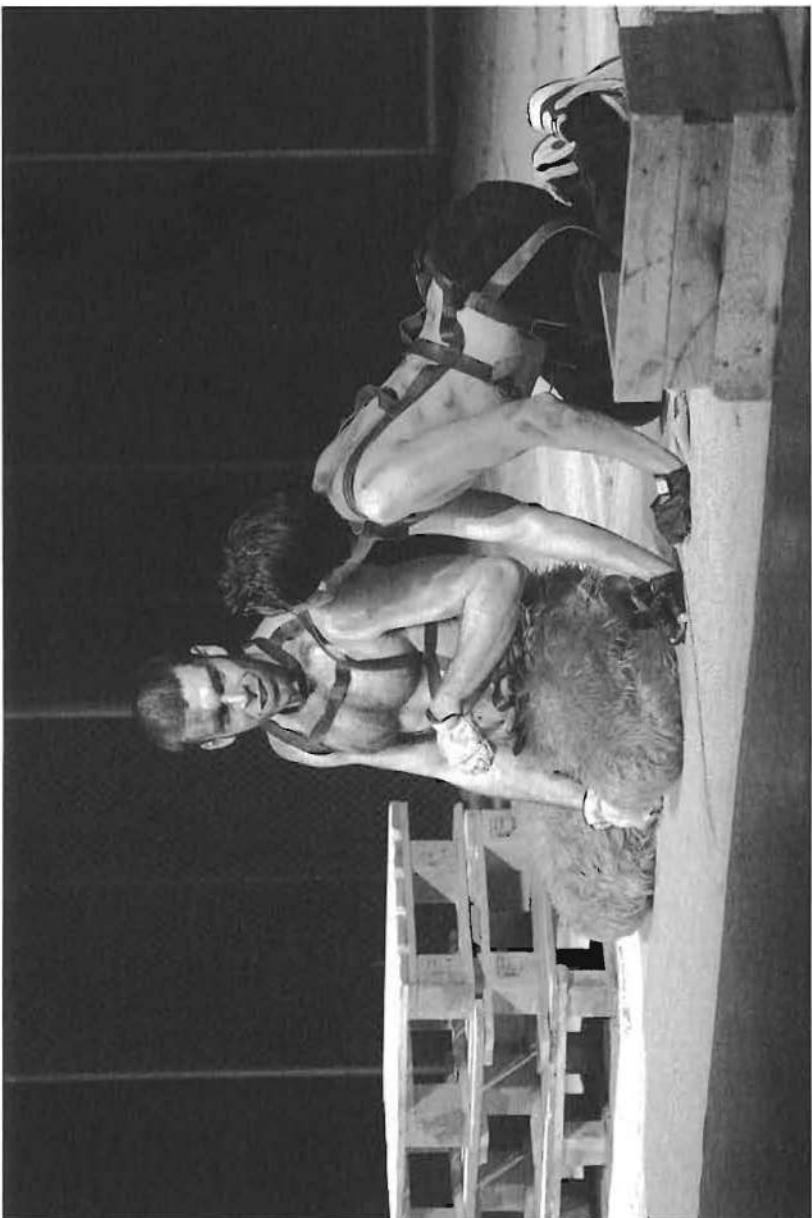


“HAMSTER” de Santiago Cortegoso.
Dirección: Fernando Soto.



"¡QUE TENGAMOS SUERTE!" de Carles Alberola.

Dirección: Carles Alberola.



"PALABRA DE PERRO" de Juan Mayorga.

Dirección: Sonia Sebastián.



