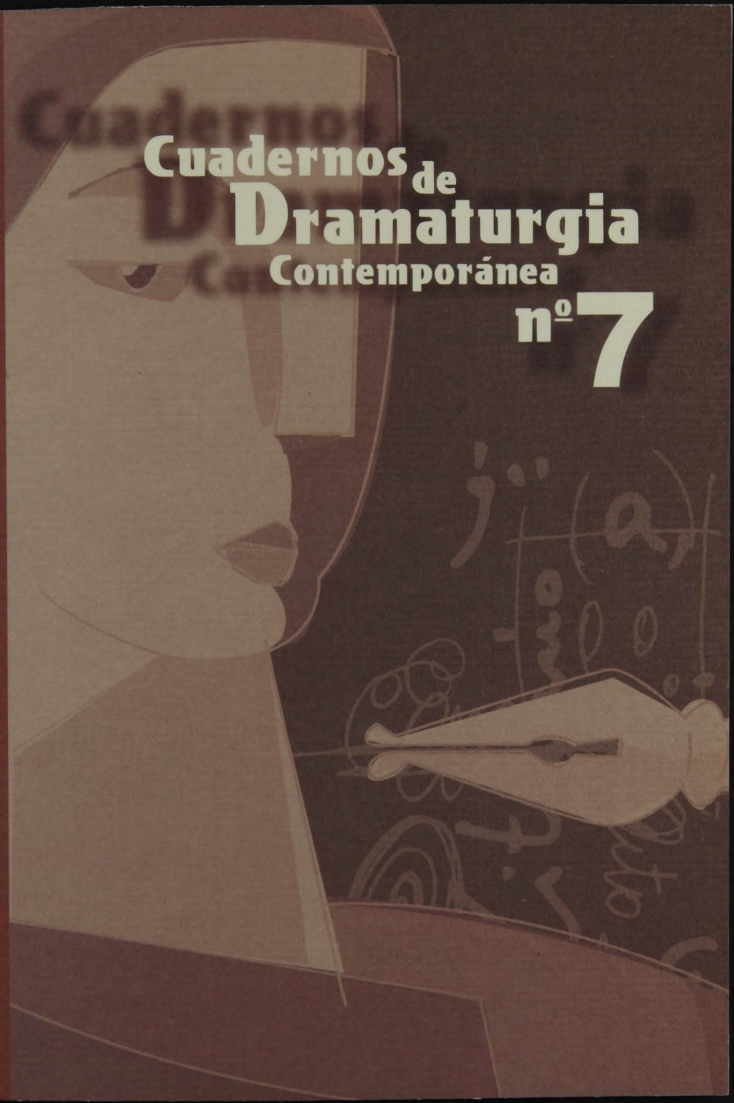
Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea

nº 7



CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA Nº 7

X MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2002

Preimpresión: Espagrafic www.espagrafic.com
Impresión: Ingra Impresores
I.S.S.N.: 1137-0742
Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

ALTA COMEDIA

Eduardo Alonso

No soy autor. Después de todos estos años debería tener claro el lugar que me corresponde. Me ha pasado en algún otro momento de mi vida. Lo tuve que decir, que reafirmar: No, no soy actor. Pues ahora, lo mismo.

Si me dedicara a otra cosa, en un momento inesperado me podía venir, no sé, la inspiración. Pero dedicándome a lo que me dedico. Casi toda la vida encerrado en un local de ensayos. Y ahora...

Estaba todo muy claro. Todo muy controlado. Por supuesto que había realizado diversas adaptaciones libres de clásicos: Molière, Shakespeare... ahora estaba con los ensayos de «A Celestina». Iban bien... Pero esa especie de obsesión, absurda, por otra parte. Esas frases dando vueltas por la cabeza. Además, eso, sólo frases, nada más.

Dirigir teatro es un trabajo muy laborioso, no lo parece, lo sé. ¿Qué hará el director?. Los actores... se ven, el autor... incluso el escenógrafo... pero el director. De todo. Desde algún retoque del texto hasta un clavo en el escenario, pasando por un gesto del actor. Bueno, pues dirigir es un trabajo muy laborioso, ocupa tiempo y espacio, espacio vital me refiero. Tenía que tener otras cosas de que ocuparme y cuándo más necesitaba la energía, saltaban

esos discursos, esa especie de, no sé, monólogos, casi... casi intranscendentes.

Ya dije que los ensayos iban bien. Falló un par de veces un revolver de fogueo. ¿Si falla en una función que hago, no me muero?. Pedimos uno nuevo, tardó cinco días en llegar. Ensayamos con el nuevo y falla. Sí, hasta los nuevos fallan. ¡Mierda, cuantas cosas pueden fallar! Sí, los ensayos iban bien. Normal. No había ninguna razón para frasecitas obsesivas. Ni personajes, ni estructura. Nada. ¡Putas frasecitas! Bueno, y algún monólogo.

Cuando necesitaba un texto concreto, algo determinado, me ponía en contacto con algún autor y le proponía que nos escribiera un texto. Ya lo tenía hecho casi desde el principio, y la relación con los autores siempre fue bien, fluída. Con Méndez Ferrín, muy bien. Años después con Miguel Anxo Murado, le pedimos dos textos, vino a algunos ensayos. Todo estupendo. Con Suso de Toro, también. Le hicimos escribir un texto y casi le dan un premio. Ahora mismo, acababa de hablar con Lino Braxe, poeta: «Lino, un texto sobre las mujeres en la cultura árabe». Acababa de regresar del Sahara, así que... Le propuse el título: «Campo sur». ¿Por qué no haría lo mismo? Encargar, hablar con alguien, pero, ¿encargar qué? Frasecitas, sólo frasecitas: «Oye, tú, tengo unas frasecitas, así que escríbeme una obra de teatro».

En los momentos íntimos, cuando uno está solo consigo mismo, no sé, en la ducha, conduciendo sin acompañantes, en fin, en esos momentos en que o no se hace nada o se decide todo. Pues ahí. No tendría cosas importantes en las que pensar: aún no tenía teatro para estrenar «A Celestina», por ejemplo. Pues nada, frasecitas. Sin estructura, sin objetivos. Me voy a sentar a escribirlas, así, sin nada, sin estructura, sin objetivos. Bueno, sí, con un objetivo: quitármelas de una puta vez de la cabeza, ¡qué obsesión, oye, que obsesión tan parva!

Veinticinco folios que parecen, efectivamente, de una obra de teatro. Pero sólo veinticinco folios. Nada más. No sé como seguir, bueno, no sé ni siquiera si hay que seguir. Hay unos personajes, creo. No sé de donde salieron. Fue un mes, sólo un mes. Un mes aburrido, por cierto, y veinticuatro

folios. La mitad de una obra. De una obra de las de ahora, claro. Vamos ha hacer una huida hacia adelante:

–Tengo un texto para ti.

–¿Para mí?

–Sí, un personaje estupendo. ¿Te lo paso?

–Bueno

• • •

–¡Oye, muy bien! Lo hago, eh, lo hago.

–Sí, pero no hay más.

–Tiene que haber, no pares. Sigue, sigue.

Sigue, sigue. No sé como.

Por fin conseguimos el Salón Teatro para estrenar «A Celestina». ¡Que alivio!

Es un triángulo. Un simple triángulo: ella, él, la otra. Tenemos ella-él. Falta él-la otra y después ella-la otra. ¿Ella-la otra?. Sí, ella-la otra. Tres actos, o algo así. Un triángulo, tres personajes, tres actos...

Meses y meses dándole vueltas, sin hacer nada. Vamos, sin hacer nada bien. Sólo dándole vueltas.

–El último acto es un poco, no sé, melancólico.

–¿Melancólico?

–Sí.

–¿Te refieres a un poco largo?

–No, melancólico.

¿Y qué pasará en los ensayos? ¿Cómo me voy a comportar conmigo mismo? ¡Ya no estoy para desplantes, y menos míos! Esto se corta, esta frase no funciona. ¡A mi obra no se le toca, no se le toca ni un pelo! Vaya si se tocó. Esto fuera, esto así, esto asá. ¡Que mal me llevo conmigo mismo! Era fácil de predecir. Aún hay peor autor que un autor vivo, ser uno mismo, que esté dentro de ti, ¡como Alien! No te puedes echar del ensayo.

–Se llama «Alta comedia».

–¿ «Alta comedia»?

–Sí, «Alta comedia». Es un título... irónico.

–¡Ah!, irónico.

• • •

–Pues debería llamarse: «Falsa comedia»

–¿«Falsa moneda»?

–No, «Falsa comedia»

–Sí, no es una comedia, bueno, así, comedia-comedia, no, no es.

FORMAS DE PRESENCIA DEL AUTOR EN EL MUNDO

Pilar Campos Gallego

Si yo estoy aquí, no es por mí. Si yo estoy aquí es porque existe una obra de teatro que me hace estar aquí.

Este artículo es una paradoja. Una contradicción. Este artículo no debería haberse escrito. Yo no puedo hablar sobre *mi* obra de teatro ni sobre *la* obra de teatro.

Al existir la obra de teatro, yo como autor dejo de existir. O debería dejar de existir. En este sentido creo que la propia obra dice mucho más de lo que yo nunca pueda decir. De lo que nadie pueda decir. Es la obra de teatro la que debe hablar sobre la obra de teatro. Es ella la que plantea más cosas de la que yo nunca pueda responder. De las que nadie pueda responder. Primero, la obra de teatro debería convertir al autor en un desconocido para la propia obra. En una persona cualquiera para la propia obra. Y después, con el tiempo, en un desaparecido, en un ser invisible para la propia obra.

Hoy día el autor como autor ha pasado a ser el protagonista frente a su obra de teatro. Escuchamos nombres y más nombres de autores que como

autores se pasan la vida hablando de su obra de teatro. De su punto de vista sobre su obra de teatro. Del suyo. De él. De él como autor. De él. Él. Hasta que por fin es un nombre. En este momento, el autor como autor , aun hablando de su obra de teatro, deja de hablar de su obra de teatro porque su obra de teatro ya no existe. Y si digo que no existe su obra de teatro es porque en este momento, y solo en este momento, las palabras del autor hablando sobre su obra de teatro han suplantado al lenguaje mismo de la obra.

El autor como autor ha hecho de su obra de teatro un pretexto para hacer de sí mismo una denominación de origen. Lo fundamental. El autor como autor se convierte en el peor enemigo de su propia obra . Destruye su propia obra de teatro. Pero la destruye de la peor forma posible. La voz del autor aniquila la voz de la obra. Y digo que la aniquila porque el autor como autor se ha atrevido a explicar su obra de teatro, a teorizar su obra de teatro, a desvelar todos sus silencios. Los de su obra de teatro y los suyos propios. Sus silencios dentro de su obra de teatro.

Y en muchas ocasiones el autor como autor no se detiene aquí. En destruir lo que considera propio. Repito de la peor manera posible. No le resulta suficiente y quiere más. Así que llevado por una extraña fiebre, continúa imparable su camino y llenándose de certezas se pone a hablar de la obra de teatro. Ya no de su obra de teatro sino de *la obra de teatro.* De lo que es y no es la obra de teatro. De lo que debe y no debe tener la obra de teatro. El autor como autor ya no se conforma con ser autor. El autor como autor ya no se conforma en sustituir a su obra de teatro. El autor como autor quiere estar por encima de la obra de teatro. El autor como autor quiere, se empeña con todas sus fuerzas en ser más que la obra de teatro. En este punto al autor como autor ya no le interesa nada. Nada que no sea él mismo. Y todos aprendemos de memoria estos nombres de autores. Aprendemos de memoria sus nombres pero no podemos *aprehender* de memoria sus obras de teatro. Y no las podemos aprehender de memoria por que el autor como autor es el primero que las ha olvidado, el primero que las ha quitado la vida. El autor como autor quiere que todos hablemos de él, que memoricemos su nombre. Sólo su nombre. Así, todos hablamos de

nombres y más nombres de quienes nadie ha leído o visto nada. Y digo nada porque quienes han leído alguna de estas obras de teatro, o las han visto representadas, en realidad no lo han hecho. Y si digo que no lo han hecho es porque en estas obras de teatro sólo han podido distinguir las palabras del autor de teatro hablando de su obra de teatro y de la obra de teatro en general.

El autor debería existir dentro de la obra de teatro pero no fuera de ella. El autor debería existir plenamente dentro de la obra de tal forma que la propia obra se rebele de sus intenciones fraudulentas hasta hacer que desaparezca totalmente. Solo así el autor adquiere toda su presencia.

Tengo la sensación de que es la obra la que acaba eligiendo al autor y no al revés. Durante el proceso de creación se precisa de una técnica, una escucha, un grado de concentración y una entrega tal que te permita captar lo que la obra pide en cada momento. Por eso, una vez escrita la obra, al autor le resulta tan difícil desprenderse de ella. Pero yo creo que esto es lo que se debería hacer. Desprenderse. La verdadera obra de teatro comienza a escribirse después de haberse escrito.

No digo que el autor deba perder la autoridad sobre su obra. No. El problema es que todo en este mundo empuja al autor a mostrarse, a atribuirse una identidad como autor, a definirse, o como dice Gombrowicz, a identificarse con lo que le define. Ni que esta forma de presencia del autor en el mundo enriqueciera la obra. Todo lo contrario, esta forma de presencia lo que hace es aniquilar la propia obra. Pues deja a la obra en una zona de sombra, y yo creo que es el autor quien debe estar a la sombra de la obra. Oculto. No interponiéndose, si acaso acechando desde el anonimato. El autor nace en la obra y la obra debería reabsorberlo.

Todo esto me hace pensar en que todavía estoy lejos de conseguir lo que pretendo.

Madrid, 3 de septiembre de 2002

«TODAVÍA»

Gracia Morales

Para saber por qué empecé a escribir habría que remontarse a un espacio de mi memoria al que no tengo acceso. Conservo una imagen que no sé si es real o si la he ido construyendo con el paso del tiempo: siendo muy niña, recuerdo haber sentido súbitamente las ganas de apuntar algo, recuerdo haber dejado a medias la tarea que mi madre me había encargado y haber salido corriendo a buscar un papel, recuerdo haber escrito varias frases que seguramente rimaban, apoyada sobre el cristal del comodín de la habitación de mis padres. Recuerdo eso o lo imagino, no sé...

Han pasado veintitantos años y todavía sigo escribiendo. No de la misma forma: ahora ese impulso primero está un poco más controlado, lo conozco mejor, lo escucho venir de lejos; a veces consigo retardar o adelantar un poco su llegada; ya no hay que andar apuntando frases en las servilletas de las cafeterías porque suelo llevar un cuaderno a mano; me he vuelto más selectiva, voy comprendiendo qué temas me interesan y cuáles no, y, sobre todo, ahora junto a ese incontrolado motor primero funciona otro, muy poderoso, al que podríamos llamar «compromiso» o «responsabilidad».

Han pasado veintitantos años y sigo siendo joven, muy joven dirían algunos (porque, además, suelo aparentar menos edad de la que tengo). Todavía me cuesta trabajo afirmar en voz alta que sí, que escribo, que he publicado algunas cosas, que algunas obras mías han sido representadas... Me sonrojo, me siento un poco intrusa, todavía.

Según me advierten algunas personas más expertas, esa misma juventud es la causa de que aún siga confiando en la capacidad del arte para influir sobre la realidad. Que sí, que ya sé que su radio de acción es cada vez menor, que sólo vamos quedando un pequeño grupo que nos reconocemos entre nosotros, que escribimos, pintamos o componemos música para nosotros, que nos elogiamos o nos criticamos...: que todo se queda en ese estrecho nosotros. Y sin embargo, aunque sepa que las voces prudentes y realistas que aconsejan el escepticismo tienen mucha razón, yo no puedo (ni quiero) dejar de creer, por ejemplo, en el poder de la palabra. Sobre todo de la palabra escrita, porque esa permanece, se hace concreta, porque puede herir o consolar. Porque puede permanecer clavada como una bandera, una grieta o una señal.

Esa misma sensación de estar recién llegada es la que me asalta cuando me preguntan (o me pregunto) en qué consiste mi «estilo». Ufff ..., bueno sí, algunas cosas tengo claras a ese respecto, sobre todo conozco bien los caminos que no quiero transitar: los de la retórica y la ampulosidad, por ejemplo. Me interesa hablar de la realidad, de la cotidiana y de la no tan cotidiana, y hacerlo lo más claramente posible; y entiéndase que cuando hablo de «claridad» no quiero decir simpleza: muchas veces, para poder expresar coherentemente una idea, es necesario construir un laberinto. Me interesar criticar aquello que considero que marcha mal, necesito hablar de temas tan antiguos y tan actuales como la injusticia, la soledad, el egoísmo, la culpa, el miedo..., y hacerlo con la esperanza de que ese mensaje va a servir de algo, que va a emocionar o inquietar a alguien, siquiera sea una pizquita.

Me miro y descubro que a mí me ha servido y me sigue sirviendo mucho la literatura. Las palabras que ya dijeron otros me ayudan a situarme en el mundo. Hay versos, frases, diálogos, personajes, historias, que realmente llevo clavados en la mirada, y que actúan como un filtro, un catalejo, un puente. Me ayudan a mantener en pie este pequeñito trozo de universo que mi cuerpo ocupa.

¿Y el teatro? ¿Por qué escribo precisamente teatro? Debo decir que mi primera obra fue más fruto del azar que de una decisión razonada; pero el resto no, el resto supone una implicación cada vez más sólida con este género. Tengo la sensación de que mi trayectoria como dramaturga ha hecho el camino inverso al de la mayoría de mis compañeros de generación. Casi todos ellos eran actores o directores, habían terminado ya o estaban terminando estudios relacionados con el teatro, pertenecían a un grupo, sabían lo que era «picar focos», «irse de bolos», etc., etc. En cambio yo era una «mujer de letras». Filóloga, investigadora, escritora de poesía y relatos; nunca había estado realmente implicada en un proyecto escénico serio. Por eso mi mayor esfuerzo ha consistido en recorrer el espacio que va desde la escritura hasta la escena. Paso a paso, he tratado de ir comprendiendo y asimilando los registros propios de ese lenguaje tan rico y complejo, pero sin renunciar del todo a determinadas características propias de mi expresión, como, por ejemplo, el lirismo.

Todavía sigo estando en ese proceso de búsqueda. Cada vez que comienzo la escritura de un texto necesito plantearme qué recursos discursivos pondré en marcha esta vez, cuáles serán los más adecuados para ese nuevo proyecto. Y al decir discursivos no me refiero solamente a cómo darle una voz a cada personaje; es necesario también elegir una utilización concreta del espacio escénico, un ritmo específico para los diálogos, una forma de crear los silencios, los gestos, etc. Es decir, darle realmente un carácter «teatral» a lo escrito, aprovechar las posibilidades que sólo el escenario otorga y que no tienen vigencia en un texto poético o narrativo. Para mí este ha sido uno de los más enriquecedores descubrimientos, el del carácter siempre desafiante del teatro: la composición de una pieza dramática me parece muy acotada en su superficie, podríamos decir que en su horizontalidad, y sin embargo la considero infinita en lo profundo, en su cuerpo vertical. La escena tiene sus leyes, y a veces esas normas son despóticas, te someten a una serie de condiciones previas (sobre todo si se escribe para un espectáculo ya planeado), pero ese es el reto cada vez renovado, el de abrirle puertas y túneles a lo que a primera vista parece un ámbito concreto y cerrado.

Otra de las características que me fascinan de este género es su contacto directo con el público, su inmediatez. Si, por una parte, ese germen primero que es el texto da como resultado final un producto polifónico, «físico» y «concreto», por otra su receptor también se hace «físico» y «concreto», en cada representación. Volviendo a esa confianza en el poder de la palabra a la que me referí al principio, considero que es precisamente esta cercanía, esta fisicalidad y concreción, la que convierte al teatro en el género con mayor capacidad de afectar al espectador, de in-quietarlo. Me parece el lenguaje potencialmente más universal, más resistente. Eso creo, todavía, y por eso me gusta ir a ver mis propios textos puestos en escena –aunque lo paso mal, me avergüenzo, me pongo nerviosa, me autocrítico- para observar si laten, si respiran, si cobran vida ante la mirada anónima y presente del patio de butacas.

Sin duda Remiendo Teatro y las gentes que lo conforman han sido y siguen siendo una importantísima base en mi aprendizaje como autora. Esta compañía amateur, en donde participo como autora y actriz desde que lo fundáramos en el año 2000, ha supuesto un excelente ámbito de entrenamiento y experimentación para todos los miembros que lo integramos. Dentro de él he aprendido también la precariedad de este espacio: el poco apoyo institucional, la mala gestión de la mayoría de los ámbitos públicos, las dificilísimas trabas burocráticas que hay que sobrepasar cada vez que se intenta pedir una ayuda, presentar un proyecto, solicitar una subvención, lo difícil que es «vender» a una autora joven, las condiciones tristísimas de muchos teatros, el poco interés del público...

Y sin embargo, a pesar de los obstáculos que descubro a cada paso, me esfuerzo en no dejarme cazar por la desilusión y el escepticismo. Sigo manteniendo una ingenuidad que a veces me cuesta muy cara, sigo creyendo que el esfuerzo creativo sirve para algo, sigo escribiendo obras con eso que se denomina mensaje «social» (¡como si existiera alguna producción exenta de ese mensaje!)..., porque pienso que defender la esperanza supone en nuestros días una estrategia, un mecanismo de oposición y lucha. Casi una forma de violencia. Por eso sigo, sin saber muy bien hacia dónde, pero siempre, todavía.

ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO

Alfonso Plou

David Mamet en su libro de artículos «Escrito en restaurantes» compara la función del teatro con la del sueño. Para Mamet el teatro como el sueño sirve para ver realizados los deseos.

Esta postura freudiana se circunscribe a las características que daba Sigmund Freud al fenómeno onírico. Es decir, que el deseo es el estímulo del sueño y su realización el contenido del mismo.

En principio esta tesis acercaría la creación literaria teatral al ámbito de la fantasía individual. El artista, el autor de teatro, no debería tener otro condicionante para su creación que la realización escrita de sus fantasías.

Pero Mamet va más allá, y consciente de la característica colectiva del hecho teatral, se aproxima a Jung y su teoría del inconsciente colectivo. Mamet apunta que la obra teatral tendrá tanto más sentido, cuanto más se acerque el deseo manifiesto del autor a los deseos más necesitados de representación por parte de la colectividad a la que va dirigida.

Ya decía Jung: «Prescindiendo de su significación estética, el Teatro podría definirse como un instituto destinado a la elaboración pública de complejos».

El teatro sería, pues, una fábrica de sueños del individuo a la colectividad. Bonito punto de partida para plantearse la labor de la escritura dramática que, así descrita, debe satisfacer una doble dimensión para alcanzar su plenitud: dimensión individual y dimensión colectiva.

Si no hay un palpito individual no hay teatro, si no hay vivencia colectiva tampoco. Y entre ambos el deseo, motivación del artista y el público, el deseo materializado y realizado en escena. Realizar un deseo no es reproducir la realidad sino crear una realidad nueva donde el deseo tiene cabida. Ese debiera ser el verdadero significado de «mimesis», que más que como imitación se debería traducir como recreación.

El autor se mueve pues entre la realidad y el deseo, entre lo individual y lo colectivo. Tensión que si es vivida consciente y positivamente puede generar todo un mundo de argumentos y formas para el encuentro entre escena y público.

Y es que el arte dramático no responde sólo a un mero juego de esparcimiento, no es sólo una actividad de ocio, sino que es un sistema de conocimiento, un instrumento utilizado por el hombre para forjar el comportamiento individual y colectivo.

Si el teatro es como el sueño, el teatro se convierte en medio de ver realizadas tesis de comportamiento para su aceptación o su rechazo. El arte dramático, la somera estructuración de pequeños dramas mentales, consciente o inconscientemente, es una forma de pensamiento que utilizamos para la resolución de problemas, la toma de decisiones, o el encastillamiento en los propios conflictos.

Tenemos además de un pensamiento racional, un pensamiento fabular y mítico que estructura continuas situaciones dramáticas para dar rienda suelta a nuestros deseos; y determinar, con el resultado que damos a nuestra propia fantasía, si merecen la pena ser liberados o reprimidos.

Todos tenemos en la cabeza un autor dramático, posiblemente un mal autor dramático, o un autor dramático poco formado, que necesita encauzar su vocación, cuando menos, viendo espectáculos donde coteja su capacidad para crear modelos dramáticos a problemas que le golpean internamente. O bien, nos identificamos para vivir como propio el sueño que en su origen fue de otro, pero que nos es cercano en la medida que todo ser humano comparte infinidad de inquietudes, deseos, conflictos.

El teatro no puede dejar de ser un arte moral, en el sentido que expone una acción que en su resolución condena o gratifica. Y a la vez es un arte amoral, o ambiguo, pues su propia exposición del conflicto, las tensiones, la realización irracional de las acciones, no es sino la confirmación de lo ilógico, de lo que escapa al contrato establecido.

El teatro desconfía de la moral. Y más en un tiempo en el que socialmente no hay referentes religiosos, éticos, políticos o ideológicos para sancionar con claridad una acción.

Esta es la razón por la que el teatro contemporáneo se vuelve escéptico, desconfía de sí mismo, de su objetivo, de sus principios éticos y estéticos, del público. El teatro contemporáneo juega mayormente a exponer su desconcierto, y se ve abocado, en nuestra generación, a un teatro de la evasión y el divertimento, o a un teatro más textual y dramático, marcado sobre todo por la metateatralidad y el absurdo estructuralista.

En el primer grupo, está el teatro como espectáculo, búsqueda del éxito comercial, la comicidad, la eficacia escénica más que la dramática. En el segundo grupo, está un teatro más comprometido con su realidad y que, sin embargo, no es tan apenas capaz de articular una denuncia contra la incomprensión de lo que le rodea. Un teatro que manifiesta la impotencia del sentimiento de contemporaneidad.

Si analizo muchos de los textos de la nueva generación y de los autores españoles y extranjeros que se han constituido en nuestros maestros he de concluir que somos una generación Hamlet. Encerrados en la duda, definimos la acción en muchas de nuestras obras (contradiciendo los principios aristotélicos) como la suma de peripecias que conducen a la nada.

Nuestro teatro es, mayormente, mecanismo, juego de casualidades y fortunas que en su sucesión definen más el desasosiego que la liberación, la tragedia irónica que la comedia bienpensante. Nos importa la forma y sobre todo la estructura, la obra, como decía Harold Pinter, sólo se debe a sí

misma. Y en esa coherencia interna de la obra, la hacemos girar hasta que camine al absurdo.

Si he empezado asumiendo que el autor debe tratar de descubrir no sus propios sueños sino los sueños de la colectividad, debo concluir que difícilmente puede hacerlo si la sociedad en la que vive no anticipa, no ya sus deseos y frustraciones, sino las bases en las que construir la resolución de sus tensiones.

Los sueños del autor se convierten en pesadillas, sueños frustrados que manifiestan la carencia de un significado. Como si el deseo se hallase desplazado y no pudiese realizarse sino a través de una ocultación.

Nunca como hasta ahora se han sucedido semejante cantidad de recursos de escritor para introducir el trascendentalismo en escena. Cartas introducidas por el dramaturgo-demiurgo, para denunciar la soledad del sin-significado, la ausencia de Dios.

Del teatro como sueño al teatro como pesadilla. Extraño periplo del que quizás se escape cuando la sociedad cambie y el teatro reflexione y se aventure como mayor profundidad y riesgo en sí mismo.

CLAVES DE MI ESCRITURA:

La memoria biográfica como indagación en busca de un sentido

Picasso adora la Maar, mi última obra recientemente estrenada, es una nueva indagación en la biografía de un personaje histórico. Me gusta partir de lo biográfico porque partes de un tropel confuso de datos, situaciones, recuerdos descritos de una manera por unos y de otra por otros. Tratas, en cierta forma, de los restos difusos dejados en el mundo por una vida. Esos ecos de memoria reinterpretada son el resumen de la vida. Ahí puede yacer el sentido, si es que finalmente la vida tiene sentido.

Cuando uno inventa una historia es fácil trazarle un sentido, cuando uno rescribe la historia todo te indica lo difícil que es dar coherencia dramatúrgica a la existencia. Y, sin embargo, cómo dejar de buscar el sentido.

Mis obras biográficas se suelen plantear así, como una investigación dubitativa de los personajes en su propia memoria en busca de un sentido.

La conclusión, siempre abierta y algo confusa, de cada historia es una interpretación personal, mía, el eslabón que une lo biográfico con lo autobiográfico.

En *Goya* el tema era la incidencia de la enfermedad, el saturnismo, en la fantasía y la creatividad del pintor, en *Buñuel, Lorca y Dalí* la influencia de la amistad, en *Picasso adora la Maar* el tema es el amor, el amor y su muerte.

Pero claro, el tema no es sino el frágil hilo de Ariadna por el que el dramaturgo camina junto con sus personajes por el laberinto de la memoria, no es sino la luz de una vela entre un mar de sombras, la razón para iniciar un camino, nunca el camino ni la conclusión del mismo.

Picasso era un gran personaje pero, como Buñuel o como Goya, lleno de contradicciones personales. Hay un punto en estos grandes creadores donde el genio convive con el monstruo. En el caso de Picasso sus relaciones amorosas, numerosas, ricas y complejas, significaban un mundo alimenticio de influencias en su pintura enormemente atractivo. De todas las relaciones amorosas escogí la que tuvo con Dora Maar. Los motivos van desde la personalidad de Dora a la época de la relación, a la influencia del surrealismo en aquel momento.

Dora me cautivó como personaje, de hecho es ella la que cuenta la historia, y es una historia hermosa y trágica, dura y vital, una historia para jugar con las emociones, una historia de claroscuros.

Si el amor mueve el mundo tal vez su muerte lo para. Hay muchas historias de amor pero no tantas que cuenten como el amor se detiene.

La palabra como poesía y como despojo del conflicto

También he escrito otras historias. En la primera que escribí, *Laberinto de cristal,* un grupo de jóvenes vivían su amistad y sus amores cruzados. Luego el tiempo pasaba y les impedía el reencuentro. Estaba escrita con elevadas dosis de aliento poético. Supongo que la poesía era una manera de señalar que lo que acontecía no era en tiempo real sino un proyectado recuerdo. Al recordar siempre tendemos a embellecer el pasado. O también se podría decir que la poesía no es sino un recuerdo exaltado.

Siempre me ha parecido importante la palabra en el teatro. Pero cada vez soy menos literario. A veces digo que he aprendido a escribir peor. Hace poco un director, Francisco Ortega, me felicitaba por mi última obra porque había menos poesía y más trama dramática. Pero supongo que escribir drama es otra forma menos esteticista de escribir poesía.

No en vano, hace no mucho, Mariano Anós, otro director y actor, escribía para la presentación de un libro mío: «En sus textos posteriores dialoga con distintos registros, que pueden tener que ver con otras tradiciones, que pueden tener más de narración, o de reflexión, o de didactismo, o de diálogo realista, pero siempre hay un fondo que permanece en esa insatisfacción propia de la poesía, que desconfía de la transparencia del lenguaje. Una actitud de sospecha hacia una supuesta comunicación directa y fácil. El fragmentarismo, la suspensión de la acción, las referencias al propio teatro, son constantes que nos hablan de la dificultad de traer el mundo al teatro».

Supongo que para mí escribir teatro es escribir sobre el misterio del paso de la vida, y cualquier tiempo, pasado, presente y futuro, son reflexiones proyectadas y en cierto sentido recuerdos. No es extraño que muchas de mis obras comiencen con una convocatoria de muertos, personajes fuera de la vida que son reclamados para hacer relato de su existencia.

De alguna manera lo que dicen, mis diálogos, son el despojo del conflicto vital. Supongo que escribir teatro para mí es sintetizar un enfrentamiento dramático, que ha podido tener lugar en cinco minutos, un mes, cinco años, y rescribirlo recogiendo el poso que dejó en los personajes y sus vidas.

Rescribir la existencia es depurarla de tiempos muertos, de derivas inútiles, pero no por ello quitarle el silencio, el misterio, la sensación de sorpresa, de nunca vivido, de experiencia originaria.

Este es un mundo en que lo real y lo surreal conviven con naturalidad, donde la metáfora no es ajena al lenguaje coloquial, porque al recordar nunca sabemos donde está lo real y donde lo soñado.

La satisfacción de los deseos personales y colectivos no satisfechos

Nunca consigo escribir algo en lo que no estoy implicado personalmente. No digo que no lo haya intentado o que sea una posición moral, es que no puedo. Es decir escribo lo que puedo no lo que quiero.

Hay un río interno, que generalmente sólo yo entiendo, que hace de cada una de mis obras una obra autobiográfica. Pero claro no es necesariamente que me haya pasado esto o lo otro, o que este personaje se parezca a mi padre o a mi novia. Como digo es un río interno, es la culminación de un sueño, es la satisfacción de un deseo personal.

Generalmente las situaciones de mis obras son lugares que necesito visitar o re-visitar. Es decir, en ellos laten nudos conflictuales que no he superado en el pasado o que necesito afrontar en el presente. Es decir son reflexiones sobre el amor, la amistad, la ambición artística, la presión social..., qué sé yo, lo de siempre, pero que me interese por algo, que no lo tenga claro.

