

Cuadernos de  
**Dramaturgia**  
Contemporánea

n<sup>o</sup> **10**



CONSEJO DE REDACCIÓN

Collegio Heras  
Fernando Gómez González  
Juan A. Rico Casado

# CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA Nº 10

XIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2005

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras  
Fernando Gómez Grande  
Juan A. Ríos Carratalá

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

© los autores

© de esta edición:

XIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Preimpresión: **E** Espagrafic [www.espagrafic.com](http://www.espagrafic.com)

Impresión: Ingra Impresores

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

Depósito Legal: A-1146-1996

## ÍNDICE

### I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Inmaculada Alvear, «La inexactitud de la palabra o como tratar de desnudar el alma» ..... 9
- I.2. Roberto García, «Odio el TEATRO. Amo el *teatro*» ..... 17
- I.3. Sergi González, «Calle no hay más que una» ..... 19
- I.4. José Luis Prieto, «¿Escribir? ¿Teatro?» ..... 23
- I.5. Jaime Pujol, «Razones para el extravío» ..... 27
- I.6. Julio Salvatierra, «Por qué escribo teatro» ..... 29

### II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, «Algunas preguntas prudentes sobre la dramaturgia contemporánea» ..... 35
- II.2. Magda Ruggieri, «Lacras del mundo actual: "Copito de nieve", "Himmelweg" y "Hammelin" de Juan Mayorga» ..... 39
- II.3. Catalina Iliescu Gheorghiu, «Traducción y representación del teatro español contemporáneo en Rumanía o... crónica de una ausencia anunciada» ..... 51
- II.4. José Ramón Fernández, «Curso, taller, laboratorio» ..... 69
- II.5. Tomás Gaviro, «Red de Teatros Alternativos, una puesta al día» ..... 73

### III. Sobre homenajes y premios

III.1. Marga Piñero, «J.L. Alonso de Santos, un autor forjado en la práctica escénica y en la teoría teatral» .....	79
III.2. Juan A. Ríos Carratalá, « La sonrisa cercana de J.L. Alonso de Santos» .....	93

<b>Memoria fotográfica sobre la XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos</b> .....	103
---	-----

### IV. Muestra - Maratón de Monólogos

Agustín Manzanet, «De la calle viene» .....	121
IV.1. Pablo Albo, «Mamparas» .....	125
IV.2. Rubén Padilla, «Santa Faz» .....	129
IV.3. Rosana Ferreira, «Amor Cereza» .....	135
IV.4. Marina Torrecilla, «Estoy a punto» .....	139

### V. Balance de Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados .....	145
V.2. Talleres de Dramaturgia .....	147
V.3. Encuentros y Seminarios.....	149
V.4. Relación de espectáculos y actividades .....	153
V.5. Ediciones de la Muestra.....	169

LA INEXACTITUD DE LA PALABRA O COMO  
ESTAR DE DESNUDAR EL ALMA

## I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

## LA INEXACTITUD DE LA PALABRA O COMO TRATAR DE DESNUDAR EL ALMA

*Inmaculada Alvear*

Mi voluntad de escribir teatro tiene que ver principalmente con cierta imposibilidad de entenderme con el mundo y con la gente en determinadas cuestiones, y al mismo tiempo con ese deseo de que me comprendan, de que mis palabras no sean malinterpretadas o adquieran un significado que nunca les quise dar. Algunas veces, tengo la sensación de que lo que digo discurre de una manera y lo que llega, lo que el otro recibe siempre ha perdido eficacia, significado o ha ganado alguno que yo no quería y que lleva a la confusión, al malentendido, a la suspicacia... El teatro me permite investigar lo que no se dice, eso que planea debajo de las conversaciones, de las peleas, de los besos; eso que ha sucedido hace un instante pero que hasta el propio personaje desconoce que le influye incluso en la forma de preparar un café, ese acontecimiento imprevisto que marca la cita que hasta ese momento nos había parecido maravillosa y que deja tal peso en el personaje que puede variar el humor o la manera de expresar las cosas. La escritura me permite bucear en el cerebro del personaje para saber qué está pensando en ese momento preciso, por qué dice una cosa cuando en realidad quería decir otra, por qué pronuncia un «te amo» cuando en realidad

odia, qué resortes, qué intereses ocultos le mueven a comportarse de una manera determinada.

A esta incapacidad mía, se une lo vulnerable que observo también a la gente que me rodea ante el lenguaje, una fragilidad que hace que me cuestione las reglas básicas de la comunicación; cuando un interlocutor da un significado totalmente diferente a una palabra que el emisor empleó de una forma –tal vez incorrecta, tal vez no-, cuando se recurre a los sinónimos, a los equivalentes, y ya no hay nada que decir; cuando parece que vivimos en una torre de Babel; entonces siento de nuevo esa necesidad de escribir para entender, aunque no entienda, aunque no descubra nunca qué es lo que pasó: ¿el término utilizado no era el preciso?, ¿el momento en el que se dijo no fue el apropiado? o había sucedido algo previamente que influyó tanto en un personaje que transformó lo que pensaba de esa situación. Escribo para abrir mis propios interrogantes, para poner en el aire mis dudas, para no saber.

La mente es un espacio maravilloso de pensamientos no dichos, de iniciativas ocultas, de mentiras, de sueños no cumplidos; todos acumulados, vencidos, repetitivos, esperados o ansiados, que nos persiguen hasta atormentarnos. ¿Y cómo penetrar en lo no dicho? ¿En lo que aparentemente no existe? ¿En lo contradictorio? ¿Cómo penetrar en aquello que desconocemos?

Es por eso, por la imposibilidad de expresión exacta del lenguaje, por la imposibilidad de conocer lo que esconde nuestra mente, por la imposibilidad de desnudar el alma en la vida cotidiana lo que me lleva a querer desnudarla en la ficción; como si ese hecho me permitiera acercarme a la realidad de una manera más objetiva y clara, y también me permitiera seguir preguntándome todos los días: ¿por qué la gente no ve las cosas como las veo yo?

Si las palabras en una constitución, en un documento jurídico o histórico pueden llevar a interpretaciones o discusiones sin fin, intento comprender entonces qué pasa cuando tratamos de expresar las emociones, los sentimientos, las sensaciones, nuestra afiliación política o nuestro «no a la guerra», y cómo lo que nos mueve todas las mañanas a levantarnos o a seguir

respirando puede ser manipulado, malinterpretado o simplemente incomprendido.

Al mismo tiempo, nuestro cuerpo es un cúmulo de significantes que se ha ido adhiriendo a nuestra piel con el paso de los años, emanamos feromonas, energías que disparamos como dardos sobre los demás y que la mayoría de las veces no somos conscientes de lo que transmiten, un lenguaje no verbal que también puede ser equívoco y sumamente sutil. Este lenguaje no verbal me parece tan interesante o más que la comunicación hablada y me gustaría contemplarlo en mi escritura; quisiera introducirme como un chip dentro de los personajes, de sus ADN, de su sangre y poderla describir y descubrir más allá de sus pensamientos y de los tópicos que siempre empleamos para muchas situaciones. Saber cómo vibran sus órganos y cómo se refleja en el exterior es un reto futuro en mi escritura.

Indudablemente, no puedo despegar mi escritura de mi yo o de mi super yo. No es que transmita hechos que me han sucedido tal cual me han sucedido, pero reconozco que mis obras son mis momentos, mis experiencias, mis preocupaciones, mis desilusiones, exageradas, desgarradas, estiradas, diluidas entre otras mil palabras o acciones, la mayor parte de las veces inventadas, intentando descubrir qué piensa el otro o qué hubiera hecho yo si hubiera estado en ese lugar imposible; por qué respira y no dice nada, por qué tarda tanto en contestar, por qué... por qué. Y ese «por qué» que casi nunca tiene una respuesta adecuada o que muchas veces no coincide con la que yo hubiera deseado dar, me lleva a otra nueva cuestión que además de con el lenguaje, también tiene que ver con la creatividad: la manipulación.

El lenguaje, lo vemos todos los días en la televisión, en los periódicos, en las conversaciones en la calle, está manipulado, distorsionado y uno se pregunta qué resquicio de exactitud hay en muchas palabras que empleamos, o mejor, desde el punto de vista de dramaturgia, con qué sentido utiliza un personaje una determinada palabra y por qué. Quisiera que la escritura dramática fuera un lugar que me permitiera jugar con esta distorsión, con esta desviación de muchos términos a la que nos hemos habituado, con sus significados y sus significantes y darles la vuelta, por un lado; pero al mismo

tiempo, que esas palabras adquiriesen la capacidad de penetrar en la piel como dardos o como caricias, como gotas de sudor o lágrimas.

Mi primer maestro y el que más ha influido en mi forma de entender la escritura dramática ha sido Mauricio Kartun, que me enseñó a utilizar una de las herramientas más importantes para mi creatividad: la imagen.

Ya que no confío en la palabra, ya que no sé su valor exacto ni controlo el significado que determinados términos tienen para cada persona, incluso a veces para mí, ya que la manipulación invade muchos términos, trato de descubrir el sentido de una escena o una obra apoyándome en la imagen. Mis primeros apuntes en una hoja o delante del ordenador son imágenes, bien de lo que me sugiere un tema que me inquieta o bien de una imagen recurrente que aparece en mi universo vital con más frecuencia de la que yo quisiera y que esconden, evidentemente, una preocupación y un deseo. Las imágenes nos pueden ayudar a entender por qué un personaje se expresa de una manera y no de otra o por qué dice una palabra en un momento dado. Las imágenes tienen la ventaja de que incluyen un abanico de posibilidades: incluye los diálogos, pero también los sentimientos, incluyen las sensaciones (a veces tan perversas como las palabras) incluyen los olores y las caricias, incluso el gusto y la capacidad de observar. Por eso entre las palabras y los sentidos podremos llegar a aproximarnos con más veracidad a qué le ocurre a cada personaje. Uno sabe cuando alguien lo acaricia con amor, porque siempre hay otro gesto por pequeño que sea que indica lo contrario si no había amor en dicha caricia; de ahí que las miradas, los gestos, los olores, las posturas que toman nuestros cuerpos, sus actitudes, pueden contradecir las palabras o apoyarlas. Podemos decir con la boca «te amo», pero nuestro cuerpo, nuestro corazón nunca tendrá esa actitud si no es verdad, indudablemente esos gestos son muy sutiles y, a veces, imperceptibles por ejemplo, en un labio un poco torcido, un movimiento de la mano, la subida de una ceja o tal vez en ese cambio del peso del cuerpo de una pierna a otra. Por eso es tan importante estar atento a la imagen, a qué huele, a qué sabe, qué palabras suenan, qué colores nos llegan, qué perfume se echó ese día la heroína que nunca antes había utilizado, qué actitudes toma su cuerpo y qué señales emite.

Si solo escucho a mis personajes, si solo escucho lo que mi cabeza quiere que digan, probablemente nunca descubra qué es lo que hay más allá de las palabras, y tendré la tentación de rellenar con las mías propias aquellos huecos que no entienda o los silencios o las dudas que se producen en el alma de los personajes. ¿Qué quedará entonces de las sensaciones, de las emociones que se producen cuando nos dicen algo que nos desagrada o nos pone melancólicos? Sencillamente no las podremos captar con exactitud.

Por lo tanto, la imagen me permite bucear en los estados anímicos de los personajes y en lo que les rodea, a veces es tan importante ver qué acción está llevando a cabo un personaje si queremos entender las palabras que va a pronunciar luego. Un hecho nimio puede influir en su estado de ánimo de tal manera que trastoque de una forma inesperada un diálogo que en otras circunstancias se hubiera resuelto sin problemas. O los espacios, son tan importantes los lugares en los que se desarrolla la acción, aunque sean vacíos; a veces me he visto sorprendida porque en ese espacio que no había observado con atención, estaba la clave de la escena y me descubro repitiéndome lo que tantas veces he oído decir a Mauricio Kartun: «que hay que indagar bien la imagen con los cinco sentidos», hay que mirarla de arriba abajo, por un costado, desde el hueco de una cerradura, buscando siempre lo paradójico y lo contradictorio.

Lo maravilloso de la imagen es que despierta además un cúmulo de sensaciones que se pueden traducir con palabras, palabras inexactas la mayoría de las veces, ¡es tan difícil transmitir un sentimiento o una sensación!, pero que se sostienen porque llevan detrás una emoción que las mantiene en vilo e interpela a interlocutor, por eso la imagen nunca te deja indiferente.

Aprender a trabajar con las imágenes no es fácil, ni sencillo; siempre tenemos prisa por terminar una escena, nos cansamos de mirar una y otra vez lo que nos resulta tedioso pero que al mismo tiempo puede ser mágico y sorpresivo; nadie nos ha enseñado a investigar con los sentidos, sabemos hacerlo con la palabra, sabemos investigar en los entresijos de un libro o de una frase para que sea más exacta, o esté mejor escrita. Nos han enseñado a que el lenguaje hablado es el fundamental en nuestra forma de comunicación; pero nadie nos ha iniciado en el mundo de los gestos o de los olores;

por ejemplo, y nos han prohibido más veces de lo necesario acariciar sin pudor o saborear con deleite, indagar en lo que no se dice pero se expresa es una tarea de titanes. Por eso, investigar la imagen se convierte en un ejercicio de desarrollo sensorial muy interesante. Por otro lado, el ritmo, la musicalidad de la palabra y de la escena en sí se crea desde el interior y ese interior está, para mí, también en la imagen.

Además de sensorialmente, la imagen la deberemos trabajar de otras dos formas: de manera poética, es decir qué nos dicen esas imágenes, y también dramáticamente, qué quieren esos personajes que nos aparecen y qué se les opone. Estas dos formas de indagación son tan importantes como la sensorial, la complementan y le dan sentido. La poética porque da forma a nuestra imaginación y se puede plasmar en un papel, y la dramática porque busca aquellos elementos como la paradoja, la metonimia, la metáfora o la contradicción, que van a estimular el crecimiento y el desarrollo de nuestra criatura. He querido priorizar en este artículo la investigación sensorial porque es la que más me interesa en estos momentos y la que me resulta más difícil de trabajar.

En los primeros años de escrituras más torpes recuerdo la imagen de una mancha de sangre que no me la podía quitar de la cabeza, era la sangre de una mujer en una discusión con un hombre. Durante algún tiempo traté de escribir a partir de esa imagen, pero lo que salía era espantoso. Sin embargo la mancha no me abandonó y apareció en «Mi vida gira alrededor de quinientos metros» como una paradoja, además de mancha sucia era también un poema, un cambio notable desde luego que me demostró el poder que tenía esa imagen porque -aunque yo la había olvidado-, es evidente que ella a mí no.

Quiero resaltar además que las buenas imágenes no son estáticas sino que generan nuevas imágenes. Una imagen puede ser portadora de una obra completa si sabemos cómo hacerla crecer y desarrollarse, si tenemos la paciencia de investigarla (sensorial, poética y dramáticamente), y diseccionarla, si buscamos en ella no solo lo contradictorio que la va a enriquecer, sino lo paradójico huyendo de los tópicos y de las convenciones, como dice Michel Azama de los arquetipos, o el propio Kartun de lo que él llama la red

conceptual, que es a lo primero que acude nuestra mente por comodidad y que nos impiden poetizar y volver mágica una situación.

Quiero terminar con unas palabras de Nobokov. En El País de 11 de septiembre, Winston Manríquez en un artículo titulado «Bajo el hechizo de Lolita», nos cuenta que cuando a este autor se le preguntó en qué idioma pensaba cuando escribía, afirmó: «En ninguno. Pienso en imágenes».

## Odio el TEATRO. Amo el *teatro*

Roberto García

Esto es una anécdota real. En la Plaza de la Virgen de Valencia actuaba un grupo callejero de actores chilenos. Su pantomima urbana tenía hipnotizados a unos cuantos transeúntes. Al acabar, los actores callejeros pasaron la gorra. Un matrimonio echó dos billetes de 20 euros. La pregunta, fruto de la perplejidad, no tardó en salir de boca de uno de los actores. La respuesta: «Si hemos pagado 20 euros por ver mierdas en teatro, cómo no íbamos a pagar por lo que nos habéis ofrecido.»