TALLER DE DRAMATURGIA
(En el centro de la foto Paco Bezerra)



PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES

IV. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

NADIE CABALGA YA SOL@ ANTE EL PELIGRO

Juan Luis Mira

Tras doce ediciones de un maratón de monólogos que se ha convertido en una de las citas culturales imprescindibles de la noche golfa alicantina, ya podemos decir que ninguno de los participantes cabalga sol@ ante el peligro. Las tres fases de preselección, que se celebraron en los primeros días de junio, congregaron a más de cuatrocientos espectadores. A la final llegaron los nueve monólogos más votados por un público que de nuevo volvía a abarrotar Clan Cabaret. Es más refrescante que un gin tonic comprobar cómo una iniciativa que surgió con tantas dudas, de la mano de este pub y el Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, se ha ido consolidando edición tras edición y, en la actualidad, constituye el certamen decano de cuantos se organizan en el Estado Español. Este año tocaba hablar de otros temas además del sexo, que aunque parezca extraño, apenas pisó el escenario. Sí que subió a la palestra una especie de *girl scout* perdida en la maravillosa acampada del 15 M, haciendo eco de lo que acontecía a pocos metros de donde se corría este maratón, o la lesbiana comprometida con su particular guerra de ir contracorriente, o el gay enredado en un chat; junto a una gallina que quería ser colibrí, una viuda de visita al camposanto dispuesta a amar más allá de la muerte, o un español al que –cómo no– el mundo entero envidia... en fin: monólogos que son, de alguna manera, latidos que nos cuentan, desde la originalidad, el

entusiasmo y, sobre todo, la pasión, cuestiones que –directa o indirectamente– hacen ponerse en marcha el corazón de la calle.

Los tres monólogos que recogemos a continuación obtuvieron, el primero de ellos, tanto el 1º premio absoluto, como el premio del público; y los otros dos, ex - aequo, el Premio de Dramaturgia, que dirime la MTEAC, entidad colaboradora del certamen.

LA ROJA

Marisol Moreno

Hola a todos y todas, yo no estoy aquí para hacer un monólogo, estoy aquí para hablar con alguien porque mis amigas no me hacen caso.

Todo lo que os voy a contar a continuación es totalmente cierto:

Cuando tenía 20 años salí del armario. Le dije a mi madre: "mama soy lesbiana"

Al principio mi madre se lo tomó un poco mal, pero luego lo aceptó, tanto lo aceptó que a veces me compraba en Interview, y yo le decía: "mama, que soy lesbiana, no soy Pipi Estrada"

En la época en la que sólo era lesbiana, había cosas de la sociedad que no me cuadraban, como por ej. Que no me dejaran entrar en bares de ambiente de Madrid, bares de hombres gay porque era una mujer. Estas incongruencias me hicieron interesarme por teorías femistas, comencé a leer literatura feminista e ir a clases de feminismo en la universidad.

Recuerdo las 1^{as} clases de feminismo a las que asistí, en las que nos hablaban del machismo en el lenguaje. Nos decían lo típico que te dicen en esas 1^{as} clases: "Por qué la palabra COJONUDO es positiva y la palabra COÑAZO es negativa".

También nos dieron las definiciones de los órganos sexuales masc. y fem. según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), y sinceramente ahí ya flipaba un poco.

La definición de PENE: órgano sexual masc. que sirve para orinar y copular"... muy bien, una definición bastante clara, para mí que hace tiempo que no veo uno me queda bastante claro lo que es.

Pero la definición de vagina es un poco más, más... VAGINA: conducto membranoso y fibroso, que en las hembras de los mamíferos se extiende desde la vulva hasta la matriz ... y yo pensaba: pues qué vagina más rara que tenemos? no sé, la vuestra es membranosa??? Hombre la de alguna de vosotras será más fibrosa por esto de que hacéis más gimnasia y tal pero me parecía una definición de un extraterrestre, rara, rara. Y claro, yo pensaba: si la RAE es así de machista y discriminatoria en sus definiciones supuestamente científicas, cómo será lo demás???