Para hablar de ello me junto con mis personajes. Por eso no escribo narrativa o poesía, porque el teatro me permite dialogar conmigo mismo haciendo hablar al otro. Esa alteridad me gusta. De hecho siempre ando buscando como se comporta ante una situación alguien que no soy yo. Me es mucho más revelador que una fantasía directa en la que yo soy el héroe que libra y gana todas las batallas.

Esa es también la fórmula que convierte tus deseos personales en deseos colectivos, el cómo lo autobiográfico se transforma en social. El gran invento del personaje, barrera y puerta de todas tus palabras. Porque al final debe ser él quien hable, quien actúe, sufra, ame, gane o pierda. Es él quien tarde o temprano se rebela y te revela sus razones para hacer o no hacer, para hablar o quedarse mudo.

Por eso una de mis mayores dudas ha sido la búsqueda del héroe, hombre o mujer, que pudiera vivir desde lo contemporáneo sus conflictos con pasión, dignidad, contradicción y convicción. Alguien capaz de afrontar la derrota que siempre es la vida con un brillo de felicidad en la mirada. Héroes contemporáneos de la lucha y la derrota.

Una vez encontrados, tú les dejas que se amen, se odien, se enfurezcan y se acobarden. Les escuchas con humildad y tratas de ser el canal para trasmitir sus acciones. Con esto no estoy defendiendo un concepto realista de personaje. Son ellos y la historia a contar quienes escogen el grado de realidad e irrealidad que quieren para sí mismos. En mis obras los personajes siempre dan saltitos o se zambullen de pleno en el onirismo.

Después de todo, estamos hablando de sueños, claro, y de deseos personales y colectivos. Así que es mejor dejarlos libres, que se sientan satisfechos, aunque a veces tengan que pagar públicamente en escena, asumiéndolo, por lo hecho.

II. EN TORNO AL TEATRO

UNA CIERTA TEXTUALIDAD TEATRAL INANE

Guillermo Heras

Conceptúa Julio Casares en su «Diccionario ideológico» de la Lengua Española el término inane como: «Vano, insignificante, inútil».

Creo que existe ya la suficiente perspectiva en todo el mundo occidental para poder establecer una mirada crítica a lo que podría considerarse como movimientos de renovación de la literatura dramática desde la aparición del «Ubu, rey» de Alfred Jarry hasta nuestros días. Muchas y muy diversas tendencias, estilos y modos de concebir el texto teatral componen una geografía rica y plural en la que la diversidad genera la clave fundamental a la hora de entender como el canon establecido por las normativas en otras épocas de la Historia salta por los aires a lo largo del siglo XX.

No tengo la menor duda de que hoy mismo se podrían establecer una nómina de maestros de la ruptura textual en su momento y que en la actualidad pueden considerarse clásicos. El ejemplo paradigmático podría ser el de Beckett, pero a este creador podríamos añadir un buen puñado de autores que sembraron el desconcierto con sus primeros textos y, poco a poco, fueron ganando espacio en los mercados culturales, en los gustos del público y en la aceptación de la crítica.

De este modo seguir enzarzados en polémicas estériles sobre el modo de encarar un texto teatral por parte de un autor no aporta ninguna luz a la hora de establecer algunos parámetros de lo que podría ser aquí y ahora un texto teatral que contenga elementos realmente interesantes para ir más allá de la coyuntura inmediata, el experimentalismo incierto o la banalidad plena.

¿Es posible hoy la trasgresión en el Arte?. Seguramente sí, porque hay muchos temas y maneras de encararlos que siempre serán «políticamente incorrectos», pero lo que pienso es que después de las múltiples aventuras creativas desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, casi todos los territorios formales han sido transitados, investigados, buscados e incluso, codificados. Por ello una literatura dramática contemporánea debería atender mucho más a la autenticidad de su escritura (es decir a reinventar la capacidad plena de libertad del autor) que a ser hipermoderno como imposición. Ignoro en este momento los límites entre lo antiguo y lo moderno (o lo transpostmoderno). Creo que el autor teatral ha perdido, en general, una cierta libertad a la hora de escribir lo qué quiere auténticamente debido a dos factores fundamentales: el mercado, y por tanto la autocensura, y en segundo lugar el miedo a ser considerado «antiguo» por parte de los grupos mediáticos que mueven determinados prestigios aunque no mercados. En esa disyuntiva, algunas veces el autor teatral de hoy, no sabe si apostar por aparecer en una de las muchas listas que estudiosos y universitarios / as elaboran para ser consumidas en un circuito de cultos, pero minoritarios consumidores, o bien entregarse al puro y duro mercado donde la regla más asumida es la del dictado de la moda, cuando no la directa zafiedad de los productos escénicos.

Si obviamos este segundo territorio de lo que podríamos seguir denominando «teatro como mercancía», pasemos a reflexionar determinados aspectos de una determinada oleada de textos que han aparecido en los últimos años y que, al amparo de una pretensión de escritura contemporánea, no aportan más que una experiencia de claro signo inane, es decir, vano e insignificante, lo que a la larga produce una incomodidad en determinados sectores que acaban por deducir que TODO el teatro contemporáneo es así. Y esto es bastante irritante porque sería como decir que TODAS las comedias de capa y espada o TODOS los vodeviles escritos en su momento de apogeo fueron EXCELENTES textos. No hay verdades absolutas y menos en la práctica artística. Al igual que un gran autor puede tener textos deficientes y no por ello deja de ser un gran creador, el que exista una avalancha de textos inanes no invalida la gran cantidad de extraordinarios textos renovadores que han sido escrito en los últimos cien años. Insistir en la contaminación de la literatura dramática actual con otros géneros artísticos no es sino constatar como el teatro siempre ha tenido una gran capacidad para adecuarse a los tiempos aunque en su esencia sea un arte antiguo.

Volvamos a la literatura dramática inane. No creo que esta tenga que ver con enconados debates entre los seguidores de Aristóteles y los que no lo son. Tampoco creo que tenga que ver el famoso problema del «conflicto» que tanto defienden los que creen en la narración tradicional. Y, por supuesto, no entiendo que las cuestiones conflictivas provengan del «entendimiento» del texto desde perspectivas de comprensión lineal, naturalista o puramente «cerebralista». ¿Es que alguien entiende de verdad «Poeta en Nueva York»? ¿Es menos importante la escritura de «El Público» que «La casa de Bernarda Alba» desde los parámetros del entendimiento de la «historia» que se cuenta en una u otra obra?.

A mi modo de entender un texto dramático actual debería tener un discurso interno que abordara tres grandes ejes:

A) La estructura dramática.

B) El lenguaje empleado.

C) El sentido del texto.

Si fuéramos más esquemáticos diría: ¿Porqué escribo este texto?, ¿Para qué lo escribo? Y , ¿Para quién lo escribo?. Obvio ¿no?. Pues sí, pero como en mi caso que, debido a motivos por un lado profesionales y otros de curiosidad evidente, puedo leer al año trescientos textos escritos por autores iberoamericanos, llego a tener la sensación que una gran parte de esos textos están escritos *sin ningún tipo de planteamiento*. Es un escribir por

escribir, quizás porque vuelve a estar de moda la autoría teatral o, lo que es más terrible, porque muchos insensatos creen que es mucho más fácil escribir teatro que otros géneros literarios. Nada más lejos de la realidad, la escritura teatral es hoy uno de los terrenos más complejos y difíciles si lo que queremos es sacar adelante verdaderos textos contemporáneos, debido por un lado precisamente a la gran carga canónica que esa textualidad carga sobre sí y, por otro, por la propia especificidad del hecho teatral que sólo adquiere sentido total cuando ese texto se ve encarnado por unos actores y en una puesta sobre el escenario.

Sin embargo y aunque exista esa complejidad muchos y muchas se lanzan hoy a escribir textos teatrales en los que no aparece ninguna estructura, ninguna construcción de posibles personajes, ningún sentido del tema tratado y ninguna referencia a un posible referente político o social que emocione o haga reflexionar. Son textos verborréicos, llenos de grandes frases vacías, de falsa poética abierta, de efectos literarios vacíos, en suma un textualidad inane y, por tanto, inútil y absolutamente prescindible. Y cuando algunos de estos escribidores se quieren defender echan mano a la pistola/ cultura. Se refieren a Artaud, Genet, Müller, Koltés, Berkoff o el sacrosanto Beckett sin darse cuenta de qué ellos si son auténticos, verdaderos y libres en su escritura, lo que unido a que son grandes poetas y siempre tuvieron muy claro que es lo que querían decir, les convierte en paradigmas de la libertad creativa y de acercamiento a la pulsión de los clásicos de otros siglos, por tanto clásicos del siglo XX.

A mayoría de esos textos inanes parecen escritos en una especie de «granja o factoría» de las escrituras escénicas. Reivindico absolutamente la necesidad de los talleres creativos de todo tipo y, por supuesto, los de dramaturgia, pero desearía que la primera lección que se enseñara a los alumnos es: «Sé tu mismo". A partir de ahí, guiar, analizar, discutir o debatir, perfecto, otros caminos pueden llevar a una cierta mimesis de estilos. Algo que en los últimos tiempos, quizás ha llevado a una catarata de textos que aparecen en múltiples Premios de Literatura Dramática y que, sospechosamente, se parecen mucho los unos a los otros en su estrategia de escritura, siendo una dominante esos textos desestructurados en que aparecen palabras y

palabras sin un discurso dramatúrgico interno, sin un sentido de lo qué realmente se quiere decir y sin un aparente receptor de esa textualidad.

Y toda esta reflexión podría llevar al pensamiento de que estoy defendiendo lo que podríamos denominar una escritura teatral clásica o basada en cánones definidos. Nada más lejos de la realidad, pienso que hoy la literatura dramática puede y debe transitar por todos los cauces de búsqueda e investigación posible, dejándose contaminar por otros lenguajes artísticos y basando la esencia de su escritura en la total libertad creadora.

Todo cliché, toda moda ortopédica me parece reductora para la creación, y en esas desviaciones entran por igual los defensores de la ortodoxia que los heterodoxos impostados.

Contra esa literatura dramática inane, discurso creativo e ideológico fuerte, definido, comprometido y riguroso. Si de esas alternativas planean luego textos realistas o poéticos, obras abiertas o cerradas, lirismo desaforados o tramas épicas, formas clásicas o experimentaciones internas, no son más que opciones de libertad, nunca fórmulas o recetas cerradas capaces de dar a luz textos brillantes.

Seamos polémicos pero, por favor, no seamos inanes.

EL CORAZÓN DEL ICEBERG

Normalizar las empresas de artes escénicas para modernizar el sector. Normalización y Sello de excelencia

Robert Muro

En este artículo abordo algunos de los problemas que tiene la industria escénica española, y, en particular, una iniciativa concreta que considero de interés para su modernización: el acogimiento de las empresas del sector a unas normas de funcionamiento empresariales y profesionalizadas. Espero que la aparente redundancia que supone *empresarializar* las empresas, no lo sea tanto al acabar la lectura de estas líneas.

Presentaré, en primer lugar, algunos de los rasgos que, a mi modo de ver, explicitan la debilidad y fragilidad de la industria de artes escénicas, y los obstáculos para que esta situación evolucione positivamente.

A continuación plantearé la normalización como uno de los instrumentos imprescindibles –aunque no suficiente en sí mismo– para modernizar el sector y dotarlo de fuerza empresarial, definiendo la normalización y el sello de excelencia, y planteando las dificultades y virtudes que tiene la implantación de este tipo de medidas.

Por último recordaré brevemente que la normalización debe ir unida, indisolublemente, a otras medidas estratégicas sin las cuales aquella quedaría incompleta y, probablemente, inútil.

LA DEBILIDAD DE NUESTRA INDUSTRIA ESCÉNICA...

La debilidad de nuestra industria de artes escénicas es evidente. Ello es particularmente llamativo en el ámbito de la producción artística y en el de la gestión de servicios culturales relacionados con la escena. Enumero a continuación algunos de los rasgos que caracterizan esta situación.

En primer lugar la falta de recursos económicos, tanto privados como institucionales, dedicados a la industria escénica, y la baja capacidad general autónoma de inversión del sector.

Un segundo aspecto hace referencia a la estructura misma del sector: elevado número de licencias empresariales gestionadas esporádica o intermitentemente, predominio de la microempresa y la empresa individual, y un reducido número total de trabajadores fijos no artísticos. La atomización empresarial lleva a efectos perversos en la producción y en el propio mantenimiento de las compañías, que no pueden resolver con el mínimo de calidad exigible los problemas de gestión, almacenaje, distribución, promoción...

Unido al punto anterior otro de los rasgos expresivos de la fragilidad del sector es el bajo nivel de cualificación profesional/empresarial específico de los responsables de las empresas de artes escénicas, problema cuyas repercusiones negativas se incrementan por la fuerte implicación emocional de sus gestores en los proyectos artísticos.

Otros rasgos de la debilidad del sector tienen que ver con las estrategias empresariales, en muchas ocasiones intuitivas, en otras, las más, simplemente inexistentes. En este sentido, y a modo de ejemplo, pueden mencionarse el desconocimiento del mercado al que son lanzados los espectáculos, el predominio de la preocupación por el producto y no por el cliente, la ausencia de diseños de producción y de planes de marketing...

Un último aspecto, que en mi opinión tiene interés mencionar para establecer la debilidad industrial del sector, es la difícil delimitación entre los

proyectos profesionales y los que no lo son, y la inflación de espectáculos que aspiran a competir en el ámbito profesional.

...Y OTROS PROBLEMAS

En todo caso sería incompleto el análisis si no mencionara otros aspectos de la situación en los que las empresas y compañías, tienen menos responsabilidades. Son éstos, fundamentalmente, la estructura del mercado, y los aspectos de distribución y exhibición, aspectos ambos que, unidos a los más arriba mencionados, constituyen una auténtica rémora para la modernización del sector y la ampliación de su influencia relativa en el mercado cultural.

En ambos juegan un papel de primer orden las instituciones públicas. La estructura de exhibición española –al igual que buena parte de la demanda– está fundamentalmente en manos de la administración, local, regional o estatal. Salvo Madrid y Barcelona, y algunas experiencias privadas cuantitativamente poco relevantes, el resto del parque de espacios escénicos está gestionado por instituciones públicas. Esta situación, unida a la dependencia de la producción artística respecto a las ayudas públicas, convierte al estado, en sus diversos niveles, en un auténtico macro empresario. La concentración de poder que esto supone es un peligro latente para la diversidad y el juego limpio.

Pero es que además, las redes de programación institucionales funcionan *de facto* como redes únicas y de un único nivel en sus respectivos territorios, sin adecuarse a la multiplicidad de niveles y diversidad tipológica de las ofertas que le llegan. Todas las propuestas artísticas son aceptadas, en principio, en igualdad de condiciones y todas tienen, en principio, iguales posibilidades de ser programadas. Esto, que aparentemente podría apreciarse como un aspecto positivo, democrático e igualitarista, no es sino un elemento que fomenta la injusticia y el retraso industrial del sector: no todos los espectáculos que salen al mercado merecen estar en él; no todos tienen la calidad para competir en pie de igualdad con los demás. Esto que nadie discutiría en otros ámbitos, es muy difícil de aceptar por el sector escénico hoy en día, buena parte del cual sigue viviendo, cuando no presumiendo,

de su manufactura artesanal. Además, las instituciones se desentienden de la calidad empresarial de los espectáculos contratados, preocupándose en ocasiones más del precio que del servicio. Y no es justo que pagar ensayos y salarios, cumplir convenios, etc, con la obvia repercusión al alza en los cachés, suponga un inconveniente para ser contratado.

SATURACIÓN DE LA OFERTA

Una de las consecuencias más perceptibles exteriormente de esta inmadurez del sector, y de los problemas que fomenta la actual estructura de exhibición, es la falta de relación entre la capacidad de producción de espectáculos escénicos y la capacidad de absorción de éstos por el mercado.

Esta situación posibilita que salgan al mercado cada año numerosos proyectos escénicos de muy diferentes niveles de calidad, y con muy diverso trasfondo y perspectiva empresarial, es decir de perdurabilidad. Muchos más productos de los que la actual estructura del mercado puede asumir. Podríamos estimar, con generosidad de cálculo, que de los más de ochocientos espectáculos teatrales con afán de profesionalidad, que cada año salen al mercado, solamente pueden subsistir –profesionalmente, insisto– el veinte por ciento. Y sin embargo todos ellos son, ante los ojos de instituciones, programadores, propietarios de teatros y exhibidores, aparentemente iguales en derechos y obligaciones. Y lo que es igualmente grave, ante el público concebido como destinatario final y comprador de productos y servicios artísticos, que no dispone de los elementos que le permitirían discernir unos de otros productos.

Buena parte de los proyectos escénicos están hechos con medios artesanales, y sin cumplir fehacientemente los requisitos imprescindibles que toda empresa del sector debe afrontar por el hecho de serlo: los seguros de los actores y técnicos, el pago de los ensayos, y de las funciones según convenios, una estructura empresarial que vaya mas allá del Impuesto de Actividades Económicas y el teléfono del domicilio de uno de los miembros de la compañía, la disponibilidad de un espacio de trabajo específico... Estas empresas que producen espectáculos desaparecen en muchas ocasiones tras la experiencia, o, en el mejor de los casos, mantienen una vida

letárgica e irregular, basando sus esperanzas en la supervivencia. Esta situación, que afecta en la actualidad a un considerable número de espectáculos, y que es mantenida cuando no alimentada por las instituciones, es no sólo la demostración de la debilidad del tejido empresarial del teatro, sino un grave obstáculo a su avance.

Hay quien afirmará que esta relativa libertad de funcionamiento es la que posibilita la eclosión artística y el surgimiento de propuestas que, de exigirles un corsé empresarial, estarían abocadas a la muerte antes del nacimiento. Al margen de que quienes defienden esto se olvidan de defender con igual entusiasmo los derechos laborales de los trabajadores, e incluso su dignidad profesional, –si de proyectos profesionales hablamos– se olvidan de otra realidad incontestable: una parte de las más interesantes propuestas artísticas nace lastrada y carente de futuro dada la inexistencia o el mínimo desarrollo del soporte empresarial que les sirve de base, lo que condiciona gravemente su inclusión en el mercado, su venta, condenando a proyectos de gran interés, a la frustración y al fracaso.

LA NORMALIZACIÓN Y ACREDITACIÓN, INSTRUMENTOS PARA UN SALTO CUALITATIVO EN EL SECTOR

Mi opinión, cuyos antecedentes he ido desgranando hasta aquí, es que el sector no podrá dar un salto cualitativo y cuantitativo si la estructura empresarial que lo soporta, ahora extremadamente débil y poco ambiciosa, no se consolida y desarrolla apostando decididamente por modernizar y profesionalizar su funcionamiento, e integrarse en el mercado cultural como un sector más, con su especificidad obviamente.

Y para alcanzar ese objetivo, para que las artes escénicas se constituyan como sector industrial, con sus rasgos específicos relacionados con el servicio público que presta a la sociedad, y con la cualidad de que sus productos tienen componentes artísticos, es necesario –obviamente, entre otras muchas medidas que sería demasiado prolijo recordar aquí– establecer unas normas aceptadas colectiva y voluntariamente por los diversos sectores que conforman el mercado de artes escénicas. El establecimiento de esas normas, y su cumplimiento acreditado, permitiría establecer un proce-

so de remoción y renovación de las empresas teatrales así como un nuevo marco en el que la industria escénica se desarrollase sin menoscabo de sus componentes artísticos.

El objetivo de la normalización es, en definitiva, mejorar la calidad y la competitividad de las empresas, productos y servicios relacionados con la escena, contribuyendo con ello a garantizar mejor un servicio de calidad de la industria cultural a la sociedad.

La norma recoge especificaciones que empresas, productos y servicios deben aplicar voluntariamente.

La norma debe ser elaborada de modo consensuado recabando la opinión de todas las partes interesadas: productores, autores, intérpretes, técnicos, directores..., así como por las asociaciones del sector.

La norma debe basarse en criterios experimentales y ha de vigilar el cumplimiento de la legalidad por parte de la empresa cultural.

La norma debe ser lo más ampliamente conocida por el público.

ESPECIFICIDAD DE LA NORMALIZACIÓN DE EMPRESAS CULTURALES Y ARTÍSTICAS

La normalización y acreditación de calidad de las empresas culturales y artísticas, impone controles en la producción y comercialización que aseguren que cada espectáculo, producto y/o servicio, cumple las normas legales de producción, y certifica que tras cada propuesta artística profesional hay un proyecto empresarial en principio viable. La normalización no es una condición suficiente para garantizar la calidad empresarial, pero sí aparece como una condición necesaria.

La normalización, obviamente, no regiría para las compañías y espectáculos aficionados, escolares y neoprofesionales, cuyo destino debe orientarse en principio a circuitos no profesionales. Esto plantea una cuestión estratégica que no tiene cabida sino de pasada en este documento, pero que debe ser planteada obligatoriamente en paralelo a la normalización: la creación de redes de distribución y exhibición de segundo nivel –estatales, regionales, y municipales– que, dotadas de los presupuestos públicos suficientes, acojan las producciones no profesionales o de las empresas que inician su andadura. Mencionaremos nuevamente este extremo al final de este artículo.

La normalización establecería por sí misma el diferente valor empresarial de cada propuesta artística, su viabilidad económica, la ambición empresarial de futuro de sus promotores, sus posibilidades de penetración en el mercado... Y, por lo tanto, marcaría una primera diferencia entre proyectos ocasionales, aficionados, y los profesionales, diferencia que actualmente está en muchas ocasiones desdibujada.

CONTENIDOS DE LA NORMA DE CALIDAD Y EL SELLO DE EXCELENCIA

Parece conveniente graduar el nivel de cumplimiento de la normalización atendiendo a la extremada diversidad de situaciones del sector. Se propone establecer en principio dos categorías como niveles distintos en el cumplimiento de los requisitos: el cumplimiento de la Norma de calidad y el Sello de excelencia.

La obtención de la **Norma de calidad** supone la acreditación del cumplimiento de los requisitos de normalización de empresas más adelante señalados. Puede hacer referencia también a un producto o servicio concreto que cumpla los requisitos.

La obtención del **Sello de excelencia** acredita el cumplimiento de la norma a lo largo de períodos amplios de tiempo e incorpora exigencias relacionadas con la post-producción. Además de la normalización incorpora una valoración sobre la empresa.

A) Para la obtención de la **Norma de calidad** las empresas culturales que lo soliciten deberían acreditar el cumplimiento de los siguientes requisitos:

1.- Presentación del Proyecto de producción.

2.- Certificación del cumplimiento de convenios (ensayos, nóminas, seguros...).

3.- Certificación del cumplimiento de las obligaciones derivadas de los Derechos de Autor.

4.- Certificación del cumplimiento de las obligaciones tributarias ante las diferentes administraciones públicas.

5.- Acreditación de disponibilidad de sede social y entorno de trabajo estable.

6.- Acreditación de la existencia de una empresa productora estable (nóminas del personal fijo), con funcionamiento continuado y con una mínima antigüedad.

7.- Acreditación de la Producción de al menos un espectáculo profesional anual.

B) Para la obtención del **Sello de excelencia** las empresas culturales que lo soliciten deberán acreditar el cumplimiento de los siguientes requisitos:

1.- Además de las acreditaciones y certificaciones necesarias para la obtención de la Norma de Calidad, deberán acreditar la estabilidad empresarial al menos en los últimos cinco años.

2.- Acreditación de la Producción de al menos dos espectáculos anuales.

3.- Presentación de un Plan de Márketing, Comunicación y Venta.

4.- Acreditación de una Plantilla estable superior a tres trabajadores (no artísticos) en los dos último años.

LAS VENTAJAS DE LA NORMALIZACIÓN

La existencia de unas normas como las que se defienden más arriba, su conocimiento público, y su expresión en forma de Norma de calidad o Sello de excelencia en los materiales publicitarios de las empresas que las cumplan, tiene indudables beneficios.

Para las empresas: Favorece la mejora de la gestión empresarial, facilita la consolidación industrial del sector y el aumento de su influencia relativa, al tiempo que facilita la comercialización de sus productos y servicios. Aporta un valor competitivo diferencial frente a quienes no cumplen las normas. Mejora su imagen ante proveedores y clientes.

Para el público: Garantiza niveles de calidad empresarial en productos y servicios por él demandados, asegura el cumplimiento de las obligaciones legales de quienes les ofrecen sus productos o servicios artísticos, y facilita la comparación entre diferentes ofertas y la identificación de aquellas que buscan la excelencia.

Para las diferentes Administraciones: Aporta información sobre la viabilidad de propuestas y la estabilidad de las empresas que las promueven. Facilita la identificación de los proyectos empresariales más adecuados para la recepción de ayudas. Garantiza el cumplimiento de las condiciones establecidas por la Administración en sus convocatorias.

EL ORGANISMO ACREDITADOR

Sin duda este es un aspecto sobre el que puede establecerse cierto debate. Hasta el momento tanto a nivel internacional como nacional, la tarea de acreditación del cumplimiento de normas de calidad técnica (siempre referidas a empresas, productos y servicios relacionados de un modo u otro con la industria), recae en empresas independientes dedicadas en exclusiva a esa tarea. Es el caso de AENOR, y sus instituciones de referencia a nivel internacional (ISO/IEC), europeo (CEN/CENELEC), y americano (COPANT).

El campo de la cultura sin duda requiere un tratamiento específico en este terreno, aunque conviene recordar que los elementos sobre los que se emitiría la acreditación, son fundamentalmente aspectos empresariales, ya normativizados en otros muchos campos.

En esta primera fase, en la que se trata de acercarse a posibles formas de organizar la puesta en marcha de este sistema de acreditaciones, dos aparecen como posibles vías principales abiertas a la exploración.

La primera consistiría en la creación de una asociación privada –asociada a los organismos nacionales e internacionales de normalización- que conceda la acreditación de Normalización y el Sello de excelencia. En cualquier caso en esta asociación deberían estar representados de algún modo los intereses y opiniones de todos los sectores de la escena, así como de las administraciones públicas.

La segunda posibilidad es la creación de una comisión normalizadora concebida como organismo independiente bajo coordinación gubernamental que incluya representación de todos los organismos públicos y privados relacionados con la escena: instituciones publicas –estatales y autonómicas-, Red Nacional de Teatros, asociaciones de empresarios, sindicatos, SGAE...

UNA ALTERNATIVA A CORTO PLAZO: LA EVALUACIÓN POR EMPRESAS CONSULTORAS

La necesidad de normalizar las empresas dedicadas a las Artes Escénicas es urgente y no deberían posponerse excesivamente medidas tendentes al fortalecimiento del aparato productivo e industrial del sector.

En esta dirección dos son las medidas que pueden implementarse a corto plazo, a la espera de soluciones definitivas, o, al menos, duraderas:

1.- La exigencia / recomendación por parte de las instituciones públicas de que todas las empresas cumplan una serie de condiciones como las planteadas más arriba, con el objetivo de que quienes se dedican a la actividad empresarial en el área de las artes escénicas y la cultura cumplan unos requisitos mínimos similares que hagan más homogénea la estructura de este sector económico.

2.- La exigencia / recomendación, de que esta función de control, sea evaluada por empresas de consultoría que verifiquen el cumplimiento de las condiciones estipuladas. Esta segunda medida dejaría de ser necesaria en el momento en que se crease una asociación de normalización específica para las Artes Escénicas y la Cultura, o se pusiese en marcha consensuadamente alguna de las otras propuestas planteadas en el apartado anterior, titulado «El organismo acreditador».

UNA ÚLTIMA E IMPORTANTE ANOTACIÓN

Medidas como las que propongo no pueden ni deben hacerse efectivas de modo aislado. Tal vez podrían resultar cómodas para algunas instituciones y para algunas de las empresas de mayor tamaño del sector, pero serían inútiles al conjunto del sector a medio plazo. Sin embargo tomadas junto a otras medidas estratégicas permitirían dibujar un panorama esperanzador para la industria de artes escénicas en España.

Sin afán de agotar las medidas que, en paralelo y obligatoriamente, deberían implementarse junto a la normalización, expongo a continuación algunas de las que a mi modo de ver son más importantes.

En primer lugar la diversificación de las actuales redes y circuitos de exhibición estatal y regional, estableciendo categorías diversas en la contratación y la exhibición que tengan en cuenta la diferente realidad de los proyectos empresariales que llegan al mercado. Esta medida habría de complementarse con la puesta en funcionamiento de circuitos locales en las grandes ciudades que, dotados económicamente para cumplir las tareas de programación, acercaran a los ciudadanos, a través de la red de casas de cultura, el teatro profesional de pequeñas y medianas compañías, junto a las propuestas de los grupos neoprofesionales y aficionados. El establecimiento de categorías en la exhibición, y la organización de circuitos de diferentes niveles que absorbieran las diversas ofertas, deberían incorporar fórmulas democráticas que permitieran filtrar y adecuar los espectáculos a esos diferentes niveles de contratación.

En segundo lugar es imprescindible la multiplicación de recursos económicos públicos destinados a la programación en diversos circuitos. Los presupuestos estatales, de las comunidades autónomas, y de los grandes ayuntamientos deben atender específicamente e incrementar las partidas destinadas a la programación. Abordado con cierto éxito el déficit histórico de espacios de exhibición, el relativamente abundante parque de espacios actual necesita ahora dinero para llenar de actividades escénicas sus paredes. Y todo ello estableciendo medidas de financiación y apoyo diferenciado para los espectáculos profesionales, los neoprofesionales y los aficionados, y sus respectivos circuitos de exhibición.

En tercer lugar, y enmarcado en la atención que los diferentes poderes públicos deben prestar a esta actividad artística y económica, deben crearse fondos específicos para el apoyo a las empresas de artes escénicas y adoptarse medidas políticas y normativas orientadas a la consolidación del sector como parte del entramado industrial cultural. El principal rasgo de la relación de las diferentes administraciones del estado hacia la escena es que no la conciben como una industria y por lo tanto no promueven medidas que la consoliden y que desarrollen su especificidad, vinculada tanto al servicio público como a la obtención de beneficios. Así enmarcado el problema, la solución de esta cuestión pasa por establecer una fiscalidad menor a los productos culturales, destinar ayudas específicas a las empresas de artes escénicas, crear controles de calidad empresarial en la produc-

ción profesional de espectáculos, aumentar la financiación de la cultura, etc.

Sin la maduración del sector escénico como un sector industrial, con sus especificidades, que provienen del doble carácter artístico y económico de su actividad, no será posible dar el salto cualitativo que la escena española precisa para su supervivencia autónoma. Las medidas que a lo largo de estas páginas he ido desgranando se orientan todas en esa dirección.

Madrid, octubre de 2002

DOS JÓVENES DRAMATURGAS: YOLANDA DORADO Y DIANA DE PACO

Magda Ruggeri Marchetti

Hace ya algunos años que van apareciendo dramaturgas que se sitúan en el panorama nacional en un plano de igualdad con sus colegas del otro sexo[1]. Hemos seleccionado aquí a dos jóvenes autoras que desde presupuestos estéticos muy diferentes, por su distinta personalidad y formación, tienen una producción muy respetable y prometedora.

Yolanda Dorado (Córdoba, 1969) se titula en Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en 1996. Se da a conocer en 1995 por ganar varios premios literarios con obras de narrativa[2] y por colaborar en la «Revista de la Asociación de Directores de escena» (1995-1997) y en «Primer Acto» (1997-1998). En 1994 edita su primer trabajo dramático, *Por un jersey* (RESAD, Madrid), una breve farsa en la que la relación entre la pareja protagonista acaba trágicamente por sus mutuas intransigencias. En 1996 publica otra en un acto, *Bienvenido al Klan* (RESAD, Madrid), en la que un chico se encuentra secuestrado por una familia para que pruebe y alabe los guisos de una mujer con maniática afición a la cocina. Lo más interesante de estas dos obras es sin duda el juego entre lo cotidiano y

lo inverosímil, lleno de situaciones absurdas con un desenlace de humor negro. En *El sueño de África*, publicada en 1999 (Corregidor, Buenos Aires), la autora se aleja de la línea precedente para ofrecer un ejemplo de intercambio entre culturas y subrayar la necesidad de ayuda al tercer mundo.

Pero ahora nos detendremos en las adaptaciones y obras que han subido al escenario. La primera, *La función delta*, estrenada en el Centro Cultural Galileo y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996 es la transposición teatral de la conocida novela de Rosa Montero, bajo la dirección de Raquel Toledo. La propia novelista reconoció en ella «un buen reflejo del mundo de [su] novela» y encontró el trabajo «lleno de energía, de emociones, de vida, de creatividad»[3]. Se trata de la historia de una mujer enferma que escribe sus memorias y recuerda su pasado.