Amo el *teatro*. Odio el *TEATRO*.

¿De qué debemos hablar los autores? ¿Qué historias contar? ¿Qué nos interesa que pueda interesar? ¿Qué nos mueve que pueda mover? ¿A quién mover?

Voy a ver las delicatessen salvajes de Rodrigo García a los festivales. Espectáculos cargados de rabia y lucidez dispuestos a abrir los ojos del espectador y escupir en su conciencia. ¿Qué espectadores asisten? Viejos progres cansados de abrir los ojos. Jóvenes hiperconcienciados. Todo queda en casa. ¿Por qué no van esos montajes a los institutos de secundaria de las periferias urbanas? Qué poco prestigio le daría a los gestores culturales, imagino. El

teatro ya no es antídoto de nada. En todo caso es un refugio. O un bunker. Para bien y para mal.

Voces prestigiosas, o que pretenden serlo, nos hablan del Apocalipsis: El teatro se muere devorado por una sociedad banal y mercantilista. Pocas veces añaden que el *TEATRO* es aburrido y engréido. Vale, el teatro se muere. Pues entonces ha llegado su gran momento. El momento de reinventarlo. ¿Puede hacerse? Ahora más que nunca. La televisión y el cine no son los enemigos a batir. En realidad debemos dar las gracias por su existencia, ya que nos obligan a buscar una personalidad propia para el teatro. Desde el escenario se pueden lanzar flechas que el cine y la televisión jamás podrán clavar con tanta fuerza. ¿Cuántas veces hemos sido atravesados por esas flechas en los últimos tiempos?

Vivimos rodeados de pantallas. El mundo audiovisual convierte personas reales en fantasmas. Vemos películas protagonizadas por Humphrey Bogart o Marilyn Monroe. En realidad, vivimos rodeados de cadáveres resucitados una y otra vez. El mundo se graba constantemente a sí mismo. Después es retocado digitalmente. Y qué placer verlo, qué bonito queda. Mátrix y todo eso.

El teatro hace lo contrario. Convierte fantasmas en personas reales. Ese es uno de sus poderes. Aprovechémoslo. Deseo un teatro excitante. Excitante desde el punto de vista de las emociones y de los sentidos. Pero también excitante ideológica e intelectualmente. ¿Demasiado esfuerzo? Tal vez. El mundo es esencialmente triste pero superficialmente chispeante. Lleno de colores digitales, limpios e intensos. Por lo tanto, ¿para qué esforzarse? ¿Para qué reinventar nada? ¿Para qué hacerse preguntas? ¿Buscamos las respuestas? ¿Para qué?

## CALLE NO HAY MÁS QUE UNA

*Sergi González\**

Madre no hay más que una, y a ti te encontré en la calle. Me llevas por la calle de la amargura. Como sigas siendo impuntual te despiden y de dejan en la calle... Aceptaciones de la palabra calle totalmente negativas. Es decir, el hecho de trabajar en la calle implica, desde sus raíces, una lucha social para dignificar este bendito espacio.

La calle sigue ligada a zancudos y fiesta. A pasacalles coloridos y estruendosos espectáculos de pirotecnia. Auténticas maravillas de luz y color repletas de motivos para sonreír y ser feliz. Sin embargo, la calle es territorio vetado para los sentimientos, para las lágrimas y el miedo.

Y ya no me refiero sólo a la parte creativa del teatro de calle, sino a la parte contratante de la primera parte. Es decir, que los espectáculos de calle que abandonan el estereotipo establecido por la sociedad hacen menos bollos que Chiquito de la Calzada en Mozambique.

---

\* Autor de «Führer» de Teatro de la Saca.

Premio Umore Azoka 2004 al Mejor Espectáculo del Resto del Mundo.

Y esto supone una lucha constante por dignificar el trabajo de calle, una justificación diaria del por qué de lo que haces y de cómo lo haces. La calle es, sin lugar a dudas la escenografía más convincente jamás creada y los zancos se convierten, como por arte de magia, en el escenario más grande del mundo.

Escribí «Führer» convencido de poder convertir una plaza cualquiera en un pequeño campo de concentración, donde el público pudiera sentir en su propia piel una milésima parte del horror sufrido por millones de personas inocentes. Y nació de la indignación y del miedo a que ciertos errores vuelvan a repetirse. Tras el estreno comprobamos, asombrados, que nuestra intención había obtenido su fruto. No puedo expresar lo que sentí al descubrir a gente llorando entre el público. A personas tan metidas en la historia que, incluso mostraban su repulsa hacia los actores que interpretaban el papel de nazis. A amigos que confesaban haber pasado miedo durante la representación.

«Führer marca un punto de inflexión en el teatro de calle español» dijo Carlos Gil en un artículo publicado en el Gara. Y de repente todos los meses de trabajo de producción tuvieron sentido, todo cuadró, y las emociones tomaron la calle.

Año y medio después del estreno sigo creyendo que las lágrimas también pueden brotar en medio de una plaza. Sigo defendiendo la calle como punto de encuentro de tendencias dispares y atrevidas, de compromiso social. Sin embargo, año y medio después también he comprobado que los espectáculos arriesgados no tienen salida comercial en nuestro país. Los montajes serios no se programan dentro de las fiestas de los pueblos, y el teatro de calle rara vez se concibe fuera de esas demostraciones festivas.

Los programadores optan por la salida cómoda, por utilizar la calle para espectáculos festivos, de los que implican un riesgo cero, dejando de lado los que aportan un trasfondo social y comprometido.

Si esta situación la acompañamos al total desamparo institucional del teatro de calle entenderemos el porqué de que un montaje como «Führer», galardonado con el Premio al Mejor Espectáculo de la Umora Azoka 04, haya hecho apenas 10 bolos en un año y medio.

Y no me quejo de las pocas actuaciones, sino del poco apoyo recibido desde las instituciones que defienden a capa y espada el trabajo de sala. Y digo yo, ¿para cuando un premio MAX para las artes escénicas de calle? ¿Para cuando un circuito de teatro de calle en alguna de las comunidades españolas?

Los circuitos de sala funcionan en toda España, unos mejor que otros, pero funcionan. Las producciones de sala tienen un acceso relativamente cómodo a las subvenciones, a las coproducciones y a otras formas de facilitar el trabajo creativo. Sin embargo la calle está vista desde un prisma diferente.

A modo de anécdota recordar que el estreno de «Führer» intentó ser vetado por el presidente del PP en las Cortes de Bizkaia. Este señor, que ni había visto la obra ni había leído el texto, se permitió el lujo de decir públicamente que un espectáculo como el nuestro devaluaba la programación de la feria de Leioa. Que no se podía hacer un espectáculo de calle hablando de un tema tan serio como era el genocidio. Que los zancos tan solo servían para ridiculizar uno de los episodios más tristes de nuestra historia, y que bajo ningún concepto una producción de ese tipo debía recibir apoyo alguno por parte de las instituciones públicas... Y se quedó tan ancho!!!

Afortunadamente primó la coherencia y la dirección de la feria apostó por el proyecto, aún a sabiendas de los problemas institucionales que eso podía acarrear.

Lamentablemente, son pocos los programadores que defienden un espectáculo hasta estos límites, por lo que se hace difícil mantener en gira una producción que, debido a su compromiso social, puede resultar incómoda para ciertos políticos.

Esta situación coloca a los obreros del teatro de calle en el eterno conflicto. Fabricar montajes divertidos y rentabilizar la producción con una nutrida gira por España, o asumir nuestro papel de creadores para decir aquello que otros no pueden decir. Un dilema que se repite a la hora de apostar por nuevas producciones y que condena a la profesión a ser encasillada en la faceta lúdica y divertida del teatro de calle.

Una lucha constante por dignificar nuestra postura en esta sociedad, nuestro convencimiento de que la calle es, sin lugar a dudas, el lugar más maravilloso del panorama teatral actual. Una batalla campal contra las instituciones que rechazan compromisos fuera de las salas convencionales.

En definitiva, condenados al ostracismo creativo y a deambular eso sí, sobre unos zancos, por un panorama teatral que pinta de grises el futuro presente del teatro de calle español. Cerraremos los ojos una noche más y confiaremos, con la boca pequeña, en que el riesgo se asuma con más descaro y en que las instituciones aprendan a ver nuestro teatro desde un punto de vista un poco más positivo.

Al fin y al cabo, ¿quién no se disfraza cada día para salir a la Calle?

## ¿ESCRIBIR? ¿TEATRO?

*José Luis Prieto*

Hola, me llamo José Prieto y soy autor de teatro, contemporáneo y vivo, siendo esto último lo que sinceramente me produce mayor regocijo. Al encargarme este artículo me han pedido que hable de teatro (lógicamente) y me han propuesto que, por ejemplo, les cuente a ustedes por qué escribo teatro. Ya supongo que a ustedes les traerá sin cuidado las causas de tan trascendente decisión, pero a mí la pregunta me ha hecho reflexionar durante al menos media hora y comprenderán que ya que me he tomado la molestia de profundizar en mis profundidades, me permita tomarme también la libertad de contárselo.

Hace más o menos dieciséis años decidí que mi vida debería cambiar de rumbo, o mejor dicho, tomar alguno, y en compañía de otros dos desrumbados fuimos a apuntarnos en unas clases de guitarra. Bien, las plazas se habían agotado, sólo quedaban en dibujo y teatro. El dibujo, desde preescolar (antes se llamaban párvulos, ¿no?) me había quedado siempre para septiembre. La decisión estaba clara: como dicen los futbolistas al fichar por un nuevo equipo, «siempre había soñado con jugar aquí». Teatro.

Así que de vocación, al menos consciente, nada de nada. Es cierto que siempre había escrito, pero de teatro sabía tanto como de mecánica cuántica. Pero así es la vida. Hasta hoy.

Sí, siempre había escrito, y siempre por necesidad. La imperiosa necesidad de sacar de dentro ese caos que nos revuelve las tripas en los momentos difíciles, la necesidad de arrancar de nosotros esos pedazos cortantes que nos hieren los días de marejada y fuerte marejada, la necesidad de ordenar las piezas sueltas, de hilvanar las emociones ingobernables, de vomitar un trozo de nosotros, darle forma y observarlo desde fuera, sobre el papel. Y allí, con aspecto de poema, de canción, de palabras... allí queda una parte de lo que fuimos. Muchos de ustedes han hecho lo mismo ¿no?

Pues ahora ya no es igual. A medida que empezaba a escribir teatro decrecía mi escritura íntima. Cuanto más escribía para mostrar ante el público, menos lo hacía para mi cajón personal. ¿Por qué? Puede que la respuesta se halle en el inconsciente, pero como a esa parte de mí no tengo acceso, intentaré relatarles lo que he encontrado en el consciente.

La realidad es caótica. La ciencia, y más concretamente los científicos, buscan la fórmula divina que demostraría que hay un orden dentro del caos, pero mientras esto no sucede, los mortales vivimos dentro de una tormenta de sensaciones, emociones, pensamientos y acciones conscientes e inconscientes que nos acompañan durante veinticuatro horas al día toda nuestra vida y quien sabe si más. Decía mi amigo Mos que estaba un poco harto: «Llevo treinta y cinco años todo el tiempo conmigo mismo, y a veces me canso». Es cierto. Por eso necesitamos entresacar, condensar, sintetizar, resumir, priorizar, seleccionar, olvidar, en definitiva, precisamos ordenar nuestra existencia. El ejemplo más claro lo tenemos en la cantidad de tiempo diario que dedicamos a contarles a los demás las cosas que nos han pasado. Necesidad de ordenar los acontecimientos, lo que a la vez parece dotarlos de un cierto sentido, lo cual nos permite como consecuencia valorarlos con mayor claridad que cuando se hayan en estado amorfo dentro de nuestro cerebro. Necesitamos ordenar de alguna manera nuestro caos, y cada persona elige voluntaria o involuntariamente su plan.

La escritura íntima de mí —al papel— al cajón me bastaba y me basta para sobrevivir, pero con el teatro descubrí una mina inagotable. No sólo podía seguir expresando mis cuitas internas, deslizadas sin duda a través de todos y cada uno de los personajes que escribo, sino que el medio me permitía también ordenar infinidad de mundos, de seres y de situaciones, lo que a la vez me reportaba, por el simple ejercicio de profundizar, una visión del mundo más rica en matices y reflexiones. No quiero decir, claro quede, que este acto tenga algo que ver con alcanzar verdades, pues ni ese es mi objetivo ni creo que el teatro sea el camino hacia la clarividencia. Tan sólo que aquí encontré el placer de entrar sin permiso en el corazón de los seres e imaginar sus entrañas. Y la guinda: tener el privilegio de que alguien vea, escuche y sienta lo que uno ha imaginado.

El proceso de creación, aunque creo que lo correcto sería llamarle transformación, consiste en mi caso y a muy grandes rasgos en lo que un día oí decir a un escultor: «Es simple. Coges el trozo de madera y quitas lo que sobra». Es lo que intento hacer. Escucho lo que dicen los personajes, en un acto que de consultarlo podría encajar en un cuadro de cotilleo-psicótico, y me limito a transcribir lo que a mi entender resulta interesante. Quiero aclarar para los profanos que no hay nada de mágico ni místico en esta práctica, sólo es el funcionamiento normal del sistema imaginativo. Los del gremio perdonen la obviedad.

Y una vez construido y ordenado el mundo en el papel, y en el caso poco frecuente de que ese mundo llegue a plasmarse en carne, hueso, luces y escenografía sobre un escenario, nos encaminamos al final. El momento de compartir con el público todos esos hilos que durante meses hemos tratado de engarzar. ¿Llegarán a sentir los espectadores una mínima parte de lo que yo he sentido?

Creo que en pleno siglo veintiuno debería hacerse una actualización urgente sobre el método de valoración de los productos artísticos. Las charlas de vestíbulo y café después de los espectáculos tienden a estar demasiado elaboradas. Ya ha transcurrido tiempo suficiente para que el espectador haya confeccionado un discurso coherente que normalmente tiende a reafirmar sus postulados teóricos. Estas charlas sirven sin duda de entretenimiento,

pero como método de valoración de espectáculos están francamente anticuadas. Propongo dotar a los teatros de medidores individuales de sensaciones, emociones y pensamientos en cada butaca. Toda la información registrada durante la duración del asunto iría a parar a una base de datos que nos ofrecería al finalizar los resultados de nuestro éxito o nuestro fracaso. Quizá no sea perfecto, pero no me negarán que un poquito más objetivo que las opiniones recocinadas sí sería. Vale, puede que sea broma, aunque a mi entender sí que creo que lo que sucede después del espectáculo es necesario, pero lo que de verdad me interesa, el objetivo de mi trabajo, se verifica sin duda en el «mientras».

Aquí terminan los resultados más o menos ordenados de mi media hora de reflexión. Sólo un último apunte. Los barrenderos deben barrer, los jugadores de fútbol deben jugar al fútbol, los actores y las actrices deben interpretar y los autores de teatro deben escribir piezas teatrales. Todo lo que teorizamos, divaguemos y opinemos sobre nuestro trabajo, fuera de la práctica del mismo, puede utilizarse en contra de nosotros. Y así debe ser.

## RAZONES PARA EL EXTRAVÍO

Jaime Pujol

No hay pautas, ni caminos. Los ejemplos, las claves, los signos son tantos que acaban convirtiéndose en una maraña difícil de esclarecer. El axioma para el creador es el de estar extraviado. Nada ni nadie te orienta. Te conviertes en un dilemático antes y después de empezar. De ahí que no encuentres motivos para dar el primer paso. De ahí que las razones para darlo sean simplemente una extraña y nueva necesidad (no sé si remitirme a alguna víscera o a algún rincón de mi cerebro), o que forme parte del desconcierto en el que estás inmerso. Tal vez en eso consista este *oficio*, en disfrutar del privilegio de estar perdido, en disfrutar de la búsqueda, de la pasión de la búsqueda. Algo te ha rondado con tanta insistencia, algo ha llamado con tanta obstinación a tu puerta, que finalmente no te ha quedado más remedio que ir a abrir. Sin más.