Justo! Me puse a investigar y todo lo veía machista, y claro, les comía la cabeza a mis amigas, no las dejaba hacer nada, nos ibamos de botellón y compraban Aguila Amstel y yo: no comprar Amstel q es machista, que en el anuncio de TV dicen "porque los hombres sabemos lo que queremos". No las dejaba comprar Fayri por que los anuncios eran muy machistas. Me decían "nos vamos a ver el Gran Hermano" y yo: el GH no que es muy machista, me decían nos vamos a ver Sin Tetas no hay paraíso, y yo: eso no que es muy machista, y ellas: ¡¡que la prota está buena!! y yo: me da igual eso no!! Vamos que no las dejaba en paz, claro ellas me odiaban, alguna de ellas se hacía la muerta y todo cuando iba a hablar con ella, pero en realidad, la que peor lo pasó en esta etapa mía fue mi madre.

Yo llegué a mi casa y le dije: mama soy lesbiana y feminista... mi madre un disgusto, me decía: "ya te podías haber quedado en lesbiana que te sobra".... Y claro, yo pues no la dejaba comprar Fayri, no la dejaba comprar ningún detergente que estuviera exclusivamente anunciado por mujeres vestida de rosa... o sea NINGUNO... en mi casa lavamos la ropa en la pila y a mano.

Pero a mí, llegó un día que el feminismo se me quedó corto y descubrí la Teoría QUEER. Esta teoría es una teoría muy interesante sobre el género, es teoría filosófica que está en contra de la bipolaridad del sistema (hombre-

mujer, hetero-homo, raro-normal). Queer significa raro/a en inglés y es una teoría con una terminología un poco complicada. En fin que yo llegué a mi casa y le dije a mi madre: mama soy lesbiana, feminista y queer, y mi madre me dijo ¿qué? Y yo: no queer mama queer (que en inglés se pronuncia "kuir") Es que mi madre dice que soy KER... como lo ve escrito en los libros y no sabe pronunciarlo dice que me he hecho KER, se lo dice a mi tía, le dice:

Madre: La chiquilla se ha hecho ker.

Tía: ¡Y eso qué es!

M: Pues no se, pero no me gusta, está rara, se peina raro y habla que no la entiendo.

T: ¿Cómo que no la entiendes?

M: ¡¡Se pasa el día diciéndome que heterofalopatriarcado nos invade!! ¿Qué es eso?

T: Pues será una cosa de esas de árabe q estudia ella. (Yo estudio árabe en la universidad de alicante)

M: ¡¡Dice que la hormona masc. es intrínseca en su bipolaridad normativa y en el poder!!!... ¡¡Es que lo único que pillo de ahí es hormona!!!

T: No será pa tanto.

M: ¡¡Qué no!! Hoy se ha ido a una manifestación a favor de la despatologización de la transexualidad, que a saber lo qué será eso... pero lo peor, es que se ha ido con una perilla puesta Nati (Nati es mi tía), ¡¡ha salido de casa con una barba Nati!!! La ha visto to' el barrio con la barba!!! Esta chiquilla no nos va a llegar a nada, no va a triunfar en la vida.

Claro, yo vi a mi madre agobiada ya, y pensé: joder voy a hacer algo a ver si le doy una alegría.

Entonces fue cuando hace unos meses llegué a mi casa y le dije: mama... (mi madre agobiada ya mirándome fijamente) soy lesbiana no? (sí) feminista(sí), queer(sí)...pues soy de Izquierda Unida.... mi madre un disgusto!!!

M: Ahora sí que no se me va de casa en la vida... ahora sí que no triunfa...

Yo: Pero mama, IU es que me va mucho, porque IU es como la bollera de la política. Por dos razones: está discriminada y es invisible!!

Mi madre me preguntó que cómo me había hecho de IU y se lo conté:

Un día que pasaba por la plaza de la Montanyeta (antes de la revolución) vi una manifestación de IU que hacía por unas declaraciones que había hecho en un periódico el obispo Palmero, obispo de Orihuela-Alicante en la que

decía que los homosexuales éramos enfermos y que a nadie en su sano juicio le gustaba ser homosexual. De ese día mama, tengo una foto que salió en el periódico (le enseño la foto) y mi madre pregunta: ¿¿pero quién eres tú hija mía?? Y le contesto: Pues soy la que lleva la pancarta en la que dice: SI ESTOY ENFERMA QUE ME DEN UNA PAGA.