La obra se halla dividida en catorce partes, de las que sólo la 1 y la 11 están constituidas por cinco escenas, mientras las demás son mucho más breves, con dos, tres, o incluso una sola escena. Las partes de la obra se suceden en una alternancia regular entre la presencia en *flash back* de la joven Lucía, anunciada en el texto por los días de la semana, y la de una Lucía mayor, precedidas por la indicación temporal del mes. Sólo la 5 y la 14 lo están simultáneamente por el día y el mes (Miércoles-Septiembre; Domingo-Septiembre), fundiendo pasado y presente. En muchas partes, sobre todo con Lucía mayor, está presente otra Lucía fantasma. Esta vez, en efecto, la protagonista se desdobla en tres mujeres representadas por tres actrices (Susana Buen, Chus Castrillo, Claudia Faci) y el montaje subraya muy acertadamente este desdoblamiento. El espacio escénico está dividido en zonas. En primer término vemos a Lucía mayor en una cama de hospital a punto de morir y Lucía joven en una parte más alta del escenario. La tercera Lucía, que se sienta muy a menudo al borde del lecho o se mueve por el escenario añadiendo su apostilla a todos los acaecimientos, representa la conciencia o el alma de la protagonista. Los signos paraverbales son muy funcionales y acertados. Hemos apreciado en particular la descripción del vestuario de la Lucía fantasma con un sencillo traje negro, la luminotecnia y la representación esencial, pero eficaz del hospital. Acompañan a Lucía

joven el novio Miguel, el amante, Hipólito, y los amigos Rosa y Ricardo, el único que visita a Lucía mayor, asistida por una enfermera.

Los personajes masculinos son bastante negativos: juegan egoístamente con las mujeres (Hipólito o el jefe de pediatría de quién está enamorada la enfermera), quieren a sus compañeras pero como a muñecas sin inteligencia, a las que consideran como menores de edad y destruyen con su cariño posesivo (Miguel); o son unos vagos que procuran vivir a costa de ellas (José-Joe). Afirma Lucía al respecto: «... no podemos vivir sin ellos, pero con ellos todos son problemas»[4] porque «Nunca son maravillosos», subraya la amiga Rosa. En un mundo machista la mujer encuentra dificultades en todo: «LUCÍA... yo he sufrido esas dificultades, más las propias que llevo arrastrando hace años por ser mujer, porque es cierto que todo es más difícil». Pero también la mujer tiene sus defectos y se pueden simbolizar en la «función delta». Esta función la define en la obra Miguel, matemático: «Describe fenómenos discontinuos de gran intensidad pero brevísima duración» y, como esta función, las mujeres de la obra son discontinuas. En un determinado momento la enfermera afirma: «Hay días en que me muero de ganas de estar con él, y otros días que me da igual, como si no lo quisiera». Y la misma protagonista, comentando las emociones de aquella semana, dice: «...ese incansable vaivén que me hacía ir de una sensación a otra en pocas horas, de querer a Hipólito a aborrecerle, de olvidar a Miguel a preferirlo por encima de todo».

El miedo más tremendo que las mujeres sufren es, sin duda, el miedo a la soledad. La desesperación de la vieja vecina, sola en el mundo, jalona toda la obra y es la que empuja a Lucía a casarse con Miguel, a quien no quiere. También la enfermera de dieciocho años teme a la soledad y dice: «...a mí me gustaría tener un compañero para toda la vida, un compañero con el que morir».

Se trata de una estructura dramática que no deja nunca espacio al aburrimiento sino que atrapa al espectador y mantiene siempre despierta su curiosidad[5]. Por su parte Yolanda Dorado, la adaptadora, asegura que el mismo título de la novela le ha servido de armazón para una dramaturgia

que consiste en escenas cortas de momentos intensos que se precipitan, mientras a Lucía mayor se le va acabando el tiempo.

El secreto de las mujeres ganó el segundo premio de «Arte Joven 1998» de la Comunidad de Madrid y en 1999 se estrenó en el Teatro Palacio Erisana de Lucena (Córdoba) y en la «Feria de Teatro Sur» de Palma del Río. No hemos podido tener la oportunidad de ver la representación así que tendremos que ocuparnos exclusivamente del texto[6]. Se trata de una comedia que divirtiendo hace reflexionar sobre los problemas que los hombres tienen actualmente para adaptarse al cambio propiciado por las mujeres. En efecto, esta obra no puede considerarse feminista, como comprobaremos estudiando los distintos personajes y como también subraya Fermín Cabal, que prologa la obra y afirma no percibir en ella «por ningún lado el delicado aroma de la feminidad», algo que le «parece estupendo».

La comedia se estructura en diecisiete escenas, la mayoría de las cuales están constituidas por diálogos rápidos entre dos personajes que mantienen al espectador interesado en el conflicto esencial. Cada cuatro escenas (1-4-8-12-16) hay un monólogo que sirve al protagonista para reflexionar sobre lo que le está ocurriendo.

La autora no ha puesto nombre a ninguno de sus personajes para darle así un toque de universalidad. Por eso llama al protagonista Hombre, un personaje que habla por boca de todos los representantes de su sexo y que propicia la creación de un conflicto universal: la dificultad del entendimiento entre hombres y mujeres. No es casualidad que la autora haya dedicado la obra «A ti... Y al abismo que nos separa». Al lado de este personaje se suceden cuatro mujeres negativas: la madre castradora que ha minado su autoestima por su constante descalificación del género masculino y ha criado a un Hombre «sin padre, ni hermanos, ni siquiera un triste primo» haciéndole vivir una «infancia traumática en ambiente femenino» (Pág. 13), motivando que ya desde niño empezase a preguntarse cuál era el secreto de las mujeres.

El espectador conoce después a la Novia que, antes de su primera intervención, la acotación define como «agresiva». Es una mujer reprimida que obliga al Hombre a comer lo que a él no le gusta y con quien quiere tener

un hijo cuanto antes «...date prisa, que el fin de semana vamos a por el niño o la niña...» (Pág. 18). Como él no quiere tomar una decisión hasta haber obtenido respuesta a su gran pregunta, la Novia lo deja y él inicia una relación con la Jovencita liberal que le llama con apodos ridículos que le fastidian y con la que también termina mal. Esta convivencia da la oportunidad al protagonista para subrayar los defectos de las mujeres: «la convivencia era horrible [...] Qué histeria femenina, te lo quieren cambiar todo de sitio, te quitan tu espacio [...] Todas me parecían iguales, muy guapas, muy monas, pero igual de insoportables...»

También la última, la Mujer cuasi perfecta, llega a la primera cita con media hora de retraso, pero parece por fin hacerle comprender el secreto de las mujeres. Esta pregunta crucial le acompaña durante toda la obra y la dirige a los amigos, al alcalde, al Presidente del Gobierno, al Papa, pero nadie sabe contestarle. Persiguiendo la respuesta, le acontecen todo tipo de situaciones cómicas acompañado de los amigos inseparables que, aun teniendo novia, desprecian a las mujeres («están muy buenas [...], pero son unas pelmazas») y le dan todo tipo de consejos para defenderse de ellas: «No hablar con ellas [...] No presentarle a tu familia [...] No decirles nunca que la quieres [...]» sobre todo si lloran. Entonces hay que «Salir corriendo. Enrollarse con su mejor amiga. No llamarla nunca más».

Entre las escenas más cómicas señalamos la cinco y la diez. En la primera una paciente desquiciada acude a él para que la maltrate y le haga llorar y sus deseos se ven hasta tal punto complacidos que termina huyendo de la consulta. En la diez el psicoanalista neurótico, que le ha tratado desde cuando era niño, está tan deprimido como el Hombre porque él también ha tenido problemas con su compañera que «se ha buscado a otro» (Pág. 42).

Es interesante notar que encontramos dos escenas que en parte son idénticas también a nivel sintagmático: la siete y la trece. En la primera es el protagonista quien, en su función de médico, pregunta a la paciente, que tiene «insomnio desde hace un año» (Pág. 33), «¿Desde cuando no mantiene relaciones sexuales?» (Pág. 34) y a la respuesta «...hace unos meses» declara «lo que usted necesita es un hombre» (Pág. 34) para terminar tajantemente: «O se busca un hombre o la internamos» (Pág. 35).

En la trece la situación se ha invertido. En la escena doce hemos visto al protagonista «(deprimido, demacrado, en visible decadencia)» (Pág. 48), agobiado por una pesadilla en la que «(cuatro mujeres, una niña, una vieja, una joven y una puta)» le obligan a decirles «Te quiero». Ahora es la Mujer que ha venido del ambulatorio para cerciorarse «de su estado de salud» (Pág. 51) quien plantea la misma pregunta a la que corresponde la misma respuesta, pero la médico le hace comprender que puede resolverle ella misma el problema. Muy graciosa es la catorce en la cual se ve al Hombre en su casa y a ella simultáneamente en la consulta. La autora pasa revista a los pensamientos de los dos en espera de la cita que, después de varias escaramuzas, tiene una conclusión feliz.

Al final, el Hombre, que está viviendo con la médico, «se dirige al público» y afirma: «...Háganme caso, no intenten comprenderlas, es inútil, querámoslas como son, con sus misterios... Y vosotras, esposas, novias, madres, hijas, jefas y amantes, tratadnos bien, que somos frágiles... cuesta tan poco hacer feliz a un hombre» (Pág. 64).

La obra resulta verdaderamente divertida. Los espacios donde transcurre la acción no son casuales, sino que la dinámica del propio texto los requiere: la casa, la consulta, la calle, un restaurante, el diván del psicoanalista, la iglesia, etc. Los diálogos tienen gran agilidad y el ritmo suficiente para que el espectador desee saber más, seguir la historia, sorprenderse con el rumbo que toma la comedia.

La pecera[7] es una pieza que aborda un tema de candente actualidad: la dificultad de los jóvenes para encontrar trabajo y también la dura competición, la necesidad de ser líderes. Lo hemos visto tratado en el Albéniz en *Perros de presa* dirigida por Mario Gas, y en el Teatro Lagrada en *Top Girls*, dirigida por Magüi Mira. Esta especie de obsesión por sobrevivir se encuentra también en *Hoy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado*, representada en el Teatro Galileo, donde se subraya la imposibilidad de conciliar la dedicación profesional con el amor, porque en la empresa quieren que el ejecutivo se entregue a ella en cuerpo y alma restringiendo a su ámbito sus relaciones sociales, sin dejarle un pequeño espacio para la intimidad familiar y personal.

De parejas destrozadas por la necesidad de destacar en el trabajo se trata de manera exasperada en *La pecera*, que se estrenó en el Teatro del Círculo de Bellas Artes el 2 de Octubre de 2001. Desde el prólogo nos encontramos con un grupo de jóvenes tensos y agitados que corren de un lado a otro del escenario entre luces violentas, como en una discoteca, y una voz en *off* que exalta la dedicación total al trabajo, la competición, el perfeccionismo. Las primeras cuatro escenas nos presentan a las parejas. Todas tienen que acudir a una entrevista de selección de personal, pero parece que el único rasgo que los une es el afán de carrera, la preocupación de no ser seleccionados, la urgencia de incorporarse al trabajo como jefes. En efecto, en el desarrollo de la obra, ninguna permanecerá unida, sino que el deseo de triunfar, la competencia, los llevará a posturas extremadas. Distintas son las situaciones que nos presentan las restantes 24 escenas, de duración variable, pero en todas ellas lo único importante parece el trabajo, excepto en tres constituidas por monólogos. Asistimos así a luchas sin cuartel entre amigos, a disputas sin razón, a cambios de posiciones en la empresa (por ejemplo Pablo, de entrevistador y seleccionador de personal pasa a ser el empleado sumiso del mismo Javier a quien él había rechazado), a mentir en la familia para parecer una jefa cuando sólo se es una secretaria (María). Las que tienen más determinación para sobresalir son seguramente las mujeres, en cuanto todas están dispuestas a renunciar a su vida íntima. El sexo parece poder disfrutarse con cualquiera, tanto que cuando Raquel se queda embarazada no sabe de quién lo está. Pero el hecho de sentir dentro algo «que está intentando aferrarse» a la vida la vuelve más humana porque tiene 31 años, quiere «tener hijos» y no sabe si tendrá «otra oportunidad».

Es sólo en la escena 12 cuando encontramos el primer síntoma de humanidad en una de las protagonistas, pero lo combate duramente su amiga Cristina que ha pasado ya por esta experiencia decidiendo renunciar al hijo. Para ella, si Raquel no aborta, va a arruinar su vida. En efecto, en este mundo cínico no habrá ninguna piedad para esta mujer y de nada le servirá haber llegado a ser directora adjunta. No sólo no la volverán a contratar en su empresa, sino que ninguno de los viejos amigos le dará un trabajo, ni siquiera su antiguo compañero, porque sus ofertas de amor llegan

«demasiado tarde». En cuanto a Cristina, su mejor amiga, que no la ha abandonado en el momento del parto, no está dispuesta ahora a darle trabajo y frente a las súplicas de Raquel, sólo sabe decirle «haberlo pensado antes».

Es muy triste que el único personaje normal termine suicidándose. Alfonso es, en efecto, el que en la escena 10 habla de los ahorros pensando en posibles hijos, mientras que todos los demás, como terminales conectados a sus móviles, siguen siendo engranajes de la maquinaria de los negocios. Su gran desilusión llegará en la escena 17 cuando, en espera de someterse al análisis de sus espermatozoides, se entera de que su mujer no se queda embarazada porque está tomando la píldora. La escena termina con Alfonso que «queda en el suelo, derrotado».

Es destacable el ritmo sostenido de todas las escenas, exaltado por las luces blancas intermitentes, pero hay un paréntesis en esta cadencia en tres breves escenas (15, 25 y 28) monologadas. En la primera, Javier, un idealista a quien su pareja y el ambiente han vuelto cínico, en su despacho se evade mentalmente y piensa en el sueño que ha tenido. Es una vuelta a la infancia y a las aspiraciones no realizadas, «Miro los peces y pienso que se pasan la vida viajando. Yo también quiero viajar», pero cuando vuelve a la realidad se da cuenta de que no ha podido satisfacer ni este deseo, ni siquiera el de montar en bicicleta o nadar: no tiene tiempo.

Y de la imposibilidad de tener tiempo para ellos mismos trata el segundo exasperado monólogo en donde Cristina, también poseída por el trabajo, expresa todas sus aspiraciones y deseos que no podrá realizar. La insistencia en la frase «Si tuviera tiempo, me gustaría...», repetida obsesivamente durante toda la escena, pone de manifiesto que el problema de estos jóvenes es el de conseguir un poco de espacio vital. La vida pasa por delante de ellos y no pueden disfrutarla.

El tercer monólogo, que constituye la escena final, concentra todo el sentido de la obra. Alfonso se ha pasado toda su vida en el despacho, ha comprado tres casas, dos coches, pero su mujer le ha hecho perder la oportunidad de tener un hijo. Si eso no es importante, tampoco la vida lo es y esta reflexión le lleva al suicidio.

La directora, Ana Sala, ha puesto de manifiesto todos los problemas encerrados en el texto, siguiendo perfectamente su ritmo. El mismo vestuario, casi igual para todos, de un gris homogéneo, subraya la insipidez de sus vidas. La luz blanca contribuye a esta monocromía. Sólo durante los monólogos una claridad naranja mitiga la tristeza porque son los únicos momentos en que tres personajes intentan asomarse fuera de esta prisión donde se encuentran sumergidos como señala el escenario constituido por paneles que, moviéndose, configuran una oficina, una casa o un hospital. Al final, las paredes encierran a todos los personajes en una gran pecera imaginaria, mientras Alfonso se ahoga en la real y la música, que ha contribuido a angustiar al espectador con sus percusiones y su ritmo acuciante, al final da paso a un rumor de burbujas.

Yolanda Dorado ha demostrado con estas obras, representadas o solo publicadas, su versatilidad al abordar con gran dominio géneros y temas distintos que van de la farsa al drama, de la comedia al estudio de sentimientos y estados de ánimo trágicos.

* * *

Diana de Paco (Murcia 1973) todavía no ha podido estrenar en los escenarios pero ya es conocida por haber ganado el Premio de Teatro de la Universidad de Sevilla 2000 por *Eco de Cenizas*[8] y haber llegado finalista en el Calderón de la Barca 2000 por *Polifonía*[9]. Leyendo la relación de sus numerosos ensayos nos damos cuenta inmediatamente de su gran interés por el mundo helénico, al cual ha dedicado también su tesis doctoral y su trabajo, pues ejerce como profesora asociada de griego en la Universidad de Alicante.

Eco de Cenizas es su primera obra publicada y refleja una preocupación de muchos jóvenes de hoy: el modo en que la humanidad puede llegar a destruirse a sí misma. El protagonista de esta obra se siente amenazado por la sociedad e intenta protegerse de manera casi enfermiza, pero al final se da cuenta de que esta protección le condenará a la soledad. Siempre se ha sentido marginado porque es diferente, tiene problemas y a veces alucinaciones.

El drama se estructura en tres actos de distinta duración. Empiezan con un monólogo del protagonista y terminan con la intervención de la Voz que se dirige al público reflexionando sobre lo acaecido, en un papel típico del coro en la tragedia griega. En los dos primeros intervienen los otros personajes, mientras que el último está constituido sólo por el monólogo del protagonista y por el breve comentario de la Voz. Abundan las acotaciones y el primer acto empieza con una minuciosa descripción del escenario en el que encontramos el campo semántico del metal que crea un ambiente proyectado hacia el futuro («metal azulado, hierro, azulejos también azules, material azulado, material metálico, palanca de hierro, etc.») con el que la autora quiere dar la impresión de frialdad, de deshumanización total y de soledad.

Un monólogo da comienzo a la obra y poco después el protagonista se acerca a un espejo y se dirige a su propia imagen. La reflectante superficie es sin duda el más antiguo artilugio óptico generador de inquietudes. El tema del doble está asociado muy a menudo al de la producción de una imagen que tiene el poder de capturar el alma, un medio en el que el narcisismo natural del hombre encuentra un asidero contra el temor de la muerte. El espejo de Diana de Paco no está destinado, como en el mito clásico, a satisfacer su deseo de autocontemplación, sino que más bien es un instrumento destinado a los espectadores para que consigan penetrar en el alma del protagonista y conocer su personalidad[10]. Narciso[11] simboliza también al antihéroe que propone una actitud individualista, la misma que expresa el protagonista[12]. Aquí el espejo se vacía de su función reflectante para convertirse en una de abertura a través de la cual Alfredo lucha para vencer su soledad, pero al final recibirá sólo la imagen espectral de la muerte.

Nos viene enseguida a la memoria *El otro* de Unamuno. Pero en esta obra la situación es muy distinta porque el problema principal es la soledad del individuo, la total incomunicación, la pérdida de referencias externas hasta el punto de tener que pintar cruces en la pared para conservar la noción de los días. Nos damos cuenta de que ya son tres los que lleva en aislamiento y no sólo por el código icónico, sino también por el verbal que lo subraya: «Tres días amigo, tres días llevamos aquí encerrados» dice, dirigiéndose a su imagen. Este primer monólogo sirve para conocer la juventud del protagonista, sus recuerdos de canciones italianas, el servicio militar en el que le «metieron casi por la fuerza» (Pág. 15), y por primera vez se alude a «lo de la cabeza», pero «entonces no lo sabía seguro». Lo más relevante es la insistencia en el miedo para negarlo, pero la repetición obsesiva de la palabra «miedo» cerca de sus opuestos «valiente, macho» nos indica que ese sentimiento está penetrando en el personaje.

Cuando detrás de una cortina sale «una mujer joven», María, Alfredo no parece sorprendido. Nada en el texto señala si se trata de un fantasma o de una alucinación del protagonista. A través del diálogo entre los dos conocemos su pasado. Eran un matrimonio, pero ella lo abandonó. La función de los tres distintos personajes que llegan después, «están igual de pálidos que María» y «Visten traje de chaqueta negro y pajarita», es la de informarnos de lo ocurrido entre la pareja. María fue amante de uno de ellos. El marido que los sorprendió en el garaje la golpeó, excusándose con que, en su cabeza enferma, los había confundido con ladrones. Al contrario, él había visto también al amante escondido dentro del coche. María descubrió en esa ocasión la vileza de este hombre, que por miedo no la había defendido y decidió, una vez salida del hospital, dejar a los dos e irse como corresponsal de guerra a un país lejano en el que murió.

Nos damos cuenta de que Alfredo, obsesionado por el peligro de una catástrofe nuclear, se ha encerrado en este refugio que había hecho preparar expresamente. Él piensa que es necesario «que quede alguien para contarlo» (Pág. 22), pero a pesar de haber invitado a amigos a encerrarse con él, nadie lo ha seguido. Entonces surge una duda que el protagonista comunica a su imagen en el espejo: él no sabe si los que le han visitado son fantasmas o ha tenido alucinaciones. Lo mismo sucede con la visita del arquitecto que hizo el proyecto del refugio y que tampoco quiso acogerse a su seguridad. Parece que ya ha tenido lugar la catástrofe y Alfredo comprende que se ha quedado sólo, incomunicado, sin televisor, teléfono ni ordenador, que ya no funcionan. Y en el último monólogo encontramos otro campo semántico del miedo: «tampoco yo tengo el suficiente valor; estoy temblando; tengo miedo; se acurruca en la cama; etc.».

En el segundo acto el miedo ha dado paso al «terror». Tampoco la llegada de María le tranquiliza porque le plantea una duda tremenda. Podría ser que en el exterior no hubiera pasado nada y que mientras él cree ser el único superviviente sea, al contrario, el único que falta. Las palabras de la mujer parecen seguras: «el único fantasma eres tú, que te has dejado dominar por el miedo y te has enterrado vivo» (Pág. 47). También los tres hombres le inoculan la duda: ¿No habrá sido todo una sugestión suya? No queda claro si ha tenido lugar una explosión nuclear o todo es sólo la fantasía de un loco. Él grita contra ellos, se acerca al espejo, habla con su imagen, «rompe a llorar y cae de rodillas, desesperado. Se acerca a un rincón y allí se acurruca sentado con la cabeza entre las rodillas».

El tercer acto empieza con Alfredo en la misma postura. Para matar el tiempo está contando los azulejos. El terror aumenta una vez más. Se pregunta si los fantasmas que ha visto lo eran de veras o eran fruto de su mente. Cuando se da cuenta de que nadie contesta a sus ruidos exclama «Ninguno ha sido tan imbécil como para querer sobrevivir al final» (p. 54), una frase que recuerda el calderoniano «nacer, mayor delito». Después de sus gritos desesperados oímos la *Voz* que subraya «El miedo le ha cegado y desea la muerte con la misma fuerza con que hasta hoy la ha rechazado» (p. 54).

La pieza termina con una escena casi sin palabras. Se oyen golpes contra las cañerías de hierro. Alfredo «continúa tirado en la cama, boca abajo, el bote de las pastillas está en el suelo, su mano cuelga de la cama, dormida, muerta» (p. 57).

La obra, que contiene algunos momentos discursivos, muestra ya la habilidad de la autora para profundizar en el mundo interior de sus personajes, estudiar sentimientos y estados de ánimo y plantear problemas de gran actualidad como la posibilidad de un desastre nuclear y la guerra[13].

Polifonía es la segunda obra publicada por Diana de Paco y sin duda la más interesante y madura. Por influencia de la tragedia clásica carece casi completamente de acotación pero se aleja de aquélla porque está ausente la intervención de los dioses, mientras que los personajes se ven empujados por pasiones totalmente humanas.

El drama se estructura en 15 escenas de las que siete tienen lugar en la cárcel y en el tiempo presente y las demás son *flash backs* que sirven para explicar la historia de las cuatro heroínas. Esta asignación de funciones sigue una alternancia: al principio se adopta el esquema de una en la cárcel seguida de dos explicativas mientras después, a cada una en la cárcel corresponde un solo *flash back*:

C	F	F	C	F	F	C	F	C	F	C	F	C	F	C
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

(C = Cárcel; F = *Flash Back*)

Cada heroína explica su situación en dos escenas y generalmente la primera consiste en un encuentro con el hijo y la segunda con el marido. Como los hijos de Medea son pequeños no hay diálogo sino que es ella quien en un monólogo se dirige a los niños. Sólo Clitemnestra se encontrará primero con el marido y después con el hijo y también esto es perfectamente justificable porque el hijo la encuentra cuando ella ha matado ya a Agamenón.

En la cárcel, «(...un interior tenebroso)» (Pág. 105), están presentes siempre las cuatro heroínas aunque Clitemnestra da la impresión de estar dormida y se incorpora sólo a partir de la escena 4. Al principio parece que las condenadas a aquel lugar son sólo Fedra, Medea y la mujer de Agamenón porque Penélope está allí «para hacerles compañía», pero precisa que las demás tienen las mismas culpas («alguien [...] ha debido pensar que sois iguales». Pág. 107), mientras ella «no ha hecho nada».

En la escena 2 conocemos la tragedia de Fedra que denuncia que el marido no la ha amado nunca, porque a él le interesa solo que «no le falte el calor de un cuerpo femenino en su lecho» y si supiera de su amor por Hipólito, la mataría, pero no por disgusto, sino por su orgullo herido. Los tres parecen egoístas: Teseo, porque sólo quiere una mujer que le caliente la cama; Fedra, porque quiere satisfacer su pasión, pero también Hipólito, que ha decidido no amar a ninguna mujer porque su castidad le «proporciona paz y tranquilidad interior» (Pág. 108). Y en efecto, Fedra cierra la escena diciéndole «Eres un egoísta, no eres capaz de evitarlo» (Pág. 108).

Ya aquí notamos un cambio en Hipólito. En Eurípides y en Racine era el joven honrado que no quería en absoluto ofender al padre y este amor, pero sólo este amor, le parecía malo e incestuoso. Pero el cambio más importante lo notamos en Fedra y lo descubrimos en la escena 8. Cuando habla con su marido no acusa a Hipólito de haber intentado seducirla como sucede en Eurípides, Séneca y Racine, sino frente a un hombre frío, incapaz de quererla, sólo sabe decir: «Por segunda vez, Hipólito amado, has muerto» (Pág. 114). Ahora, sabiendo que su sinceridad «le obligó a huir y le condujo a la muerte», sólo desea terminar con su vida, pero dejando a Teseo una carta en la que explica la verdad. Fedra es aquí una mujer que no ha sabido frenar su pasión, pero no es mala, no acusa a nadie; al contrario, asume toda su responsabilidad.

Cuando se despierta Clitemnestra la primera palabra que pronuncia es «¡Justicia!» (Pág. 110). Ella, en efecto, mató «en nombre de la justicia». En la escena esta palabra se repite casi obsesivamente confiriendo un aura de grandeza a esta heroína que parece ser la más digna, la más segura de sí misma, lo que se percibe también en las dos escenas (6 y 10) de los encuentros con el marido y con el hijo. También la acotación lo subraya: «majestuosa; sin perder en ningún momento su solemnidad; sus palabras suenan duras, pero el tono con que las pronuncia es de una naturalidad escalofriante; etc.». No tiene ninguna duda, ni ningún miedo en condenar a Agamenón y le culpa de estar inmerso en «la corrupción, el pillaje, el crimen» porque en su «mundo de política» se cobran «las vidas de inocentes» (Pág. 112) para cubrir sus «sucios negocios». Las palabras con que le recibe no son indulgentes: «Déspota, cruel, asesino».

Lo que más llama la atención es que Agamenón no actúa como el rey de los reyes de Homero, sino verdaderamente como un mafioso de hoy al cual le han asesinado a la hija, y como tal mafioso intenta disculparse: «Me amenazaron, a mí y a todos [...] No sabes el poder que tienen los que me obligaron, ellos sí están al margen de la justicia, ellos hacen sus leyes y nos obligan a cumplirlas, aunque nos pese». No son los dioses, como en los clásicos griegos (Esquilo, *Agamenón*. Eurípides, *Iphigenia en Aulide*), los que quieren la vida de Iphigenia, sino uno de los clanes gestores de la corrupción, al que pertenece Agamenón. Se trata del dilema de un padre entre el afecto hacia la hija y sus intereses político-sociales. El episodio está, pues, transplantado del ámbito de la divinidad al humano y terrenal.

Por todo ello nos parece bastante natural el deseo de venganza de Clitemnestra y su pecado consistirá sólo en haberse tomado la justicia por su mano. También la relación con Egisto se justifica por el hecho de haber sido abandonada. En efecto, los hijos se han rebelado y ya no la quieren. Ella necesita el amor de este hombre que acepta estar a su lado, aunque ella ya no es «capaz de querer a nadie» (Pág. 113). Su dignidad se revela aún más en el encuentro con el hijo cuando inmediatamente le advierte que no le va «a suplicar perdón», aunque Orestes se lo ruegue de manera que pueda evitar tener que matarla. Pero Clitemnestra es inquebrantable, está demasiado segura de la justicia de su actitud[14] y repite: «Obré como debía y no me voy a disculpar por ello», provocando así aún más la ira del hijo que aquí no tiene ningún apoyo divino. De esta manera Clitemnestra quedará plenamente justificada. Es una interpretación absolutamente contraria a la de la *Orestiada* de Esquilo, donde era la misma madre quien suplicaba al hijo que no la matase.

Lo mismo sucede con Medea que no ha inmolado a sus hijos por venganza sino por amor. Ella sabe lo que significa ser extranjera en una tierra enemiga, desterrada, sola, y no quiere que sus hijos tengan la misma condena. Matándolos «se trata de ahorrar[les] la amargura de un final inevitable antes de que tenga[n] el uso de la razón». Dirigiéndose a ellos afirmará «Os amo, os amo tanto que no puedo permitiros una pena que os consuma poco a poco» (Pág. 111). Y Medea tiene verdaderamente su justificación. Cuando Jasón irá a buscar a los niños afirma que no lo hace «con agrado» porque ellos «llevan algo de [su] venenosa semilla» y él odia «todo lo que tenga que ver con Medea». Entonces no es el amor de un padre lo que le impulsa a recoger a los niños, sino sólo un deseo de paz porque no quiere «más muertes». Pero, por el acto de amor de Medea, «ellos no llegarán a sufrir las angustias que sufre su madre», que cuando actuó no pensó en la traición de Jasón, porque ni siquiera la merecía, sino que ha «pensado en ellos» y no se arrepiente (Pág. 118). Estamos plenamente de acuerdo con

Domingo Miras cuando afirma: «Es evidente la voluntad de Diana de Paco de engrandecer a la mujer»[15].

La última historia que conocerá el espectador será la de Penélope. Ya en la escena 3 la ha visto discutir con un nuevo Telémaco a quien no importa en absoluto lo que despilfarran los pretendientes. Su única preocupación es la castidad de la madre, de la que él sospecha que se ha acostado con los jóvenes príncipes[16]. Nos parece que en la *Odisea* nunca se alude a este problema. La reina de Itaca es la mujer casta que sólo ama a su marido y le espera, pero la relación materno-filial deriva de la obra de Domingo Miras[17] en la que el hijo tiene celos edípicos de la madre. Además en *Polifonía*, Telémaco es un joven de hoy que desea marcharse de casa y encubre con excusas sus anhelos de libertad: («Deseas irte lejos, hacer una vida al margen de tu casa y de tu madre», Pág. 109) y su madre muestra el deseo de que se queden los pretendientes para que Ulises los encuentre. ¿Quiere mostrar sus enamorados a su marido o espera que en la pelea le maten?. Hasta la escena 9 siempre parece estar en espera de su vuelta cuando por fin confiesa: «Yo no deseo que Ulises vuelva, su regreso significaría el fin» (Pág. 115). En esta actitud también es evidente la influencia de la obra de Domingo Miras. Dice Penélope cuando le revelan que el rey ha vuelto: «¿A qué viene aquí ese hombre, después de veinte años? [...] ¿Por qué no murió en el mar? ¿Qué viene a hacer aquí?»[18]. También recuerda a la protagonista de *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo que considera a Ulises «mezquino, rufián, cobarde»[19]. La heroína bueriana lucha en defensa de su vida afectiva. Ella hubiera deseado hallar sinceridad en su esposo. El sudario que teje encierra todos sus sueños de mujer, precisamente por ello no se los ha mostrado nunca a nadie y desea enseñarlos sólo a Anfino[20]. Tanto en Buero como en De Paco, Ulises usa de su fuerza para exigir ver la tela, pero en ninguna de las dos obras logrará su propósito. Durante toda la obra Penélope ha afirmado repetidamente estar allí «para hacerles compañía» y también porque le «produjo compasión» el destino de las otras. Pero es Medea quien poco a poco la descubre y aunque todas escuchen sus sabios consejos ella empieza a acusarla de mentir y la acosa con sus cuentos. Ella, que ha vagado por tierras lejanas en busca de un cobijo, ha oído contar las

aventuras de Ulises. Sabe también que «un hombre extraño, salvaje y bárbaro» volvió a Itaca, pero en él la reina no vio a Ulises y le mató. La autora insinúa esta posibilidad pero no lo deja claro porque, por otro lado, su Penélope afirma: «Si de verdad tú eres Ulises, has de saber que con tu ausencia has apagado todos mis deseos» (Pág. 122), y él la condena al destierro. De todas formas ella está allí por una culpa que queda oculta. En la última escena Clitemnestra es la primera que habla del delito de la reina de Itaca afirmando que Ulises no volvió y el otro hombre «la condujo al crimen por ser distinto a su ilusión» (Pág. 122). Una actitud que recuerda a la heroína de Domingo Miras que dice a Ulises: «(Entre indiferente y altiva) Yo a ti no te conozco [...] Nunca te reconoceré, extranjero. ¡Nunca!»[21]. También Medea habla del «crimen» de Penélope, pero no queda claro en qué consiste.