*No siempre hay mallazo en la solera de lo indescifrable*

Un buen día, en medio de tu confusión, cae en tus manos algo como Meg: ¿Qué estás leyendo? – Petey: Alguien ha tenido un niño. - Meg: ¡Oh, imposible! ¿Quién? – Petey: Una mujer. - Meg: ¿Quién, Petey, quién? – Petey: No creo que la conozcas. - Meg: ¿Cómo se llama? – Petey: No. - Meg: ¿Qué ha sido? – Petey: Pues... niña. - Meg: No. – Petey: ¡Qué lástima! Yo hubiera

*preferido tener un niño.* Y no te hace falta más paisaje, ni más descripción, ni más palabra, para emocionarte. Esa voz, Pinter nada menos, que surge también del desarreglo te sitúa de pronto en un lugar de gran claridad. Empiezas a ver de forma menos confusa, empiezas a palpar afinidades. Te descubres escuchando cada palabra, imaginando un derredor para cada frase, inventando un territorio para cada diálogo, elaborando una actitud y unos cuerpos para cada momento, tejiendo un retal de vida para cada obra. Con tan sólo unas cuantas bocas que no cesan. Sin una guía completa de acciones. Sin tanta fotografía detallada. Algo más desguarnecido, con más espacio para la iniciativa.

Y así, sin más, un día te sorprendes deseando intentarlo, necesitando contar algo de esa forma, ansiando crear un mapa para otra realidad cercana a lo posible... Y con ingenua curiosidad, irrespetuosamente, empiezas un diálogo que escuchas en tu cabeza (no sé si remitirme a algún rincón de mi cerebro o al alguna víscera) y que finalmente acabará en una caja junto con tus primeros poemas, aquellos que un día escribiste también sin ninguna razón. O porque estabas tan extraviado que pensaste que ese era el mejor camino para llegar a ningún lugar. O a todos a la vez. Y tras varios intentos más te consolidas en la búsqueda. Das rienda suelta a la perplejidad que supone el que una frase te lleve a la otra, que una pregunta tenga una respuesta o un titubeo o un silencio o una huida. Te dejas seducir por seres futuros que son quienes finalmente apremian y levantan sus entidades delante de tus ojos. Y empiezas a sospechar terriblemente de ti, de tus coordenadas insanas. ¿Acaso no escuchas otras voces?

Y si además crees que no todo concluye en el papel y necesitas seguir escribiendo sobre el escenario, interpretando a esos personajes que ya habías adivinado de carne y hueso, te acabas adentrando en el camino sin fin, en el texto eternamente inacabado. Porque es así, porque es absurdo pensar que un punto o una palabra es dique suficiente para contener tal oleada. Es lo bueno y lo malo del teatro...

No hay que dejar de gozar de la incompreensión de uno mismo.

*Más de una vez la quietud  
me ha sorprendido embravecida.*

## POR QUÉ ESCRIBO TEATRO

*Julio Salvatierra*

Muchas veces, cuando me preguntan el título de este escrito, me entran ganas de salir por la tangente con una respuesta del tipo... *y alguien tiene que escribirlo, ¿no? Si no, ¿de qué vivirían las compañías?*

Otras veces, las menos, recorro a algún lugar común del tipo: *es que el teatro es un espacio de reflexión sobre el ser humano*, o bien: *porque es uno de los pocos lugares que nos quedan de encuentro del hombre con el hombre*, y cosas así...

Pero lo más normal es que responda con un *la verdad es que no lo sé*. Y la verdad verdadera es que tampoco sé si lo digo porque lo creo o por que es lo más cómodo.

Es más cómodo no preguntarse sobre la razón de las cosas y dejarse llevar por las circunstancias. Claro que preguntarse por la primera presupone creer que hay alguna razón profunda, además de las circunstancias, que nos lleva a hacer determinadas acciones, hipótesis que cuestiono de vez en cuando, pues tal vez la *profundidad* de las razones sólo tenga que ver con el momento en que empezaron a actuar las *circunstancias* en la vida de cada uno, o con la cantidad de tiempo que lleven haciéndolo.

En realidad todo este preámbulo divagador tiene que ver con una cierta reacción personal en contra de *esa cierta profundidad* que se le presume al trabajo del dramaturgo o, más ampliamente, al del escritor. Profundidad entendida como *misión* del *artista*, que es elegido (o autoproclamado) por la sociedad (o por él mismo) para analizarla e incluso proponer los tratamientos para su mejora.

Tal tarea, en mi opinión, compete al ciudadano, no a determinada actividad vital, y cuanto más la asuman (o pretendan acapararla) los *artistas* o *creadores*, más se separarán del conjunto de la sociedad y más vacío será su trabajo. Esto, claro está, no quiere decir que –a posteriori– no podamos identificar escritores –o incluso dramaturgos– a cuya opinión le otorguemos ese gran peso y reconocimiento. En mi caso tales figuras provienen de campos variopintos: psiquiatras, filósofos, periodistas... y también, ciertamente, escritores.

Se me dirá que, lo queramos o no, la actividad del escritor –pública y comunicativa– es más visible que la de otras personas, y por ello su opinión también. Y yo diré que es cierto, pero que, *precisamente por eso*, es el escritor el que más cuidado tiene que tener en no arrogarse, aún inconscientemente, una labor *superior*, ni dar por supuesto que su voz, por arte de alguna extraña magia, se convertirá fatalmente, algún día, en la conciencia colectiva. Es contra esta arrogancia inconsciente del estamento de los creadores contra la que protesto. Dejemos que sea el colectivo, a posteriori, quien elija a quienes han sabido representarlo.

Por ello creo que yo escribo teatro sólo por las circunstancias. Una familia lectora, una visión científica y curiosa de todos los fenómenos, especialmente los humanos... cosa de padres médicos... y de seis años de medicina. Unos estudios de Arte Dramático (interpretación) a los que llegué en un proceso de búsqueda vital y personal. Una compañía de actores en la que necesitaba encontrar mi propia parcela de poder. Y digo poder en el positivo sentido de una palabra que también significa *tener capacidad para hacer algo*, es decir, hacer algo que me hiciera sentir bien, cosa que ocurría al recibir una realimentación positiva por parte de mi entorno.

Yo empecé a escribir teatro para mis compañeros actores (principalmente Álvaro Lavín y Oscar Sánchez) en nuestra compañía Teatro Meridional, que sigue constituyendo hoy día la parte principal de mi proyecto profesional. Y en ese ejercicio de repente descubrí que podía vivir el placer de la creación teatral (que sólo ocurre en el escenario) desde mi cómoda silla. Descubrí que podía participar en esa fiesta proponiéndoles palabras, pensamientos, juegos, sueños, desde la (relativa) tranquilidad y *control* de mi trabajo a solas con el papel. Ya que nunca había podido sentirme del todo bien sobre el escenario, esta posibilidad de *estar* ahí arriba sin estarlo, era una maravilla.

Por ello no se bien por qué escribo teatro, pero sí para quién lo hago. No es para el público, si no para el actor. O, por lo menos, eso intento. Los peores fragmentos, de hecho, suelen ser aquellos en que me olvido del actor y escribo directamente para los sufridos espectadores (que no lectores).

También es cierto que supongo que no escribiría teatro si no hubiera tenido desde la adolescencia el prurito de escribir, otras cosas, pensamientos, narrativas, versos... Pero sí se que si no hubiera pasado por el interior del teatro –y si no estuviera dentro todavía– no escribiría diálogos ni escenas. Ni conocería el placer de escribir para un amigo desde el interior de un código compartido.

También supongo que no escribiría si hacerlo no me proporcionara placer. Así, en bruto. El placer de jugar con el mundo. El placer de jugar conmigo mismo, con mis miedos, con mis deseos, con mis percepciones, y de ponerlas a prueba en un terreno a un tiempo seguro e infinito. Escribir es experimentar a la vez con uno mismo y con todo. Y creo que ese es uno de los primeros placeres que descubrimos en el mundo, en cierto modo tal vez sea un placer infantil.

Espero seguir siendo niño durante mucho tiempo.

... se puede decir que el teatro contemporáneo ha experimentado un proceso de renovación que se manifiesta en la aparición de nuevas formas de expresión y en la búsqueda de nuevos lenguajes. Este proceso ha sido impulsado por la necesidad de comunicar y de expresar las ideas y sentimientos de la época. El teatro contemporáneo ha buscado romper con los esquemas tradicionales y ha experimentado una gran libertad de expresión. En este sentido, el teatro contemporáneo ha sido un espacio de experimentación y de búsqueda de nuevas formas de expresión. El teatro contemporáneo ha buscado romper con los esquemas tradicionales y ha experimentado una gran libertad de expresión. En este sentido, el teatro contemporáneo ha sido un espacio de experimentación y de búsqueda de nuevas formas de expresión. El teatro contemporáneo ha buscado romper con los esquemas tradicionales y ha experimentado una gran libertad de expresión. En este sentido, el teatro contemporáneo ha sido un espacio de experimentación y de búsqueda de nuevas formas de expresión.

## ALGUNAS PREGUNTAS PENDIENTES SOBRE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

### II. EN TORNO AL TEATRO

1. ¿Cuál es el papel del teatro en la sociedad contemporánea?
2. ¿Alguna vez ha existido un teatro que se haya alejado de la dramaturgia clásica y que haya buscado nuevas formas de expresión?
3. ¿Cuál es el papel del teatro en la cultura contemporánea?
4. ¿Cuál es el papel del teatro en la educación contemporánea?
5. ¿Cuál es el papel del teatro en la política contemporánea?

## ALGUNAS PREGUNTAS PENDIENTES SOBRE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

*Guillermo Heras*

- 1.- ¿Cuándo se homologará a los autores teatrales con los demás creadores literarios en los diferentes suplementos literarios que circulan en los diferentes medios de comunicación españoles?
- 2.- ¿Alguna vez tendrán la mayoría de las producciones dedicadas a la dramaturgia viva los mismos medios económicos que se suelen emplear en los musicales, clásicos o los textos que se compran como franquicias a otros países?
- 3.- ¿Cambiará la sensibilidad de los programadores de los teatros públicos con respecto a la creación contemporánea de nuestros diferentes autores vivos?
- 4.- ¿Cabrían otras hipótesis de organización de nuestros teatros públicos para dar mayor cabida a los dramaturgos vivos?
- 5.- ¿Cuándo afinarán los críticos teatrales sus reflexiones para analizar correctamente las diferencias entre literatura dramática y representación teatral?

6.- ¿Cuándo contemplarán nuestros planes de estudio, en todos los niveles de la enseñanza, una suficiente atención a la dramaturgia española contemporánea?

7.- ¿Por qué se distribuyen tal mal y tan poco los libros dedicados al teatro?

8.- ¿Por qué las Televisiones públicas de toda España no se preocupan lo más mínimo por el hecho teatral y, en mayor medida, de las diferentes maneras de entender la escritura en las Comunidades Autónomas del Estado?

9.- ¿Se ha renovado la empresa privada lo suficiente para canalizar nuevas propuestas de los autores teatrales actuales?

10.- ¿Son realmente montajes «alternativos» todos los proyectos que se muestran en las «salas alternativas»?

11.- ¿No sería necesaria una cierta reflexión, por no decir una cierta autocrítica, sobre la falta de conexión - tanto temática como estética- con la sociedad que existe en una parte importante de los textos que escriben los dramaturgos españoles de hoy?

12.-¿No sería un buen momento para reivindicar con convicción la «excepción cultural» para nuestro teatro contemporáneo?

13.- ¿Por qué no se quiere aceptar por algunos autores que existen en la actualidad unas ciertas dosis de autocensura a la hora de escribir una parte de sus textos teatrales?

14.- ¿Por qué no se quiere admitir que la auténtica censura actual es la que produce el propio mercado cultural?

15.- ¿Por qué existen tantos Premios de Literatura Dramática en España que luego no consiguen la suficiente financiación para su producción escénica?

16.-¿Por qué no se potencian, como en otros tiempos, Asociaciones de Espectadores que se vinculen más directamente a la creación viva?

17.- ¿Por qué la llamada «profesión teatral» lee tan pocas obras de autores españoles actuales?

18.- ¿Por qué no se abren los ojos más hacia el teatro iberoamericano para de ese modo apostar por un frente común?

19.- ¿No existirían nuevas estrategias para promocionar en nuevos mercados nuestra dramaturgia viva?

20.- ¿Por qué no se ayuda más a las propuestas de traducción de nuestros autores para apoyar sus estrenos en teatros del extranjero?

21.- ¿Por qué no se coordinan con más precisión las instituciones que promueven la cultura española en el exterior para ayudar a nuestra dramaturgia contemporánea?

22.-¿Por qué algunos directores y actores españoles siguen teniendo tanta prevención hacia los textos de nuestros autores teatrales?

23.- ¿Por qué, por mucho que se quiera negar, se sigue discriminando a las autoras teatrales españolas?

24.- ¿Por qué las Fundaciones Culturales de las grandes empresas de este país dedican tan poca atención y apoyo al teatro?

25.- ¿Por qué tenemos que seguir preguntándonos, después de tantos años, tantos por qué?

## LACRAS DEL MUNDO ACTUAL: «COPITO DE NIEVE», «HIMMELWEG» Y «HAMMELIN» DE JUAN MAYORGA

*Magda Ruggeri Marchetti*

De la gran cultura de Juan Mayorga ya hemos hablado reiteradas veces en otros números de esta misma revista, así como de su teatro siempre comprometido y atento a los sucesos de hoy día. En las tres obras suyas que han subido, con gran éxito, a los escenarios madrileños en la última temporada, profundiza sobre el tema de la muerte y de la eutanasia, sobre el peligro de la pedofilia que acecha a los niños y recuerda y condena el horror de los campos de exterminio nazis.

En la primera Mayorga nos presenta la relación entre el famoso gorila albino del zoo de Barcelona, Copito de nieve, un simio negro puesto cerca de él por contraste y el guardia encargado de cuidarlos, una especie de guardaespaldas, representante del poder, de inteligencia visiblemente inferior a la de los animales. Copito sabe que está en su última hora y aprovecha la oportunidad para decir lo que piensa: que los hombres y todos los que iban a visitarle nunca le han gustado. Las multitudes que le miraban siempre le han molestado: colegios, congregaciones religiosas, etc., etc., y también las

familias que se conmueven por él pero «no recuerdan en qué residencia abandonaron a sus abuelos». Es muy consciente de que siempre ha sido un actor y de que ha «desarrollado un automatismo para complacer a todos» y así mejorar sus condiciones de cautiverio. Antes de despedirse del mundo quiere hablar de la muerte y, como es un mono filósofo más amante de los libros que de los plátanos, cita continuamente a Montaigne. Querría hablar también de Dios, pero para abreviar su sufrimiento y, sobre todo, para acallar las verdades que está diciendo, le someten a eutanasia.

Mayorga aprovecha la relación entre los tres para hablar de la muerte al hilo de las argumentaciones del pensador francés para no temerla, de la eutanasia negada a los hombres, o para denunciar cómo se puede doblegar la voluntad y, a este propósito, para «sujetos que se resisten a cooperar», cita un manual, «The Guantánamo Bible. Techniques for progress of western democracy», y da la relación de las torturas psicológicas a las que se sometía al mono negro que no quería comerse el plátano para divertir a los niños. En el breve texto se denuncia también cómo los hombres pueden llegar a explotar hasta la situación más dramática para su beneficio personal y es interesante lo que el guardián dice de su mujer. Sintiendo fracaso y reducido a guardaespaldas de un animal, ella le hace ver el lado positivo: la renta que le podría dar escribir una biografía del mono y también pequeñas cosas que «ahora parecen tonterías, pero que subirán de precio en cuanto expire». En efecto está guardando papeles con rayajos: la firma de Copito en la adolescencia y en la madurez. Corre también a lo largo de la obra una sátira de la rivalidad entre Barcelona y Madrid, personificada en los ídolos infantilmunicipales Copito y Chu Lin, el oso panda del zoo madrileño, y respecto de la cual, por supuesto, ellos se declaran ajenos. Se trata más bien de una concesión marginal a la actualidad nacional, con funciones distanciadoras, que se engarza de todos modos en una crítica a la instrumentalización que las autoridades locales hacen hasta de los iconos infantiles.