SOY UNA GALLINA

José Alvarado

Entra una mujer de 35 años. Lleva una maleta roja. Deja la maleta en el suelo y realiza una serie de movimientos espasmódicos con la cabeza y el cuello. Mira al público primero con el ojo izquierdo y luego con el ojo derecho, con un giro rotar de 180 grados. Después, una vez que puede dominar los espasmos, se acerca a la corbata.

Perdón. Es que soy una gallina, aunque no lo parezca. Yo misma me di cuenta hace muy poco. Unos meses. Ya había percibido que cada vez que pasaba por la sección de casquería del Mercadona me daban unos escalofríos horribles por la espalda. Pensaba, algo va mal, algo va mal. Pero siempre lo atribuí a la refrigeración. Es que de los lácteos a los encurtidos, puede haber, fácil, fácil, veinte grados de diferencia, que sales del supermercado con principio de enfisema pulmonar. Bueno, pues no era la refrigeración. Lo mío me lo dijo el osteópata. Usted tiene una contractura brutal en la espalda, y no es del frío. ¿Y dice usted que se pone tensa cuando mira las carcasas de pollo? A ver si va a ser usted una gallina y no se ha dado cuenta.

(La mujer mira primero con un ojo, y luego con el otro ojo, al osteópata, interjección gallinacea).

Co, co, co cocooo??!

Eso es improbable, imposible, le respondí yo. Cómo voy a ser una gallina y no darme cuenta. Esas cosas pasan señora, hay que seguir pa'lante, me dijo él.

Fue un golpe duro. Cuando alguien en tu familia es una gallina no sabes si decírselo o no. Eso es una cosa muy delicada. No se sabe si lo va a encajar bien, no se sabe. La familia es la que mejor conoce a la persona y es la que tiene que decidir si decírselo o dejarla a una gallinita ciega hasta el final.

La ignorancia es buena, muy buena, muy buena. Eso me decía mi madre. Mi madre se metió en una comuna hippy y no volvió más. Para no pensar. En la comuna estaban todo el día ahí, poniendo la mente en blanco y buscando el nirvana, y para eso se desnudaban, se untaban todo el cuerpo con aftersun y se ponían a dar vueltas a una barra de hierro, y vueltas y vueltas y más vueltas, como un derviche, hasta que ya no podían pensar y caían al suelo desfallecidos. Pobre mamá, qué loca estabas.

Yo realmente creo que aquello de los hippies no era una comuna, yo creo que era una secta, aunque vaya nombre para una secta: *el pollastre Alacantí*. No es nombre de secta.

Cosas de hippies.

Bueno, pues ahora, a los 35 años, me he dado cuenta de que mi madre probablemente, se metió en la secta cuando se dio cuenta de que ella también era una gallina. Pobre mamá, me la imagino con el cuerpo reluciente y mareada perdida, dando vueltas y vueltas, menos mal que en *el Pollastre* encontró la paz.

A lo mejor, un día de estos también yo me meto en una secta, porque no me siento bien en esta piel de puntitos, que parece que siempre sea invierno en mi vida. Cuando volví al corral después de la revelación del osteópata todas me miraban con esa mirada obtusa que tienen las gallinas viejas, de ciento ochenta grados, la mirada de “has estado todo este tiempo fase de negación, ya lo sabíamos, tú has sido la última en darte cuenta, tonta”.

Ya sé que ésta es mi naturaleza, que no me puedo rebelar, pero es que yo no quiero ser una gallina. No quiero ser lo que para vosotros es una gallina. No soy cobarde, como las gallinas, ni soy puta como las gallinas, ni quiero ser madre ponedora como único objetivo de mi vida.