Es típico de Diana de Paco dejar incierta la interpretación. No podemos olvidar que al principio de la obra Penélope está en la conciencia de Medea. Su pecado podría ser también haber causado la muerte de los jóvenes pretendientes que podrían considerarse sus hijos porque la mayoría tiene la edad de Telémaco. Y una vez más notamos la influencia de la obra de Miras donde está más que clara la culpa de la reina a la cual dice Euriclea: «...¿Es que no sabes cuántos han muerto hoy por tu culpa? [...] Te has rodeado de tu nube de hijos, y los has llevado de la mano al encuentro de la Parca...»[22].

Y también en *Polifonía* la tejedora va hilando el hado de las demás y los bordados del sudario representan las historias de las tres mujeres encarceladas. Cuando por fin se atreve a reconocer su historia, termina la tela, se cumple el destino y pueden salir de la cárcel. Una cárcel que podría ser la conciencia de Penélope, que todavía no ha asumido su historia. Han vivido una tragedia pero se hacen cargo de sus actos y pueden empezar otra vida en otra dimensión, seguras de que sobre ellas no caerá el olvido porque el arte de la bordadora ha anclado para siempre sus historias en la urdimbre de su tela.

La obra tiene un ritmo sostenido, sin caer en ningún momentos en fases de estancamiento. La personalidad, los estados de ánimo y la peripecia de

las heroínas, junto con el propio desarrollo de la trama, capturan al lector-espectador, ansioso de conocer el desenlace de la historia.

La clave de *Polifonía* está en las palabras de la misma autora: «Las heroínas clásicas reaccionan contra su condición de víctimas y su reacción las lleva [...] a adoptar actitudes violentas [...]. Se trata de víctimas, sin duda, pero son también mujeres transgresoras que rompen el silencio al que la sociedad las condenaba y pasan a la acción convirtiéndose en verdugos de sus agresores»[23].

Estas afirmaciones hacen más nítido el rasgo identificador de la obra, es decir, su carácter feminista, aunque expresado de manera equilibrada por una mujer con la perspectiva de hoy, consciente de sus derechos. Esta profunda obra, no solo muestra una gran cultura sino una polifónica osadía: la de reunir a cuatro diferentes y grandes mujeres-mito en un nuevo recinto escénico. Esperamos ver muy pronto esta obra culta y rica subir a un escenario.

NOTAS

1. Sobre la dramaturgia femenina véase: PATRICIA W O'CONNOR, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Fundamentos, Madrid, 1998 y el catálogo *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, I y II, Dirigido por Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1996 y 1997, respectivamente.
2. Primer Premio en el *Certamen de Cuento Femenino* organizado por la Asociación de Mujeres Progresistas por la Igualdad (AMPPI), 1995. Segundo Premio de Relato Corto en el *Certamen MariPuri Express* convocado por el Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz, 1995. Accésit del Premio *Relatos Cortos Universitarios* organizado por el Colegio Mayor Isabel de España, 1995.
3. *Programa de mano* entregado en el estreno.
4. Todas las citas están tomadas del texto mecanografiado, amablemente cedido por la adaptadora.
5. Cfr. MAGDA RUGGERI MARCHETTI, *La palabra y su escenificación*, en «Agua», Cartagena, Enero de 1998, Pág. 7.
6. YOLANDA DORADO, *El secreto de las mujeres*, La Avispa, Madrid, 1999, prólogo de Fermín Cabal. Citamos de esta edición poniendo la página entre paréntesis en el texto. Ya terminado el trabajo, hemos tenido noticia de que esta obra sido representada también en Valencia, Cantabria, Castilla y León y Comunidad de Murcia.
7. *La pecera* no ha sido publicada todavía. Las citas están tomadas del texto mecanografiado, amablemente cedido por la Autora.
8. DIANA DE PACO SERRANO, *Eco de cenizas*. Publicaciones Universidad de Sevilla, 1999. Citamos de esta edición poniendo la página entre paréntesis en el texto.
9. DIANA DE PACO SERRANO, *Polifonía* en «Primer Acto» nº. 291, Madrid, 2001, Págs. 103-123. Las citas provienen de esta edición, de las que indicamos la página entre paréntesis en el texto. La obra está precedida por un estudio de Domingo Miras y una entrevista de José Henríquez. Sabemos que Diana de Paco ha escrito otras obras dramáticas que todavía no están publicadas (*Lucía, La jaula, La antesala*) y de las que no hemos podido conseguir el texto.
10. Confía Alfredo al espejo: «Yo no sé de política [...] voto en blanco [...] a una manifestación no he ido nunca. Hasta hoy, y no sido un individuo dignamente es que me avergüence, he pasivo. [...] ahora resulta [...] que soy el único que ha tomado parte [...] he elegido esconderme como un ratón para no morir como una hormiga en un hormiguero» (Pág. 40). También expresa dudas existenciales. Se pregunta quien habrá puesto al hombre en el mundo, pero no quiere tampoco pensar en esto y concluye «Estamos porque estamos» (Pág. 40).
11. Es interesante recordar que Diana de Paco ha escrito un ensayo sobre este mito: *Eco y Narciso, reflejos de un mito en la Poesía de Manuel Altolaguirre*, en *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Bérgamo, 1999.
12. María subraya a Alfredo su egoísmo incluso hacia su propia madre: «Te la dejaste ahí fuera... Creo que es la única persona a la que no le has pedido que te acompañe, y tal vez hubiera sido la única que lo habría hecho [...] eres un egoísta [...]» (Pág. 46).
13. Es María quien aprovecha la ocasión para hablar ampliamente de este tremendo flagelo: «María.- Tú no sabes lo que es ver a la gente morir a tu alrededor, indiscriminadamente, morir y matarse. [...] No te puedes imaginar lo poco que importan ciertas cosas cuando se está en medio de un infierno sin posibilidad de actuar» (Pag. 44-45).
14. En Domingo Miras (*Egisto* en DOMINGO MIRAS, *Teatro mitológico*, Ed. Diputación Ciudad Real, 1995, Ed. de Virtudes Serrano). Clitemnestra es muy dura y segura y afirma «...no me arrepiento» (Pág. 66). La misma Diana de Paco afirma: «Domingo Miras ha sido para mí un descubrimiento y una referencia fundamental» (JOSÉ HENRÍQUEZ, *Diana de Paco y las heroínas de «Polifonía»*, entrevista en «Primer Acto», Nº. 291. Cit., Pág. 100).
15. DOMINGO MIRAS, *La tela de Penélope*, en «Primer Acto» n.191, Cit., Pág. 96.
16. En Buero Vallejo (*La tejedora de sueños* en *Obra Completa*, Espasa Calpe, Madrid, 1994. Ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Vol. I, Pág. 178) Ulises dice a Penélope: «¿No te has percatado de que Telémaco empezaba a odiarte por tus amores con ese iluso?».

17. Domingo Miras, *Penélope*, en *Teatro mitológico*, Cit.

18. *Ibídem*, Pág. 170.

19. Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños*, Cit., Pág. 180.

20. Cfr. Magda Ruggeri Marchetti, *La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, en «Anthropos», Nº 79. Extr. 10, Barcelona, 1987. Págs. 37-41.

21. Domingo Miras, *Penélope*, en *Teatro mitológico*, Cit., Págs. 177-179.

22. *Ibídem*, Pág. 177.

23 José Henríquez, *Diana de Paco y las heroínas de «Polifonía»*, Cit., Pág. 98

Con motivo del fallecimiento de Adolfo Marsillach el pasado mes de enero de este año, Guillermo Heras escribió este artículo que fue publicado por la Asociación de Directores de Escena (A.D.E.) en el número monográfico (Abril-Junio, 2002, nº 90) dedicado al gran actor, director de escena y escritor.

Lo publicamos en «Cuadernos de Dramaturgia nº 7» con el beneplácito de J. A. Hormigón, Director de la revista A.D.E.

UNA CONVERSACIÓN INTERRUMPIDA

Guillermo Heras

No hay nada más desolador que una representación teatral en la que no exista el más mínimo nivel de sorpresa ante lo que está ocurriendo en el escenario, por eso la ceremonia de la muerte es una cruel constatación de una mala representación. Casi siempre los mismos tópicos, panegíricos, discursos hipócritas... aunque también lamentos sinceros y recuerdos desconsolados. Ante la muerte de una persona polémica las malas representaciones se ven mucho más claras. Enemigos que se reconvierten porque ya no tendrán que enfrentarse al desaparecido. Políticos de medio pelo que acuden a dar el pésame cuando nunca acudieron a ver un montaje del maestro. Actrices mediáticas soltando el moco para ver si son captadas por algún «paparazzi» agazapado o ministros inexistentes han formado parte del reparto de un último acto al que nunca hubiéramos querido llegar.

Soy consciente de que recordar a una persona de la trayectoria de Adolfo es casi un ejercicio de tópicos y de lugares comunes. Pero creo que es en nuestra revista de la ADE donde es preciso y necesario rendirle el homenaje que verdaderamente se merece un gran renovador de la escena española, tanto en los tiempos imposibles de la Dictadura, los convulsos de la Transición y los contradictorios de la Democracia.

Adolfo Marsillach fue fundador de la ADE con otro pequeño núcleo de compañeros que en un momento determinado de la Historia española pensamos que ya estaba bien de dejar arrinconado el concepto de Director de Escena y que había que dotar a esta profesión de todos los mecanismos necesarios para ocupar el lugar preciso dentro del proceso de construcción de un espectáculo escénico, así como reivindicar su absoluta dignidad para figurar en el territorio específico de la creación intelectual de ese espectáculo. Reivindicación estética, pero también ética, ya que el discurso del director debería estar siempre impregnado por un carácter comprometido, riguroso y militante, tanto con el hecho teatral como con el sociopolítico. Y esto, que después de bastantes años ha ido calando en la sociedad española, lo tuvo siempre muy claro Adolfo y, por ello, siempre apoyó la propuesta de asentar una Asociación de Directores. Tanto que al final llegó a ser por un tiempo nuestro Presidente.

En mi recuerdo, Adolfo Marsillach fue para mí muchos referentes. Primero director de teatro, constructor de espectáculos siempre apasionados y, por tanto, a veces fallidos. Después actor, tan personal como desconcertante para la convencional escena española. Luego autor teatral, guionista de televisión, articulista y polemista en medios de comunicación. Más tarde fundador del Centro Dramático Nacional y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, coincidiendo esto último con mi etapa de director del centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. ¡Cuantos recuerdos y cuantas reuniones con el inventor de todo esto, José Manuel Garrido Guzmán!. De aquí pasó a ser mi jefe como Director General del INAEM, y por último, y creo que debido al trabajo que en las oscuras tareas de gestión hicimos en común, mi amigo. No, no un amigo de todos los días, de comidas o cenas, sino un amigo en el intento común de trasformar ciertas estructuras arcaicas del teatro español. Y soy plenamente consciente de las muchas declaraciones suyas en las que planteaba que cada vez le resultaba más difícil tener amigos, por eso insisto en el carácter polisémico que puede tener una palabra y, en este caso, como puede existir una amistad puramente vinculada a lo profesional.

Pero vayamos un poco atrás en el tiempo. Cuando en 1968 Marsillach dirige «Marat Sade» yo apenas balbuceaba en el teatro aficionado de los barrios madrileños. No pude ver la representación, pero sus ecos y sus fotografías pervivieron en mi retina mucho tiempo. En aquella época devoraba «Primer Acto», y allí Adolfo fue siempre una presencia constante. En 1970 pude ver «Tartufo», montaje con el que ya empecé a intuir la real importancia de lo que era un «director de escena», algo que no se enseñaba en la RESAD y que además, estaba muy mal visto por ciertos críticos de la época (curiosamente en eso parece que hemos evolucionado poco). En 1973 voy a ver «Canta gallo acorralado» de Sean O´Casey, trabajo según recuerdo muy denostado por la «profesión», quizás por su ambiente circense y la utilización del amarillo en toda la iconografía por parte de ese otro maestro desaparecido, Fabiá Puigserver. Me desconcertó ese montaje, pero me interesó por la energía que tenía la propuesta con relación a la mortecina escena franquista.

Luego entré en Tábano y mi extrema militancia en el teatro independiente me lleva a tomar determinadas posturas que se distanciaban profundamente de lo que entonces llamábamos «teatro comercial» , calificativo en el que quizás metimos injustamente a creadores que, vistos hoy en la distancia, adquieren toda su gran talla y medida.

No puedo negarlo, muchos de los que militábamos en ese teatro independiente pensamos que con la muerte de Franco y el establecimiento de la Democracia las cosas cambiarían rápidamente y nos homologaríamos a otros países de nuestro entorno europeo. Pero no fue así y la llamada transición fue un periodo muy largo, en el que además de disolverse muchos grupos (ahogados por la falta de ayudas económicas y por sus propias insuficiencias estéticas a la hora de dar respuesta a nuevos lenguajes exigidos por un público diferente al de la Dictadura), se crearon estructuras que, en aquel momento, nos parecieron inadecuadas para dinamizar la escena española. Una de ellas fue el Centro Dramático Nacional, al frente del cual apareció la figura de Adolfo Marsillach. Sólo muchos años después he llegado a valorar el enorme esfuerzo, dedicación y compromiso que puso Adolfo en ese proyecto. Pero su sueño no pudo hacerse realidad y tuvo que

dimitir presionado por múltiples problemas externos y, también, por que su dignidad le impedía dirigir un espacio cultural que no contaba con un estatuto de autonomía, algo que sólo se logró a partir de 1984 con la creación del INAEM y las llamadas «unidades de producción». Hay que recordar que Adolfo hizo algo que luego no ha sido norma de los teatros públicos: se comprometió a ser un gestor del proyecto, excluyéndose de desarrollar su gran vocación, la de director de escena, por lo que no se adjudicó ninguna de las puestas de aquella temporada.

Lógicamente sólo puedo hablar de lo que recuerdo, y en ese sentido y aunque yo fuera un adolescente, tengo imágenes claras de aquella televisión en blanco y negro en los que unos personajes muy distintos a los que pululaban por las otras emisiones, desarrollaban sus cuitas en torno a las series «Silencio se rueda» o «Fernández punto y coma». Hace poco encontré en una librería de viejo un manoseado volumen de estos guiones y, debo reconocer, que me quedé bastante perplejo ante el desparpajo, ironía y mala leche que contenía esa literatura que se escribió en plena censura y, nada menos, que para ese monstruo llamado TVE.

Empecé a tratar a Adolfo Marsillach a partir del año 1985, precisamente a raíz de ser nombrado director de otro de los empeños de Garrido, la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Sin duda las conversaciones previas de José Manuel y Adolfo fueron muchas, pero todo se fraguó definitivamente en un inolvidable verano en el Parador Nacional de Almagro, durante la celebración del Festival de Teatro Clásico. Aquellos muros dieron mucho de sí en la década de los ochenta, pero sin duda que el mayor logro y acierto fue haber albergado la decisión final de la aceptación por parte de Marsillach de la dirección de la CNTC. Como de su etapa al frente de este organismo se ha hablado tanto, voy a pasar un poco de lado por una labor ejemplar en la gestión de un ente público, aunque desde el terreno de lo artístico aparezcan, como en todo creador auténticamente contemporáneo, luces y sombras.

Sin embargo hay un periodo de tiempo, corto pero intenso, en el que Adolfo acepta la Dirección General del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), y es en este tiempo cuando mi trato personal con él fue más directo y continuado. En parte porque era mi «jefe», ya que yo seguía dirigiendo el CNNTE, y en parte porque Adolfo intentó un plan de renovación de las unidades de producción del INAEM, y por tanto del teatro público estatal, que hubiera significado un paso fundamental en la modernización y democratización de las formas y maneras de producir dicho teatro público.

Cuando se dice que su libro de memoria «Tan lejos, tan cerca (Mi vida)» es tan ácido y demoledor con determinadas personas o procesos, yo que viví intensamente ese periodo pienso que Adolfo fue un exquisito caballero que no quiso hundir el bisturí tanto como se merecían determinadas patologías encardinadas en los sistemas de trabajo, tanto de la empresa pública como privada del teatro español. No voy a dar nombres, pero sí voy a reivindicar la idea de cómo a Adolfo Marsillach, director del INAEM, ni su entorno más cercano, ni sus enemigos externos le dejaron realizar su labor de «gestor/ renovador» en el terreno teatral, y de ahí, por ejemplo el proyecto de TEATRO NACIONAL (no le teníamos ningún miedo ni recelo a ese nombre en aquel momento, y ahora más que nunca, cuando la derecha se intenta apropiar de ciertas señas de identidad de la izquierda, convendría volver al debate de España sin la bipolaridad del nacionalismo versus españolismo siempre enmarcado en la perspectiva de las ideologías conservadoras),que debía haberse materializado en las derruidas naves de la Ronda de Atocha que el Ministerio había comprado, y que hoy andan en el limbo de las permutas y de los proyectos ni siquiera comenzados, nunca pudo llevarse a la práctica. Aún conservo los borradores de un proyecto que nos costó muchas horas de trabajo y muchas discusiones internas con otras personas cercanas que nunca creyeron, ni apoyaron la propuesta. Un día hubo una filtración a la prensa, se enfadó mucho y me llamó al despacho de Plaza del Rey. Me dijo: «Guillermo, tiro la toalla. Es imposible sacar adelante el proyecto de Teatro Nacional». Yo sabía que cuando Adolfo tomaba una decisión era casi imposible convencerle de lo contrario, así que desde ese momento asumí que todo seguiría con la inercia que años más tarde llevaría a la propia desaparición del CNNTE, realizada desde el interior del INAEM y no por el partido que luego iba a ganar las elecciones, sino por el

mismo partido que había creado esa unidad de producción. Poco tiempo después Adolfo dimitió de su cargo de Director del INAEM al asumir en su totalidad la realidad de que sus sueños de trasformación chocaban con estructuras, de todo tipo, muy difíciles de mover.

A partir de ahí nos seguimos viendo. Me acompañó en el día quizás más triste de mi gestión en el CNNTE. Fue en otra sala de reuniones del INAEM en donde el Director General de turno me comunicó, con extraños razonamientos, que desaparecía el CNNTE. No que yo dejara de ser director del mismo, algo que ya había planteado en la temporada anterior, sino la desaparición pura y dura de un proyecto que tanto trabajo había costado construir. Me acompañó un rato por la calle de Alcalá, dándome los sabios consejos de alguien que ese momento lo ha vivido varias veces, aunque fuera de manera diferente. Recuerdo que lo que él me dijo fue mucho más humano y gratificante, que las casi inexistentes muestras de apoyo a la continuidad del CNNTE por parte del sector que normalmente actuaba en la Sala Olimpia, aún cuando yo siempre fui consciente de que los espectáculos que se promovían desde el CNNTE no eran propuestas excesivamente cercanas a su imaginario de creador pero a las que siempre trató con enorme respeto.

El siguiente capítulo de nuestro encuentro pasa ya a la programación en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante de su obra emblemática «Yo me bajo en la próxima ¿y usted?». Sus palabras, nuevamente de aliento a esta experiencia de realizar un festival sobre la dramaturgia viva de nuestro país, me conmovieron. Comimos y paseamos. Su ironía, su inteligencia, su mordacidad, su sentido del humor me llevaron a pensar que Adolfo era, sobre todo, un gran filósofo de lo cotidiano. ¿Eligió hacer «Sócrates» en su momento por empatía con el personaje?. Tal vez, sí. Pero ese gran conversador que fue pertenece a otros tiempos de la Historia de nuestro país, en las que las personas inteligentes se reunían en los cafés para charlar y desarrollar magníficas tertulias y no guardar todo su talento para comercializarlo en tertulias radiofónicas en las que esos tertulianos opinan de todo, a veces sin saber un carajo de lo que hablan. Como anécdota baste decir las banalidades que se oyeron el día del fallecimiento de

Adolfo. En una cadena absolutamente prestigiosa se llegó a decir que él había montado «Castañuela 70» y que la Compañía Nacional de Teatro Clásico estaba en el Teatro María Guerrero. ¡Cuánta ignorancia!, Pero sobre todo, ¡Cuanta impudicia!. ¿O era el conocimiento de que Adolfo ayudó a Tábano contratándolos para actuar en su película «Flor de santidad», poco antes de yo incorporarme al grupo? ¿O era que tenían algún documento de la etapa relatada para la renovación de los teatros públicos en los que se planteaba la posibilidad de trasladar a la CNTC al María Guerrero una vez construido el moderno teatro en las naves de la Ronda de Atocha?. Nada de eso, simple ignorancia como les pasa con cualquier tema relacionado con nuestras Artes Escénicas.

En los últimos días he asistido a algunas conversaciones en las que su nombre estaba siempre presente. En una de ellas una persona a la que estimo mucho planteaba que no entendía como a Adolfo se le consideraba un renovador de la escena española. Esta persona es joven, y yo le tuve que recordar que la labor teatral que realizó Adolfo en un periodo civil tan negro como el de los años sesenta y setenta es fundamental para dos cosas: en primer lugar por su aportación a la renovación de estilos y modo de entender la construcción del espectáculo teatral y, en segundo por su condición de pionero de «director moderno», según el modelo europeo, capaz de crear un auténtico discurso ético y estético propio , algo hasta entonces muy poco valorado por la sociedad española. Lo que puede que Adolfo no fuera es ese concepto tan manipulado y empleado por ciertas corrientes de la postmodernidad, es decir, un trasgresor. Pero no olvidemos que muchos de nuestros trasgresores actuales viven en una democracia que les permite decir y hacer lo que les venga en gana. ¿Harían lo mismo en una Dictadura?.

Así pues esa condición que siempre reivindicó como director de escena le ha colocado en la Historia del Teatro Español como una figura imprescindible, referencial y, que por desgracia, será casi imposible de sustituir. Nuestros grandes referentes casi nunca dejan alumnos, aunque dejen admiradores. Es algo que siempre me ha preocupado de la escena española en relación a otros países. Cierto que las personas que compartieron su actividad artística seguro que tienen su marca o referencia para siempre, pero a

lo que me refiero es al concepto de ESCUELA, algo que intentó en la CNTC pero que no le acabó de cuajar. ¿Porqué pasa esto?. Quizás porque a la sociedad española le gusta mucho el artista individual, con un punto de acracia y con una personalidad tan fuerte que empiece y acabe en sí mismo. No sé si esto pasará con Adolfo, pero espero y deseo que su memoria perviva en el teatro español más allá de los homenajes y conmemoraciones en la hora de su desaparición física.

Yo intentaré pensar que aquella conversación interrumpida con un: «Nos llamamos pronto» no ha sido sino una cuestión temporal. Sentí mucho no poder cumplir con su generosidad a la hora de pedirme que le dirigiera una lectura dramatizada de su obra «Extraño anuncio» dentro del Ciclo de la SGAE. En ese momento yo tenía que realizar una puesta en escena en una ciudad que él detestaba y que yo adoro, Buenos Aires, tema que siempre nos produjo unas curiosas controversias. Como creo que he repetido varias veces fue un hombre de convicciones fuertes, incapaz de someterse y sobre todo defensor a ultranza de lo que pensaba. Cuando dirigió «El auca del señor Esteve» en el Teatre Nacional de Catalunya, alguien le acusó de nos ser lo suficiente catalán y, sobre todo, de no hablar bien esa lengua. Incluso se llegó a decir aquello tan manido de «*la patria es la lengua*» y Adolfo le contestó «*la patria es el talento*». Sus frases brillantes siempre fueron un referente en las conferencias o seminarios en los que le pude escuchar. Era invencible en el arte de acabar cualquier acto con un razonamiento capaz de eclipsar a sus más contumaces adversarios.

Quizás su coherencia final le ha llevado a tomar una decisión que a muchos les ha extrañado. Esa decisión fue la de que se le velara en el teatro español. Ahí su actitud ha sido coherentemente teresiana: «*De Ávila, ni el polvo*». ¿Es que se podía olvidar de sus últimos días en la Comedia?. Quién se extrañe es que no conocía a Adolfo Marsillach.

Termino volviendo a pensar en esa hora de conversación viniendo en su coche de un Seminario en El Escorial. No terminamos la charla y nuestra cita posterior nunca tuvo lugar. Lo siento Adolfo, ahora no vamos a tener más remedio que continuar nuestra conversación interrumpida en las azules aguas del Mediterráneo.

El pasado mes de septiembre, en plenos preparativos de la X Muestra, conocimos la pérdida de Roberto Vidal Bolaño. Roberto, una personalidad fundamental en la vida artística del teatro gallego contemporáneo, nos acompañó durante la IX Muestra con su espectáculo «Los Papalagui» dando una muestra más de coraje, valor y amor a la profesión teatral tras una larga y dificultosa enfermedad.

Del mismo modo, en un esfuerzo que le seguimos agradeciendo, colaboró en estas mismas páginas de «Cuadernos de Dramaturgia» con una reflexión sobre lo que significaba para él enfrentarse al hecho dramático.

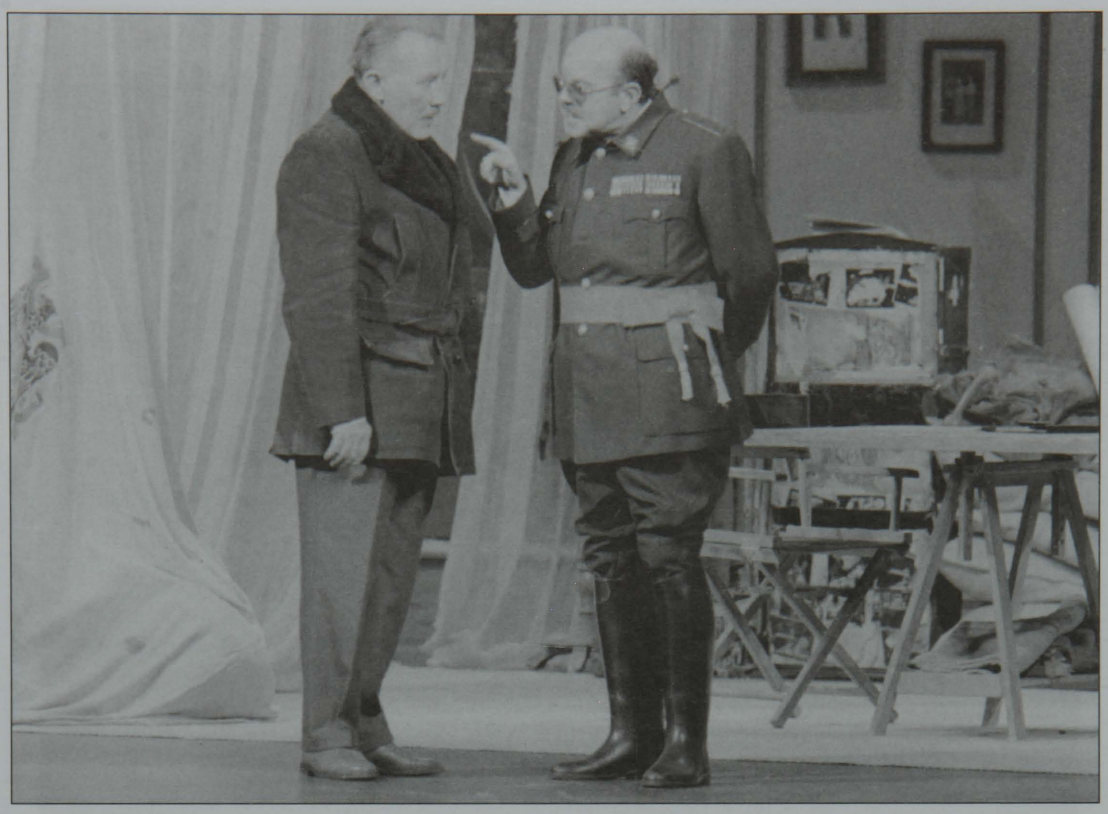
Publicamos ahora las hermosas y entrañables palabras de Manuel Guede, director del Centro Dramático Galego, amigo, compañero de viaje y conocedor profundo de la vida y obra de Roberto Vidal Bolaño.

Memoria fotográfica
sobre la IX Muestra de Teatro Español
de Autores Contemporáneos

José Mª Rodríguez Méndez

«PASIONARIA» de Jaume Policarpo. Compañía: Bambalina Titelles. Direccción: Jorge Picó.

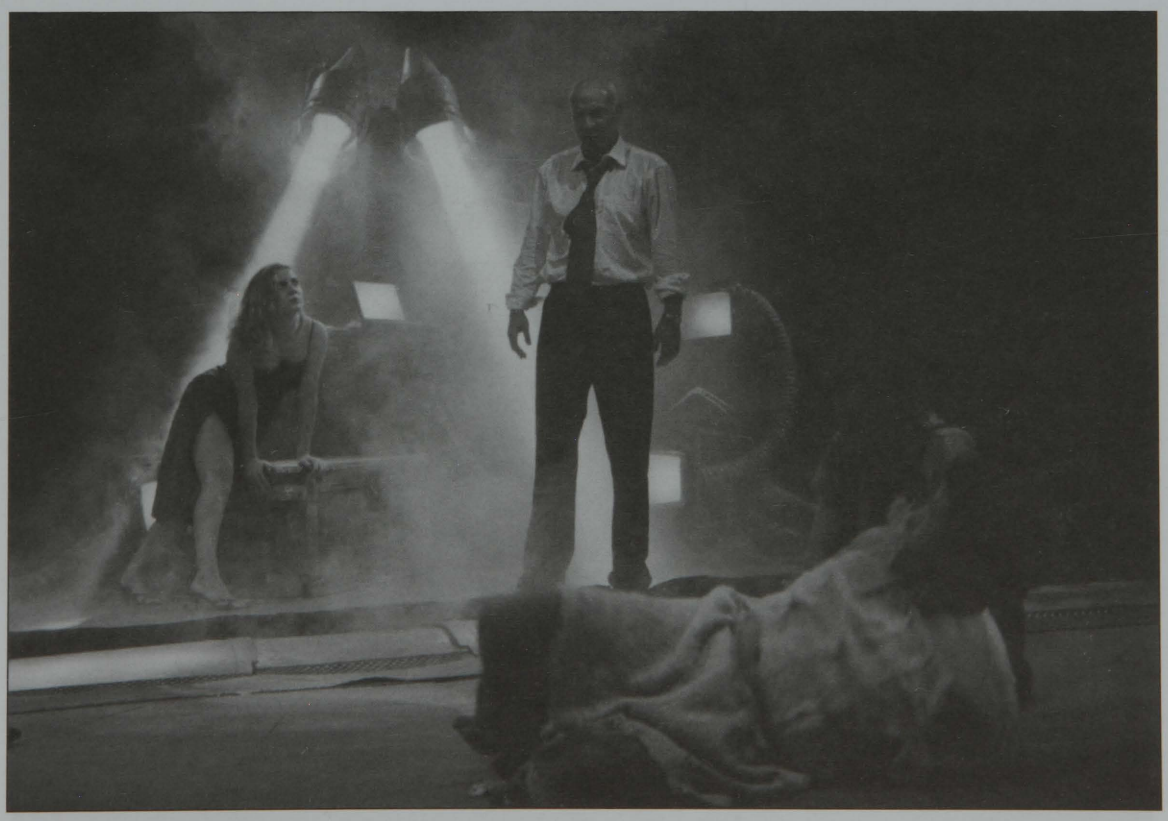
«PARAULES ENCADENADES» de Jordi Galcerán. Compañía: Saineters. Direccción: Rafa Hernández.



«Última batalla en el Pardo» de José Mª Rodríguez Méndez. Compañía: Salvador Collado. Direccción: Enrique Belloch.

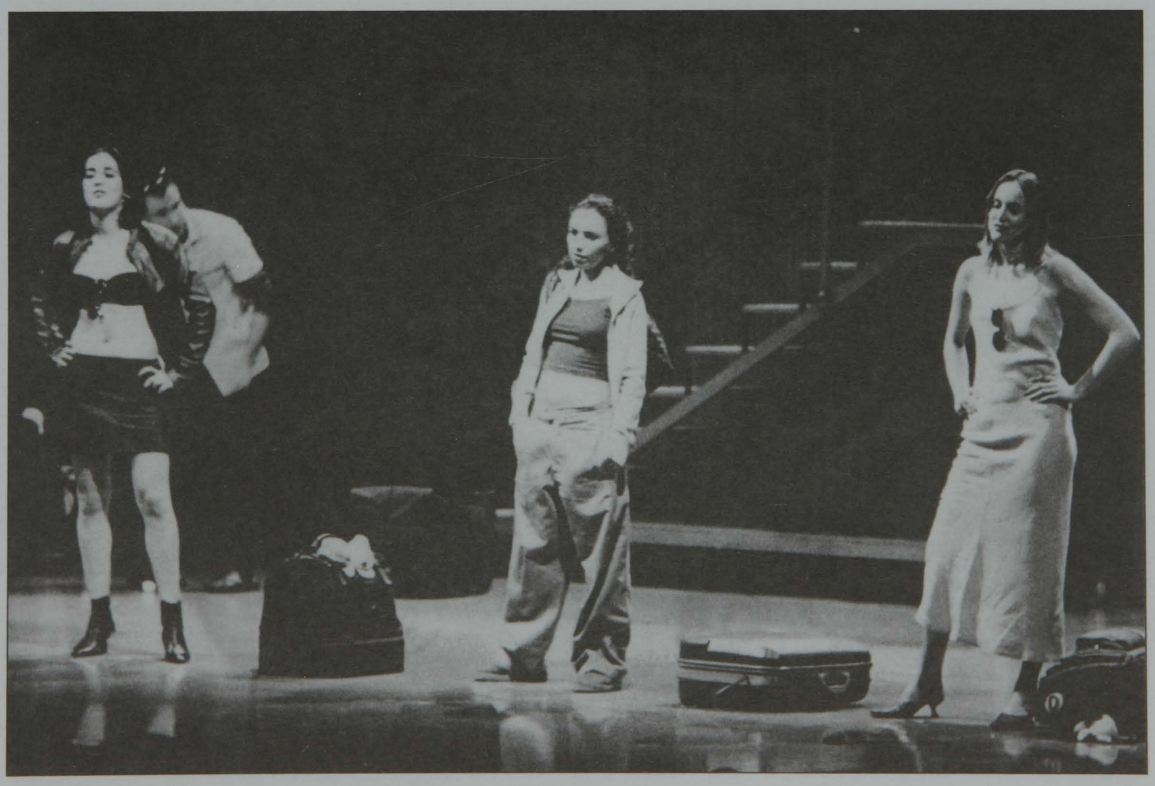
«Atra bilis (cuando estemos más tranquilas)» de Laila Ripoll. Compañía: Micomicón. Direccción: Laila Ripoll.