La obra ha sido representada con gran éxito en septiembre de 2004 en el Nuevo Teatro Alcalá por la compañía Animalario y bajo la dirección de Andrés Lima que la ha puesto en clave de comedia. Muy eficaz Pedro Casablanc en el papel del mono albino así como Tomás Pozzi en el del negro.

Perfecto también Gonzalo de Castro, un guardián cuidadoso pero que aparenta ser mucho más ignorante que los simios.

*Himmelweg*, representada en el Teatro María Guerrero en noviembre de 2004 bajo la dirección de Antoni Simón, es una ficción basada en un hecho histórico: la insistencia de la Cruz Roja danesa y sueca por conocer la suerte de judíos deportados del primer país y la visita de inspección, finalmente concedida por los nazis a un delegado, a un campo de concentración durante la II Guerra Mundial. Se cita con insistencia su localización «a 30 km al norte de Berlín» pero con ese dato coincide solo el de Oranienburg, más bien de detención y paso y clausurado por los propios alemanes en 1935. No lejos estaban los de Ravensbrück y de Sachsenhausen, destinados a trabajos forzados y liberados por los soviéticos en abril de 1945. Los hechos en que se inspira la obra corresponden en cambio a la visita del 23 de Junio de 1944 a la ciudadela-gueto de Terezin, en Checoslovaquia, de la que salieron numerosos transportes hacia los campos de exterminio del Este, aunque algunos miles murieron también allí y contó con hornos crematorios. Para mostrar a la delegación y al mundo que se concentraba a los judíos en lugares así para protegerlos de los rigores de la guerra y que se les trataba dignamente, se aderezó meticulosamente un recorrido para la ocasión y se obligó a los internados a actuar como habitantes de un poblado razonablemente feliz. Mayorga ha incurrido sin duda en esta discordancia para subrayar que no se trata de una obra histórica y resaltar la universalidad de una situación en que puede encontrarse cualquier hombre que quiera ser solidario sin ser lo bastante fuerte para afrontar los riesgos de descubrir y denunciar la verdad que yace bajo las apariencias. Se trata pues de la tragedia del hombre: su incapacidad para darse cuenta del horror disfrazado de normalidad o simplemente su falta de coraje para asumir los costes personales de la rebelión.

La obra está estructurada en cinco actos con saltos temporales que no siguen un orden. El I y el III son dos monólogos en tiempo presente mientras los demás son *flash-back* entrecruzados. En el I el representante humanitario, interpretado por Alberto Jiménez, vuelto al lugar del exterminio, se dirige al público narrando lo que ha pasado y expresa su gran angustia sintiéndose cómplice de aquel horror. En el III un personaje hiperteatralizado se dirige

al público para invitarlo a entrar en el campo, como lo hizo en su día el jefe con el delegado, y podría representar a ese mismo comandante tal como lo recuerda hoy el visitante o sólo una fantasía. Este jefe, magníficamente encarnado por Pere Ponce, es un compendio del horror y las contradicciones del nazismo. Con pelo negro liso y engominado, raya a la derecha y flequillo idénticos a los del Führer, lleva una camiseta roja adherente que termina en el negro cinturón del pantalón y las pulcras botas altas de ordenanza. Las mangas envuelven simultáneamente a brazos y antebrazos doblados sobre sí para simular muñones de un ser deforme, efecto realzado por el extremo de la manga anudado bajo el codo. El discurso y la apariencia simbolizan a los nazis: vástagos aberrantes de la culta y civilizada estirpe centroeuropea, son hasta refinados y en cualquier caso impecables en su estética militarista, conocen bien la herencia espiritual de Occidente y aun la religión cristiana aunque solo sea para hacer escarnio cruel de ellas. La mezcla es una ideología de una cruel amoralidad con pocos o ningún precedente en nuestra civilización. El comandante combina la barbarie de su ideología, el horror de su puesta en práctica como máquina sin piedad y simultáneamente la herencia cultural del viejo continente, cita a Calderón, Shakespeare o Racine, aprecia las obras maestras del arte, la pintura, y la música.

Los actos II y V son *flashes* que nos trasladan al tiempo del genocidio y son ensayos de la farsa que se producen entre el comienzo del plan y la visita del delegado. Ambos se intercalan en el IV, formado por once escenas. Este relata el doloroso y estremecedor diálogo entre el nazi y Gottfried, el judío interlocutor que tendría que escoger a los intérpretes de la comedia, los únicos que no tendrán que entrar en la «enfermería» de la que nadie ha salido. José Pedro Carrión destaca en la interpretación de este angustioso y difícil papel. Resaltan la crueldad, la refinada deshumanización y destrucción psicológica a que se sometía a los prisioneros. Siendo nueva y absurda la experiencia para las víctimas, difícilmente podían ver con claridad que su destino podía ser inexorablemente la aniquilación o, aun si lo intuían o dispusiesen de suficientes indicios, es natural que lo rechazasen inconscientemente y se aferrasen a las esperanzas más inverosímiles. Usando este instinto como señuelo, los planificadores de los campos los embarcaban en

la formación de orquestas, ficciones teatrales como la montada para engañar al visitante, en la producción industrial y de armamento o en otros servicios, incluídas algunas fases del proceso del propio exterminio, con la esperanza de sobrevivir al mismo. Se cuentan pocos casos de rebelión en los campos. Los internados con visión más clara y mayor humanidad, como el profesor que se presta a hacer de alcalde de ficción en la obra, aun conscientes de la situación, podrían dedicar su último y desesperado sacrificio a aliviar la vida de sus compañeros de desgracia como intermediarios con los guardias, o ayudándoles a aferrarse a su religión. La obra transmite bien el ambiente de incertidumbre y horror sumergido, marca de la vida en el campo, pero que sin duda el visitante inconscientemente también percibe y rechaza tanto por el espanto que causa como por el peligro físico concreto de cualquier intento de desenmascarar la realidad.

La escenografía de Jon Berrondo acompaña la obra con eficacia y subraya la trágica situación. El fondo del escenario es un telón con grises fotografías del tipo de ficha policial, dispuestas al modo de un memorial de víctimas. Hombres y mujeres sin rostro, con el anonimato en que se disolvían los internados reducidos a un número tatuado en el brazo. El primer plano está atravesado por unas vías curvas, por las que circulan vagonetas como las de una mina, transporte interno del campo para cadáveres u otras cosas. Cumplen también función de tramoya llevando la plataforma de grupos escultóricos o, sobre el reconocible tren de rodadura de las vagonetas, la mesa del burócrata del campo, su biblioteca, etc. A los lados del escenario la vía desaparece en sendas bocas enormes que son puertas o al mundo exterior o al infierno de los hornos crematorios. Los raíles recuerdan también a los trenes que llegan cargados de deportados, cuyo ruido oímos frecuentemente. Una neblina flota en el aire, sobre todo al comienzo: fría y húmeda centroeuropa invernal, oprimente e incierto destino de los internados, aura de terror de las operaciones *nacht und nebel* que terminaban también en los *lager*.

Entre las vías y el fondo, el escenario está inclinado aunque cambia de apariencia: gris campo, parque con columpio y prado de la ficción dentro del teatro. Evoca siempre la rampa del Himmelweg del título. A media altura, sustituyendo a las fotos, se alternan cielos variables de alegres nubes o

borrascosos, ramajes de bosque, un gran plano algo surrealista del complejo o un cortinaje para el despacho del comandante. El bosque tiene una función ambiental importante: o porque los campos se ocultaban entre ellos, o porque uno se llamaba precisamente Buchenwald, o tras la guerra los terrenos de muchos de los no conservados se han dejado cubrir piadosamente de bosque. Esto da a entender el delegado de la Cruz Roja en su narración, posterior a los hechos y hecha desde el lugar de los mismos. En cualquier caso desde lo alto cuelga casi siempre un estético ramaje seco invertido, parece una lluvia suspendida como girones de nube o un símbolo explícito de bosque o de mundo al revés, como la ficción a que se obliga a los internados ante la visita. En un plano posterior y bajo el nivel del bosque invertido aparece en momentos significativos un chorro de humo descendente: inversión también del que asciende al cielo desde los crematorios o el negro futuro que se cierne sobre los reclusos.

A pesar de la gran dramaticidad de la obra podemos entrever una esperanza, una evolución en dos personajes: la niña y la mujer pelirroja que tienen la fuerza de romper la máscara porque la niña en lugar de decir a su muñeca «Se amable, saluda a este señor», la tira al agua y dice «Escapa, Rebeca, que viene el alemán» y la chica rubia es sustituida porque evidentemente se ha negado a representar la farsa. Es la misma actitud de la Bulgakova (*Cartas de amor a Stalin*) que, aunque desalojada del corazón de su marido, no es realmente una derrotada porque ha descubierto la verdad, conoce los horrores de Stalin, mientras Bulgákov cree en la bondad del dictador. Recuerda también a la mujer Alta, que no está dispuesta a aceptar la sumisión del marido porque para ella la dignidad es lo más importante.

La denuncia de la pedofilia no es nueva en el cine (*De niños, Capturing the Friedmans, Los niños de la calle, Mystic River*) pero nunca como en *Hamelin*, representado en mayo de 2005 en el Teatro de la Abadía, se insiste sobre la culpa colectiva y su castigo, y se nota una honda preocupación por los peligros que acechan hoy a los niños. Sin duda influye el hecho de que Juan Mayorga es padre de dos hijos de cinco y tres años. Por otro lado los casos de pederastia llenan los periódicos de todo el mundo y parecen aumentar cada día, en un mercado que ha encontrado su vehículo ideal en Internet.

El propio título del drama evoca *El flautista de Hamelin*, un cuento de terror donde se castiga en los niños la culpa de los padres. En sus versiones más antiguas, aquellos nunca vuelven a su ciudad; el flautista se los lleva para siempre tras la hermosa música de su flauta. Afirma Mayorga que también su obra trata de la culpa de los adultos y su castigo, de «los niños de una ciudad que no sabe protegerlos, de un niño y sus enemigos [...] del ruido que le rodea y del miedo con que nos mira». En efecto, utilizando como argumento una denuncia de un caso de pederastia, nos habla de la manipulación de la inocencia y la miseria de nuestra civilización, de la perversión de las palabras y de la infancia amenazada. Retrata a una sociedad que vive de espaldas al mundo de los niños, mientras hace suyo el papel de víctima escandalizada de un delito del que es en realidad coresponsable.

El texto, escrito en un lenguaje seco y contundente, está dividido en 17 cuadros y en lugar de las acotaciones hay un narrador que las describe. No se trata solo de un expediente que soluciona el cambio de escenas que se desarrollan en diferentes lugares, sino que sirve más bien para evitar una reconstrucción realista de los espacios y apelar así a la imaginación del espectador. La acción cambia continuamente de lugar: la mayoría de los cuadros se desarrollan en el juzgado, pero se intercalan con otros en la residencia del juez, en la casa de Josemari, la pequeña víctima, o en cafeterías y bares. Nunca se hace una reconstrucción naturalista, porque no hay escenografía, ni escenario, ni vestuario, que se confían a la creatividad imaginativa del espectador. En el montaje de *Animalario* solo se ve una jaula con ratas que, si por un lado recuerda el cuento del flautista, por otro subraya que aquí también se trata de ratas, de hombres ratas.

Especial importancia adquiere el acotador por la interpretación de Andrés Lima, también director de la obra, que potencia su papel mediante un alejamiento metateatral: informando al público del desarrollo de la historia, busca cierta complicidad haciéndole partícipe, casi requiriendo su opinión, sobre los diferentes problemas relacionados con la función. Así mientras describe el tiempo y el lugar escénico comenta la dificultad de trabajar con niños, mezclando continuamente la realidad de la vida con la verdad teatral, y a menudo parece preguntar al público su opinión con el objetivo de

empujarlo a pensar sobre las tensas acciones que se suceden en las tablas y a abandonar su típico papel de espectador y convertirse en participante del juego dramático. De esta manera le propone otro punto de vista y le induce a la reflexión, se sienta a su lado y lo escruta. En efecto es típico de la compañía Animalario tratar al público como interlocutor activo. Aquí el acotador hace reflexionar sobre nuestra sociedad, sobre la educación que damos a nuestros hijos, sobre las inútiles y a menudo falsas medidas para protegerlos.

La obra es muy ambigua y se presta a diferentes interpretaciones, pero en particular quiere poner al espectador frente a sus propias contradicciones sociales y morales, denunciar no sólo la pedofilia, sino también otros abusos que nadie valora en su gravedad, como la ausencia, el abandono, la falta de afecto y comunicación con unos seres débiles y vulnerables.

Ambiguos también son los personajes que presenta Mayorga y una vez más confía al espectador el juicio sobre su moralidad. El juez Montero, interpretado por Javier Gutiérrez, es un hombre que parece tener las mejores intenciones. Es él quien verdaderamente se da cuenta de que, a pesar de los progresos de su ciudad, esas «joyas nos deslumbran [...] e impiden ver otra ciudad» porque es consciente de que «hay otra ciudad», una ciudad donde reina la miseria, los portales huelen «a orín» y de que en la casa de Josemari no hay luz porque «la han vuelto a cortar». Pero este hombre lleno de buenos propósitos es incapaz de comprender a su propio hijo y, demasiado absorbido por su trabajo, no tiene apenas tiempo para él; casi nunca puede ir a recogerle a la escuela y encarga de eso a su mujer. Es incapaz de comunicar con su hijo y, cuando su esposa le ruega que le hable para comprender su agresividad con los compañeros, no sabe encontrar las palabras y, amparándose en que «hablar con un hijo es lo más difícil del mundo», aplaza siempre el coloquio. Tampoco puede decirse que no se ocupe del hijo, pues sufre por esta incapacidad y afirma: «...necesitaría mil años para encontrar las palabras que mi hijo necesita oír», pero relega sus problemas familiares ante un caso tan importante que le da una gran proyección profesional y le permite manejar a los periodistas convocándolos incluso por la noche. También cuando el hijo llega a pegar a su madre, empujado por ésta, entra por

fin en la habitación donde el chico está sentado a oscuras sobre la cama pero no consigue hablarle. Se da cuenta de que no sabe nada de él y, por toda reacción sale de casa y vaga con el automóvil durante toda la noche.

Rivas, interpretado por Guillermo Toledo, es un personaje sinuoso. Está claro que es culpable y que aprovecha la miseria en que viven los niños para atraerlos y con la excusa de llevarlos a misa, a comer, etc., los cautiva como el flautista. Es muy interesante la exploración que hace Mayorga de la alegoría implícita en este título. El sonido de la flauta tiene siempre un poder misterioso (recuérdese *La Flauta mágica* de Mozart). Aquí la música que atrae a los niños es la salida de la miseria, del hambre, los verdaderos culpables. En este sentido es ambigua también la posición de Roberto Álamo en el papel del padre de Josemari, interpretado éste último por un actor adulto, Alberto San Juan. Según el hijo mayor, Gonzalo, él sabe muy bien lo que pretende Rivas de su hijo, pero puede también ser verdad que él lo ignore y vea en ello solo «la oportunidad de salir del barrio» («hablábamos de eso muchas veces. De que se lo iba a llevar a estudiar»). En efecto parece sentir un genuino amor paterno y sufrir porque no puede ni siquiera encontrar a Josemari: «Métame en la cárcel, haga lo que quiera conmigo, pero déjeme ver a mi hijo». Considera un préstamo el dinero que continuamente le da Rivas y es cierto que su mujer anota todo lo que ha recibido.