Yo quiero ser, yo quiero ser un colibrí y volar sobre las flores. No tener que mirar desde aquí abajo el cubo del pienso colgado en la alcayata más alta

del gallinero. Quiero porde volar como un helicóptero. Quiero elevarme al cubo, o al cuadrado. Quiero estudiar matemáticas, hacer una carrera. O un efe pé, da igual, un ciclo formativo. Quiero volar alto, triunfar en la vida: fumar puritos en mi despacho, recalificar terrenos a cascoppero como un concejal de urbanismo, quiero llegar alto por mis propios medios, como Julián Muñoz.

Pantano, recalifico, barranco, recalifico, lince ibérico, recalifico.

Quiero salir del corral, ver mundo: Nueva York (New York), Los Angeles (Los Angeles), Muchamiel (A lot of honey), Los Montesinos (The Little Mountain). Quiero ir a Londres y picotear algo en Harrods y cambiarme de plumas en el Molín Rouge de París.

Quiero ser un colibrí.

Así que me he armado de valor y he preparado mi maleta. Voy a coger el autobús. El último autobús de mi vida de gallina, un autobús llamado deseo, como Vivien Leigh. Será la primera y la última vez que me montó en esa furgoneta blanca sin aire acondicionado y que tarda tanto en llegar. Pero da igual, ya me lo decía mi madre: por muchas vueltas que des y mucho calor que haga... lo importante es llegar.

Así que aquí estoy, esperando el autobús. Si lo veis me avisáis. Pasa a menos cuarto y lleva un cartel muy grande en que pone: *Callina Blanca*.

FLORES PARA MARIANO

José Alvarado

Una mujer vestida de negro riguroso, gafas negras, un moño altanero, zahíno.

Querido Mariano, Mariano de mi corazón, me da mucha mucha pena verte así, tan, tan tan minusválido, hijo. Con lo que tú vales. Ya no te siento darme patadas por las noches, ya no me despiertas cada mañana con tus expectoraciones y tus flatulencias cavernarias, tu linda roncopatía y tu meteorismo intestinal y.... No te preocupes, Mariano, que no se entera nadie, que aquí, como si estuviéramos solos en nuestra casa de Benejúzar. Mira, Mariano, no sé si reír o llorar. (SOLLOZA)

Elipsis temporal: oscuro. La mujer de negro se quita las gafas de sol.

Mariano, ¿cómo estás? Dime algo, anda, hijo, que hace ya más de una semana que no nos vemos... Algo, no sé... qué tal con tus compañeros. Ya, ya sé que tampoco hablan mucho. ¿Yo? Bien, bien, hay que tirar para adelante, me he apuntado a clases de terapia sistémica familiar. No, una secta nueva, no. Tiene que ver con quererse a una misma y con las palabras; llamar a las cosas por su nombre. Lo que no se nombra no existe, Mariano. Por ejemplo, yo me miro al espejo cada mañana y me digo: Cecilia, Cecilia García, Cecilia, Cecilia, y me repito: Cecilia, cecilia, cecilia, hasta que deja de tener sentido y luego: procrastinación, procrastinación, procrastinación, y después: toxina

botulínica, toxina botulínica. Y acabo diciéndome: tía buena, que estás como un tren, tipazo. Sí, Mariano, claro, así se me sube la moral. Tontería, ninguna. Que si es por ti, hijo, no me dices ni por ahí te pudras. ¿Qué? (...) Pues que te pudras tú, cascarrabias, la semana que viene no vengo a verte.

Elipsis: La mujer se suelta el pelo. El escote es más pronunciado.

Hola, guapísimo. Estás como una lechuga, eh ¿Como un vegetal? No, yo no he querido decir eso, Mariano, hijo, que estás de susceptible... Serán las hemorroides, claro, tanto tiempo de la misma postura, pobre, estarás que te subes por las paredes, habiendo sido un nadador tan bueno. Y qué resbalón más tonto que tuviste. Tienes que ponerte delante del espejo y decir algo que te suba el ánimo, por ejemplo, trampolín, trampolín, trampolín, mariposa, verás qué bien.