«Cierra bien la puerta» de Ignacio Amestoy. Compañía: Teatro del Laberinto. Direccción: Francisco Vidal.



«Cuaderno de Bitácora» de Dámaris Matos. Compañía: Centro Andaluz de Teatro (C.A.T.). Direccción: Carlos Álvarez-Ossorio.

«IMAGINA» (Trilogía de la Juventud II) de J.R. Fernández, Yolanda Pallín y Javier C. Yagüe. Compañía: Cuarta Pared. Direccción: Javier G. Yagüe.

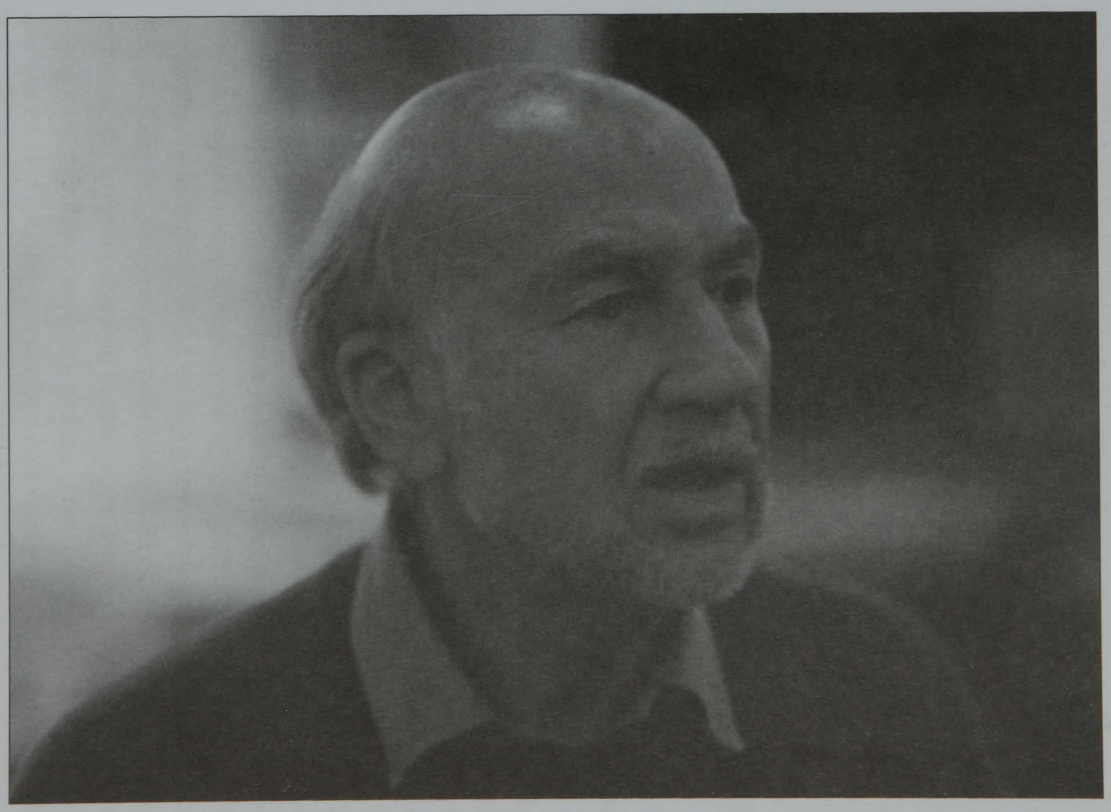


«AEROPUERTOS» de Alejandro Jornet. Compañía: Malpaso. Direccción: Alejandro Jornet.

«Taller de Dramaturgia» (En el centro) Paloma Pedrero.

Mesa Redonda «La autoría en el Café Teatro / Teatro Cabaret».

«Presentación de publicaciones».



Adolfo Marsillach

ROBERTO VIDAL BOLAÑO EN EL RECUERDO

Manuel Guede Oliva

(Director del Centro Dramático Galego)

Conocí a Roberto Vidal Bolaño en alguna esquina de «Abrente» de mil novecientos setenta y cinco. El debía andar por los veinticinco años y yo tenía algunos menos. Pero, sin embargo, hasta donde doy recordado el fragor de aquella Rivadavia urgida de futuros y esperanzas, siempre se me asoma, en la evocación, la figura ciprés de un tipo enorme, con ciertos parecidos al dibujo con que las láminas retratan, sin edad, a don Alonso Quijano, galopando utopías. Un personaje, el Roberto, que desde muy temprano se empeñó en descuadrar sus años biológicos de su apariencia biográfica: pegado a su ducados, gastando voz gastada en larguísimas veladas diletantes, poniendo gravedad en todos los asuntos trascendentes (en aquel tiempo todo era trascendente y decisivo), y dispuesto a defender hasta la extenuación (con un cubata en la mano) su punto de vista en aquella recién inaugurada república escénica gallega. Eran tiempos así. Hombre claro. Incluso en el «Papuxa», cuando convenía moderarse de elocuencia y entronizar el ribeiro y santas pascuas, algo más poderoso pujaba por hacer visible y comprobable el compromiso de todos, y las canciones entonadas

tenían a Franco o al «Soldadito boliviano» en el estribillo, y en la coda final el «Venceremos nós». No había manera de rebajar aquellos objetivos.

Ese fue el paisaje sentimental en el que nos reconocimos, en el que crecimos, en el que tantos sueños se quisieron fundar.

«Antroido», aquella Compañía que el Roberto había constituido en Compostela, un año antes, y que él y los suyos harían memorable, llevaba a la «Mostra de Teatro »del setenta y cinco, los «Amores e crimes de Xan, o panteira», un texto de Eduardo Blanco Amor que quería ser tarjeta de visita de un proyecto teatral que declaraba pueblo y dignidad artística. No era nada fácil en aquel tiempo, militantes, utópicos y voluntaristas, saber resolver esa ecuación. Ahora tampoco. Pero hoy ya hemos aprendido que no hay pueblo teatral. Hay público de teatro y va camino de convertirse, más que en esa inmensa minoría deseada por todos nosotros, en una rara minoría exótica. Y esa epidemia parece planetaria y temo que el bicho de una mal denominada y peor aplicada globalización terminará por hacernos aún más pintorescos. Pero esta es otra historia que no sé por qué diablos traigo aquí. Será para seguir evocando aquella resistencia. Porque, tal vez, eso era de lo que se trataba. Acaso de lo que se trata todavía. Resistir, bregar, permanecer. De eso supo mucho el Vidal Bolaño. En realidad, toda su obra teatral, de un modo o de otro, desde el humor hasta el coraje, desde la ironía desgraciada hasta la desgracia irónica, tiene como común registro la poética de la resistencia. Dijo alguien que siempre se está escribiendo el mismo libro y en el caso del Roberto, el escenario ha sido el texto al que regresaba periódicamente para hacer grande nuestra escritura escénica, para advertirnos, para alentarnos, para saber más de nosotros.

No digo nada nuevo ni nada original si afirmo que Roberto Vidal Bolaño es el autor teatral más importante de toda la historia de la literatura dramática gallega. Desde Gabriel Feixoo de Arauxo hasta el próximo premiado en la convocatoria del «Álvaro Cunqueiro» o del «Rafael Dieste».

Tengo escrito que hay tareas que cada época sólo le confía a los mejores. A mí, determinadas circunstancias me concedieron el alto privilegio de poder confiarle al Roberto empresas teatrales de tal calado y magnitud que únicamente su enorme talento y su legendaria capacidad de trabajo podría,

entre nosotros, llevar a puerto con la pericia de un práctico, avezado dominador de las más laboriosas maniobras teatrales. Hablo, por ejemplo, de la dirección y dramaturgia para «Xelmírez ou a gloria de Compostela» de Daniel Cortezón y para «Rosalía» de Ramón Otero Pedrayo»; o me refiero a sus propios textos de «A burla do galo» y de «Mar revolto»: propuestas escénicas que ya quedarán fijadas en la historia del Centro Dramático Gallego como hitos reveladores de la intensa sabiduría teatral que siempre el Vidal Bolaño era capaz de regalarnos.

Quiero, finalmente, recordar un instante lleno de gestos conciliatorios. Fue en la noche del diecinueve de octubre de 2001. El público que llenaba el «Salón Teatro »de Compostela, aclamaba, puesto en pie, el magnífico espectáculo que acababa de presenciar: era la «Rosalía»de Ramón Otero Pedrayo que Roberto Vidal Bolaño había inventado para poder afrontarla desde la escena y rescatarla de los anaqueles en los que dormía el sueño de los «imposibles». Algunos vivimos aquel proceso de trabajo que concluyó en aquella noche mágica con particular emoción. El cáncer, que por entonces ya lo minaba lentamente, asomó su peor rostro en las vísperas del estreno, provocando que los días que siguieron resultasen particularmente inciertos, dolorosos, llenos de angustia. Todos temíamos que fuese el final. Pero Roberto, fuerte como un roble, superó aquella crisis y llegó a su cita, subió al escenario a saludar, quitó su sombrero definitorio y dibujó un gesto de aquí me tenéis. Y allí estaban, compareciendo en la escena ®osalía de Castro, ®amón Otero Pedrayo y ®oberto Vidal Bolaño. Tres erres rotundas de la cultura gallega, regalo para todos nosotros, recompensa con que la historia permitía conciliarlos. Quiero imaginar que a todo esto se dirigía aquel aplauso unánime, aquella aclamación incontestable, el gesto sincero del reconocimiento.

Yo, minutos más tarde, abracé a Roberto Vidal Bolaño y quise darle las gracias por haberme permitido ser testigo de aquella noche irrepetible. Tal vez, también, en aquel abrazo estaba a ritualizar todo cuanto le debía nuestra escena a su talento, a su compromiso con el teatro, a aquella decisión audaz de abandonar, en la noche de los tiempos, una segura y remunerada nómina de trabajador de la Banca, para afrontar el incierto oficio profesio-

nal del teatro en Galicia. Ignoro lo que perdió la Banca. Nuestra causa escénica ganó, de entre todos, al más grande.

III. SOBRE EL HOMENAJE A JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Paloma Pedrero

Un hombre que dice la verdad.

Un hombre con un sentido poético de la vida tan fuerte que no ha dejado espacio para su ser político. Me parece a mí que él siempre ha pensado que lo que podía ganar tomando una actitud políticamente correcta lo perdería para su trabajo artístico. No sabe, no quiere. José María Rodríguez Méndez no puede compatibilizar estos dos aspectos, quizá porque realmente no son compatibles, y eso le hace ganarse enemigos. Gente que no mira. Porque sólo los que son capaces de ver lo de adentro saben que Rodríguez Méndez es un hombre profundamente bueno y tierno. Eso está en sus obras. Pero no estamos acostumbrados a leer a nuestros autores vivos. Entonces les juzgamos por lo que dicen y no por lo que son. Y lo que somos está en las obras. Ya lo decía el viejo Aristóteles refiriéndose a un personaje dramático. «Decimos que alguien es como es, no por lo que dice sino por lo que hace». Simple sentido común del que carece nuestro universo cultural. Y de nuestros poderosos ya ni hablemos. José María, está en sus obras, y es una potente mezcla de rabia y ternura, de inteligencia y desolación, de rebeldía y esperanza. Es una personalidad con todas las bazas para ser un dramaturgo de raza pura. Lo que es.

José María escribe un teatro en el que combina los cuatro planos que ha de tener una gran obra artística: Sus obras tienen cuerpo, mente, sentidos y alma. El aspecto espiritual, tan raro de encontrar en estos tiempos, hace que su teatro tenga un vuelo original, y nos lleve a vivir experiencias místicas con la simple lectura. Siempre recordaré cuando estando de jurado en el Premio Nacional de Literatura Dramática cayó en mis manos «El pájaro solitario». Andaba yo harta de leer y leer textos pobres. Y de pronto, Dios mío, qué sensación. Qué alivio sentí al entrar en aquellas palabras broncas y dulces, en aquellos lugares donde nada era previsible y todo tenía una levedad, de vuelo, de viaje por el cuerpo y el alma de un personaje. José María es grande porque sabe transformar las ideas en pasiones, que es el arte del dramaturgo. No cae nunca en la tentación del discurso. No se mira el ombligo. No se hace protagonista de las palabras. Son ellos, los personajes, los que dicen, los que mueven la acción, los que se indignan o aman. Los que saltan los muros de las prisiones. Los que descubren caminos que ni el propio autor sospechaba. Ese talento, ese dificilísimo don, lo tiene Rodríguez Méndez, sin haber estudiado dramaturgia. Pues como él dice; eso no se enseña ni se aprende. Poder entrar en la piel de otro ser humano, de muchos seres a la vez, darles a cada uno la humanidad que merecen, sólo lo saben hacer los grandes. Los que van por la vida mirando, escuchando aunque duela, y diciendo la verdad sin temor a las fieras.

Recuerdo, como al leer «El pájaro solitario», cuando el bruto incapaz de comprender un poema, ese carcelero bruto que custodiaba a San Juan de la Cruz descubre que éste ha huído y, preso de convulsiones, dice: «¡Huyó por el aire como un pájaro! Pues yo me alegro. ¡Y doy gracias a Dios!» Y entonces, con voz aguardentosa, perplejo ante el extraño fenómeno de su nueva memoria, enfrentándose a los frailes asustados, continúa con los versos de San Juan:

Iré por esos montes y riberas.
Ni cogeré las flores
ni temeré las fieras,
ni temeré las fieras,
ni temeré las fieras...»

Recuerdo, decía, cómo se me empezaron a saltar las lágrimas de emoción. No sé si era por pena o por alegría. Pero fue como si de pronto alguien me hubiera abierto el pesado portón que separa lo vulgar de la belleza. Nuestro autor, a través de un personaje bruto, me había mostrado la verdadera esperanza. Porque José María cree en los hombres. Y nos lo dice. Y nos muestra como un pobre ser, embrutecido por la vida, puede recobrar, gracias a otro, su sensibilidad y su memoria. Eso es creer, eso es hacer algo por transformar este jodido mundo, y no el ir por los pasillos adulando a los poderosos para que nos suban a un escenario.

La transformación está siempre en sus obras. La lucha individual por ser mejores. La necesidad de atrapar el alma, presta siempre a irse de vacaciones.

Rodríguez Méndez busca la verdad. Por eso sus obras están plagadas de perdedores, de seres desvalidos, de antihéroes, a los que el autor da voz y aliento. Porque, él sabe muy bien, que en éstos no hay trampa ni cartón. Que todos somos perdedores. Que lo más parecido a una meta es la muerte.

Podría decir muchas cosas más sobre José María Rodríguez Méndez y su teatro. Pero, como él bien sabe, la brevedad es el alma del talento.

Tenemos hoy aquí al mejor autor vivo de nuestro país. Maestro para los que le leemos. Necesario para dar grandeza a nuestro oficio. Necesario también para que las pocas veces que le dejan hablar públicamente siga diciendo su verdad. Porque si cuando tenía algo que perder no se calló, qué va a dejar de decir ahora Rodríguez Méndez.

Yo deseo, yo te pido, José María, que desde tu rincón de poeta, sigas derribando los muros de la vulgaridad, que sigas diciendo lo que piensas sin temor a las fieras, que sigas escribiendo para gozo y transformación de las gentes. Que no te calles nunca. Así que ni se te ocurra morirte pronto.

Que, aunque esté mal visto hablar de sentimientos. Aunque nuestro teatro actual se muera ahogado por tantas intelectualoides formulas. Que aunque nos quieran matar la emoción, sigas hablando de amor.

Como yo hablo de ti ahora.

IV

3ª MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

III MARATÓN DE MONÓLOGOS «SÓLO/A ANTE EL PELIGRO"

Los días 16, 17 y 18 de mayo tuvo lugar en CLAN CABARET la tercera edición del MARATÓN DE MONÓLOGOS «SÓLO/A ANTE EL PELIGRO», una iniciativa del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante y del mismo Clan Cabaret y que, desde el año pasado, cuenta con la colaboración de la MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS.

Con el objetivo principal de potenciar la escritura de monólogos, este tercer maratón se desarrolló a lo largo de tres sesiones y contó con la participación de 43 autores, lo que significa la consolidación de un festival que consiguió abarrotar la sala de un público cada vez más expectante y participativo que año tras año vive este evento como una auténtica fiesta teatral, nocturna y abierta a todos. La votación popular decidió premiar al monólogo escrito e interpretado por PAOLA VERDÚ, titulado LA MARABUNTA. Este texto, junto a otros seleccionados por la MUESTRA, sirven de claro exponente de lo que fue el maratón, que ya prepara su cuarta salida para el próximo mayo.

AMOR FAMILIAR

Julian Abellán

No sé si os sucede a vosotros, pero en mi caso, a veces, creo detectar, intuyo, algo de cariño de mi familia hacia mí, en esa sola dirección. Reconozco que debo hiperinterpretar o, directamente, tergiversar sus gestos. Algo parejo al esfuerzo de los «guiris» que recalan en nuestra humilde morada para entender lo que les preguntas en un castellano que les sobrepasa cuando lo acompañas del gesto correspondiente: «¿Quieres comer? (gesto de fregar) ¿Y postre? (gesto de follar) ¿Entonces de café, ni hablamos? «Preguntao» estás, chaval».

Como decía, es difícil hallar un pequeño rescoldo del entusiasta afecto que despertaba aquel macaco adorado, «es que me lo comía todo»; sí, hasta los sobacos de mierda, bueno si cagabas duro se cantaba el «happy-derbi»o aquellas «brisitas del Olimpo» que hoy provocan recriminatorias miradas porque te reclama el estro poético en medio de un eructo de Mahou y, sin cortarlo, recitas el soneto XXIII de Garcilaso a la cebada. Con igual devoción consolidaron, con un refuerzo constante, tu reputada trayectoria intelectual: diez años, «Otra vez, ¿la P con la A?» «¡Mí?» «¡ Bien!».

¿Cómo se detecta ese cariño opaco? Alerta: llaman a comer, tu nombre no se menciona, tu madre está tan cansada y mayor... Bajas de la habitación y, taimado, asomas la cabeza para observar -como Richelieu entre cortinas- y, malo, a la omisión de tu nombre se une el escamoteo del plato, indicio de ostracismo alimenticio: ¡y por ahí, no paso! Te acercas a la olla para servirte y «¡alto!», te detienen, «¿ ya está servido mi plato?» Pues no, ésa es la comida de Chuki, definitivamente tu ex-perro, que se ha convertido en el *des-agraciado* usurpador de tu comida, ¿Quién se come las torrijas que tanto te gustan ? El cánido, Chuki, aunque le salgan caries o se quede ciego por el azúcar. Si le aburren ya los anuncios de *Dog-chow*... ahora que comienzo a valorar yo tan suculenta y feroz proteína. Tu familia ve en Chuki más aptitudes, con p de puto perro, ¡que no exageren!, más o menos las mismas: comer, dormir y conjugar, con mucha suerte y desesperación o ceguera de la interesada, otros verbos, follar, por ejemplo: «*follaaaaaar*», paladeo la palabra porque es el único gusto que le saco y alimenta la saliva, que entra así con más gustillo.

Causas este apego *light*, posmoderno diríamos. Centrémonos de la etapa universitaria. Compañeros, sí, existe la Gestapo académica. Se enteran de vuestras notas y han inferido, ¡listos son!, que aquella palidez con que llegabais a casa los fines de semana, en tiempos síntoma de la disciplina y rigor en el estudio, responde, por el contrario, a las resacas de los jueves universitarios, de muchos miércoles, no pocos martes y algún lunes. Pero, ¿desgasta o no hacer los cálculos para completar la dosis?, ese mirar «desasosegao», controlando la barra. ¿Quién va al baño o morrea y deja el cubata? «Ojos que no ven , güisquicico que apalanco.» Es la voz interior, el alma hepática. Amigos, ¿qué somos sino un hígado con caspa y michelín?

La verdad, no concibo cómo se deterioró la relación, pero mi madre llegó a decir: «¡Qué hijoputa» y aunque me sonara al hijoputa andaluz, ella es de Valladolid y conoce como nadie sus costumbres sexuales. «No trabajes tanto, "mamán"» Ya no hay que decírselo, para ella como si vas desnudo. Tu ropa se amontona en el canasto de la ropa sucia, que ya es el de tu ropa, punto. Vas reciclando y las camisas adquieren unos colores y texturas que te ponen a la vanguardia de la «Montoto fashion». ¿Coser? si pareces

un corresponsal de guerra talibán, no sólo por la cara de mala leche, a ti también te caen mal los capitalistas, sean o no norteamericanos...

Tu padre no cesa de asentir con la cabeza corroborando que tenía razón cuando te describió como estulto y jeta cabrón , *ex-aequo*, pero no dice nada, ¡que se joda! Te retiró el saludo hace tres años cuando le demostraste quién eras y te negaste a marcharte por mucho que te amenazase el cabo de la guardia civil.

Bueno, ¿Y tus hermanos? Con lo que has hecho por ellos... ¿Quién les enseñó a hacer recados? Fuiste tú el que les dio la alternativa, antes de que las leyes y el sentido común lo permitieran, tú les pasabas los recados que tu madre te mandaba. Pero, ¡ojo!, no eres un «desalmao», el dinero te lo quedabas para evitarles riesgos y tentaciones. ¿Quién les dijo dónde se guardaba el parné en casa? Es cierto que durante un lustro aquellos botines te pertenecían en exclusiva -un inciso, «botín": ¿os dais cuenta de la perfección de los mecanismos correctores de la democracia, que permiten hacer ostentación al banquero más importante del país de sus fechorías, Emilio Botín, O´shea? Como decía mi padre, «aquellos polvos, Maruchi, traen estos lodos»; «lo-dos», mis dos hermanos, sino hubiese dicho «lo-tres», yo no quepo.

Mi hermana: por recibirle a los novios con unas cariñosas y potentes collejas que no se atrevían a replicar sino con una forzada sonrisa. Pero buen rollito con los chavalines: «oye, ¿tienes 500 calillas «pá»..., ya que has «sacao» las cinco mil, me apaño». Y que no se queje tu hermana, que muchos (la) aguantaron por si recuperaban la pasta, aunque el dinero no lo es todo. Como ya eras amigo, cuando no estaban tus padres, pues les amenazabas con joderles la noche quedándote en casa y ,claro, pillabas el coche del tío por el morro y algo de pasta.

Consciente del clima económico neoliberal, me sentí en la obligación de informar a mi abuelo de la pronta extinción de las pagas. Así él me pedía acompañarlo a cobrar. Confieso que traté de atajar la hilaridad que despertaba mi abuelo al pagar con fotocopias en blanco y negro de billetes y los sustituí por los equivalentes del *Monopoli*, pero su tozudez y emperramiento acabó por llevarle a Foncalent. Nos despedimos con mucho dolor

por mi parte, muy concentrado, en 5 segundos, y alivio en el resto de la familia que auguraba mi defunción financiera, comprendí entonces que las cosas podían, debían, mejorar entre nosotros si ellos ponían algo de su cuenta... en la mía.

En fin, ahora me disculpáis un momento, que veo a un «angelico despistao» al lado de un cubata: ¡esas turgencias te han «traicionao»!

MI VIDEO

Alberto Aliaga

Verán, yo no debería estar aquí, estoy pasando por unos momentos muy malos, hemos tenido una pérdida en la familia, y no iba a venir, pero bueno tenía que hacerlo y aquí estoy, se preguntarán quién a muerto, pues a muerto mi vídeo, es cierto que ya era muy viejo, no se cuantos años tenía, le diré a mi padre que busque la factura si la tiene pero yo tengo 24 años y que yo recuerde siempre ha estado ahí en el salón con la tele, por su lado han pasado 3 televisores pero él siempre ha estado ahí.

Hacía tiempo que ya venía teniendo sus achaques, sus cosas, que si un cable fundido, que si los cabezales, en fin nada grave, nada que hiciera presagiar el desenlace tan terrible que hemos padecido.

Todo empezó el lunes cuando quise grabar el programa de Mª Teresa Campos y al darle al botón del Rec, porque mando a distancia no tenía, había que darle in situ, pues no grababa no funcionaba, y no le di importancia porque mi vídeo a veces si no quería grabar algún programa pues no lo grababa, tenía un gusto muy especial para la televisión, y claro no me importó que no grabase a Mª Teresa Campos, porque sería viejo pero tonto no, y esa misma tarde al querer grabar «Betty la fea» tampoco funcionaba,

entonces si que me preocupé, lo metí en el carrito de la compra y me lo llevé a «Electrónica Castillo» reparación de Tv y vídeo, si, yo lo llevo siempre a la privada porqué el servicio oficial no me gusta no tienen un buen trato, y llego, llaman enseguida a Castillo, le cuento lo que pasa, y entra con mi vídeo dentro a la sala de reparaciones, y sale al cabo de un rato y me dice : «hemos hecho todo lo que hemos podido» y es entonces cuando se te vienen a la memoria tantos y tantos momentos vividos junto al vídeo, y recuerdo todas las cosas que he grabado, cuando de pequeño grababa Heidi y D¨artacán, ya de mayor las pelis porno, las de la alicantina claro porqué las del plus no las podía grabar, si cuando nos compramos el vídeo ni existía el plus, para grabar del plus ya me compré otro vídeo expresamente, pero con el vídeo nuevo no me hablo, no tengo relación ninguna me cae muy mal, y sólo lo utilizo para grabar el plus y ya está.

Entonces llamé a casa para dar la triste noticia, y le comuniqué a mi padre la decisión que tomamos de que Castillo se quedase con el vídeo, aunque era ya muy viejo, por si algunas de sus piezas pudieran servir a otros videos, como última buena acción, por qué hay que ayudarles, que con la llegada del DVD se nos van a extinguir los videos, joder.

Al llegar a casa vi el hueco que había dejado en el mueble del salón y puse una flor en él, flor que 15 minutos después mi madre tiró a la basura, no debió de hacerlo porqué ella tuvo mucha culpa de lo que ha pasado, tanto grabar Tómbola y cine de barrio, eso es lo que acabó con él.

En fin sirva esto como homenaje a mi vídeo dondequiera que esté.

HELLO! MY NAME IS JOSEPH

Jose R. Carralero

...o Giuseppe; o Helmut; o Vladimir; o incluso Jose. Depende exclusivamente del idioma que estéis estudiando. Me presentaré; yo soy ese simpático dibujito de persona que os recibe el primer día de clase con un «hello, my name is Joseph» en forma de bocadillo dirigido a la boca.

Pensaréis que no es una profesión del todo ortodoxa; acertaréis, y yo matizaré que no se vive del todo mal: hay trabajo todo el año, seguridad social y seguro anti incendios y mojaduras. Por desgracia, existen peligros no cubiertos por el seguro; las manchas de «nocilla», por ejemplo, son la principal causa de baja laboral que existe en mi profesión, tan antigua como denostada. Muchos siglos venimos sufriendo el menosprecio de la gente; ahí tenemos a nuestros antepasados egipcios, condenados a ver pasar la eternidad de perfil. O a ese *Hombre Universal* de Leonardo Da Vinci, agotado tras siglos de aeróbic. Hoy en día, no sólo tenemos color, y profundidad, sino también sentimientos y la dignidad precisa para acarrear cualquier profesión (salvo tal vez la de tuno y monologuista).

Prueba del menosprecio aludido fue mi primer trabajo. Debuté en una guía de salvamento aéreo: qué hacer en caso de accidente. Yo interpretaba

al monigote que, por no seguir las correctas instrucciones de la azafata, aparecía tachado por una equis roja y moría presa de un chaleco salvavidas mal utilizado. Daba mi vida a diario para ejemplo de los viajeros, y sólo recibí indiferencia. Todo lo más, me usaron para envolver un bocadillo.

El desaliento acumulado me llevó a buscar otro trabajo. Me presenté al cásting de los panfletos de «Controla con el alcohol; no lo necesitas, para divertirte». Dijeron que no resultaba creíble. Tuve más suerte en el tríptico de una prestigiosa agencia de viajes. Afronté con estoicismo las pruebas de selección, consistentes en pasar la jornada de ocho horas tumbado en una playa paradisíaca, tomando margaritas en compañía de mulatas. Fue duro, y muchos fueron los que lo dejaron y volvieron a sus manuales de minería, por miedo a desdibujarse por el sobreesfuerzo. Yo conseguí el empleo, y, aunque fueron tiempos felices, todo tiene su final; los errores del pasado salieron a la luz con la forma de un oscuro secreto que yo había intentado enterrar: en mis comienzos (ya se sabe, se es joven, se hacen locuras...), ¿recordáis los monigotes que, diciendo «si-da, no-da» ilustraban que las relaciones anales debían mantenerse con preservativo? Huelgo decir cuál de los dos era yo. La agencia, propiedad de una importante multinacional, estimó que mantener en nómina a alguien con antecedentes poco decorosos dañaba la imagen de la empresa.

Pasé varios años tanteando los trabajos más diversos: durante algún tiempo fui el tipo al que parte un rayo en el cartel de «peligro, alta tensión". También me quemé la mano en el capítulo «precauciones» del manual de una tostadora, y aparecí, bajo la palabra «estilo», en un diccionario...de antónimos.

Fue entonces cuando hice mi primera incursión en un manual de idiomas, concretamente en una guía de español coloquial de la colección *Cervantes coleguita*. Incluía las cien frases más usadas del español. Las mías eran «¿Qué hora es?», «¿Cómo te llamas?», «No, imbécil, ni mi amiga ni yo bailamos, y eso que estás tocando no es mi espalda» y «Pues mira tú que parecía mayor de edad».

Volvieron los buenos tiempos; el pánico ante la inminente globalización económica provocó un boom en la enseñanza de idiomas, y allí encontré

mi filón. Conocí a gente muy importante, del ramo; incluso al mismísimo Muzzy. Era el mejor. Me dio muchos y valiosos consejos. Pero nunca me advirtió que era un error enamorarse de una compañera.

Todos la conocéis; se llama Mary. La que dice «My name is Mary". Nos conocimos en el capítulo de las interrogativas indirectas, pero no pude hablarle sin rodeos hasta el de las interrogativas directas. Te recuerdo, Mary, hermosa en el centro de la viñeta, detrás del mostrador de aquella perfumería. Fue la primera vez que, al ver un dibujo, me pregunté si llevaba ropa interior debajo de la tinta.

En la escena propuesta, yo entraba en la tienda, y ella me preguntaba: «Hello. What do you want?». Mi bocadillo estaba en blanco, y, mi felicidad, en manos de un estudiante con acné: un lumbreras al que no se le ocurrió poner otra cosa que «I want a present for my girlfriend». Trágica realidad, la de tener que ceñirnos al guión. En el tema siguiente, nos encontrábamos en un parque. Quiso el adolescente guionista que me preguntara «¿es esa chica tu novia?» en el apartado de las oraciones afirmativas. Fue la única vez que falté a mi ética profesional: donde el alumno puso «si, es mi novia», yo dije: «no, mi novia murió la semana pasada ay qué triste estoy, necesito consuelo». El alumno suspendió, y a mí me sancionaron con tres temas sin empleo y sueldo. Pero conseguí a Mary. Todo fue viento en popa, durante los temas siguientes: Un día en el campo, en el parque de atracciones, en la playa... pero es fácil congeniar con una persona cuando no pasas de las oraciones simples; a medida que avanzaban los temas, un nivel más profundo del lenguaje nos hacía descubrir matices e incompatibilidades entre nosotros. Así, llegaron las lacras de toda pareja: por ejemplo, las exigencias. Empezaron con el tema de las condicionales: «YO iré a cenar contigo, si TÚ pagas». En el tema siguiente, el de las oraciones relativas, todo era tan relativo que no nos entendíamos. Llegó el capítulo de los pronombres posesivos, y, con él, los celos: todo era mío o suyo. Los temas pasaban, y ya en el de las conjugaciones verbales, mis sentimientos hacia Mary pasaron a escribirse exclusivamente en voz activa: yo amaba, amo, amaré y estoy amando a Mary, pero no fui amado.