Raquel, interpretada por Blanca Portillo, es la psicopedagoga a la que se dirige Montero. Es la única que no tiene dudas y asegura al juez que aún sin prueba concreta alguna, con la negación de los demás chicos y solamente la palabra de un niño sin rastros clínicos de abuso, es muy fácil llegar a la verdad, porque los profesionales saben hacer la «evaluación de la credibilidad del relato». Pensamos que la crítica hacia la psicóloga apunta concretamente a su seguridad. Ella no tiene duda, es la infalible poseedora de la verdad, sólo con una mirada lo comprende todo («RAQUEL: Miro a los padres y lo comprendo todo»). Su lenguaje suena siempre falso y vacío. Lo subraya el mismo acotador. El niño es un «paciente» para el cual hay un «proyecto», pero él no es feliz en la «Escuela Hogar» y lo demuestra con el silencio y la fuga. A la psicóloga le basta un dibujito para comprenderlo todo y está segura de que la vista del padre perjudica al niño así que le prohíbe

el contacto. En realidad Josemari sufre muchísimo su ausencia y, cuando le encuentran a treinta kilómetros de la Escuela Hogar, le reprocha a Montero su falta de palabra: «Usted me dijo que no me iba a meter interno» y afirma: «Quiero volver a mi casa». La misma desconfianza en las instituciones de protección a la infancia y en sus profesionales aparece en una película de Antonio Capuano, presentada en el Festival de Locarno (3-13 agosto 2005), *La guerra di Mario*.

También el final es abierto e incierto. No sabemos si alguien pagará por este crimen. Aunque el padre y Rivas son detenidos, no sabremos nunca si se quedarán en la cárcel o podrán salir por falta de pruebas. Pero no es la única incertidumbre que nos deja el drama. El juez no consigue tener ningún coloquio con su hijo pero se podría entrever la constitución de una familia espiritual alternativa. Montero encuentra en Josemari a un hijo y el pequeño a un padre. Avala nuestra hipótesis el cuento que Josemari escucha apoyando su cabeza sobre el pecho del juez, el mismo que éste de pequeño escuchó a su vez de su padre: *El flautista de Hamelin*.

El reparto es de gran altura y el montaje sigue con exactitud el texto mecanografiado de que hemos dispuesto, añadiendo algún particular. Así en el cuadro 7, cuando Josemari vuelve a casa después de haber declarado en el juzgado y haber sido reconocido por los médicos, desahoga su rabia a patadas contra una silla. Eficaz el cuadro 8 donde los actores, que representan ahora a los chicos interrogados, gritan y también el 9 cuando todos, dirigiéndose al público, preguntan insistentemente «¿Quiere alguien que lo lleve a misa?». En el cuadro 10 del espectáculo, no en el texto, al final del interrogatorio, Rivas pierde los nervios y arroja el periódico a la cara del juez. Música fuerte típica de discoteca en el 14 cuando éste encuentra a Gonzalo en un bar llamado Brando. En el 16 las palabras del padre a Montero para negar toda responsabilidad y subrayar su buena fe están acompañadas de prolongadas carcajadas de la vieja que en el texto está solo mirando la televisión.

La obra no indica culpables concretos de la tragedia sino que resalta la degradación y la atonía de una sociedad que da cobijo a actitudes y seres depravados que surgen de su propio seno. Denuncia también los daños que a veces causan unas medidas de protección que los niños perciben solo

como falta de afecto y reducción de sus indefensas existencias a la de pacientes-objeto.

## TRADUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN RUMANÍA (I)... CRONICĂ DE UNA AUSENCIA ANUNCIADA

Constantin Flores Ghemga  
Universitat de Múrcia

Si uno quiere estar en la primera página con las culturas una que ha dado al mundo los modelos teatrales igualables y nombres de dramaturgos tan fuertes como propios y así que haya teatro a todo el rato y que haya una relación de igualdad de una realidad teatral y entonces la vida teatral mucho diferente de la que nosotros tenemos y a veces más una vida que viven los estudiantes cuando estamos en el extranjero y cuando la vida es el teatro de teatro, uno puede estar dentro en la literatura dramática española y en la tradición teatral rumanos como uno de los amigos más cercanos... Y finalmente para la producción, el teatro español no pasa de ser una muestra de la existencia de un país en los teatros europeos. Al teatro no le han dado importancia en un momento de una zona de teatro de una experiencia teatral rumanos marcada por los hombres de una tradición de un lenguaje teatral similar... ¿qué se debe esa ausencia del

## TRADUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN RUMANÍA O... CRÓNICA DE UNA AUSENCIA ANUNCIADA

*Catalina Iliescu Gheorghiu*  
Universidad de Alicante

Si uno quisiera pensar en la simbiosis perfecta entre dos culturas, una que ha dado al mundo obras teatrales inigualables y nombres de dramaturgos tan ilustres como prolíficos y otra que vive y respira a través del teatro y cuya única manera de evadir de una realidad sombría y espantosa ha sido durante muchas décadas la unión intelectual espiritual y visceral entre unos seres que vivían una experiencia (a veces extrema) en un escenario y otros que la vivían en el patio de butacas, uno podría elegir pensar en la literatura dramática española y en la tradición teatral rumana como uno de los amalgamas más conseguidos... Y sin embargo, pese a los pronósticos, el teatro español no pasa de ser una efeméride en los escenarios de este país aún en tantos aspectos. Ni el clásico, ni el contemporáneo tienen una presencia continuada. Al menos no tanto como cabría esperar tratándose de una zona de latinidad, de una experiencia histórica reciente marcada por los horrores de una dictadura, de un lenguaje escénico similar, etc. ¿A qué se debe esta ausencia del

texto dramático español en la escena rumana, que, por otra parte, se nutre de las traducciones casi tanto como de sus propios autores?

Frente a la abundancia de textos del ámbito ruso, francófono y anglosajón pero también hebreo, húngaro o escandinavo, la ausencia de piezas de autores españoles puede tener algo que ver con el hecho de que mientras la diáspora rumana en países como Francia o Reino Unido se ha caracterizado más bien por una elite intelectual que no ha dejado de intentar mantener los lazos con el mundo artístico rumano durante la dictadura y ha servido de puente entre Rumanía y los respectivos países tras la caída del comunismo, la emigración a España es tardía (a partir de 1996; masivamente desde 2002) y más bien de tipo económico, en pos de una prosperidad material y protagonizada en gran medida por personas de un nivel cultural medio o incluso bajo, por lo que los intercambios y vínculos culturales con Rumanía no han ofrecido hasta ahora materializaciones teatrales como las que sí existen, por ejemplo, con el espacio francófono.

Otra razón de peso en estos momentos es la financiación. En un país como Rumanía, bien provisto de teatros públicos con plantillas frondosas, pero también de jóvenes compañías privadas que, poco a poco y no sin dificultad, se están haciendo un hueco, apostando por textos novedosos y montajes dinámicos, la financiación para la traducción y producción de una obra extranjera es fundamental. Los países anglosajones, por ejemplo, cuyas obras están acaparando las carteleras rumanas en la actualidad, apoyan con recursos económicos esta faceta de su acervo, otorgándole la importancia que se merece en el conjunto de políticas culturales. Una buena noticia en este sentido es quizás la de la firma de un convenio de colaboración entre el Instituto Cultural Rumano y la Universidad de Alicante, que tiene como objetivo prioritario apoyar la traducción literaria en ambas direcciones, con especial hincapié en el género dramático. En la misma línea, la introducción a partir de este curso académico de la lengua rumana como lengua de especialidad en la Licenciatura de Traducción e Interpretación en esta universidad (la única por ahora en España), no sólo permitirá preparar a futuros traductores conocedores de la lengua y cultura rumanas, sino que abrirá nuevas vías de cooperación con universidades e instituciones culturales de Rumanía

para el desarrollo de proyectos conjuntos en diversas áreas, siendo el teatro una de ellas. Dicho esto, veamos a continuación cuáles son los jalones que el teatro español contemporáneo coloca en el paisaje dramático rumano, tanto en su hipóstasis de texto traducido, como de montaje escénico.

En primer lugar, habría que consignar dos grandes hitos en la historia reciente de esta presencia un tanto tímida, materializados en dos antologías: una publicada en 1987 y titulada *Teatro español contemporáneo* y otra, que saldrá al mercado en breve, a iniciativa y bajo la coordinación de Andreea Dumitru e Ioana Ichim. A continuación, pasaré revista del contenido de ambas, para describir luego algunos de los momentos más memorables que han marcado estos últimos quince años de la escena rumana, en relación con la creación dramática española contemporánea.

El primer punto de referencia es, como decía, la antología *Teatru spaniol contemporan* publicada en 1987 en la editorial Univers, con un amplio estudio introductorio firmado por el prestigioso hispanista Andrei Ionescu, y con la traducción de las obras por Mirela Petcu. La antología reúne a algunos de los dramaturgos españoles más representativos del siglo XX (Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Max Aub, Alejandro Casona, Miguel Mihura, Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo y Antonio Gala), con la excepción de Valle Inclán a quien se le dedica un volumen aparte.

Benavente aparece ante el lector rumano como una figura que, a pesar su conformismo y de haber pasado a la historia como el gran autor de teatro «burgués», logra escandalizar cuando trae al escenario los puntos neurálgicos de su sociedad: la hipocresía y el esnobismo. Escamoteando los momentos de tensión dramática y sustituyéndolos por la narración o la alusión, Benavente se gana la etiqueta de esterilidad escénica y falta de inventiva u originalidad. Sin embargo, la pieza contenida en esta antología, *Los intereses creados* (escrita en 1907), deudora en estilo a la *commedia dell'arte* y que se distancia de las situaciones reales de su tiempo, situándose en un espacio arquetípico, es el único texto benaventista que se sigue montando hoy día.

Unamuno está presente en esta antología con la obra *El otro* (1926), considerada como su mejor creación en este género. Según señala Andrei Iones-

cu (1987: 11) su propia concepción teatral expresada a través de la fórmula «desnudo trágico» es el elemento fundamental de la obra dramática tanto en el plano de la palabra, como en el de la composición o acción. Ante el público rumano, Unamuno aparece como un espíritu adelantado que se inscribe en la corriente europeísta con sus anticipaciones pirandelianas que, por desgracia, no tuvieron eco en su momento. Su teatro, destinado a la lectura más que a la representación (con monodialogos y con ideas que no se concretan en situaciones sino en una riqueza de contenido que no actúa como motor para la acción), aborda en la obra mencionada el tema de la personalidad y de la escisión de la conciencia, articuladas muy bien en el juego escénico.

Lorca, presente en esta antología como poeta lírico y dramático, destaca a ojos del público rumano como la quintaesencia del espíritu español con su *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), historia que narra el hecho «grotesco y emocionante» de quedarse soltera en ese paisaje social de hipocresía y beatería recurrente en la obra lorquiana. El rasgo fundamental de *Doña Rosita* no es, en opinión de Andrei Ionescu (1987: 14) «la espera cada vez más infundada, ni el paso del tiempo, ni la ilusión estéril e inútil, sino sobre todo el contraste dramático, a la vez patético y grotesco entre el tiempo interior del sentimiento de permanencia y el tiempo «social» de los demás, que, conociendo su drama, le envenenan la vida».

Max Aub es un autor menos conocido en Rumanía, por lo que su obra *La vida conyugal* (1939) creó expectación. Como todo su teatro, este texto también emana una lucidez dolorida (resultado de la guerra civil y de su exilio) con la que se contempla al ser humano inseparable de la historia. *La vida conyugal* es una pieza política y psicológica que se desarrolla durante la dictadura de Primo de Rivera en la que el drama de los personajes (el infierno de la vida conyugal) se sobrepone al de la persecución policial y la militancia ilegal.

A Alejandro Casona el público rumano lo conocía antes de la aparición en esta antología de su obra *La barca sin pescador* (1945), debido a la igualmente apreciada *Los árboles mueren de pie*. En parte por su exilio, pero sobre todo por su «evasiónismo» Casona no ejerció una gran influencia en España, aunque fue un autor bastante representado en las décadas de los 50

y 60. La evasión más bien de tipo romántico que propone en sus obras se debe a su confianza en el poder catártico de la ilusión, del sueño, puesto que la realidad, por definición se opone a la felicidad del individuo, cuyo único consuelo se encuentra en el plano de la fantasía.

Miguel Mihura está presente con una sabrosa comedia *Tres sombreros de copa* (1932), texto que le identifica como precursor del absurdo y un agraviado de la cultura hegemónica francesa (que prefiere a Ionescu), así como del provincialismo estético español que impide que el texto se represente hasta veinte años más tarde. El propio Ionescu opinaba sobre *Tres sombreros de copa* (en Ionescu, *ibid.*: 17) que «tiene el mérito de asociar el humor trágico y la verdad con lo ridículo lo cual, como principio caricaturesco, llega a sublimar y elevar la verdad de las cosas, amplificándola». En *Tres sombreros de copa* no cuenta tanto lo que ocurre sino cómo ocurre; la acción es reducida al mínimo y el dramaturgo nos confiesa que el secreto de la vida reside en la sencillez y la espontaneidad, mientras que la libertad de sus protagonistas es percibida por el público madrileño en 1952 (año en que España ingresa en la ONU) como símbolo de su propia revuelta contra la represión, los tabúes, el autoritarismo, los miedos y la resignación.

Alfonso Sastre, traductor y discípulo de Jean Paul Sartre, es un autor marcado profundamente por la experiencia existencialista, que ve la tragedia sostenida por dos pilares sin los cuales se degradaría o moriría: el pesimismo (anclado en lo existencial) y el optimismo (anclado en lo social-histórico). Sastre pretende rescatar la tragedia creando personajes que llevan un aura de tristeza, insatisfacción, sufrimiento que no sólo construyen la historia sino que también la sufren con lucidez (Ionescu, 1987: 21). La pieza de la antología rumana, *Escuadra hacia la muerte*, profundamente antimilitarista, es una negación de la justificación del error en la guerra y una negación de la estética de la muerte, en la que sus personajes, unos cuantos hombres, están abocados a la muerte. Vemos pues la existencia humana como una situación cerrada en la que cada uno aspira a una felicidad, que le es rehusada.

Sastre no es el único autor que intenta rehabilitar la tragedia desde una perspectiva que supera el pesimismo aniquilador y da cabida a la esperanza. Esta misma postura es defendida por Buero Vallejo, cuyo nombre no le es

ajeno al lector rumano, autor de lo que él llama «tragedias de la esperanza». El sintagma, oximorónico en sentido tradicional, se explica si vemos al héroe trágico que asume su destino y al mismo tiempo la necesidad de esperanza. La pieza incluida en la antología, *Las cartas boca abajo* (1957) es un ejemplo de búsqueda de la verdad; las situaciones vividas lúcidamente por los personajes les llevan a la esperanza trágica no como negación de los riesgos y angustias, sino como producto de éstos. Buero Vallejo consigue una simbiosis perfecta en opinión de Ionescu (*ibid.*: 26) entre la acción real y el contenido simbólico.

Lauro Olmo, otro representante del realismo social de Sartre y Buero Vallejo, aparece en esta antología con su obra *La camisa* (1962), una tragedia del desarraigo, de la desolación ante la miseria cuya única salida parece ser la emigración o la quiniela. Sus personajes no luchan por una subida salarial, sino por la comida diaria. Esta tragedia externa se completa con otra más profunda del personaje impotente, que se niega a emigrar porque lo considera una huída y una admisión de la derrota.

Finalmente, la última obra recogida en esta antología de 1987 es *El sol en el hormiguero* (1966) de Antonio Gala, caracterizada por la fina ironía con la que se pone en discusión el mecanismo del poder. Se trata de un texto ambiguo tanto por la complejidad de los símbolos como por el carácter confuso deliberado (a fin de poder satirizar un contexto político preciso, previo a la muerte de Franco), si bien Gala advierte que «la acción no se desarrolla ni en un época, ni en un lugar determinados».