(Se toca los labios, coqueta)

¿Sí? ¿Tú crees? Claro que estoy distinta, es que me he puesto botox, toxina botulínica, te quita el código de barras en un momentáneo. A tí, sin embargo, te veo un poco estropeado, estás sucio, te ha crecido la barba y huele, aquí huele un poco como a pedo suave, vale, a flores marchitas, cómo estás de tíquismiquis, hijo, con lo a gusto que tienes que estar en este lugar, con esta paz y tantos compañeros de tu condición, tantas cosas de qué hablar. El anestesista de ahí al lado es muy majó. Dicen que se pasó con la dosis y ahí se ha quedado, pobre, con un ojo para cada lado, comiendo sólo papilla de cereales, parece una gallina triste. Y el del empacho de berberechos se nota que tiene mucho mundo interior. Son historias bonicas de contar, Mariano, tenéis mucho de qué hablar. Y el fontanero sevillano, ¿qué me dices? Lo jacarandoso que es y qué gracia tiene, que me suelta unos piropos cada vez que paso por su lado...

¡Ay, hijo, que mala sombra tienes!, no puede una llevar el pelo largo y la falda corta. No, no he podido conseguir lo del cambio. Te dieron un tercer piso porque no quedaban cuartos. Que no, que no quedaban cuartos, Mariano, coño. (Silencio tenso)

Bueeno, también a mí me hace un papel el tercero, lo reconozco, porque si te suben al cuarto a ver cómo narices te pongo yo las flores, me tendría

que traer una escalera. Sí, una escalera. No soy absurda. ¿Cómo quieras que venga cargada con una escalera todas las semanas? Los meses, sí, vale, diré los meses, ¿qué quieras, que me pase toda la vida en el cementerio? (Silencio)

Cuando llego a casa me persiguen las imágenes y los difuntos, como en el vídeo de Michael Jackson, pero casi todos gente que me suena, porque son de Benejúzar. Todas las mañanas tengo a un niño ojeroso vestido de primera comunión comiendo galletas en mi cocina. Se me aparece en blanco y negro. Me mira y me dice con un suspiro roto: «mi discópolo». El otro día vino con otra tontería: «no le dejes asomarlo por la ventana, no es de fiar». Creo que se refería al hijo de Michael Jackson. Se conoce que el pobre todavía cree que el rey del pop está vivo.

Y hay un tal Osvaldo Alvarado, del nicho 902, que se hace corpóreo cada dos o tres días y me suelta un rollo: «*l'sensiada garisa, ¿y qué me dise si le ofresco un ruter inalámbrico con connexión ADSL 6 megas y televisión Premium con alta de línea gratis por 29,99 al mes?*». Se conoce que no le dejan descansar ni muerto, pobre payo pony. Pero no es culpa mía, Mariano, son los problemas de la globalización. Estoy hartica, siempre siempre se me aparece a la hora de la siesta.

Y tu vecina del nicho quinto, la de la polio mal curada, sí, me mira mal desde que me operé de los labios. El otro día la oí susurrar: «guarra», así, bajito, guarra.

Guarra es ella que tiene la lápida hasta arriba de mugre y de caracoles, que no la compares con la tuya, Mariano, que yo le pongo flores frescas siempre, nada de plasticucho de los chinos, eh. Y te la tengo como los chorros del oro, que le doy hasta con Cillit Bang.

¡Ah ¡sí?! Pues de ahora en adelante que te la limpie tu ...madre.

(hace ademán de marcharse, enfadada, y vuelve)

... que la tienes dos tumbas más allá, HUEVÓN.

Elipsis

Hola, qué tal, bien. Gracias. No, hoy no he traído claveles, no, no quedaban, crisantemos otra vez, sí. Mira, Mariano, tenemos que hablar. Bueno,

siempre hablo yo, así que... No, no hace falta que te levantes. Es que, mira, pues, es que... me he enamorado, Mariano. (...)