Pocos trabajos condicionan la vida personal de uno como el nuestro; pasamos veinticuatro horas al día supeditados a la voluntad de nuestros frustrados guionistas y frustrantes temarios, esperando que algún cazatalentos nos convierta en animados y nos de un protagonista en un anuncio de Red Bull. Mientras tanto seguimos sumidos en el ostracismo, temiendo acabar, el menor día, decorando la puerta del retrete del peor tugurio de la ciudad, entre una pintada explícitamente política y otra referente a una parte del cuerpo de alguien en la boca de otra persona. O de la misma persona, las más pretenciosas.

Sólo me resta formular dos peticiones. La primera, que nunca, bajo ninguna circunstancia, volváis a pintarme bigote.

Respecto a la segunda: puede que en vuestro próximo examen aparezcamos Mary y yo en una viñeta con bocadillos en blanco; nuestro texto estará en vuestras manos, por lo que os pido: hacednos un bonito diálogo...aún a riesgo de que suspendáis.

ECHO DE MENOS A RICARDO

Miguel Esteve

Hola buenas noches, a mí me falta un huevo. Se llamaba Ricardo.

Cómo lo echo de menos.

Sí, sé que no pasa nada, que con uno se puede funcionar perfectamente, pero todo esto te lo dice la gente que tiene dos, ellos no se levantan por la mañana y al ir a rascarse notan que, bueno, que ya no esta ahí, contigo, dándote calor y cariño.

Os lo explicaré, yo es que soy torero, sí, ¿es que no se me nota la planta? El de la copla «Miguelete, Miguelete, le llegas al toro a la altura del ojete». Pues yo y mi huevo, mi huevo derecho, que es el que me falta, se llamaba Ricardo, perdón qué falta de educación, no les he presentado: mis testículos, el público; el público, aquí unos amigos... Bueno pues allí estábamos todos, esperando a que saliese el segundo de la tarde. Ya el nombre me mosqueó un poco: 450 Kgs., negro, «bragao», de la ganadería de no sé quién, «Cachocabrón», es para mosquearse, a un toro se le ponen otros nombres, no sé, pinturero, si tiene afición a la pintura, inclusero, si viene de una inclusa, follonero... Pero lo que más me mosqueó fue la manera que tuvo de salir de los chiqueros. Por lo general todos los toros salen así...

mirando para todos lados, éste no, éste salió así... confiado, me miró a los ojos y dijo ¡ja!. Y yo pensé para mis adentros «Me va a tocar echarle huevos»... no, no pensé «Verás como me toca los huevos» y nunca mejor dicho... el morlaco se arrancó y pasó como una exhalación por nuestro lado, un segundo después note que algo había cambiado, que me faltaba algo, me giré y allí lo vi, así estaba el muy fill de puta, jugueteando con José Manuel, yo solté el capote y me fui para él. «¡¡Hey tú, toro cabrón, suelta eso, que con eso no se juega, mira no me hagas cabrear que la tenemos gorda!!» Entonces fue cuando lo hizo, tiró a José Manuel al suelo y... lo pisoteó.

Se me vino el mundo abajo; lo único que pude hacer fue recogerlo entre mis brazos y apretarlo contra mi pecho, lo miré a los ojos... sí, ellos nos miran, exactamente los ojos no los tengo localizados pero tenerlos, tiénenlos. Y en ese doloroso momento las únicas palabras que afloraron a mi garganta fueron «Ser o no ser, esa es la cuestión», en ese momento se me acercó un picador y me respondió «Maestro, ser. Si fuera otra cosa no sabría pero entre ser y no ser, pues ser». «To be or not to be, that's the question» le repliqué, y él respondió «Ah, eso ya no sé, ahí me ha pillado maestro". «Es lo mismo, hombre, inculto, to be es el verbo ser o estar pero en inglés, éstas son las famosas palabras del celebérrimo dramaturgo inglés William Shakens". Perdonen que me ría pero es que me ha surgido la duda, ¿que tendrán que ver mis testículos, con los toros y con Hamlet?. Pero es que esto me pasa mucho, el otro día empecé a hablar sobre las mujeres y acabé hablando de la masturbación, que no tienen nada que ver; no, lo digo porque siempre que hay masturbación es porque no hay mujeres, por lo menos en mi caso, bueno una vez si... pero ella no se dio cuenta. Si hay mujeres lo que hay es «to be», verbo ser o estar, bueno si no hay mujeres es «to be» de ser, de ser un pajillero y si hay mujeres es «to be» otra vez, pero de estar, estar hablando, o en el mejor de los casos estar follando.

Al toro lo sacaron a hombros, y querían darle mis dos orejas y el rabo, «no , hombre, no, que se lleve el huevo y va listo» . Jamás he vuelto a acercarme a una plaza.

Y comenzó mi vida sin mi huevo derecho, y la verdad es que no me acostumbraba a esto, mis amigos me llamaban el cíclope, y me soltaban gracias del tipo «En el país de los huevos el izquierdo es el rey..» etc. Y al fin un día me decidí a acudir a una clínica de cirugía estética para ponerle remedio a todo esto y poner una prótesis en mi vida. Porque, no nos engañemos, no es lo mismo tener uno que dos, para empezar andas descompensao, por el peso, y después el que te queda va bailando todo el día.

Así que como he dicho me fui decidido a ponerme un huevo de silicona. Y allí me planté en la clínica «Taller de reparaciones Manolo» motos coches y prótesis de silicona. Y en la recepción le expuse mi caso a una señorita que allí se encontraba, que por cierto era un catalogo andante de las prótesis de pecho que por allí vendían.

Quisiera hacer un inciso si se me permite, todo el mundo habla mal de las tetas de silicona ¡Benditas sean! Hombre, que siempre está todo el mundo igual: que si se las ha puesto, que si no sé que... Yo, por educación, cuando me ponen una teta delante, no pregunto, yo la muerdo y ya está, no voy a empezar: ese grosor, esa textura, ese pezón... son de silicona. No, hombre, no, yo doy las gracias directamente y ya está. Hecha esta declaración de principios continuemos con la narración. Me acerqué al mostrador y le dije a las chica de la talla 120 «Hola buenos días querría un huevo», a lo que ella me respondió «y ¿cómo lo quiere?». «Cómo el otro» le dije yo. «No, verá, es que tenemos de varias formas y tamaños». «Señorita, llámeme clásico pero lo voy a querer ovalado». «Pues es un lástima porque esta primavera se esta vendiendo mucho el testículo cuadrado». «¿Cuadrado?» «Si, es para ir en moto". Tras un momento de duda, he de reconocerlo, decidí optar por el ovalado, «Muy bien, ¿de qué color lo quiere?» «¿Es que hay colores?» pregunté. «Claro, total van dentro del forro, se lo puede poner del color que quiera». Ahí le tuve que dar la razón, y elegí uno de color negro que pega con todo, lo puedes combinar. «¿Tamaño?» «Yo preferiría algo proporcionado», iguales no, que se va a notar que están trucados, pero más o menos. «Me dice la talla, por favor». Yo rápidamente contesté «grande, grande», ella me miro y dijo «mediano», «está bien esta bien, mediano». «Bien ¿lo va a querer con movimiento sincronizado con el otro testículo,

variación de tamaño según temperatura o estado de ánimo, ligero movimiento pendular y alteración del giro según el hemisferio en que se encuentre?». «¿Señorita, el mío hacia todo esto antes?». «Por supuesto, como todos». «Pues póngamelo, póngamelo, no vaya a ser que algún listillo me lo note». «Bien ¿de qué material lo quiere?». «¿Material?». Sí, lo tenemos en hierro, estaño, oro... el más barato es el de corcho porque flota en la piscina y se nota». «Mire, señorita, lo quiero de lo más normal, de silicona, lo más parecido al de antes, a mi Ricardo». «De acuerdo, una última pregunta ¿lo quiere con efectos especiales? Se lo puedo poner con radio, teléfono móvil, conexión a Internet, y Playsation 2». «Señorita, que no, que yo quiero un huevo normal,¿ entiende? normal, bueno si puede hacer que me pique, póngamelo que le dará más realismo». «Está bien, entonces un huevo ovalado, de color negro, talla mediana, de silicona y que pique. Por favor, pase a la sala de espera y en unos minutos se lo lleva puesto». Me fui a la sala de espera mientras ella se conectaba los walkman a un pezón y con la otra teta se servía un capuchino (o fai tu.). Por lo visto ella sí se había puesto el kit de efectos especiales.

En la sala de espera conocí a otros colegas unitesticulares que estaban allí para remediarlo, uno lo había perdido en un accidente de tráfico, otro en un partido de fútbol, y otro en una apuesta. Nunca digáis eso de «Me juego un huevo a que...» que hay peña que se los cobra.

Por fin dijeron mi nombre y pasé al quirófano, me afeitaron, porque yo para ir al médico pues me había afeitado la barba, pero el bigote no. Cuál fue mi sorpresa al ver que el doctor no era doctor, sino doctora. Por supuesto me negué, a mi una tía no me ha tocado los huevos jamás, a no ser que estuviera borracha, y que no, oye, que después se lo cuentan a las amigas y cualquier noche de marcha te acercas a una de ellas, le propones plan y te suelta que para follar con algo de plástico prefieren al novio de la Barbie que es más guapo y más alto que tú. Bueno, al final apareció un doctor que estaba dispuesto a ponerme mi huevo nuevo y empezaron a dormirme. Como el éter no surtía efecto pues me cantaron una nana y caí en un profundo sopor. Me desperté dos veces durante la operación. La primera porque note que el muy imbécil del médico estaba confundiendo el escroto

con la oreja, y a mí, pues no me gusta llevar pendientes y la segunda porque era la hora de «Cine de Barrio» y estaban echando una de Marisol que nadie nos queríamos perder. Esa que la violan en un callejón un comando de los marines y después con la ayuda de... no, ésa no es de Marisol, esa es de Rocío Durcal .

Salí del Hospital más contento que unas pascuas con mi huevo nuevo y de repente, a la media hora, comencé a sentirme extraño, sí, todo me daba vueltas, estaba mareado, tenía náuseas y ganas de vomitar, dolor de cabeza y angustia. Volví corriendo a la clínica y allí me dijeron que se había producido un rechazo y que estaba borracho.

Por lo visto, mi huevo original, el izquierdo, era racista, y no le hizo ni puta gracia que le pusieran un huevo negro de vecino para toda la vida. Así que volví a entrar en el quirófano para otra operación, hice que me quitarán el huevo racista. Porque a los racistas yo no les presto ni el forro de los cojones.

Salí de allí mucho mejor, con un huevo negro, y otro con efectos especiales, sí, al final tragué con la Playstation 2, es que también puedes ver DVD. Ya volvía a ser un hombre completo, solo me quedaba, por último, rebautizar a mis testículos. Al negro le puse de nombre Kunta Kinte y al otro, al de los efectos especiales le llamé... Robocop.

«YO SOY YO, MI CLON Y NUESTRAS CIRCUNSTANCIAS»

Juan A. Jiménez Cruz

Me he fijado en que me estáis mirando... Veo que tenéis buen gusto. Supongo que ya os habéis dado cuenta. Sí, efectivamente, soy un clon de Tom Cruise (paseo por el escenario luciendo palmito.) Ya, ya sé que la técnica no está todavía muy depurada, porque, como veis, yo he salido más alto que él. Pues sí, resulta que a Tom le dio por ahí –o le dieron– y decidió clonarse. El caso es que luego se arrepintió y no quiso saber nada de mí. Bueno, al menos, contrató a dos actores de serie b para que hicieran de mis padres. Claro, que eso lo supe ya de mayor. Fue entonces cuando entendí por qué cuando era pequeño y le pedía teta a mi «madre» me decía que no, que no y que no, que entre ella y yo sólo podía haber una bonita amistad. En cambio, mi «padre»... Él sí que era un tío legal. Él sí que me quería de verdad. Cuántas veces enchufaba la radio y me la daba para que jugara en la bañera...

Yo, en realidad, de poder haber elegido, no habría querido ser un clon, aunque sea de Tom Cruise, pero más alto. Yo habría preferido ser yo mismo, único en el mundo, como el jamón Guijuelo. Si es que estos científicos de

hoy en día se ponen ahí a clonar de cualquier manera, como si estuvieran operando a Paula Vázquez. Hombre, si no, que me expliquen cómo es posible que siendo un clon de Tom Cruise, aunque más alto, a mí me gusten las mujeres. Sí, es un servidor quien le dobla en las escenas de cama de las películas. Es que, para Tom, eso es «misión imposible»... Sin embargo, por esas cosillas que tiene nuestra siempre bien considerada Seguridad Social, siendo yo el doble, gano la mitad que él. Precisamente por eso, por el dinero, es por lo que él tiene tanta facilidad para ligar, aunque sus novias sean de silicona, postizas, o sea, de pegote. Yo, en cambio, para encontrar una «media naranja», como no me vaya a una tienda de Ágatha Ruiz de la Prada...

Fijáos: un día conocí a unas gemelas -qué morbo, ¿eh? un clon con dos gemelas- y un día me llaman y me dicen: «Oye, vente rápido, que no hay nadie en casa». Y allí que fui yo, como en «Días de trueno», raudo y veloz... y más alto que Tom Cruise. Cuando llegué a la casa, tal y como me habían dicho, no había NADIE... Y para colmo de males, estos últimos meses, por culpa de Tom, me ha caído una «Cruz» encima: La Penélope. A Tom, que he de decir que soy más alto que él, Penélope le gusta a ratos. Un rato se queda con Pene y otro rato con Lope, Lope de Verga. Todo un clásico. Oye, que la muchacha no es que esté mal, las cosas como son, pero es un poco «limitada». Vamos, que cuando tiene la boca desocupada y le da por hablar, la caga. Si ya lo dice el refrán: «Por la boca muere Pé». ¿Os acordáis cuando gritó en los Oscar aquello de ¡¡¡Peeedrrooo!!!? Me recordó a Heidi. Es que a veces dan ganas de meterle «La mandolina del capitán Corelli» en la boca, a ver si hace «Blow»...

Por cierto, que Penélope también se clona. Tiene una clon bailarina, creo. Pero Pé, al principio, al principio, pero al principio de los principios, o sea, cuando aún era virgen, quería ser única, como yo, como el jamón, pero perdió los «papeles», los encontró, los clonó, hizo «Jamón, jamón», enseñó tó el Guijuelo... y se jodió el invento.

Si es que en Hollywood se clonan muchos, otro asunto es que la cosa salga bien. Ya sabéis que para clonar hacen falta células madre y, claro, esta gente viene del mundo del celuloide. La misma palabra lo dice todo:

Celuloide, que suena como a célula amorfa. Pues así salen. Además del que os habla, que, por cierto, me llamo Clon Cruise, pululan por la Meca del Cine otras copias como por ejemplo Clon Travolta, George Clon-ney, Russell Clon, Clon Eastwood, Sharon Esclon, Catherine Zeta Clones, o Sean Clon-nery, que es el agente Clon, James Clon.

Sí, sí, reiros, jijijajá, pero esto de ser un clon es una putada. Porque, la verdad, no hace nada de gracia saber que existes gracias a una oveja, la Dolly. Se me pone el pelo rizado nada más que de pensarlo. Es normal que los clones nos sintamos Dolly-dos. Joer, si se hubieran limitado a clonar ovejitas todo el mundo dormiría mejor. Pero no, tuvo que llegar el chulete de turno a recuperar la técnica, que ya existía, y ponerse a clonar humanos. Este individuo, como sabréis, era Severino Antinori, que con el apellido ya lo dice todo: ANTI-NORIT. Vamos, como para pedirle que clone borreguitos... De todas maneras, como decía hace un momento, la clonación no es nada original, nunca mejor dicho, porque viene de antaño. Hace ahora justo... unos cuantos miles de millones de años –en euros no sé cuánto es- Dios clonó al hombre. Y lo hizo a su imagen y semejanza. Para celebrar su particular «Operación Triunfo»se tomó unas copichuelas que le supieron a gloria bendita. Después, estando ya borracho... hizo a la mujer. Así se entiende que todas vosotras tengáis esas curvas y... que siempre os duela la cabeza... Por cierto, la palabra clones es masculina. A las mujeres clonadas, como clanes ya existe, podríamos denominarlas clines. O, ya puestos, compresas, que es como más suyo, ¿no? Total, ambas cosas son de usar y tirar (...) ¡Los kleenex y las compresas...!

Y otra cosa no, pero Dios es muy bondadoso. Mirad, nos puso dos brazos, dos manos, dos piernas, dos pies, dos ojos, dos orejas, a los hombres dos testículos (menos a Jesulín) y dos tetas a las mujeres (menos a Yola Berrocal que todo el mundo dice que tiene demasiadas). Pero, bueno, mirándolo bien, en lo realmente importante fue un poco rácano: nos plantó sólo un corazón, una sola boca, sólo una nómina... Y lo peor de todo (señalando los genitales): ¡Sólo un cerebro!

Con todo, su peor clonación, pero con diferencia, fue la de Jesús, su hijo, que le salió hecho un Cristo. De ahí lo de Jesucristo. Aun así, hubo un

ángel envidioso, que cansado de ser no tener sexo, quiso clonarse. Pero Dios, que es como David Bisbal, es decir, que está en todas partes, le pilló, le nominó y le expulsó al infierno. Este ángel, estando ya «quemado», no cejó en su empeño por clonarse e hizo a un ser a su imagen y semejanza, o sea, a un tío muy, muy desgraciado: Ángel, Ángel-Cristo. Luego, cuando los romanos le hicieron a Jesucristo la «encrucijada»y murió, Dios le reclonó y se quedó con toda la peña, la peña apostólica. Por cierto, qué casualidad, que Jesús acabó como yo esta noche, cargando con la Cruz y llamando a Pedro...

A lo largo de la historia han abundado los casos de clonación. Por ejemplo, Moisés era un «enchufado»de Dios: le clonó el Mar Rojo, las tablas de los Diez Mandamientos... Recordemos también el episodio de las Bodas de Canán, donde Yahvé clonó los panes y los peces en el desierto. Que digo yo, que vaya una mierda de menú: qué se harían, ¿un bocata de sardinas? Y van y a eso lo llaman milagro. Pues, entonces, yo meriendo todas las tardes «milagros»de calamares con mayonesa. Yah-vé usted.

A lo que íbamos. Siglos más tardes, para descubrir las Américas (que por lo visto eran varias), Dios creó a Cristóbal Clon, y a los hermanos Pinzones, que sabido es por todos que eran unos... Mariclones. En la Edad Media no hubo clonación, porque de haberla habido habría sido la Edad Entera, o como mucho, como mucho, semidesnatada. Más tarde, en el Renacimiento (o Reclonación) hubo unos clones muy famosos: Rafael, Leonardo, Miguel Ángel y Donatello, todos ellos más conocidos en conjunto como las Tortugas Ninja. En la actualidad, hay casos evidentísimos de clonación: Carmina Ordóñez sale a la vez en Tómbola y en Clónicas Marcianas. Como ya no la quiere nadie, ella se ha clonado para poder decir que se ha separado de sí misma y, así, cobrar la exclusiva.

Y la Iglesia está en contra. De la clonación, no de Carmina, aunque quién sabe, porque como la Iglesia pasa el cepillo y la Ordóñez se lo cepilla todo, quizás entren en litigio. Bueno, lo que decía, que es normal que la Iglesia se oponga a la clonación, porque no quiere perder el monopolio de la concepción sin pecado, vamos, sin carne (sin bebida, ni pan, ni postre, ni cigarrillo de después de...) Yo creo que, al final, acabarán admitiendo la

figura de la «Inmaculada Clonación»con tal de que no usemos preservativo y procreemos descendencia de manera natural para preservar la especie, algo que va en tendencia descendente, naturalmente. Si al fin y al cabo la Iglesia siempre se contradice, porque no acepta la homosexualidad cuando hay un mandamiento que dice: «amáos los UNOS a los OTROS»... Además, ellos no van libres de pecado en lo de clonar. Porque digo yo, que si existió el Papa Juan XXIII, antes tuvo que haber otros 22, ¿no? El que tenemos ahora es Juan Pablo II, pero se conoce que a éste no lo sacaron de una célula madre normal, como a Juan Pablo I, que duró 33 días, sino de una célula de puta madre, porque no veas tú lo que aguanta el hombre... Vamos, que a este paso no llegamos a Juan Pablo XXIII ni de coña... Y eso, voy a dejar ya de decir coñas, que más que el clon de Tom Cruise–aunque más alto, que es una matización que no puedo dejar pasar por alto– parezco un clown con tanta payasada. Pero, bien mirado -como he estado yo todo este rato por el público femenino, ejem, ejem- ¿Qué puede esperarse de un monólogo, aquí, en CLON Cabaret?

LA MARABUNTA

Paola Verdú

Tengo algo que contaros, no es fácil para mí, pero creo que ha llegado el momento de confesarlo... Tengo fobia a las personas. Sí, a la gente, las masas, la marabunta, la marabunta...

Me pasan cosas extrañas, me sudan las manos, me dan picores en el cuello y en la espalda, se me oprime el estómago, siento agujetas en los muslos, hipertensión, mareos, vómitos, diarrea, se me seca la lengua y solo tengo ganas de una cosa: asesinar al primero que me dirija una palabra, ¡no!, una mirada, con una mirada basta para que salte. Afortunadamente llevo dos días sin estos síntomas, por lo que estoy tan orgullosa que he decidido venir a contároslo, porque estoy dispuesta a cambiar, aunque me lo estáis poniendo un poco difícil esta noche, veo muchas caras, caras, gente, personas, la marabunta, la marabunta, pero lo voy a conseguir... (eso espero por vuestro bien). Todo comenzó el día que se me estropeó el coche y tuve que coger el autobús: Aquel maravilloso transporte que te ofrece vistas y olores que nunca serás capaz de descubrir por otros medios, yo creo que el día aquél hicieron un casting de personas extrañas y malolientes, porque si no no me explico como se pudo juntar todo aquello allí; con decirte que el señor que estaba a mi lado ¡tenía una sierra en la mano! Miré a mi alre-

dedor y vi que no tenía escapatoria, y me empecé a agobiar, a sudar y lo último que recuerdo es que todo se nubló y oí una voz que me decía: abre los ojos, abre los ojos... me levanté de un salto diciendo: ¡Noriega! ¡Noriega!, y nada, me podrían haber dejado dormir un rato más, porque me encontré en la sala de espera del ambulatorio, y ya os podéis imaginar el resto... Y es que te vas de marcha un Sábado por el barrio y vuelves con una mala leche impresionante, tres horas haciendo cola en la barra y cuando te acaban de poner la copa resulta que tus amigos han quedado en el Puerto con dios sabe quien, que luego nunca aparece después de pegarte todo el pateo por la Explanada, y entonces ¿que haces? ¿te bebes la copa de un trago? ¿o se la tiras encima al graciosillo (que suele ser el acoplado del grupo) que ha quedado con dios sabe quien?, y si no: La Macro fiesta, creo que fue allí donde empezaron a aflorar mis instintos asesinos más ocultos... porque por mucho que mirara a mi alrededor lo único que no veía era fiesta, no se podía entrar en ningún sitio, todos en la calle aprisionados, los amigos dandose las manos para pasar ilesos de una acera a otra, la marabunta, la marabunta... Vas al supermercado: ¡la marabunta!, a un restaurante: ¡la marabunta! A un estreno, a la playa... ¿es que todo el mundo se pone de acuerdo para hacer lo mismo y a la misma hora que yo? Como aquél día que fui al concierto de los Back Street Boys, y después de estar siete horas en la cola y lograr colocarme en primera fila empezó a empujarme una manada de fieras sudorosas que chillaban con voces electrizantes que golpeaban mis oídos como si fueran martillitos con punzones que se clavaban en mi cabeza. Se colaban, me chafaban, y yo iba alejándome del escenario poco a poco gritando Bryan! Nick! Help me! Hasta que me choqué con la ambulancia de la Cruz Roja que se encontraba en la misma puerta; y yo me vi: ahí fuera, con mi Coca cola, mi entrada, y una cara de pánfila impresionante, me desmayé. Cuando volví a recuperar la consciencia empecé a gritar como una descosía: ¡aaaaaaaah! Ahora, me quedé más a gusto... Pero el día que la sangre llegó al río fue el 7 de Enero: el día que comenzaban ¡las rebajas!, ese día no me corté un pelo, ¡vamos! Yo me dije: o me sacan en camilla o arrestada por la policía, pero a mí no me quitan esos vaqueros que llevo dos meses adorando; todo hay que decirlo: salí en

camilla y arrestada por la poli, vosotros imagináoslo: esposada y con un mechón de pelo en cada mano, por primera vez comprendí por qué en la guardería me llamaban la esquiladora... Pero ya el colmo no es que tengas que hacer cola para ir al cine, comprar el periódico o cualquier actividad de ocio, sino hacer cola para estudiar en las bibliotecas en épocas de exámenes, y digo bien en épocas de exámenes porque durante el resto del año no está ni el bibliotecario; cuesta tanto encontrar un sito que cuando lo consigues estás tan cansado de luchar por él que no tienes fuerzas ni para estudiar. Pero ya he encontrado la solución a todos mis males; si, voy a ir a Operación Triunfo y cuando sea tan rica como Madonna me compraré una isla para mí solita con un cartel bien grande en la entrada que ponga: PROHIBIDA LA MARABUNTA.

V. ACTIVIDADES DE LA MUESTRA

EL FOMENTO DE LA TRADUCCIÓN
ENCUENTRO FRANCIA-ESPAÑA

(Acta de la reunión desarrollada en el Aula de Cultura de la CAM el 24 de noviembre de 2001)

ASISTENTES

CRISTINA SANTOLARIA
GUILLERMO HERAS
MARIE-CHRISTINE RIVIÈRE
GENEVIÈVE CHARPENTIER
MURIEL COUTON
DOROTHÉE SUAREZ
BRUNO TACKELS
JACQUES LE NY
FERNANDO GÓMEZ GRANDE
ALFREDO CARRIÓN
SANTIAGO MARTÍN BERMUDEZ
JUAN-VICENTE MARTÍNEZ LUCIANO

RESUMEN DE LOS PUNTOS TRATADOS

Guillermo Heras, como director de la Muestra y anfitrión, abre el encuentro poniendo de relieve que se trata de una reunión institucional. Explica cuáles son los principios que mantienen y configuran la Muestra de Alicante. Insiste en que desde el comienzo de la Muestra siempre hubo una preocupación por la apertura hacia el conocimiento de otras dramaturgias como las europeas y latinoamericanas, a la vez que un deseo de profundizar en los trabajos de traducción de estas dramaturgias y de la proyección de la dramaturgia viva española hacia Europa y Latinoamérica. Comenta algunas de las actividades que hemos realizado en este sentido.

Analiza que en nuestro país ha habido actividades en torno al tema tratado que se han realizado esporádicamente y que cree el momento de aunar esfuerzos para ordenar en alguna medida este territorio de trabajo, sobre todo cuando en este momento hay expectativas concretas en nuestros dos países: Proyectos de la AFAA en Hispanoamérica, Encuentro de Toulouse, Salamanca 2002, Proyectos de la Fundación Autor, y sobre todo establecer un conocimiento y una información de lo que se hace en nuestros dos países al respecto y tratar de encontrar cauces de colaboración mutua.

Se realiza una primera ronda de intervenciones que sirvan para presentarse los asistentes y expliquen cuáles son las pautas de sus respectivos trabajos.

Santiago Martín matiza que la AAT es una asociación de autores y no un club.

Muriel Couton habla de los principios que fundamentan la SACD como sociedad de autores homóloga a la SGAE española.

Dorothée Suárez explica que la Maison Antoine Vitez es un centro consagrado a la traducción y que desde el punto de la difusión no sólo traducen obras sino que realizan lecturas en ciclos de esas mismas obras y editan.

Geneviève Charpentier explica los mecanismos institucionales de los Ministerios de Educación y Cultura de Francia para la difusión del libro, con su repertorio de ayudas a la traducción, o el funcionamiento de C.N.L.

Bruno Tackels anuncia que la revista Mouvements prepara un número extraordinario sobre la creación teatral en España y que la revista ejerce un trabajo crítico sobre las instituciones francesas.

Marie-Christine Rivière repasa las actividades programadas por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España y sus colaboraciones con instituciones españolas (apoyo y subvenciones a traducciones de autores franceses, a la edición de esos autores, lecturas y encuentros, etc.)

Cristina Santolaria explica cuál es la política del Inaem en torno a la difusión de la dramaturgia española en el exterior haciendo especial hincapié en la ausencia de presupuestos especiales en algunos campos de esa misma difusión.

Juan-Vicente Martínez explica su trabajo con respecto a sus ediciones y propuestas de lecturas de dramaturgia europeas y concretamente la francesa en España.

Alfredo Carrión habla fundamentalmente de cómo organizar una gestión práctica: traducción, edición, lecturas y producciones. Pone de relieve la falta de información tanto interior como exterior para los propios profesionales y sugiere (esta es la finalidad de la reunión) establecer una serie de mecanismos para saber y conocer cómo se articulan las posibilidades de ayudas y de contactos entre instituciones. Añade que todo este trabajo es más propio de la Fundación Autor que no pudo asistir a esta reunión, pero que se compromete a trasmitirle lo que aquí se debata.

Los representantes de las Instituciones francesas explican los diferentes mecanismos de sus respectivas instituciones para la promoción de su dramaturgia:

- Asociación Beaumarchais
- CRAC
- Moisson de la Traducción y revista Entr'actes
- Becas de intercambio (Alemania)
- Toulouse
- CNL. Tipos de ayudas a la traducción, a la edición. Becas de estancia para traductores. Posibilidad de ayudas a montajes.

Ministerio de Asuntos Exteriores para pagos de derechos de autor para publicar en otros países.

Alfredo Carrión introduce el debate sobre derechos de adaptación o de traducción. (Se compara con lo que hace Beaumarchais, etc.). Expresa su deseo de realizar un banco de traductores de prestigio, con espectáculos ya programados con éxito y conocer qué se hace en Francia.

Se habla del desaprovechamiento de oportunidades por ausencia de información.

ALGUNAS CONCLUSIONES:

– Recoger materiales informativos (Geneviève Charpentier entrega dos documentos).

– Publicación de un informe y de estos y otros documentos en los próximos Cuadernos de Dramaturgia que edita la Muestra de Autores de Alicante.

– Envío de información a traductores, etc.

– Reflexión sobre estos datos para elaborar estrategias de colaboración en otra reunión. Tal vez un encuentro en Madrid.

– Puesta en funcionamiento de una plataforma informativa con documentación: saber qué se ha editado, qué se ha estrenado, articulación de proyectos para traducir, editar, representar, etc. Tanto las Instituciones francesas como españolas pondrán al día el listado de traducciones ya realizadas y la comprobación de si esas obras están editadas.

– La Muestra seguirá promoviendo este tipo de encuentros, especializados o de intercambio como ha hecho hasta ahora.

– El INAEM se pondrá en contacto con la Dirección General del Libro del Ministerio de Cultura para informar de los proyectos de ayuda a la traducción.

– La SGAE intentará desarrollar un listado de traductores asociados a su entidad con objeto de que fluyan las informaciones sobre planes relacionados con la traducción.

– En Toulouse este año se realizarán actividades concretas sobre la dramaturgia española contemporánea en las que además de contar con la traducción, se realizarán lecturas dramatizadas, quedando pendiente la posibilidad de la edición de esos textos.

– En Salamanca está en marcha un proyecto concreto sobre la dramaturgia contemporánea francesa que puede servir de base para hacer actividades en otras ciudades españolas: Valencia, Madrid, Alicante...

Se termina la reunión analizando cómo este ha sido un primer paso para poner en marcha mecanismos fluidos de intercambio, por lo que esta cita ha tenido su objetivo básico en la información de la actividad que sobre la traducción realiza cada una de las entidades convocadas.

Alicante, diciembre 2001

AYUDA A LA TRADUCCIÓN DE OBRAS FRANCESAS EN IDIOMAS EXTRANJEROS

Asunto: Traducción de obras francesas en idiomas extranjeros, menos las obras que pertenecen al dominio público, de los libros escolares, guías prácticas y revistas.

Todas las categorías de obras (literatura general, ciencias humanas, ciencias y técnicas, teatros, juventud, comics, novelas policiacas, ciencia ficción...) y todos los idiomas están concernidas.

La ayuda sólo concerna los gastos de traducción, menos los gastos en relación con la fabricación o la promoción del libro.

Modalidades: La ayuda está proporcionada por el Centro Nacional del Libro (operador del programa), según la proposición de una comisión compuesta de representantes de las administraciones implicadas, de profesionales de la edición y de personalidades calificadas.

La comisión examina los dossiers que le presentan los editores franceses detentores de derechos de cesión de obras (y directamente los editores extranjeros para las antologías o las colecciones de artículos). Para los libros que le parecen merecer esta ayuda, esta comisión propone una cantidad de dinero que puede variar entre 20% y 50% del costo de la traducción.

Procedimiento: Los dossiers de pedida están completados en francés y vinculados con el editor francés, que detiene los derechos y se hace cargo de transmitirlos a la Dirección del Libro y de la Lectura.

El libro traducido, que debe comportar la mención «libro publicado con el apoyo del Ministerio francés de la Cultura-Centro Nacional del Libro», debe ser entregado a la Dirección del Libro y de la Lectura dentro de los treinta y seis meses que siguen la decisión de ayuda.