Volviendo a lo que prefiguraba al principio de esta incursión por la traducción de teatro español contemporáneo, el segundo punto de referencia sería la antología editada por las teatrológicas Andreea Dumitru e Ioana Ichim, que dentro de poco tendremos la oportunidad de ver en las librerías rumanas. Su lanzamiento está previsto para el Festival de Dramaturgia Contemporánea de Braşov (noviembre 2005). Tras una encuesta realizada con los más destacados directores de ADE TEATRO, las coordinadoras de este volumen han seleccionado entre los más apreciados autores dramáticos del momento, seis nombres que estarán presentes en versión rumana en su antología. Las obras son posteriores a 1989 (año de la caída del comunismo y

por tanto marcador del principio de una nueva etapa en la cultura rumana) y sus autores pertenecen a una generación de dramaturgos jóvenes que se afirmaban con fuerza en los últimos decenios del siglo XX. Ellos son: Ernesto Caballero, Juan Mayorga, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Rodrigo García y Yolanda Pallín.

Según comenta Andreea Dumitru, la idea de esta antología nació de la evidente ausencia de obras españolas contemporáneas en el paisaje teatral rumano y cobró vida gracias a dos acontecimientos convergentes: en primer lugar, la conferencia pronunciada por Julio Huélamo, Director del Centro de Documentación Teatral de Madrid (a invitación del Instituto Cervantes de Bucarest) que tuvo el mérito de despertar el interés del público rumano asistente hacia el gran desconocido que era hasta entonces el teatro español contemporáneo. El segundo acontecimiento parte precisamente de Alicante, más exactamente del convenio de colaboración firmado entre esta universidad y UNITER (Unión Nacional de Teatros de Rumanía) en el año 2003 que se inauguró con un proyecto de intercambio teatral titulado «Dos extremos de latinidad» y que puso de manifiesto la similitud lingüística entre el rumano y el catalán, así como la proximidad cultural e idiosincrásica existente entre rumanos y españoles. A través de este proyecto, el público alicantino tuvo la oportunidad de ver el montaje de la obra *Paparazzi* del autor rumano Matei Vişniec en versión catalana representada por un grupo de actores rumanos de la UNATC (Universidad Nacional de Arte Cinematográfico) de Bucarest, dirigidos por Bogdan Ciobă del Teatro «Al. Davila» (Piteşti), mientras que el público rumano disfrutó en su propia lengua de la obra *Minim.mal Show*<sup>1</sup> de Sergi Belbel y Miquel Górriz, a cuyos personajes dieron vida los actores del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, bajo la dirección de Juanluis Mira<sup>2</sup>. En su primer contacto con el público rumano, Belbel cosechó un gran éxito con una pieza que entrelaza el teatro de texto y el de gesto, donde los personajes tienen nombres de letras, y el juego de ambigüedades esboza

1. *Minim.mal Show*, traducción al rumano de Catalina Iliescu y Delia Prodan en *Duplicidad comunicativa y complicidad creadora en la traducción del teatro* (Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante: 2005)

2. Para más detalles sobre este experimento, consultar el libro antes mencionado.

sus precarias identidades a través de sus gestos más repetitivos. El juego en *Minimal Show* (que alude a una sociedad invadida por mensajes de todo tipo y en la que nadie escucha a nadie) «desborda el escenario, integrando a los espectadores interpelados por los personajes quienes les dirigen sonrisas y saludos incitantes» según observa Sadowska (2005: 71) refiriéndose a la esencia de la obra. «Al igual que la proliferación de los medios de comunicación, el exceso de información y el acceso a la realidad virtual generan soledad, indiferencia, alienación y autismo» (*ibid.*).

Este éxito se repitió en el segundo estreno nacional de Belbel el 11 de septiembre de este año con la obra *Después de la lluvia* traducida por Delia Prodan y puesta en escena por el Teatro «Sică Alexandrescu» de Braşov, bajo la visión del joven director Dan Vasile. Belbel, dice Tronaru (2005) es «el más importante dramaturgo catalán contemporáneo, comparado con Almodóvar por la sensualidad, fantasía y el humor rechinante de su arte». El espectáculo y el texto «gozaron de una acogida muy calurosa por parte del público y de la crítica, unos y otros teniendo la revelación de un dramaturgo excepcional» según apunta Dumitru<sup>3</sup>. A pesar de representarse en la «Sala Studio», es decir con limitaciones de espacio, la escenografía de Doru Zanfir resuelve felizmente esta dificultad. El escenario se muestra en tonalidades de grises incluyendo el vestuario y los objetos metálicos del decorado: un cuadrado delimitado por una balaustrada que tiene en medio una plataforma circular sobre la que destaca luminosa, la letra «H» (que el público rumano asocia enseguida con la boca de incendios, marcada con la H de «hidrant» para su fácil localización en caso de necesidad). En el fondo a la derecha, una puerta metálica por la que entran y salen los personajes con sus «miradas al vacío, cansadas y resignadas, de seres humanos robotizados por el trabajo atrapado en la rutina y que sólo parecen resucitar cuando se reúnen en el «lugar para fumadores»» según apuntaba Modreanu (2005). El gesto de fumar se convierte en el pretexto de la única comunicación de estos seres condenados a la soledad. Se hacen confesiones, se entablan relaciones, los

3. Andreea Dumitru crítico de teatro y secretario literario del Teatro Nottara de Bucarest en conversación privada.

hombres se vuelven más viriles y las mujeres más atractivas en este espacio de vicio y prohibiciones. Los personajes alternan la conversación banal con el «escalofrío metafísico» y, según concluye Modreanu (*ibid.*): «por todo lo que llegas a comprender acerca de los seres humanos tal y como son, por el sentimiento de solidaridad provocado por esa soledad dolorosa de los seres, encarnados en el escenario, merece la pena asistir a este tipo de espectáculo volviéndote por unos instantes fumador pasivo, y admitiendo, de manera excepcional, que el fumar es necesario si brinda a las personas una oportunidad para comunicarse».

Dejando de lado la antología que se publicará en breve y que será merecedora de un comentario aparte, veamos cuáles han sido en los últimos quince años (desde la caída del régimen dictatorial) las presencias de la dramaturgia española contemporánea en las librerías y en los escenarios rumanos.

Según el listado facilitado por la biblioteca del Instituto Cervantes de Bucarest, los títulos de obras españolas traducidas y publicadas en Rumanía, pertenecen en su gran mayoría a los clásicos; de este modo, de la treintena de títulos presentes en la biblioteca del instituto, seis obras pertenecen a Calderón de la Barca, ocho a Lope de Vega, tres a Tirso de Molina, dos a Buero Vallejo, una a Cervantes, una a Fernanda de Castro, tres a García Lorca, una a Jardiel Poncela, junto con *La Celestina*, *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara y la antología que comentaba al principio de este artículo. Las únicas traducciones de fecha más reciente son el volumen *Teatro* de Mario Vargas Llosa y la obra de Alfonso Zurro *La muerte come bananas* traducida por Irina Călin y publicada por Sic Press Group en 1996, en su colección «Teatro/Reportaje» en un volumen subtítulo «Teatro español contemporáneo» junto con la obra *La acuchillá* de Antonio Onetti. Ambas obras fueron montadas por el director francés Jean Dusaussay y se representaron en estreno nacional en dos teatros de Bucarest, el texto de Zurro en el Teatrul Mic (temporada 1995/96) y el texto de Onetti en el Teatro Odeon (temporada 1993/94).

No obstante, si hablamos de teatro español contemporáneo en Rumanía después de la caída del comunismo, éste tiene un nombre indiscutible: Fernando Arrabal, el escritor más notable (según Kocsis, 2005) de la segunda

generación de creadores del absurdo (y según parece, la última por ahora), continuador de Eugene Ionesco junto con Pinter, Handke, Mrozek o Rozewicz. Es sin duda el autor más representado. El teatro como «pánico» es la definición que subyace en la obra arrabaliana, con dos grandes coordenadas: el miedo sutil e infundado y el hecho de atezar a una colectividad sin pasar por lo racional, sino apelando directamente a los sentidos. Esta ambivalencia del pánico (irracional y colectivo) es precisamente lo que Arrabal utiliza en sus textos con el fin de chocar los sentidos y socializar el teatro a través del arte, a través del acto de creación en el que la sala y el escenario se convierten en un único cuerpo, según decía Ortega. La crudeza del lenguaje teatral de Arrabal es en opinión de Roxana Eminescu (1978) la de una realidad «real e inagotable, inmanente y revolucionaria». Sus personajes no son ambiguos, sino ambivalentes (pensemos en la madre pavorosa pero al fin y al cabo madre de *Carta de Amor* o en Zepo y Zapo (desdobles de una misma actitud ante lo implacable), o en Justino y Micaela, dos caras de un mismo verdugo cuya crueldad no es menos espantosa que el asfixiante laberinto de mantas. Ésta es la dialéctica dinámica de Arrabal en la que «las cosas no se oponen sino son, a la vez, ellas mismas y su contrario» (Eminescu, *ibid.*). Ésta es la fuerza con la que el público rumano ama a Arrabal así como ama a Ionesco.

*El laberinto* fue el texto que se presentó en plena dictadura (1980) y crisis cultural partiéndose de la traducción de Al. Baciú y bajo la dirección del prestigioso y experimentado director Mihai Măniuțiu. Una década más tarde, Arrabal visita Rumanía para asistir a dos espectáculos con sus obras: *El laberinto* de nuevo, esta vez de la mano de Gavriil Pinte en el Teatro «Toma Caragiu» de Ploiești (temporada 1994/95) y *Pic-nic en el campo de batalla* (misma temporada) bajo la dirección de Diana Manole en el Teatro Odeon de Bucarest. Otros teatros del país, como el de Iași y Sfântu Gheorghe, también incluyen *Pic-nic en el campo de batalla* en su repertorio. El texto constituye asimismo un punto de encuentro en la primavera del 2004 en el marco de las Jornadas de Teatro de los Rumanos de Voivodina, montado por Alecu G. Croitoru, un nombre de resonancia internacional, así como en los festivales de teatro de Casablanca y Saint-Louis, donde la compañía de tea-

tro «Magma» de la casa de cultura de los estudiantes de Cluj, interpretaron *Pic-nic en el campo de batalla* de Arrabal ante un público extremadamente receptivo, según señala Radu Tuculescu en su artículo titulado «Picnic en Saint-Louis» (2001).

Hace poco, Arrabal acaparó de nuevo la atención del público bucaresino con el insólito texto de *Carta de amor* («*Como un suplicio chino*») espectáculo dirigido por Radu Dinulescu y estrenado en el Teatro Nottara en el año 2003, tras haber sido presentado «en off» dos años antes, con muy buena acogida, en Avignon (Theatre Bourg Neuf).

Pero el mayor éxito ha sido indiscutiblemente un espectáculo de los que hacen historia y permanecen en el patrimonio cultural de un país y en la memoria colectiva de una parte significativa de la sociedad. Se trata de *Y han puesto esposas a las flores* bajo la magistral dirección de Alexander Hausvater que marcó un hito en la escena rumana posterior a la cultura de masas. El montaje del Teatro Odeon, basado en la traducción del añorado poeta Cristian Popescu (que recibió el premio UNITER al mejor espectáculo de la temporada, el premio de excelencia a todo el colectivo de actores y el premio del Festival «Terra Incognita» en Oldenburg - Alemania), contó con la revolucionaria escenografía de Constantin Ciubotariu.

*Y han puesto esposas a las flores* llega en un momento que Hausvater considera propicio para montar algo así en Rumanía. El director es un artista polifacético reconocido internacionalmente, que vivió su adolescencia en Israel y su juventud en Canadá y que decide volver a Rumanía (un gesto singular) tras 1989 para dar lo mejor de su sólida carrera a su país de origen. El público le dio la razón con la pieza de Arrabal pues acudió masivamente desde todos los rincones del país... Hausvater cree en la «transformación del teatro en una especie de templo espiritual y físico, en el que el espectador y el actor se encuentran en medio de un acontecimiento que no podría tener lugar en otro sitio, un acontecimiento irreplicable e inconexo con la realidad de la calle. [...] no es un acontecimiento que sustituya la vida no vivida, sino que se basa en la sugestión; es una excursión imaginativa...»<sup>4</sup>.

4. Entrevistado por Miruna Runcan, dossier de prensa del Teatro Odeon, temporada 1992.

Y han puesto esposas a las flores se constituye sobre el lienzo de las violentas realidades provocadas por la guerra civil española. La visión teatral tiene valor de parábola donde la brutalidad y crudeza de la cárcel encuentran su contrapunto en las evasiones ofrecidas por lo onírico. El espectáculo propone una fórmula original mezclando, según leemos en una de las primeras crónicas del estreno, «la palabra pronunciada con el movimiento corporal, la música, la pintura, para obtener una imagen chocante y agresiva, pero a la vez profundamente poética de la condición trágica del hombre del siglo XX» (*ibid.*). Al espectáculo se accede desde el vestíbulo del teatro<sup>5</sup>. El público guarda cola para entrar en una sala con las paredes llenas de fotografías de presos. Delante, un foco giratorio cegador. Dejas de ser mero espectador. Una voz metálica te pregunta nombre, apellido, ocupación. Las guardias con mirada de acero te empujan y gritan «siguiente». Luego alguien te coge de la mano y oyes una voz precipitada que te anuncia por megafonía «asistirá usted a la ejecución de...».

A oscuras te llevan por entre las filas en sentido circular hasta que llegas al escenario, donde chocas con una imagen dantesca de cuerpos en continuo hormigueo sobre una plataforma entre quejidos y gemidos; rostros duros te conducen con linternas a tu sitio (una especie de andamios o patíbulos erigidos en tres direcciones del escenario). A un lado, la silla eléctrica, al otro, un acuario que parece contener un feto en formol. En medio, una jaula enorme con los tres prisioneros que cuentan la historia de sus vidas y consumen sus fantasías eróticas. Por primera vez, se escuchan en un escenario rumano palabras muy vulgares, una agresividad de lenguaje que acompaña la violencia del maquillaje, de los gestos, de la interpretación, de cuerpos totalmente desnudos (también por primera vez). El final (la ejecución del reo) es en realidad el principio, pues cuando el público entra en la sala, los personajes están como en trance por la horrenda ejecución. Tras el veredicto, el público es evacuado al son de una sirena abominable por un corredor estrecho, metálico, de alambrada en el que hay piernas, brazos, restos huma-

5. Descripción del impactante montaje de Hausvater ofrecida por el teatólogo Florin Galiş en entrevista privada.

nos... El recorrido se ha de hacer cabizbajo (señal de humillación) en el que el público se da cuenta que está cruzando suspendido en el aire, el patio de butacas. El primer gesto del espectador al abandonar el teatro es el de mirar al cielo instintivamente y sentir que es libre; la pesadilla queda atrás con su ruido metálico, su oscuridad, su sangre, su muerte.