Sí, lo conoces, (...) se llama Miguel. Es el fontanero sevillano, sí. Ahórrate los chistecitos fáciles, Mariano. No se trata de eso. ¡Pues no, no hemos follado! Baja la voz, que te va a oír tu madre.

No hace falta que te pongas así. Es que hace ya casi cinco meses que no me dices nada bonito, joder, por no decir... Sí, te he dicho que no se trata de sexo, no sólo de sexo, joder, qué manía. ¿Qué qué tiene él que no tengas tú? Pues mira, para empezar, me escucha cuando le hablo de mis cosas y no me dice que son tonterías, me piropea a todas horas, hasta me canta copla.

No te rías, Mariano. Esa risa es muy fea, parece de tetris. Miguel es un hombre optimista, me da alegría de vivir.

(Silencio)

Tú me tienes muerta en vida.

(Silencio)

Podemos quedar como amigos, si quieres. Que sí, hombre, yo, si te parece, te barnizo las letras del nombre la semana que viene, que están un poco deslustradas. Venga, sí, ...te agrego en el Facebook.

Que sí....a tu madre también.

(Se saca un pintalabios y un espejo de mano del bolso, se pinta los labios)

(Mirándose al espejito)

Tía buena, maciza, tu culo me hipnotiza.

(Muy digna)

La vida sigue, Mariano.

Oscuro

Se oye el frenazo de un coche y un agudo grito de mujer. Cristales rompiéndose.

Hola, Mariano, cariño. Chico, estás guapísimo, con esa barba larga, que pareces, el príncipe Felipe, qué porte. Si ya se lo decía yo al andaluz fulero ese que resulta que no tenía ni cortijo ni ganadería ni nada, todo fachada, Mariano, todo Cofidís. Si hasta el nicho lo tenía en alquiler con opción a

compra, le decía, al liante ese: como mi Mariano, ninguno: genio y figura hasta la sepultura.

¿Qué te parece, cariño, si ponemos aquí, debajo de los los búcaros, una cortinica del Ikea?... Para qué va a ser, cariño, para tener nuestra intimidad.

Sí, ya apago, amor.

V. BREVES DATOS SOBRE MUESTRAS ANTERIORES

AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHÍS SINISTERA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRIGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
- JORDI GALCERÁN
- JESÚS CAMPOS
- JUAN MAYORGA
- IGNACIO AMESTOY

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERA

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

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

XV MUESTRA

Impartido por ANTONIO ONETTI

XVI MUESTRA

Impartido por ALFONSO PLOU

XVII MUESTRA

Impartido por MAXI RODRÍGUEZ

XVIII MUESTRA

Impartido por PACO BEZERRA

**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 Carrido (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 Jornet

(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. "PILOMO 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 Juanluis 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 y Borja Ortiz de Condra
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

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

Nº 19. "HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE" de Jorge Moreno
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 20. "NO OS QUEDÉIS MUDOS" de Roger Justafré
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 21. "CUATRO MENOS" de Amado del Pino
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 22. "SUBPRIME" de Fernando Ramírez Baeza
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 23. "¿YO QUIÉN SOY?" de Miguel Signes
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

• Precio del ejemplar: 6 euros

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

Nº 1. "MATRIMONIOS" de AA.VV.

Nº 2. "ESCRIBIR PARA EL TEATRO" de AA.VV.

Nº 3. "EN TORNO AL AZAR" de AA.VV.

• Precio del ejemplar: 5 euros

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

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
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 16

•Precio del ejemplar: 5 euros

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C/ Pintor Velázquez, 18. Entlo. Izq. - 03004 ALICANTE (ESPAÑA)

Teléfono: 965123856. Fax: 965980123

e-mail: info@muestrateatro.com

www.muestrateatro.com



ORGANIZA

MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS



XIX