La subvención está entregada después de la recepción de un exemplario de un libro publicadoy de una atestación de pago al traductor.

Fecha límite de depósito de dossiers: 30 de avril - 30 de noviembre
Secciones anuales: septiembre - marzo

Para cualquier información, contactar:

Dirección del Libro y de la Lectura
Departamento del Libro Francés al Extranjero
Geniviève Charpentier
Hôtel d'Avejan - 53 rue de Verneuil - 75343 Paris cedex 07
Tel: (0033) 01.49.54.68.25 - Fax: (0033) 01.45.49.10.21
e-mail: genivieve.charpentier@culture.fr

o la embajada de Francia en el país de residencia

BECAS DE ESTANCIA PARA TRADUCTORES

Asunto: Acogida de traductores extranjeros de obras francesas que quieren residir en Francia para llevar a cabo ahí un proyecto de traducción de obras francesas de literatura o de ciencias humanas.

Modalidades: Atribución de becas de estancia en Francia, de una cantidad de 1524,49 euros cada mes, para una duración de uno a tres meses.

Las decisiones de atribución están tomadas por el Director del Libro y de la Lectura, después de una consultación por una comisión compuesta de traductores, de editores y de representantes de las administraciones implicadas.

El Ministerio de la Cultura no se hace cargo de los gastos de viaje.

Procedimiento: Es preciso que los dossiers lleguen a la Dirección del Libro y de la Lectura mediante los servicios culturales de la embajada de Francia en el país de residencia del candidato, que deben adjuntar un parecer de su consejero cultural. Consecuentemente, el modelo de formulario se retira en la embajada de Francia en el país de residencia del candidato.

Fecha límite de depósito de los dossiers: 30 de octubre
Sesión anual: enero

Cada beneficiario de una beca de estancia de traductor tiene que esperar tres años antes de volver a poner su candidatura.

Para cualquier información, contactar:
Dirección del Libro y de la Lectura
Departamento del Libro Francés al Extranjero
Geniviève Charpentier
Hôtel d'Avejan - 53 rue de Verneuil - 75343 Paris cedex 07
Tel: (0033) 01.49.54.68.25 - Fax: (0033) 01.45.49.10.21
e-mail: genivieve.charpentier@culture.fr
o la embajada de Francia en el país de residencia

Mesa redonda en torno a LA AUTORÍA EN EL CAFÉ-TEATRO CLAN CABARET

IX MUESTRA ESPAÑOLA DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Moderador: En primer lugar, buenas tardes y gracias por asistir a esta mesa redonda que celebramos en Clan Cabaret, el espacio en el que desde hace nueve ediciones se representa esta parcela dentro de la Muestra. Como autor y director teatral me gustaría destacar el hecho de que es la primera vez en el Estado Español que tiene lugar un debate de esta índole en el que el café teatro, el teatro noctámbulo, golfo, cabaret... o como queramos llamarlo es específicamente el motivo de reflexión desde el punto de vista del autor. Vamos a intentar entre todos, pues, reflexionar sobre aquello que pueda servirle a este atípico segmento teatral, aquello en lo que –desde nuestra opinión– incide directamente su problemática en el plano dramatúrgico. Puede ser, impregnados de su carácter golfo, una reflexión anárquica: podemos plantearnos su comicidad, como característica cada vez más definitoria; su especificidad dentro del teatro de humor, o la visión «geográfica» del mismo. O la moda del Club de la Comedia televisivo monopolizador del género o... lo que se os ocurra...

Fernando Labordeta (actor y autor): En el café-teatro, nos mueve, por encima de todo, la necesidad de decir cosas que no se pueden contar de la misma manera en las salas, llamémosles «controladas». La gran función de este teatro es decir cosas vindicativas, directas. Un teatro que necesita mucho más de la carne, del aliento, del intérprete.

Antonio Fernández (actor y autor): Es curioso que, en Almería, de donde venimos, la movida de café-teatro es superior a la del teatro de sala, más por defecto que otra cosa, y es que el café-teatro lo puede soportar casi todo. Antes se hacía allí desde recitales de poesía a Bertold Brecht a textos sólidos. Eran otros tiempos y otras circunstancias. A la hora de escribir, casi siempre por encargo, llegas a la misma conclusión: dinamismo, simpatía, ritmo..., comedia –a veces, grotesca e, incluso, soez–. El punto de vista es más salvaje que en una sala. Cualquier tema se puede disparar y el público recibe bien lo que en otro sitio, incluso un teatro alternativo, no admite. Es curioso que, la mayoría de las veces, un mismo texto suena distinto y funciona de diferente forma en un café-teatro que en una sala grande.

Fernando: La gente suele tener más fácil el acceso al café-teatro que al teatro convencional, y eso que hay que hacer constar la escasa difusión de autores que hayan publicado textos específicos de café-teatro. Pongamos a Ruibal y poco más.

Javier López (actor y autor): El café-teatro te da una oportunidad de escribir algo *ad hoc*. Presenta una dinámica más rápida, inmediata: la haces si se va a representar y, sin embargo, no están claras las fronteras del café-teatro. Sí, tienes más fácil el acceso a la entrada, pero también más difícil la salida.

Fernando: La improvisación es muy importante en el café-teatro, por esos se necesitan actores que cambien el guión sobre la marcha, actores más dúctiles.

Secun de la Rosa (autor teatral): He tenido la ocasión de representar en teatros grandes y en pequeños. Como autor creo que el café-teatro es teatro y punto, sólo que el espectador tiene unos condicionamientos determinados. El gran handicap del café-teatro es que el autor puede terminar desapareciendo, ya que demasiadas veces lo que importante son las risas y el

entretenimiento, por eso el autor, en mi opinión, tiene que seguir planteándose en serio su escritura sin importarle que lo que esté haciendo sea café-teatro o no. Por otra parte, la fórmula del café-teatro tiene la suerte de poder contar lo que te dé la gana. El Club de la Comedia, tan políticamente correcto, es obra de guionistas, no de autores. El café-teatro es mucho más. Tenemos la oportunidad de poder decir lo que pensamos, más allá del blanco y del negro.

José Ramón Carralero (actor y autor): Todo lo que funciona en el café-teatro puede funcionar, incluso mejor, en salas. En el café-teatro las copas y el café pueden convertirse en un peligro, por ello, creo que hacer teatro aquí, al revés de lo que se podía pensar, es mucho más complejo.

Moderador: ¿Estáis insinuando que a un espacio como éste llegamos, entonces, por defecto?

José Ramón: En lo que se refiere al texto y a la autoría, creo que sí.

Moderador: La experiencia de estos nueve años me dice que hay espectáculos en café-teatro que fuera de aquí no funcionan igual. Aquí hay una inmediatez y, por tanto, una disposición y receptividad distinta por parte del espectador.

Secun de la Rosa: Si hablamos de un actor interpretando con verdad, con carne, y un autor que ha escrito el texto con ganas, llegaremos a la conclusión de que al final la diferencia estriba en que el espectador suele ir al teatro convencional como un ritual y, sin embargo, va al café-teatro con una actitud diferente, por tanto, la diferencia la marca el sitio, que marca, a su vez, la mirada del espectador. Vivimos en una época más basada en la forma que en el fondo, donde, a lo mejor, tres elementos escenográficos o un director bastan para vender por sí mismos, cuando en el café-teatro debe dar todo de sí para poder llegar casi desnudo, al espectador.

Moderador: Sería interesante situarnos en el momento actual. La autoría teatral ha pasado por diversas etapas: la política, la erótica, la musical... ¿Dónde estamos ahora?

Paco Rodríguez (autor y actor): ¿Se tiene que concebir el café-teatro como un género? El condicionamiento físico del café-teatro puede ser una tentación para el autor. No debemos entenderlo en el plano peyorativo.

Fernando: Estamos ante un hecho residual de la cultura, curiosamente, nos encontramos dignificando ahora un género que no sabemos si existe, y también es verdad que a todos nos gustaría hacer teatro también en salas grandes.

Xavi Castillo (actor y autor): El café-teatro tiene evidentemente su magia. Actúo donde me llaman, me da lo mismo. El café-teatro tiene su espacio y su público, es un teatro en el que la inmediatez está siempre presente, pero es teatro, y punto, llamémosle como queramos. Puedes decir lo que quieras, lo que te pase por los huevos. No creo que sea necesario etiquetar nada. Lo que sé es que puedo hacer un personaje que sea el Papa en tanga, y en salas grandes nunca podría hacerlo. El café-teatro tiene pues ese atractivo: la libertad. El Club de la Comedia está invadiendo todo el café-teatro, es algo light que determina una línea pequeño-burguesa correcta.

Antonio Fernández: El Club de la Comedia, tan americano él, es algo así como el color metalizado de los coches, una cuestión de moda televisiva, y ya se sabe que lo que sale por la tele es lo que existe de verdad. No me preocupa y ya está, me parece válido, pero yo quiero defender la peculiaridad del café-teatro, desde el momento en que el autor acepta las coordenadas de la cerveza, el humo, el estado de ánimo... Desde ese momento, está admitiendo su peculiaridad. El autor de café-teatro sabe a qué espectador le está hablando, lo que no quita que ese mismo espectáculo pueda llevarlo a una sala convencional. Es una cuestión de praxis.

Javier López: Sería importante hablar de los programadores y de su responsabilidad. En lo referente al aludido Club de la Comedia, creo que en la mayoría de las ocasiones su monopolio no es culpa del director o del amo de la sala. Yo apelo a la responsabilidad de quien escribe y de quien, a la postre, casi siempre termina interpretando. Son los mismos autores los que se dejan llevar por la eficacia del género y miran hacia el Club como fórmula del éxito. Autoría e inmediatez van unidas, la posibilidad de cambiar el texto sobre la marcha, si así funciona. El texto del café-teatro es efímero,

y, por ello, posibilita una escritura base que se pueda modificar para tener un éxito inmediato.

Secun de la Rosa: En muchas ocasiones, confundimos el teatro de pequeño formato, como el que se hace en «La cuarta pared» o en el «Alfil», con el café-teatro, y no es lo mismo.

Antonio Fernández: Para mí el café-teatro viene definido por el espacio de la representación.

Secun de la Rosa: El autor no debe pensar, aunque pase tantas veces, si escribe para el «María Guerrero» o para una sala diminuta. Debe escribir, y punto.

Moderador: Volviendo al comentario anterior, mucha gente ha definido el género por el espacio en el que se representa. Es decir, el café-teatro vendría delimitado por ser representado en unas condiciones determinadas: la proximidad del público, los ruidos, la limitación de infraestructuras... Las características del espacio, pues, son definitorias, y hacen que esa escritura vaya a remolque del lugar donde termina escribiéndose finalmente: el escenario de un café-teatro. ¿Deberíamos hablar, pues, de textos de café-teatro o de espectáculos de café-teatro?

Fernando Labordeta: El café-teatro es como un asalto al espectador. Un texto, por ejemplo, en «La cuarta pared» requiere el silencio y la atención que una sala, como ésta, no puede darte.

Antonio Fernández: Yo no vengo a las doce de la noche a joderle la copa a un hombre o a una mujer. Vengo a contarle cosas y a que se lo pase bien, a animarle más la noche.

Secun de la Rosa: Porque tú y yo, probablemente, hemos convenido que la alternativa del café-teatro sea precisamente esa: provocarle la risa, pero, como se ha dicho aquí, en los setenta, la gente lo que intentaba era hacer pensar un poco. Hemos hablado del Club de la Comedia, que no es sino una copia mal hecha de la «Talk Comedy» americana, que era del poco humor que se hacía allí con capacidad crítica de verdad, lejos de los monólogos políticamente correctos que aquí nos despachan. Es decir, no podemos dar una definición del café-teatro. Yo creo que existe un teatro que

quiere contar cosas, sea café-teatro, teatro comercial o lo que sea. En el café-teatro pasa lo mismo: depende de ti que hagas tu show con coños y pollas para que el público sólo ría o quieras poner a prueba tu capacidad de innovar, de transgredir, con el consiguiente riesgo de que, al día siguiente, no te contraten.

José Ramón Carralero: Si lo que se pretende es transgredir, no deberíamos hacer concesiones al público.

Antonio Fernández: El concepto del espacio llena tanto el continente como el contenido, determina el espacio tanto como el público y a todos nos encanta que nuestra propuesta escénica guste, llegue y comunique. No sólo es una cuestión de carcajadas, creo que un autor siempre tiene en cuenta a quién se dirige. El espacio es determinante, pero no sólo el espacio físico, sino también en lo que se refiere al público. Por otra parte, yo creo que aquí se pueden plantear también cuestiones serias, no sólo jocosas, pero tienen que ser más duras, descarnadas.

Xavi Castillo: Pero la mala leche también debe existir en el otro teatro. Es una putada si no es así.

Paco Rodríguez: ¿Por qué el café-teatro tiende más hacia lo descarnado?

JavierLópez: No creo que sea sólo una cuestión de público, es más bien de autoría. Tendemos hacia las cosas con mordiente.

Secun de la Rosa: Vivimos en una época determinada. Ahora toca hablar sobre el individualismo, la forma es demasiado importante.

Mamen Serrano (directora de Clan Cabaret): En mi opinión, la gente que viene al café-teatro busca cosas entretenidas, que le hagan olvidar ciertas cosas. Quizás, en horario que no fuera de noche, se podrían plantear otras cosas, pero, tal y como están organizadas ahora las sesiones, resulta imposible.

Secun de la Rosa: Mamen ha tocado un tema muy interesante. Antes la gente venía al teatro a reflexionar, ahora vienen a evadirse, a no pensar. El autor de café-teatro debe olvidar esto y comprometerse con su condición de creador.

Julián Abellán (autor): Ya que no he hablado mucho, permitidme que cierre esta mesa redonda, reivindicando, a pesar de todo, el humor en el café-teatro, porque, aunque Aristóteles no le dedicara en su poética nada de espacio, creo que humor y seriedad no son incompatibles. Y, desde esta premisa, se pueden decir cosas que sirvan para la reflexión y llegar a esa catarsis a través del humor.

PREMIO PALMA DE ALICANTE 2001

Reunidas las Instituciones patrocinadoras de la MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS DE ALICANTE, decidieron conceder el Premio Palma de Alicante, correspondiente a la edición del año 2001, para destacar una trayectoria caracterizada desde su profesión por el apoyo y compromiso con los dramaturgos españoles contemporáneos, a la actriz **MARIA ASQUERINO**.

María Asquerino, madrileña de la calle Colmenares, hija y nieta de actores, lleva cinco décadas de actriz en los escenarios y platós españoles cosechando un sinfín de aplausos y de premios.

Su fama primera se cimentó en las pantallas de *cine* protagonizando «***Surcos***»: una de las 10 mejores películas de la historia del cine español, y ha tenido su culminación con un **Goya** por «*El* mar y el tiempo», de Fdo. Fernán-Gómez, y con el premio internacional de interpretación femenina del Festival de Cartagena de Indias (Colombia) por «*Mambrú* se fue a la guerra», de Fdo. Fernán-Gómez.

En *televisión* su rostro también se hizo popular al protagonizar series de tanto éxito como «***Anillos de oro***», de Ana Diosdado; «*Página de sucesos*», de Giménez Rico, y «*El mal tiempo*», de Fdo. Fernán-Gómez, y programas dramáticos de prestigio como «*Diálogo de Carmelitas*», «*Mesas separadas*», «*Pájaro en una tormenta*» y «*Las sonatas*», de Valle-Inclán.

Y sobre todo en el *teatro,* desde que en 1953 protagonizara «*Madrugada*», de Buero Vallejo, su nombre no ha faltado en las cabeceras de cartel de significativos títulos del teatro español y ha estrenado más de 20 obras de autores españoles contemporáneos: Luis Escobar («*Elena Osorio*»), Víctor Ruiz Iriarte («*Esta noche es la víspera*» y «*Tengo un millón*»), Alfredo Mañas («*La feria de Cuernicabra*»), Alfonso Sastre («*La cornada*»), Edgar Neville («*Rapto*»), Giménez Arnau («*El rey ha muerto*»), Emilio Romero («*Las personas decentes me asustan*»), A. Pérez («*Epitafio para un soñador*»), Jaime Salom («*Espejo para dos mujeres*»), Alfonso Paso («*Juguetes para un matrimonio*»), Joaquín Calvo Sotelo («*La amante*»), Buero Vallejo («*El sueño de la razón*»), Benet i Jornet («*Motín de brujas*» y «*Algún día trabajaremos juntos*»), Miguel Sierra («*La belleza del diablo*»), Francisco Nieva («*Aventuras de Tirante el Blanco*»), Alberto Miralles («*Comisaría especial para mujeres*») y Pedro Mario Herrero («*Balada de los tres inocentes*»). Con «***Anillos para una dama***», de Antonio Gala, alcanzó 4 temporadas triunfales que culminaron entre 1973 y 1975 con casi todos los premios teatrales posibles en España.

En la presente edición de la Muestra de Alicante, María Asquerino protagoniza la obra «*Las señoritas de Aviñón*», de Jaime Salom.

VI. BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

LA HISTORIA DE LO INMEDIATO

Juan A. Ríos Carratalá

Una década de actividad teatral supone un período lo suficientemente amplio como para plantear algo más que un balance de resultados. A partir de los mismos, cualquier historiador sentiría la tentación de trazar las líneas básicas de un devenir teatral enmarcado en unas coordenadas concretas. Pero sería una tentación y, como tal, peligrosa. Cuando repasamos las programaciones de los diez muestras de teatro español contemporáneo celebradas en Alicante, a nadie se le escapa que esa circunstancia, lo contemporáneo, impide la necesaria perspectiva histórica. Son diez años, muchos títulos, autores, actividades..., pero todavía están demasiado cercanos a nosotros, a pesar de que vivamos una época en la que todo lo pasado ayer ya parece relegado al conocimiento histórico, es decir, al olvido. El historiador trabaja con materiales más sedimentados tras pasar por un filtro que permite distinguir mejor lo circunstancial de lo sustancial. Un filtro cuyos mecanismos siempre deben ser puestos en cuestión, pero que suele ser eficaz a la hora de establecer un orden en el caos de tantos datos que apabullan al mismo tiempo que engañan. Ya quedan lejos los tiempos del positivismo y, cuando padecemos un exceso de información, es preciso

reforzar la capacidad de distinguir lo que de verdad hay tras tanto dato aparentemente objetivo.

A la hora de hacer un balance de la trayectoria de una muestra teatral que cumple diez años, tenemos un detallado cuadro de resultados que permite algunas reflexiones. La primera y más obvia es constatar el esfuerzo realizado para apoyar a los autores españoles contemporáneos, el objetivo que justifica un certamen al que con cierta frecuencia se le han pedido iniciativas no contempladas en sus fines. Una muestra es un reflejo y, como tal, un diagnóstico de la realidad observada. Esa misma capacidad de mostrar ya supone una cierta posibilidad de transformar aquello que nos disgusta. Pero no nos engañemos, tener un espejo no implica disponer de los medios para realizar dicha transformación. La Muestra ha puesto a disposición de los autores españoles un espejo lo suficientemente amplio y, más o menos, alejado de los efectos deformadores que tan eficaces fueron para el esperpento valleinclaniano. Pero ese espejo debe dar paso a otros mecanismos y lugares donde se actúe para cambiar todo aquello que nos molesta o nos limita. ¿Existen? Tengo mis dudas, pero en cualquier caso a la hora de hacer un balance histórico de la Muestra sólo debemos plantearnos si ha cumplido los objetivos para los que fue creada. Pedirle cualquier otra cosa sólo revelaría desinformación por nuestra parte o que, ante la falta de otras instancias, se aprovecha la ocasión para plantear lo que debería ser objeto de otros debates.

La lista de los autores cuyas obras han sido representadas a lo largo de estos diez años es lo suficientemente amplia y diversificada como para ser representativa. Todos podemos señalar alguna ausencia o, incluso, presencias demasiado reiteradas. Pero no creo que sea tanto una circunstancia relacionada con la propia Muestra como con el interés en aparecer en la misma de los autores y de quienes ponen en escena sus obras. Hay un sector de los autores españoles a los que no les interesa participar. No por una animadversión hacia un certamen bastante neutro, sino porque el mismo puede ser inoperante de cara a ciertas trayectorias personales. Por poner dos ejemplos bien diferenciados, no creo que ni Albert Boadella ni Juan José Alonso Millán se hayan planteado el porqué de su ausencia en estos diez

años de la Muestra. Algo similar ocurre con determinadas compañías y directores que ponen en escena obras de autores españoles y que con dificultad se pueden adecuar a las condiciones exigidas para participar en la Muestra. A la hora de hacer la historia, nadie debe olvidar cuestiones económicas y presupuestarias que tanto determinan la programación. Y la decantan, de tal manera que ciertas ausencias son fácilmente justificables si nos atenemos a los mecanismos de contratación que operan en la Muestra como en cualquier otro lugar.

Al margen de estas ausencias voluntarias o propiciadas por cuestiones económicas, no creo que haya existido en la Muestra una voluntad discriminatoria. No hablo desde la imparcialidad. Todo lo contrario, puesto que yo mismo he participado en comités de selección. Si vale mi palabra, nunca he percibido una intención explícita en ese sentido. Son inevitables ciertas inercias o prejuicios. También errores. Pero lo grave habría sido convertirlos en algo explícito, tendencioso y consciente. No creo que sea el caso. Me atengo a los datos y la variedad de nombres de un repertorio que, si ha quedado limitado, es por la inevitable cuestión económica o, no lo olvidemos, porque las obras aparte de ser escritas deben ser representadas con un mínimo de solvencia. No descubro nada si recuerdo que muchos autores habrían sido incorporados de haber contado en el momento oportuno con una compañía capaz de llevar a escena sus obras.

En cuanto a las presencias reiteradas, aparte de posibles simpatías y casualidades que sorprenden a los propios organizadores, a nadie se le escapa la muy distinta actitud de los autores a la hora de promocionarse y relacionarse con aquellas instancias, oficiales o privadas, que puedan propiciar su presencia en este tipo de certámenes. Siempre ha sido así, aunque hayan cambiado los mecanismos y las técnicas. Hay autores que se limitan a escribir. Otros intentan hacer llegar las obras a las compañías. También los hay que se presentan a los premios, concurren a cualquier tipo de convocatoria, están al tanto... Y, finalmente, algunos son capaces de completar el proceso montando sus propias obras. Todas estas opciones son igualmente válidas, aunque en ocasiones determinen ciertas reiteraciones en programaciones, premios, publicaciones... ¿Falsifican la realidad? ¿Son injustas?

Pues tal vez, pero no olvidemos que autores como Lope de Vega y Carlos Arniches, por citar ejemplos poco contemporáneos, aparte de su valor teatral fueron hábiles a la hora de promocionar sus obras de acuerdo con los mecanismos puestos a su disposición. Algo similar ocurre en estos momentos y, si de algo debemos lamentarnos, es que la hegemonía de lo público en este tipo de muestras o certámenes pueda distorsionar la realidad. Al menos en el sentido de apoyar un teatro que, al margen de los espectadores y los mecanismos comerciales, sabe disfrazar a veces su propia vacuidad bajo el marchamo de lo alternativo, marginal, transgresor... hasta tal punto que convierte la necesidad de un apoyo oficial en algo casi inexcusable. Pero por ahí entraríamos en otro debate, espinoso como pocos, donde la necesidad de la autocrítica debiera ser primordial.

Una pregunta sencilla e ingenua, y como tal digna de algún joven periodista dispuesto a cubrir una rueda de prensa, es si la programación de la Muestra a lo largo de estos diez años es representativa del teatro español durante el mismo período. La respuesta puede ser otra pregunta: ¿qué se considera como representativo de dicho período? No creo que sea fácil determinarlo y, por lo tanto, dudo que sea factible establecer una relación entre lo visto en la Muestra y lo que, en términos generales, ha sido el teatro español. Hay una cuestión básica que no debemos olvidar: la escasa presencia de los autores españoles contemporáneos en las carteleras. A partir de este dato tan obvio, por desgracia, poca semejanza se puede dar entre la proliferación de musicales, la recuperación más o menos justificada de obras de repertorio... y lo que se ve en la Muestra, marcada por la contemporaneidad y la nacionalidad de los autores. El objetivo es que esas circunstancias también sean más habituales en unas carteleras que parecen haber dado la espalda a dichos autores, al menos si nos circunscribimos a los estrenos con verdadera repercusión comercial. No creo que sea una situación cuya responsabilidad deba ser achacada exclusivamente a los programadores, empresarios...; algo de «culpa» tienen unos autores que, a diferencia de sus colegas novelistas o cineastas, no parecen haber conectado con el público. Por propia voluntad, por limitaciones más o menos asumidas, o por las dificultades para encontrar los oportunos apoyos mediáticos

y empresariales... En cualquier caso, cabe en este punto una rigurosa autocrítica que acompañe a las habituales lamentaciones y críticas unidireccionales. Y en cuanto a la Muestra, aparte de propiciar ese espacio de reflexión tan necesario, sólo le cabe ser eso, una muestra de lo creado por nuestros autores. Otra cosa es que acudan los programadores, que interese a quienes pueden dar continuidad a lo representado en Alicante..., pero por ahí entraríamos en caminos ya ajenos a las competencias del certamen.

La primera impresión que se obtiene al repasar lo programado a lo largo de estos diez años es la heterogeneidad. En parte buscada, sobre todo cuando desde el principio se ha pretendido abarcar manifestaciones tan distintas como el teatro infantil, de calle, cabaret... junto al habitualmente representado en los locales convencionales. Pero, dentro de este último, la heterogeneidad es también notable, a pesar de que se haya primado la dramaturgia de los autores más jóvenes por circunstancias relacionadas con los objetivos del certamen y los acuerdos establecidos por el mismo. El componente generacional no siempre aporta un mayor grado de homogeneidad y, por el contrario, esa programación a menudo es una muestra de las distintas líneas seguidas por unos autores que están probándolas, es lógico, pero que vuelven a probar porque siguen sin tener un mínimo de continuidad propiciada por un contacto estable con el público. Y eso no es tan lógico o, al menos, no tan deseable.

La heterogeneidad tiene una lectura positiva y, al mismo tiempo, una negativa. La primera nos permite pensar en la libertad a la hora de enfocar la actividad creadora, en la necesidad de buscar nuevos caminos de expresión e innovación teatral. La segunda, en mi opinión más fundamentada, nos lleva a constatar la desorientación lógica cuando no se produce un contacto continuado con el público. No abogo porque sea, utilizando la terminología lopesca, el «gusto» de este último lo que determine lo «justo». Pero de la misma manera que cuando nadie nos oye podemos decir lo que queremos sin cortapisas, el autor español contemporáneo disfruta a veces de una libertad basada en el aislamiento o la marginalidad de sus propuestas. Una libertad un tanto inútil en la que todo es posible, casi todo está justificado y pocas son las propuestas negadas. Algo muy diferente sucedería si

interviniera un público que, recurriendo de nuevo a los ejemplos paralelos del cine y la novela, ha determinado con bastante claridad lo que le interesa y, por consiguiente, ha buscado a unos autores capaces de satisfacer esas necesidades. Claro está que con la intervención de otras instancias empresariales y mediáticas que nos alejan de cualquier ingenuidad a la hora de valorar los mecanismos de un mercado tan manipulado. Estoy seguro, no obstante, de que algunos dramaturgos estarían dispuestos a sacrificar algo de su «libertad» a cambio de establecer un contacto satisfactorio con el público. Y hasta sería deseable, pues la Historia nos muestra hasta qué punto ese «sacrificio» es recomendable siempre que se haga con un sentido del equilibrio.

La ausencia del citado contacto con el público ha propiciado un cierto autismo, un hermetismo que desde su propia complejidad, más aparente que real, se suele disfrazar como propuesta innovadora. No confundamos. De la misma manera que escribir una obra sencilla no supone insertarla en la tradición, la creación de una obra hermética o compleja no nos lleva necesariamente a la vanguardia. También nos puede llevar a la confusión, o al estupor con que he visto reaccionar a muchos espectadores de la Muestra ante determinadas creaciones de nuestros autores. No se trata del estupor o la perplejidad de un espectador inculto, poco habitual en este tipo de certámenes, sino de personas que formarían parte de ese público posible, desde un punto de vista social y cultural, que podría tener el teatro de los autores españoles contemporáneos. Por lo tanto, algunos de ellos deberían ser conscientes de hasta qué punto han espantado a sus espectadores. Pueden alegar que no escriben para el público en general. De acuerdo, muy respetable. Pero tampoco deben reclamar una plataforma pública para expresar aquello que sólo les interesa a ellos mismos.

Otra conclusión que deduzco del repaso de lo ofrecido por la Muestra a lo largo de esta década es la ausencia de los grandes temas que han determinado la realidad española de este mismo período. Hay excepciones, y algunas notables. No lo pongo en duda. Tampoco reclamo que el teatro se convierta en un sucedáneo de los medios de comunicación. Más absurdo sería que los autores sólo se dedicaran a abordar aquellos temas que, desde

un punto sociológico, más preocupan a los espectadores. Estamos lejos de los tiempos en que el teatro era uno de los pocos referentes públicos para un debate social, político o cultural que hoy se plasma en otros medios. Pero esta nueva realidad tampoco debe llevar a la intemporalidad, a la preocupante escasa participación del teatro español en una serie de debates que nos han sacudido a lo largo de estos últimos años. Soy consciente de hasta qué punto el autor se ve limitado por otras instancias a la hora de afrontar determinados temas, pero echo de menos obras de las cuales todos nos podamos acordar a la hora de hablar de alguno de los temas presentes en nuestra cotidianidad. Algunas nos hablan del paro, el terrorismo, la emigración..., ¿pero cuál de ellas se ha convertido en un referente más o menos compartido por los espectadores? ¿Cuántos títulos, independientemente de su estreno o no, podemos citar como ejemplos de la contribución del teatro español a estos debates? Algunos, pero en cualquier caso menos de los deseables.

También es cierto que, como en cualquier otra época, se ha dado mucho oportunismo o superficialidad en la utilización de temas relacionados con la realidad más inmediata. Siempre ha sido así y no debe alarmarnos. Es otro el tratamiento que debe darse de una realidad no necesariamente vista desde una perspectiva «realista». El segmento de la sociedad que potencialmente puede convertirse en público teatral es capaz de compartir un enfoque que vaya más allá de lo anecdótico o superficial. Está, en mi opinión, esperando autores capaces de impulsar propuestas teatrales que satisfagan esa necesidad. Reconozco hasta qué punto el «impulso» es problemático; lo lamentable en cualquier caso es la ausencia de suficientes intentos de llevarlo a cabo.

Otra experiencia que lamento como espectador de la Muestra y de otras manifestaciones del teatro español contemporáneo es la ausencia del debido reconocimiento a aquellos que han triunfado. De nuevo generalizo y debo tener en cuenta algunas excepciones notables. Pero como herencia de otros tiempos y prejuicio poco debatido, estamos acostumbrados a que estos certámenes se conviertan en plataformas donde la voz predominante sea la de aquellos a los que les va mal. Y es justo que así sea, hasta nece-

sario y deseable para compensar, desde la modestia de medios, lo que el mercado teatral distorsiona. Uno está acostumbrado a todo tipo de protestas, lamentaciones, reivindicaciones, acusaciones..., pero llegado a una cierta edad también le gusta escuchar a alguien que ha triunfado porque ha conseguido concitar la atención del público sin claudicar ante el siempre temido vulgo. No son muchos quienes están en este caso, pero lamento su escasa participación en una Muestra donde podrían haber dado una nota de reconfortante optimismo. Algo siempre necesario, sobre todo cuando salimos de tantos debates sobre el teatro que debería ser pero no es. Quienes los protagonizamos solemos estar poco dispuestos a aceptar el triunfo, que siempre es visto con distanciamiento, con poco entusiasmo, con recelos, dudas, inconvenientes... y, en el mejor de los casos, con una media sonrisa que expresa menosprecio desde una superiodidad basada en no se sabe qué. Disto mucho de compartir la cultura del éxito. Dios me libre. Pero, como historiador del teatro, conozco la importancia de un concepto tan fundamental y siempre tan menospreciado por quienes acaparan la «conciencia» del colectivo. Creo que en este sentido deberíamos aprender de nuestros colegas del cine y la novela, que han asumido mejor o peor una realidad necesaria para subsistir. El triunfo, concepto equívoco como pocos, debe ser reconocido y recompensado. Lo otro es envidia y ganas de molestar.

Tampoco cabe achacar a la Muestra lo que es moneda de uso corriente en la práctica totalidad de las revistas relacionadas con el teatro español y en los foros de debate que tiene este último. La labor de publicaciones como *ADE* y *Primer Acto*, por ejemplo, es encomiable. Y como suscriptor de las mismas me sumo a quienes las impulsan. Pero algo de aire fresco debiera entrar en unas revistas demasiado cerradas en numerosos aspectos, copadas por una mentalidad, en mi opinión, anclada en conceptos que necesitan ser revisados. Si nos conmovemos ante una representación dada en algún lugar escondido de Creta y somos incapaces de sacar una nota sobre las obras que en Madrid están concitando el interés de los espectadores, si profundizamos en los entresijos del pensamiento de un teórico lituano que propugna una renovación de la iluminación teatral y nos olvidamos de quienes afrontan problemas más cotidianos y vulgares..., estamos preparando el camino para que en la Muestra se repitan los mismos o parecidos esquemas. Algunos lo hemos intentado evitar, pero es imposible sacar adelante empeños quijotescos contra unos molinos que no sólo son de viento, sino que sólo son eso, viento.