Aunque traducido durante el comunismo, Antonio Gala no deja de ser un ausente en el escenario rumano hasta bien entrada la década de los noventa. Tras el montaje de *El sol en el hormiguero* en el Teatro Nacional de Timișoara bajo la dirección de Mihaela Lichiardopol, la obra que retiene nuestra atención es *El cementerio de los pájaros* (1982), la última de su trilogía dedicada a la Libertad (tema fundamental en Gala), después de *Petra Regalada* (1980) y *La vieja señorita del paraíso* (1982). La obra se desarrolla en el ambiente pesado de una nobleza desclasada, obsesivamente dominada por la presencia oculta de un patriarca tirano, cruel y caprichoso, acechado por sus herederos. El drama tiene lugar en una sola noche, la de San Juan, la noche mágica del medio verano (cuando también se fraguan *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare y *La señorita Julia* de Strindberg), una noche de locuras, pasiones y deseos ocultos. Durante veinticinco años, los miembros de la familia Aguayo sobreviven en una mansión poblada de lamentos, sueños, recuerdos, bajo el espectro autoritario del abuelo. Gala, confiesa sentirse atraído por la mezcla entre el apasionado deseo de libertad y el apasionado miedo a la libertad y considera que quien se opone a la libertad comete el mayor crimen posible, el de atentar contra la esencia del ser humano. El espectáculo (uno de los más longevos en la carrera de su director) montado en el Teatrul Mic de Bucarest bajo la dirección de Nicolov Perveli Vili con el texto traducido por Alina Cambir y una escenografía firmada por Nicolae Mihăilă, en la que, según Modola (2001: 55) el decorado ocupa demasiado espacio quitando profundidad al escenario y haciendo que el juego de los actores sea muy lineal, cuenta sin embargo con un reparto de lujo encabezado por la dama del escenario rumano, Olga Tudorache, maestra según Coroiu (2000), en «oficiar el ritual de inmersión del vivir más intenso en un baño de lucidez sarcástica» acompañada por los no menos inspirados Mitică Popescu, Dan Condurache o Adriana Șchiopu. Sin embargo, según señala

Modola (*ibid.*) aunque «los actores son interesantes como personalidades individuales, incluso como héroes, la síntesis de las situaciones no contiene ese desencadenante magnético sobrecogedor capaz de estremecer emocionalmente». La obra se representó con éxito en varios escenarios del país (Timișoara, Arad, Reșița, Cluj-Napoca). No obstante en opinión de Modola (*ibid.*) se trata de un montaje «ponderado y con tonos envejecidos», en el que la sensación de *deja-vu* «se ve atenuada por el extraordinario encanto de los actores».

Juan Mayorga es quizás el primer nombre notable de la nueva ola que llega a los escenarios rumanos a finales de los noventa. Su obra *Cartas de amor a Stalin* ganadora del Premio Caja España y del Borne en 1998, se basa en una correspondencia real, según parece, entre el gran déspota y el conocido autor Mihail Bulgakov. Según confiesa el propio Mayorga, se sintió atraído por la figura de un autor capaz de «renunciar a su ficción literaria y pasar a escribir para un único lector». Como escritor censurado, su deseo ferviente de conocer al gran censor supera los límites de la vida real, construyendo una imaginaria. El personaje femenino, Bulgakova, descubre un hecho que permanecerá oculto para su marido y es que del poder no se puede esperar nada. La obra no pretende narrar hechos históricos sino representar un modo de pensar perpetuado en tantos lugares y épocas. El Stalin de Mayorga vive en la mente de Bulgakov y llega a confundirse con él; es la manera que tiene el ser (desprovisto de sus atributos: dignidad, derecho a la palabra) de imaginarse el poder.

El 11 de octubre de 2004 se inauguraban las «Jornadas del Teatro Europeo en Traducción» en el Festival de la dramaturgia rumana de Timișoara. La sección de debates (que se centró en diversos temas de actualidad en la dramaturgia contemporánea), fue seguida por la lectura de obras de Dimitri Dimitriadis, Oliver Py, Juan Mayorga, Úrsula Rami Sarma y Ascanio Celestini. La editorial Omonia y el Teatro Nacional de Timișoara presentaron la colección «Label Europe» editada junto con el Taller Europeo de Traducción donde se incluyen los textos mencionados, el de Mayorga traducido al rumano por Doina Făgădaru.

Este acontecimiento fue precedido por la presentación de libros que tuvo lugar a finales de octubre 2004 donde se lanzaron no menos de quince volúmenes, según señala Riegler (2004), entre ellos el arriba mencionado. A su vez, Ichim (2005) repasa los festivales de teatro rumanos reconociendo como cumbre incuestionable el de Sibiu, el único «verdaderamente internacional». Aún sin poder verlo todo, observa Ichim, a causa de la simultaneidad forzosa de los espectáculos, «lo importante es que sí tienes la sensación de participar en la vida teatral». Los espectáculos-lectura son los menos frecuentados por el público, aunque sí valorados por los hombres de teatro, quienes tienen la posibilidad de saborear nuevos textos rumanos y del mundo, textos de calidad con los que enriquecer sus repertorios. En esta ocasión, el texto de Mayorga, calificado por Ichim de «excepcional» fue presentado por los actores del Teatro Nacional «Radu Stanca» de Sibiu bajo la dirección de Ion-Ardeal Ieremia, mientras que en los debates posteriores participaron los críticos de la AICT, organización socia del festival. *Cartas de amor a Stalin* llamó la atención de los teatralólogos y directores, fue reeditada en la *Antología del Festival Internacional de Teatro de Sibiu* y será, con toda seguridad el objeto de un montaje de teatro radiofónico, y no sólo eso.

Por lo demás, tal y como señalaba al principio de este estudio, el paisaje teatral rumano no cuenta con una presencia permanente de autores españoles contemporáneos en sus escenarios, si bien hemos podido apreciar alguna relación de «amor duradero» como en el caso de Arrabal. Otros autores como Mayorga o Belbel prometen rebasar lo efímero de este arte y permanecer en contacto con el público rumano por más tiempo. Aguardamos pues este deseado encuentro, y la repercusión que seguramente tendrá la nueva antología de Teatro Español Contemporáneo en ciernes de poblar los escaparates de las librerías rumanas, para poder entonces escribir... la crónica de una presencia anunciada.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la valiosísima colaboración de Andreea Dumitru, sin la cual no habría podido realizar esta incursión a 4.000 kilómetros de distancia.

Mis agradecimientos también a: Florin Galiş, Mirela Stermin, Alina Cantacuzino y Ionuț Kivu, por hacer memoria y por ayudarme en las «excavaciones».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, Fernando (1977): *Pic-nic. El triciclo. El laberinto*. Ángel Berenguer (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2002): *Carta de amor («Como un suplicio chino»)*. Alcalá de Henares: Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- CORIU, Irina (2000): «Cimitirul păsărilor» en *Contemporanul-ideea europeană* del 1/06/2000.
- EMINESCU, Roxana (1978): «De ce Arrabal? (Insemnări pentru un spectacol Arrabal)» en *Secolul XX* 5-6.
- ICHIM, Florica (2005): «Sibiul, un centru al lumii teatrale în iunie» en *România Liberă* del 6/06/2005, <http://www.romanalibera.ro>.
- ILIESCU, Catalina (ed.) (2005): *Duplicidad comunicativa y complicidad creadora en la traducción del teatro*. Alicante: Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante.
- KOCSIS, Francisko (2005): «Ionesco în Ungurește» en *Vatra* 408-409, marzo-abril 2005. Târgu Mureş (Rumanía), pp. 125-126, <http://www.revistavatra.ro>.
- MARGAN, Ion (2004): «Actorul este transmitătorul stărilor emoționale» en <http://www.libertatea.co.yu> (mes de mayo).
- MAYORGA, Juan (2004): *Cartas de amor a Stalin*. Bucarest y Timișoara: Atelierul European de Traducer de Dramaturgie / Scene Nationale d'Orléans / Teatral Nacional Timișoara. Aparece publicado también en <http://www.babeleurope.com> (memoires 2002-2003). Reeditado en *Antologia Festivalului international de Teatru de la Sibiu* en 2005.
- MODOLA, Doina (2001): «Cimitirul păsărilor» en *Teatrul Azi* 3-4. Bucarest: Ministerio de Cultura y UNITER.
- MODREANU, Cristina (2005): «Fumatul necesar» en *Gandul* del 13/09/2005, <http://www.gandul.info>.
- ONETTI, Antonio (1996): «Înjunghiată» aparece incluido en *Moartea mănâncă banane: teatru spaniol contemporan* de A. Zurro. Bucarest: Sic Press Group.

- RIEGLER, Gabriela (2004): «Dramaturgia românească și nu numai...» en *Observator cultural* 244, mayo, <http://www.observatorcultural.ro>.
- RUNCAN, Miruna (1992): «Alexandru Hausvater: «A transforma spațiul teatral într-un templu spiritual...» (entrevista). Extracto del dossier de prensa del Teatro Odeon, Bucarest.
- SADOWSKA, Irene (2005): «El 'Minim.mal Show' de Belbel y Górriz o hablando de la incomunicación» en C. Iliescu (ed), 2005: pp. 69-73. *Teatru Spaniol Contemporan*. Antología y traducción de Mirela Petcu. Bucarest: Univers, 1987.
- TRONARU, Doinel (2005): «Noua stagiune la Braşov» en *România Liberă* del 14/09/2005, <http://www.romanalibera.ro>.
- TUCULESCU, Radu (2001): «Picnic la Saint-Louis» en *Observator Cultural* 91, del 20-26/11/2001, <http://www.observatorcultural.ro>.
- ZURRO, Alfonso (1996): *Moartea mănâncă banane: teatru spaniol contemporan*. Bucarest: Sic Press Group.

## CURSO, TALLER, LABORATORIO

*José Ramón Fernández*

Según el diccionario de Moliner, un curso es el conjunto de enseñanzas de una materia.

Pero también es la corriente de un río: un camino.

Me gustó la idea de un camino de agua por el que navegar con otros, que tal vez no conocieran los hitos de ese viaje, o que quizás habían hecho algún trayecto por otro lugar o con otra ayuda.

Al enfrentarse a la posibilidad de iniciar un curso –taller, seminario, laboratorio, etc.– de escritura, resulta inevitable volver a reflexionar acerca de esa pregunta que se refleja en las personas que uno tiene delante: ¿qué se puede enseñar en arte? ¿cuánto tiene de reductor enseñar cómo se pinta un cuadro, cómo se compone un cuarteto, cómo se escribe una comedia?

Recuerdo que una mañana de domingo, hace unos años, paseaba con mi mujer por el barrio y vi a un grupo de muchachas jugando al fútbol. Jugaban bien; es decir, distribuían el balón a la banda, no daban más de dos toques antes del pase... todo lo contrario de un estupendo partido de patio de colegio. El problema de lo bien hecho frente a lo genial. Una frase que repetía en sus clases de la RESAD el escritor (el profesor) José Luis Alonso de Santos:

entre lo malo y lo bueno hay un gran trecho; entre lo bueno y lo muy bueno hay un abismo.

Existe la posibilidad de mostrar el oficio. Hace años, para documentarme de cara a la escritura de *Las mujeres fragantes*, leí un manual sobre pintura, unos apuntes de mi hermano, que se licenció en Bellas Artes en Madrid. En esos apuntes se decía algo que, por evidente, se olvida: en arte, el conocimiento de recursos no es negativo; el desconocimiento, sí.

La escritura dramática tiene una ventaja paradójica respecto a otras actividades artísticas; al menos, hoy en día. Me refiero al hecho de que difícilmente se puede entender como un oficio, ya que no tiene ni la continuidad ni la compensación económica que lo conviertan en algo que busca tan sólo la elaboración de productos que respondan a una determinada demanda. Esto nos lleva a que podemos despreciar lo bien hecho para buscar lo excelente; lo cual implica que la enseñanza de un oficio, de unas técnicas, resulta algo insuficiente. Pero, ¿Qué camino nos lleva a ese lugar? No tenemos mapa del tesoro. Podemos, eso sí, buscarlo juntos. Seguir el curso de nuestros pasos observando de cerca los pasos de los otros, evitando tropezar donde otros lo han hecho, o tropezando adrede, porque el tropiezo también es camino.

Un tipo muy inteligente del que también fui alumno en la RESAD – hay que ver lo que me aprovechó para lo poco que estuve – es Jorge Eines. Jorge bromea diciendo que los cursos deberían estar formados por 25 profesores y un alumno, ya que quienes más aprenden son los profesores. Se aprende buscando y escuchando a otros. A mí me cuesta distinguir en mi memoria aquellos talleres en los que he figurado como profesor de aquellos en los que he figurado como alumno. Mis profesores y mis alumnos me han enseñado cosas importantes. No es cortesía, no es quedar bien: es la verdad. Tal vez mi experiencia ha sido especialmente rica. Tengo que recordar que soy uno de los alegres muchachos del taller de la calle Londres en el año 92, aquel que reunió alrededor de Luis Araujo y sobre todo de Marco Antonio de la Parra a jóvenes como Juan Mayorga, Raúl Hernández Garrido, Angélica Lidell, Luis Miguel González Cruz, Carmen Dólera, Pedro Vállora y más. Tengo que recordar que a algunos de ellos los conocía de otro taller con Ernesto Caballero en 1989, por el que también andaban Itziar Pascual, Adolfo Simón,

Angel Solo, Mariano Gracia... Quiero recordar también que he visto crecer, en cursos en los que figuraba como profesor, textos de autores que ya han mostrado a estas alturas su calidad, su magisterio, como Juan Pablo Heras, Claudio Cordero, Carla Guimaraes o Paco Becerra. Quiero recordar lo mucho que he aprendido compartiendo este camino con alumnos de la RESAD, de Cuarta Pared, del Laboratorio Layton, en los diversos talleres organizados por el Astillero...

De modo que se trata de eso. De buscar, de probar. De enfrentarse a la obra de arte, o a la nada de la que habrá de surgir una obra de arte. De hacerlo, como dice el argot policial, «en compañía de otros». Por eso trato de difuminar los límites entre quién enseña y quién aprende, quién da y quién recibe. Por eso me gusta hablar de laboratorio: no como lugar para hacer experimentos, sino como lugar en el que se labora. Me serviría taller, con ese mismo significado, pero temo que esa palabra esté bañada por las connotaciones de «trucos del oficio» o «recetas» que reducen el significado al concretarlo. Mi idea de laboratorio es un lugar en el que se comparta la experiencia y el asombro. Un lugar al que se pueda entrar con una inquietud o con un texto a medio escribir. O con toneladas de ignorancia. De todos modos, no dejo de tener una sensación desagradable cuando explico que para mí un curso – vale decir una escuela – debe ser un lugar de creación. Es como si dijera que la aceleración de la caída libre *debería ser* de 9,8 metros por segundo al cuadrado.

vale

## RED DE TEATROS ALTERNATIVOS, UNA PUESTA AL DÍA

Por Tomás Gaviro

Hagamos un poco de historia y pasemos a continuación a los datos para aquellos que no conocen la Red de Teatros Alternativos:

La Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, que es el nombre, digamos, oficial de la Red, se fundó en **1992**, con el fin de agrupar a salas o espacios teatrales pequeños o medianos, gestionados por un equipo privado con un proyecto artístico. En la actualidad la asociación se compone de 30 teatros de 9 Comunidades Autónomas: **Andalucía, Aragón, Cataluña, Comunidad Valenciana, Galicia, Islas Baleares, Madrid, Navarra y País Vasco.**

La consolidación de las salas alternativas y el enorme desarrollo de su actividad como servicio público dio lugar, a partir de los Congresos de San Sebastián' 2001 y Sitges' 2002, a una profunda revisión de los objetivos de la Coordinadora. Hoy en día, la existencia de ésta ya no se justifica en la defensa de los intereses de las salas que agrupa sino en la **promoción y difusión del amplio sector del Teatro y la Danza Contemporáneos Españoles en tanto patrimonio cultural común**, lo que implica no sólo el diálogo sino la acción concertada con todos los profesionales que lo componen.

Se trata de la evolución «natural» y lógica del proyecto de las salas alternativas, que hoy en día constituyen un activo singular dentro del conjunto de la escena española. Las salas son una apuesta por el teatro y la danza de riesgo artístico. Por una manera diferente de acercar nuevas propuestas al público, sobre todo al público joven. Y por un modelo de gestión en el que lo que prima es el gesto artístico: son espacios que están realizando un trabajo de exhibición y de producción muy importante en el apoyo a nuevos creadores, dramaturgos, directores, actores, compañías. En el seno de las salas alternativas han nacido y crecido varias generaciones de artistas sin los cuales hoy no puede entenderse la Creación Contemporánea española: Rodrigo García, Carlos Marquerie, Javier G. Yagüe, Sergi Belbel, Angélica Lidell, David Plana, Lluïsa Cunillé... Mirando unos años atrás, vemos cómo muchos proyectos artísticos hoy consolidados han empezado en las salas alternativas e incluso siguen desarrollando su trabajo en ellas, como es el caso muy particular de la Danza Contemporánea, históricamente ligada a las salas: 10 & 10 Danza, La Ribot, Provisional Danza, Andrés Corchero, Olga Mesa, Mónica Valenciano...