Reconozco que este artículo es injusto, poco mesurado y hasta tendencioso. Pero no me preocupa demasiado, pues considero que de vez en cuando la provocación es conveniente. Sobre todo cuando se hace desde dentro, por parte de quien comparte mucho de lo que define a lo provocado y con el objetivo de remover unas aguas estancadas. La Muestra es más un espejo que un agente del cambio o la evolución del teatro español contemporáneo. Pero todos sabemos que los espejos mienten. Algo de mentira inconsciente ha habido por las razones apuntadas. Y también ha habido mentira en este artículo en donde he utilizado un espejo para deformar la realidad. Pero a veces es necesario el subrayado de la caricatura para percibir determinados aspectos de la realidad. Aunque nos moleste y hasta nos irrite. Valga lo escrito si dentro de otros diez años tenemos la oportunidad de poder hacer un balance más histórico de nuestro teatro contemporáneo. Mientras tanto, convendría huir de la marginalidad oficializada y sacudir determinados prejuicios asentados en el silencio o la conveniencia. Es saludable.

LA MUESTRA CUMPLE DIEZ AÑOS

Susana Pardo

La Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos nace en Alicante en 1993 con el propósito de presentar el reflejo de la escritura dramática española de nuestro tiempo. Su objetivo es el autor teatral vivo, pudiendo ofrecer así las diversas tendencias del panorama teatral actual. Este proyecto tiene unos comienzos modestos como consecuencia de condicionantes económicos y de infraestructura que a lo largo de los años han ido mejorando y situando a esta muestra como una de las más importantes dentro del sector teatral. El objetivo de su comisión organizadora es que las compañías públicas y privadas del momento estén presentes dando a conocer las obras de nuestros autores actuales de todas las generaciones. Este año, 2002, la Muestra celebra su décima edición y por este motivo deseamos hacer un breve recorrido por su historia.

Hasta la novena edición han participado ciento ochenta y un autores con doscientas ocho obras, experimentando un incremento progresivo de participación y variedad de las representaciones.

Ediciones de la Muestra	Nº de obras participantes
I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	12 obras
II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	25 obras
II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	24 obras
IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	22 obras
V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	22 obras
VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	23 obras
VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	25 obras
VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	28 obras
IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	29 obras
TOTAL	208 obras

Entre este colectivo de autores teatrales, cuyas obras han sido representadas, es numerosa la participación reiterada de algunos dramaturgos. El caso más destacado es el de Ernesto Caballero que participa en siete de las nueve ediciones de la Muestra. Otros son Toni Albà con seis, seguido de la autora Yolanda Pallín presente en cinco encuentros y cuatro por Carles Alberola, Sara Molina Doblas, José Sanchís Sinisterra y Francisco Zarzoso.

Autor	Obras
Ernesto Caballero	*Auto* (I Muestra)
	La última escena (II Muestra)
	El insensible (III Muestra)
	Por mis muertos (III Muestra)
	Destino desierto (IV Muestra)
	María Sarmiento (VI Muestra)
	Un busto al cuerpo (VIII Muestra)
Toni Albà	*Rusc, el maleficio del brujo* (III Muestra)
	uo no vadis? (IV Muestra)
	Mi odisea (VI Muestra)
	¡Muac! (VII Muestra)

	Llorenç de l'àvia i la catifa voladora (VIII Muestra)
	Cinema-cinema (IX Muestra)
Yolanda Pallín	*Lista negra* (V Muestra)
	Los motivos de Anselmo Fuentes (VI Muestra)
	Trilogía de la juventud: las manos (VII Muestra)
	La mirada (VIII Muestra)
	Imagina. Trilogía de la juventud II (IX Muestra)
Carles Alberola	*Currículum* (III Muestra)
	Estimada Anuchka (IV Muestra)
	¿Por qué mueren los padres? (V Muestra)
	Besos (VII Muestra)
	Sara Molina Doblas
	Cada noche (I Muestra)
	Tres disparos, dos leones (II Muestra)
	Entre nosotros (IV Muestra)
	Made in China (VIII Muestra)
José Sanchís Sinisterra	*Mísero próspero* (I Muestra)
	Marsal, Marsal (III Muestra)
	Ñaque o de piojos y actores (VII Muestra)
	¡Ay, Carmela! (VIII Muestra)
Francisco Zarzoso	*Intemperie* (IV Muestra)
	Umbral (VI Muestra)
	Mirador (VIII Muestra)
	Viajeras (IX Muestra)

Otros dramaturgos tienen una presencia reiterada con tres obras y treinta y cuatro autores con dos. Muchas de estas obras son de autoría compartida como *Una cuestión de azar* de J. Cracio y Y. Murillo, *Metro* de Rafael González y Francisco Sanguino o *Besos* de Carles Alberola y Roberto

García, o colectivas como *Entre bromas y veras* de Itzíar Pascual, Aleyda Morales y Margarita Borja o *Imagina* de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe.

La Muestra está patrocinada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, la Generalitat Valenciana, el Ayuntamiento de Alicante, la Diputación Provincial de Alicante, la Caja de Ahorros del Mediterráneo y la Fundación Autor de la S.G.A.E., además de la colaboración de distintas asociaciones e instituciones como la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, el Premio Marqués de Bradomín, INJUVE, la Universidad de Alicante y la Associació d'Empreses Productores de Teatre i Dansa.

Este certamen realiza, aparte de las representación de obras, otras actividades complementarias que ayudan a la reflexión y conocimiento de la situación actual del teatro en España. Entre las secciones comunes de la Muestra podemos destacar: Encuentros y Seminarios, Exposiciones y Homenajes, Talleres de dramaturgia y Presentación de publicaciones.

La publicación de obras es una de las propuestas más atractivas de la Muestra. De la misma nacen dos ejes editoriales: la colección Teatro Español Contemporáneo y la revista *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*. La primera con un total de catorce números entre los que se encuentran los títulos: *Auto* de Ernesto Caballero, *Metro* de Francisco Sanguino y Rafael González, *Un hombre, otro hombre* de Francisco Zarzoso, *Anoche fue Valentino* de Chema Cardeña, *Después de la lluvia* de Sergi Belbel, *Los Malditos y Las madres de mayo van de excursión* de Raúl Hernández Garrido, *D.N.I. y Como la vida misma* de Yolanda Pallín, *Boniface y el rey de Ruanda y Páginas arrancadas del diario de P.* de Ignacio del Moral, *Al borde del área de* AA.VV, *La mirada del gato* de Alejandro Jornet, *Un sueño eterno de* AA.VV, *Maldita inocencia* de Adolfo Vargas, *Plomo caliente* y *Monos locos y otras crónicas* de Antonio Fernández Lera, *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo, *Aquiles y Pentesilea; Rey Loco* de Lourdes Ortiz y *A ras del cielo* de Juan Luis Mira. Los *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* constan de seis números dedicados a los autores

homenajeados en la Muestra, que agrupa diferentes artículos dedicados a la figura del autor. Nace como fruto de la Muestra de Autores Contemporáneos durante tres años consecutivos. En 1996 y coincidiendo con la cuarta edición de la Muestra aparece el primer *Cuaderno* como consecuencia de la necesidad de reflexionar sobre las actividades y crítica de los autores participantes. En la presentación del número de arranque el consejo de redacción señala los cuatro ejes que sostendrán esta publicación «Información, difusión, reflexión y crítica».[1]

Los ámbitos escénicos de representación de las obras a lo largo de estos casi diez años han tenido un carácter polivalente, intentando adecuar los espacios cerrados y al aire libre a las necesidades de cada montaje. Entre los espacios cerrados encontramos el Teatro Principal de Alicante, la Sala Arniches, el Paraninfo de la Universidad de Alicante, el Aula Cultural de la CAM, el Hogar Provincial, el I.B. Jorge Juan, el I.B. Figueras Pacheco, Clan Cabaret, Jamboree Jazz-Café y Centro Social «Gastón Castelló». Entre los espacios al aire libre se representaron obras, entre otros sitios, en la Plaza del Ayuntamiento, Explanada, Nueva Avenida del Puerto, Parque Canalejas, Plaza del Mercado y los jardines del la Diputación Provincial de Alicante.

La primera edición de la Muestra se celebra del 7 al 13 de junio de 1993. Guillermo Heras, coordinador de la misma desde entonces hasta ahora, señala en la introducción del *dossier* de programación que el protagonista es el autor teatral vivo. En este comienzo se intentó reunir autores de diversas generaciones, los consagrados, como Antonio Buero Vallejo, autor homenajeado en esta edición, Fermín Cabal, José Sanchís Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, Ernesto Caballero o Javier Tomeo, o los autores representativos de las últimas generaciones como Sara Molina, Agustín Iglesias, Antonia Bueno, Daniel Múgica, Jesús Cracio, Fernando y Álvaro Aguado o Rafael González y Francisco Sanguino. Dicha Muestra arranca con distintos bloques de actividades que determinarán su estructura dividida en: Representaciones teatrales, Homenaje a un autor, Encuentros y Seminarios, Taller de dramaturgia y Presentación de publicaciones. Se representaron doce espectáculos, realizando los seminarios «En torno al autor» y «Modelos de Gestión para la difusión Contemporánea: la

Convención Teatral Europea». El autor homenajeado fue Antonio Buero Vallejo. El taller de dramaturgia fue impartido por Sergi Belbel. Se presentaron diversas publicaciones, entre las que se encontraban la colección de textos Teatro Español Contemporáneo. Entre las publicaciones que se presentaron en esta primera edición se encuentran las últimas publicaciones de la «Antología Teatral Española» de la Universidad de Murcia: *La primera de la clase* de Rodolf Sirera y *Aventura de lo gris* de Antonio Buero Vallejo, además de *Buero sobre Buero* de Francisco Torres Monreal, edición de la Asociación de Autores de Teatro.

La segunda edición tiene lugar del 2 al 9 de octubre de 1994. En ella ya se distinguen las cuatro modalidades participativas de representación: teatro de sala, café-teatro, teatro de calle y teatro infantil, como modos y tendencias de entender el teatro de nuestro tiempo. Esta división aporta una heterogeneidad temática y la presentación de estéticas diversas dentro del panorama del teatro actual. La modalidad de café-teatro o cabaret presenta el horario nocturno como novedad de la Muestra e intenta recoger «un amplia gama de posibilidades escénicas y que hemos intentado tengan en común un carácter lúdico y de divertimento»[2]. Se representan veinticinco obras: cinco de teatro infantil, tres de teatro de calle y seis de café-teatro. Se presenta la primera obra en valenciano. Los seminarios de este año tratan temas diversos enmarcados en los siguientes títulos: «El teatro de Francisco Nieva», autor homenajeado en esta ocasión, «Teatro infantil», «En memoria de Lauro Olmo», «Cine y Teatro», «La traducción de textos teatrales» y «Edición y distribución de textos teatrales». El taller de dramaturgia fue impartido por José Luis Alonso de Santos. Se presentaron las siguientes publicaciones: *Después de la lluvia* de Sergi Bebel en el volumen nº 2 de la colección Muestra de Teatro Español Contemporáneo y *Metro* de Rafael González y Francisco Sanguino, *Un hombre otro hombre* de Francisco Zarzoso y *Anoche fue Valentino* de Chema Cardeña en el volumen nº 3 de esta misma colección. La revistas *Primer Acto, Escena* y *Pausa*, y las últimas publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (A.D.E.), de la editorial *La Avispa*, del C.N.N.T.E y de la colección de Teatro de la S.G.A.E.

La tercera edición se celebra entre el 13 y el 19 de noviembre de 1995. En el prólogo del dossier Guillermo Heras constata su consolidación. Contó con una programación de veinticuatro obras, de las que cinco pertenecían a la modalidad de teatro cabaret, dos a teatro de calle y cuatro a teatro infantil. Dos de las obras participantes eran en valenciano. Los encuentros y seminarios celebrados fueron: «Encuentro con Alfonso Sastre», «Escribir teatro en la Comunidad Valenciana» y «Crítica teatral y dramaturgia contemporánea». El autor homenajeado fue Alfonso Sastre. El taller de dramaturgia fue impartido por José Sanchis Sinisterra. Dentro de la colección Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos se presenta el cuarto volumen que incluye *Los malditos* y *Las madres de mayo van de excursión* de Raúl Hernández Garrido. Entre otras publicaciones presentadas en la Muestra destacamos *El saloncito chino* de Adolfo Marsillach y *Valeria y los pájaros* de José Sanchís Sinisterra pertenecientes a la Colección Asociación de Autores de Directores de Escena (A.D.E.), y las ediciones de *Damos la palabra, Teatro asociado, Escena y presencia, Textos y Ensayos teatrales* y *Lauro Olmo, fe de vida,* editados por la Asociación de Autores de Teatro.

La cuarta edición tuvo lugar del 18 al 24 noviembre de 1996. A los patrocinadores se une el Centro Dramático Nacional que en este caso participa con el montaje *Nostalgia del paraíso* de Antonio Gala. Un total de veintidós espectáculos son programados en esta ocasión, siendo tres de ellos café-teatro, otros tres teatro de calle y otros tres de teatro infantil. El autor homenajeado es Antonio Gala. Se celebraron los siguientes seminarios: «Recientes incorporaciones a la escritura escénica femenina en España» y «El autor/director de escena». El taller de dramaturgia fue impartido por Rodolf Sirera titulado «Del teatro a la televisión: la novela televisiva». Entre las ediciones de la Muestra se presentó el volumen nº 5 de la Colección Teatro Español Contemporáneo con *DNI* y *Como la vida misma* de Yolanda Pallín y el primer volumen de los *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, además de las novedades de la Asociación de Directores de Escena (A.D.E.), de la Asociación de Autores de Teatro, Universidad de Murcia y Valencia, Centro Andaluz de Teatro , Real Escuela Superior de Arte

Dramático (R.E.S.A.D) y de las editoriales *Visor, SGAF, Ariel, La Avispa* y *Antrhopos.*

La quinta edición de la Muestra se celebró del 15 al 22 de noviembre de 1997. Se representaron veintidós obras. En esta edición se consolidan las bases de la Muestra. Guillermo Heras presenta, en el prólogo del programa de mano, los criterios de programación con objetivos de proyección[3]. Cita el protagonismo del autor teatral, la programación de diversas propuestas representadas por compañías privadas y públicas de todas las comunidades autónomas, la presencia de todos los géneros y estilos dentro de la dramaturgia contemporánea española, la participación de autoras teatrales, la realización de actividades paralelas a la programación como talleres, encuentros y publicaciones, el relanzamiento del Premio de Literatura Dramática Carlos Arniches y el estreno de los montajes de la Muestra dentro de la programación. Por primera vez se incluye un montaje en lengua gallega, así como otros dos en valenciano. De las veintidós obras, cuatro pertenecen a café-teatro, una a teatro de calle y tres a teatro infantil. José Martín Recuerda es el autor homenajeado este año. Entre los encuentros y seminarios celebrados encontramos «El teatro en T.V.E. / El caso de Estudio 1», «Los jóvenes autores y el Premio Marqués de Bradomín» y «Las directoras de escena ante el texto español contemporáneo». El taller de dramaturgia es impartido por Fermín Cabal. Se presentan numerosas publicaciones destacando las ediciones de la Muestra en la Colección Teatro Español Contemporáneo, volumen nº 6 con *Boniface y el rey de Ruanda y Páginas arrancadas del diario de P.* de Ignacio del Moral y el segundo volumen de los *Cuadernos de dramaturgia contemporánea,* que experimenta un aumento de participación años tras año.

La sexta edición de la Muestra tuvo lugar del 15 al 22 de noviembre de 1998. Varios de los espectáculos de este año, un total de veintitrés, tiene en común la concesión de un Premio de Literatura Dramática, que se añadirá a los objetivos de programación presentados en la pasada edición. En esta ocasión se representan cuatro montajes de café-teatro, dos de teatro de calle y tres de teatro infantil. Los encuentros y seminarios celebrados fueron: «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género dramático?», «Perspectivas de la escritura escénica en el cambio de siglo», «Los premios de Literatura Dramática: ¿un debate de futuro?» y «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor». Además se realizó una lectura dramatizada de *Las bicicletas son para el verano,* del autor homenajeado Fernando Fernán Gómez. El taller de dramaturgia corrió a cargo de Carles Alberola. Entre las ediciones de la Muestra se presentó el séptimo volumen de la Colección Teatro Español Contemporáneo con *Al borde del área* y el número 3 de la revista *Cuadernos de dramaturgia contemporánea.*

Coincidiendo con la V Edición de la Muestra, el citado número de *Cuadernos...* presenta la consolidación de los objetivos en su editorial: «Ofrecer una tribuna abierta a los autores españoles contemporáneos, únicos protagonistas de un certamen que se creó para favorecer su creación», «Dejar constancia escrita de algunos debates celebrados en la Muestra», «Una 3º sección es dedicada a los homenajes dispensados a distintos autores de la Muestra» y «Otra constante de la revista y la Muestra ha sido el tema de las traducciones de los textos de nuestros dramaturgos».[4]

La séptima edición se celebró del 20 al 27 de noviembre de 1999 con veinticinco espectáculos que participaron en esta Muestra: tres de ellos de café-teatro, dos de teatro de calle y otros tres de teatro infantil. En esta ocasión se incorporan nuevas actividades como lecturas dramatizadas de autores alicantinos y la publicación de la obra ganadora del retomado Premio Carlos Arniches de Literatura Dramática. El autor homenajeado fue José Sanchís Sinisterra. Dentro de la sección dedicada a los encuentros y seminarios se celebraron los siguientes: «¿Existe una dramaturgia de teatro de calle?», «Encuentro de jóvenes autores» y «La autoría teatral en el futuro: ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?». El taller de dramaturgia fue impartido por Yolanda Pallín. Entre las publicaciones que se presentaron se encuentra *La mirada del gato* de Alejandro Jornet y *Un sueño eterno de* AA.VV en el nº 8 y nº 9 respectivamente de la Colección Teatro Español Contemporáneo, además del número 4 de la revista *Cuadernos de dramaturgia contemporánea.*

La octava Muestra se celebró del 28 al 26 de noviembre de 2000. Se presentaron veintiocho espectáculos de los que tres pertenecían a café-teatro,

tres a teatro de calle y tres a teatro infantil. El homenajeado fue Josep Mª Benet i Jornet. Los encuentros y seminarios de esta edición fueron: «El autor, el productor y el exhibidor en el teatro español contemporáneo», «Ediciones digitales de textos teatrales», «Encuentros "Marqués de Bradomín"» y «El autor en sus traducciones». El taller de dramaturgia fue impartido por el escritor Ignacio del Moral. Se presentan las publicaciones de este año entre las que se encuentran el volumen nº 10 y 11 de la Colección Teatro Español Contemporáneo, que incluyen respectivamente *Maldita inocencia* de Adolfo Vargas, *Plomo caliente* y *Monos locos y otras crónicas* de Antonio Fernández Lera. También se presenta el número 5 de la revista *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*. En esta ocasión señalamos la presencia de la Universidad de Alicante y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes con sus ediciones electrónicas.

La novena muestra se celebró del 17 al 25 de noviembre de 2001. Se presentaron veintisiete obras, tres de ellas de teatro cabaret, tres de teatro de calle y tres teatro infantil. Se realizó un encuentro con el autor Domingo Miras, además de la celebración de una mesa redonda con jóvenes autores de teatro de Andalucía. El encuentro que tuvo lugar fue «Encuentro Marqués de Bradomín "del texto a la representación"», y el seminario «El fomento de la traducción: Encuentro España-Francia». El taller de dramaturgia fue impartido por Paloma Pedrero. El homenaje de este año recayó en la figura de José Mª Rodríguez Méndez. La novedad es la concesión del Premio Palma de Alicante, «...para dar reconocimiento a una persona, empresa o institución que haya destacado a lo largo de su trayectoria profesional en el apoyo, desarrollo y compromiso con la dramaturgia española contemporánea»[5]. Junto a las ediciones de distintas universidades, editoriales y escuelas de teatro, la Muestra presenta un año más su Colección Teatro Español Contemporáneo con el volumen nº 13, *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo y *Aquiles y Pentesilea; Rey Loco* de Lourdes Ortiz y el número 6 de revista *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*.

Tras diez años de trayectoria, la Muestra se ha convertido en un referente del pulso del panorama teatral actual español. La diversidad y la pluralidad de sus propuestas han sido su mayor aliado en estas diez ediciones, y han propiciado su consolidación y prestigio. Este certamen que comenzó su andadura en 1993 con tan solo doce propuestas teatrales, deja tras de sí más de doscientas representaciones en estas nueve ediciones, desde la más pura tradición de la Literatura Dramática hasta las tendencias más innovadoras, demostrando una vez más que el Teatro Español Contemporáneo sigue latiendo, si cabe, con más fuerza.

BIBLIOGRAFÍA

Cuadernos de dramaturgia contemporánea, nº 1, Alicante, 1996.-
Cuadernos de dramaturgia contemporánea, nº 2, Alicante, 1997.-
Cuadernos de dramaturgia contemporánea, nº 3, Alicante, 1998.-
Cuadernos de dramaturgia contemporánea, nº 4, Alicante, 1999.-
Cuadernos de dramaturgia contemporánea, nº 5, Alicante, 2000.-
Cuadernos de dramaturgia contemporánea, nº 6, Alicante, 2001.
Dossier I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier III Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Dossier IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
Página Oficial de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

NOTAS

1. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 1, Alicante, 1996, p. 7.
2. *Dossier* II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, p. 10.
3. *Dossier* V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pp. 8-9.
4. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 3, 1998, p. 7.
5. Página web oficial de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS Y ACTIVIDADES

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

ENCUENTROS Y SEMINARIOS

I MUESTRA

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

II MUESTRA

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

III MUESTRA

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

IV MUESTRA

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

V MUESTRA

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

VI MUESTRA

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

VII MUESTRA

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

VIII MUESTRA

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

IX MUESTRA

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

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

I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO
«Con las tripas vacías»
por Morboria Teatro

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Dígaselo con valium»
por Pentación S.A.

A. BUENO Y A. IGLESIAS
«En la ciudad soñada»
por Teatro Guirigai

ANTONIO BUERO VALLEJO
«El sueño de la razón»
por Centre Dramátic de la Generalitat Valenciana

FERMÍN CABAL
«Travesía»
por Producciones Calenda

ERNESTO CABALLERO
«Auto»
por Teatro Rosaura

J. CRACIO Y Y. MURILLO
«Una Cuestión de azar»
por el Centro Andaluz de Teatro (CAT)

EDUARDO GALÁN
«Anónima sentencia»
por Deglobe S.L.

SARA MOLINA
«Cada noche»
por Teatro para un Instante

DANIEL MÚGICA
«La habitación escondida»
por P.M.S. Producciones S.A.

JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
«Mísero próspero»
por El Teatro Fronterizo

JAVIER TOMEO
«El cazador de leones»
por Tres en Raya Espectacles

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

LUIS ARAUJO
«Vanzetti»
por C.C.C.K.

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

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

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

MAITE CARRANZA
«Cachetes»
por Els Aquilinos

ANGEL CERDANYA
«Si soy así»
por El Sueco

LLUISA CUNILLÉ
«Libración»
por Cae la Sombra

A. LIMA
«Las siamesas del puerto»

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

VICENT MARTÍ XAR
«Veles i vents»
por Xarxa Teatre

JAVIER MAQUA
«Papel de lija»
por Margen

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

MIGUEL MURILLO
«Un hecho aislado»
por Arán Dramática

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

MIQUEL OBIOLS
«Datrebil»
por Archiperre

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CÁNDIDO PAZÓ
«Reinas de piedra»
por Ollomoltranvía

ALFONSO PLOU
«Carmen Lanuit»

JOAN RAGA
«La familia Vamp»
por Visitants

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

MAXI RODRIGUEZ
«The currant 3»
por Toaletta Teatro

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ
«Metro»
por Moma Teatre

ALFONSO SASTRE
«¿Dónde estás, Ulalume, dóndes estás»
por Eolo Teatro

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

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ
«Dicho sea de vaso»

EGUZKI ZUBIA
«Tesoro mío»
por Dar Dar

ALFONSO ZURRO
«Retablo de comediantes»
por La Jácara

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

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

ERNESTO CABALLERO
«El Insensible»
por Janfri Topera

EUSEBIO CALONGE
«Obra Póstuma»
por La Zaranda

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR
«Pánic al centenari y tres eran tres»
por Pot de Plom

PATI DOMENECH
«Michin y las nubes»
por La Machina

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

RODRIGO GARCÍA
«Notas de cocina»
por La Carnicería Teatro

EMILIO GOYANES
«La Luna»
por Lavi e Bel

LUIS LÁZARO
«Soy de España»
por Culebrón Portátil

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

CRISTINA MACIÁ
«Revolución en Galeras»
por La Carátula

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

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

VICENT MARTÍ XAR
«El senyor Tornavís»
por Volantins

ANTONIO ONETTI
«Salvia»
por Cuarta Pared

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

JORDI PESSARRODONA
«Parasitum?»
por Gog y Magog

ANTÓN REIXA
«El silencio de las xigulas»
por Legaleón

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

MAXI RODRÍGUEZ
«Oe, oe, oe!»
por Toaletta Teatro

JORDI SÁNCHEZ
«Kràmpack»
por L'Idiota

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

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

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
«Los borrachos»
por Centro Andaluz de Teatro

CARLES ALBEROLA
«Estimada Anuchka»
por Albena Produccions

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

JOSEP MARIA BENET I JORNET
«Testamento»
por Chácena

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

NEREA CALONGE E IDOIA BILBAO
«Piscueetes»
por Puppenherts Studio's

CHEMA CARDEÑA
«La estancia»
por Arden Producciones

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

DOLORES COLL
«Medusa»
por Artistrás / Camaleón

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

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO GALA
«Nostalgia del paraíso»
por Centro Dramático Nacional

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

SARA MOLINA
«Entre nosotros»
por Teatro Tamaska

PEPE MURGA
«Vaya show»
por Pepe & Mahia

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

JOSEP PERE PEYRÓ
«Deserts»
por J.P.P.

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

IGNACI RODA
«Grumic»
por Tábata

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

FRANCISCO SANGUINO
«El urinario»
por Moma Teatre

PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ
«Annus horribilis»
por Chévere

RODRIGO GARCÍA
«Acera derecha»
por Cuarta Pared

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

ALFONSO ARMADA
«El alma de los objetos»
por Koyaanisqatsi

CARLES BENLLIURE
«La llum»
por Teatro de la Resistencia

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

IGNACIO DEL MORAL
«Rey Negro»
por Centro Dramático Nacional

PATI DOMENECH
«Patito feo»
por La Machina

GUSTAVO FUNES
«El ladrón de sueños»
por Histrión Teatro

EMILIO HERNÁNDEZ
«Incorrectas»
por Prod. Teatrales Contemporáneas

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

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

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

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

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

VICENTE MOLINA FOIX
«Seis armas cortas»
por Adrián Daumas

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

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

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FRANCISCO NIEVA
«Lobas y zorras»
por Geografías Teatro

YOLANDA PALLÍN
«Lista negra»
por Calenda

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

DAVID PLANELL
«Bazar»
por Pentación S.L.

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

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Angelitos»
por Teatro Do Aquí

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

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

CHEMA CARDEÑA
«La puta enamorada»
por Arden Producciones

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

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

ROBERTO GARCÍA
«Óxido»
por Malpaso

PALOMA PEDRERO
«Una estrella»
por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ
«Lugar Común»
por Zurda Teatro

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

ERNESTO CABALLERO
«María Sarmiento»
por Teatro El Cruce

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

SARRIÓ, REIG Y GARCÍA
«Uno Solo»
por Combinats

TONI ALBÁ
«Mi Odisea»
por Teatro Paraíso

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

PACO ZARZOSO
«Umbral»
por Moma Teatre

XAVIER CASTILLO
«Jordiet Contrataca»
por Pot de Plom

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

JORDI GALCERÁN
«Dakota»
por Tanttaka Teatroa

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

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

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

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

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

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

ANTONIO ALAMO
«Ataques de Santidad»
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA Y ROBERTO GARCIA
«Besos»
por Albena Teatro

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

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

JESÚS CAMPOS
«Naufragar en internet»
por Teatro A Teatro

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

EULOGIO DASPENAS
«Las Cochinillas prodigiosas»
por Máquina Mecánica

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

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

CARLOS GÓNGORA
«Babilonia I y II»
por Axioma Teatro

EMILIO GOYANES
«Marco Polo»
por Lavi e Bel

GRAPPA Y TONI ALBÁ
«Muac»
por Grappa Teatre

JUAN LUIS MIRA
«Malsueño»
por Jácara Teatro

ANTONIO MORCILLO
«Los carniceros»
por Dedalus Teatro

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

ADOLFO PASTOR Y SANTIAGO NOGUES
«Gilipollas sin fronteras»
por Gilipollas sin fronteras

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

JOAN RAGA
«Festa Animal»
por Escura Splats

LAILA RIPOLL
«La ciudad sitiada»
por Micomicón

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

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

JAVIER TOMEO
«Los misterios de la ópera»
por Geografías Teatro

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Rastros»
por Teatro Do Aquí

EDUARDO ZAMANILLO
«Adultos (título provisional)
por PTV

ALFONSO ZURRO
«Tres farsas maravillosas»
por Quiquilimón

SANTI UGALDE
«Paquetito»
por Trapu Zaharra

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

JAVIER ESTEBÁN
«Barroco-Roll»
por Azar Teatro

YOLANDA PALLÍN
«La mirada»
por Teatro de la Ribera

JOSEP MARÍA BENET I BORNET
«¡Ay, caray!
Por Salvador Collado

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA, T. ALBÁ
«Llorenç de l'ávia i la catifa voladora»
por La Pera Llimonera

FRANCISCO ZARZOSO
«Mirador»
por Companyia Hongaresa de Teatre

TONI MISÓ
«Fuera de juego»
por Dramaturgía 2000

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

JOSÉ SANCHÍS SINISIERRA
«Ay, Carmela»
por Maracaibo Teatro

JULI DISLA
«Al anochecer»
por Dramaturgía 2000

ERNESTO CABALLERO
«Un busto al cuerpo»
por Teatro el Cruce

EDUARDO ZAMANILLO
«La ramita de hierbabuena»
por Teloncillo

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

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

JUAN MAYORGA
«El gordo y el flaco»
por El Vodevil

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

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Exiliadas»
por Atalaya

MANUEL VEIGA
«Recreo»
por Proyecto Madrid Escena

ANGEL ESTELLÉS
«Amalgama»
por Angel Estellés

MIGUEL MUÑÓZ
«Espere su turno»
por Zanguango Teatro

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

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

DAVID DESOLA
«Baldosas»
por Artibus

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

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

SEBASTIÁN JUNYENT
«Pa siempre»
por Descalzos Producciones

EMILIO GOYANES
«Lavidada»
por Laví e Bel

JAUME POLICARPO
«Pasionaria»
por Bambalina Titelles

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

JORDI GALCERÁN
«Paraules encadenades»
por Saineters

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

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

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

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

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

TONI ALBÁ
«Cinema – Cinema»
por Teatro Paraíso

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

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

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

ROSA DÍAZ Y JULIA RUIZ
«Zapatos»
por Lasal Teatro

EUSEBIO CALONGE
«La puerta estrecha»
por La Zaranda

GRACIA MORALES
«Quince peldaños»
por Centro Andaluz de Teatro

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

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

FERNANDO ARRABAL
«El triciclo»
por Jácara Teatro

LABORDETA/FERNÁNDEZ
«Miedo ambiente»
por Basur

MIGUEL OLMEDA
«K.O.»
por PiKor Teatro

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

QUIM MONZÓ
«El porqué de las cosas»
por Tanttaka Teatroa

ALEJANDRO JORNET
«Aeropuertos»
por Malpaso

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

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Los papalagui»
por Teatro Do Aquí

JAIME SALOM
«Las señoritas de Avignon»
por Mapa Producciones

VII. EDICIONES DE LA MUESTRA

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*
«ANOCHE FUE VALENTINO» de *Chema Cardeña*
(Edición agotada)

Nº 3. «DESPUÉS DE LA LLUVIA» de *Sergi Belbel*

Nº 4. «LOS MALDITOS» - «LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN»
de *Raúl Hernández Garrido*
(Edición agotada)

Nª 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. «PLOMO CALIENTE» - «MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS» de *Antonio Fernández Lera*
Nº 12. «EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO» de *Jerónimo López Mozo*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
Nº 13. «AQUILES Y PENTESILEA» - «REY LOCO» de *Lourdes Ortiz*
Nº 14. «A RAS DEL CIELO» de *Juanluis Mira*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
Nº 15. «PUNTO DE FUGA» de *Rodolf Sirera*
Precio del ejemplar: 6 euros

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7
Precio del ejemplar: 5 euros

PEDIDOS

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

MUESTRA DE TEATRO
ESPAÑOL DE AUTORES
CONTEMPORÁNEOS