Pero además la oferta de estos espacios compagina la difusión de los grandes autores del patrimonio teatral estatal, así como el desarrollo de talleres, mesas redondas, lecturas dramatizadas, exposiciones, cursos... las salas han protagonizado o colaborado en iniciativas clave para la promoción del teatro contemporáneo, ya sea a través de festivales, muestras o cooperación con asociaciones: Festival Internacional de Danza En Pé de Pedra (Compostela), Dantzaldia (Bilbao), La Porta (Barcelona), Danza en Diciembre (Madrid), Desviaciones (Madrid), Noves Veus (Barcelona)... Todo ello otorga a las salas, siendo proyectos de iniciativa privada, un carácter de servicio público.

## OBJETIVOS

La misión de la Red de Teatros Alternativos es liderar la consolidación de los teatros alternativos del Estado Español, fomentando su desarrollo artístico y material, y la renovación de los lenguajes escénicos promoviendo la cooperación entre los distintos agentes del movimiento alternativo.

Son objetivos de la Red:

- Aglutinar y catalizar el movimiento alternativo.
- Potenciar la cohesión y la coordinación interna del conjunto de salas alternativas.
- Constituir el núcleo de representación externa del colectivo.
- Potenciar la mejora de la calidad artística del teatro alternativo.
- Mejorar las condiciones objetivas en las que se desarrolla la actividad de las salas alternativas españolas.
- Constituir un espacio de reflexión.
- Potenciar los rasgos diferenciales de las salas alternativas como iniciativa teatral.
- Establecer procesos de cooperación con otras redes y relaciones internacionales.

Para terminar sólo matizar qué es eso de 'alternativo'; para la Red es un problema, empezamos por ahí, y es un problema porque la definición de alternativo siempre ha chocado con su alter ego más inminente: 'alternativo a qué'. Podríamos habernos llamado Red de Teatros de creación contemporánea, pero como dijo una vez Pablo Caruana, comisario de artes escénicas de Casa de América, 'contemporáneo es un término vago en el que cabe todo menos el riesgo'; otro buen nombre podría haber sido Red de Teatros de Nuevas Artes Escénicas, pero lo impreciso del término hace que lo sonoro del nombre se quede en agua de borrajas en cuanto al contenido. Así que al final, alternativo, del que el diccionario de la Real Academia de Lengua aporta tres significados: 1. que se dice, hace o sucede con alternación; 2. capaz de alternar con función igual o semejante; 3. en actividades de cualquier género, especialmente culturales, que se contraponen a los modelos oficiales comúnmente aceptados. Y esa tercera acepción es la que se encuentra en nuestro nombre, alternativo, 'que se contraponen a los modelos oficiales comúnmente aceptados'. Ese tipo de teatro, es el que se hace, se promueve y se intenta difundir desde las salas de nuestra Red, 30 teatros privados de toda España que son la única voz organizada en contestación con la dinámica imperante.



## JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS UN AUTOR FORJADO EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA Y EN LA TEORÍA TEATRAL

*Marga Piñero*

Alonso de Santos se ha enfrentado siempre al misterioso proceso de la escritura teatral desde los conocimientos adquiridos tanto en su práctica escénica como en la teoría teatral. Desde aquel día, en 1964, que subió las escaleras del TEM, Teatro Estudio de Madrid, se ha dedicado a tratar de entender ese misterio. Primero se adentró en la interpretación, después vendrían la dirección, la gestión, la pedagogía, etc., todos ellos vigorosos afluentes que le llevarían ante las desconocidas corrientes que transitan debajo de la escritura dramática. Desde los escenarios, y desde la reflexión y la investigación teatral se ha propuesto, a lo largo de su dilatada carreta profesional, robarle zonas al misterio con el rigor crítico necesario y sobre todo con un enorme y profundo amor a los materiales de la construcción dramatúrgica.

De todo esto tuvimos ocasión de hablar hace un año con tantos amigos y conocedores del teatro en Alicante con motivo del homenaje que le dedicó la XII Muestra a su trayectoria autoral. Muchos de los allí presentes compar-

tíamos la opinión de que J. L. Alonso de Santos es uno de los dramaturgos más representativos del panorama teatral español contemporáneo

Críticos y estudiosos han observado en su obra una característica que lo singulariza: la profunda teatralidad que subyace en sus textos. Creo que esta cualidad se debe a la constancia intelectual con que se ha enfrentado al conocimiento teatral desde el inicio de su proceso de formación en 1964 y que no ha cesado en todos estos años. Su tratado, *La escritura dramática*,<sup>1</sup> publicado en 1998, recoge gran parte de la reflexión teórica que Alonso de Santos realiza durante su largo recorrido teatral, recorrido que tuvimos ocasión, como ya he señalado, de celebrar de manera tan cálida en la pasada edición de esta muestra, imprescindible ya para estar conectado con las pulsiones del teatro español contemporáneo.

Veremos ahora el punto de partida de este recorrido y sólo algunas de sus estaciones más relevantes, pues no podemos detenernos en todas que han quedado ya estudiadas y documentadas por esta autora en su reciente publicación *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos* (Fundamentos, 2005), volumen que recoge parte de mi tesis doctoral.

## ETAPA DE FORMACIÓN Y PRÁCTICA PROFESIONAL

En su primera etapa de formación, donde conoce a algunos de sus principales maestros, entre ellos a William Layton, Maruja López y Miguel Narros, se va a forjar como actor y adquirirá una serie de conocimientos que serán de vital importancia, pues algunos de ellos los aplicará, años más tarde, a las técnicas de construcción dramática de sus textos teatrales, en especial a la construcción de los personajes, pues les da forma y los concibe pensando en cómo los interpretaría, aplicando todo lo asimilado en estos primeros años. Asiste también a otras escuelas, entre ellas la liderada entonces por José Monleón, el Centro Dramático 1, donde estudia a B. Brecht y descubre que el teatro puede estar impregnado de un fuerte sentido ético y social. Además, se enfrenta con diferentes corrientes de aprendizaje que tratará siempre de sintetizar y aunar.

1. Castalia, Madrid, 1998.

A partir de estos momentos, su carrera teatral es vertiginosa: en 1966 debuta como actor en el teatro Beatriz, sede del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, con *Proceso para la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, dirigido por el jovencísimo José Carlos Plaza, también alumno del TEM. Estos dos profesionales han vuelto a trabajar juntos en la versión teatral que ha realizado Alonso de Santos a partir de la novela de Robert Graves, *Yo Claudio*, volviendo a entrar en el fascinante terreno fronterizo. Esta obra se estrenó en el Festival de Teatro de Mérida en julio de 2004, dirigida por J.C. Plaza.

En 1968 funda, junto con otros alumnos del TEM, el grupo TEI (Teatro Experimental Independiente), es cofundador con Juan Margallo del grupo Tábano e inicia sus estudios universitarios. Más tarde, será nombrado director de la compañía titular del colegio mayor San Juan Evangelista, el Corral de Comedias, y del grupo de Teatro Universitario de la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor de interpretación de la Escuela Cinematográfica y en 1970 acude al Festival Cero de San Sebastián con *La sesión*, de Pablo Población.

Todas estas experiencias ofrecen al futuro dramaturgo unas condiciones óptimas para crear un grupo de teatro independiente, condiciones que le allanan el camino y lo orientan en su búsqueda estilística. Será el grupo Teatro Libre de la Universidad Complutense de Madrid. Inicia su andadura con los montajes *Horacios y curiacios*, de B. Brecht, autor muy estrenado por los grupos de vanguardia europeos; *El botarate del oeste*, del irlandés J. Synge, función que le permite reflexionar sobre el público popular, y *El auto del hombre*, con el que el autor realiza por vez primera un trabajo dramático a partir de los *Autos Sacramentales*, de Calderón de la Barca. Tras este montaje el grupo se desvincula de la universidad, pues tiene ya otras metas y objetivos. A partir de ahora el grupo se llamará Teatro Libre de Madrid y tendrá que buscar sus señas de identidad dentro del teatro independiente. Con el primer espectáculo de esta etapa, *El inmortal*, de Alfonso Jiménez Romero, Alonso de Santos se adentra en una línea de modernidad que desembocará en el estudio de la vanguardia, que aplicará al montaje de *La curva*, de Tankred Dorst, estrenada en 1973. Le sigue *Las aves*, de Aristófanes, con el que se propone hacer un ejercicio de estilo donde el humor es ya utilizado

como herramienta dramática. Ese mismo año el grupo estrena *La familia de Carlos IV*, y en la siguiente temporada *Las hermosas costumbres*, ambas de Manuel Pérez Casaux. Con estos montajes asiste al Festival de Sitges, una de las muestras más prestigiosas del teatro independiente, y el grupo resulta ganador.

Estos han sido años de forja en la profesionalización de Alonso de Santos, que va incorporando a sus conocimientos un amplio bagaje profesional. En el teatro independiente aprendió a montar en todo tipo de espacios, la mayoría carentes de las condiciones mínimas exigidas para la representación de una obra teatral. Superar las dificultades concretas de cada día era un reto. César Oliva<sup>2</sup> estudia especialmente esta etapa del teatro contemporáneo y destaca el profundo y amplio conocimiento del escenario que adquieren los dramaturgos del teatro independiente como cualidad diferenciadora.

Con este bagaje donde la formación se ha ido uniendo a la forja del profesional comienza su andadura como autor. En todos estos años ha seguido con sus estudios. Necesita adentrarse en otras ciencias, en otras disciplinas, para incrementar su formación general, que siempre orientará a un mejor conocimiento del teatro. Se ha licenciado en Filosofía y Letras, Psicología y en Ciencias de la Información (Imagen), y no deja de asistir a sus clases de teatro.

## LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

La autoría teatral es la última faceta que ha de recorrer J.L. Alonso de Santos para responder a lo que entendemos es «un hombre de teatro», de la misma manera que lo han hecho a lo largo de la historia de la literatura dramática muchos nombres propios. José Monleón lo expresó así: «Admiro a José Luis Alonso de Santos porque se trata de un hombre de teatro en estado puro. El teatro es su teoría y su práctica, el instrumento para conocer el mundo, y también la filosofía para insertarse en él».<sup>3</sup>

2. Edición de *Yonquis y Yanquis, Salvajes*, de J.L. Alonso de Santos, Clásicos Castalia, Madrid, 2002, p. 8.

3. «Alonso de Santos: imagen de un hombre de teatro», *Primer acto*, núm. 194, agosto-septiembre 1982, p. 39.

Dos cuestiones previas antes de referirnos a su producción dramática. La primera señalar que Alonso de Santos se nos presenta como un autor poliédrico, en el sentido de que nos ofrece en sus obras una multiplicidad de géneros dramáticos. Como amante y conocedor de la historia del teatro que es, en vez de seguir caminos que le aseguraban el éxito obtenido en sus primeras producciones, se ha arriesgado en la búsqueda de nuevas formas, queriendo indagar siempre en diferentes géneros y estilos, como estudió nuestro querido compañero Miguel Medina Vicario.<sup>4</sup> No tenemos espacio para analizar el proceso dramático seguido en cada una de sus obras, pero sí podemos decir que en ellas distintas líneas de escritura y distintos géneros se van alternando, por lo que su proceso de creación teatral no es lineal ni unívoco y sus hallazgos no son excluyentes. Y la segunda cuestión, indicar que la mayoría de sus textos han sido estrenados, pues como ha comentado el crítico Ricardo Salvat «debe de ser el único autor español, no buscadamente comercial, de la segunda mitad del siglo que, después de Buero Vallejo, ha visto representar prácticamente todas sus obras y también sus versiones».<sup>5</sup> Esto facilita el que los textos, antes de su publicación, hayan pasado por la *corrección escénica*, donde primero el director con su equipo de trabajo y después los actores han podido aportar sus diversos y ricos puntos de vista sobre el texto inicial. Estas dos cuestiones también ayudan a remarcar la teatralidad que, según los críticos, subyace en la obra de Alonso de Santos. Haremos ahora un breve recorrido por su producción dramática y veremos cómo la asienta en una multiplicidad de géneros teatrales. Cuando abandona uno de ellos, siente la imperiosa necesidad de volver de nuevo a él.

TRAGICOMEDIA. TEATRO DENTRO DEL TEATRO: En el género de la tragicomedia y con el claro referente del mundo literario y utilizando la fórmula del metateatro podemos incluir cuatro de sus obras: *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*, *La sombra del*

4. *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias y Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993.

5. «Alrededor de *La sombra del Tenorio*», *Primer Acto*, núm. 257, 1995, p. 62.

*Tenorio* y *Un hombre de suerte*, esta última protagonizada por Juan Luis Galiardo, tuvimos ocasión de verla en el Teatro Principal de Alicante dentro de las actividades programadas por la XII Muestra el año pasado.

En la primera, como hemos comentado, el autor gira su mirada hacia nuestro Barroco. Se sumerge en esta época no sólo para fechar el tiempo donde sucede la acción, sino para impregnarse de algunas de las formas que más se practicaban en el momento, muchas de ellas pertenecientes al género menor, como el entremés paródico, salpicado con características propias de la picaresca, matizado siempre con el tono distorsionado del expresionismo más contemporáneo para mirar al entorno del autor, la España de 1975. No podría ofrecernos sólo un ejercicio brillante con las formas del teatro menor, a ello añade temas mayores, como es el desgarró y la tensión en la que se debaten los cómicos de la obra: el conflicto entre arte y poder que trasladan a la misma compañía. Esta obra tuvo una gran acogida de crítica y público, y fue crucial para el ánimo del escritor, que comprobó que había iniciado un fructífero diálogo con un espectador amigo con el que podía hablar de sus mutuas crisis y desajustes.

En *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* aparece de forma explícita el homenaje que nuestro autor hace a nuestra literatura.

Concebida con carácter espectacular, está escrita para el disfrute de los sentidos, como las fiestas barrocas, por un autor que entiende en ese momento el teatro como un espacio reservado para la ilusión, un lugar mágico en el que no tiene cabida lo cotidiano.

Mucho más posterior –se estrenó en 1994 en el teatro Cervantes, de Alcalá de Henares– es *La sombra del Tenorio*, monólogo escénico que lleva a la perfección la fórmula del teatro dentro del teatro, incluyendo también el juego pirandelliano: Saturnino Morales, actor que siempre ha representado por los escenarios españoles el papel de Ciutti, el criado de don Juan Tenorio, se encuentra en los años sesenta en un hospital a la espera de la muerte. Antes de este trance quiere representar el anhelado papel de don Juan. Dos estilos se cruzan a lo largo de la obra: el realista, del que se vale el autor para contarnos las situaciones por las que ha pasado el cómico Saturnino en los múltiples escenarios españoles, y el romántico, necesario para que Saturnino

pueda representar el papel de don Juan. Mediante este doble juego el autor nos ofrece su doble punto de vista sobre estas dos posturas tan distantes en la vida. Su visión realista nos cuenta de nuevo el enfrentamiento del hombre con su propia realidad, su visión romántica nos habla de los sueños, del terreno que engrandece al ser humano. La simultaneidad de estos dos planos está dotando al lector y al espectador de una visión tragicómica.

En *Un hombre de suerte*, vista en Alicante en noviembre de 2004, Alonso de Santos bucea en los resortes secretos que mueven nuestros actos y en la gran carga moral que los acompaña, aunque en el momento no seamos del todo conscientes. De nuevo el ámbito del teatro, su propio lenguaje como lugar de representación del imaginario de una comunidad, le sirven al autor para entrar en los sueños, en las pesadillas, en los deseos y conflictos que regulan la condición humana.

LOS DRAMAS SIMBÓLICOS O POÉTICOS: *El álbum familiar* y *La última pirueta*. La primera, estrenada en 1982 en el Centro Dramático Nacional, teatro María Guerrero, está escrita en primera persona. Sin antecedentes en el teatro, nos encontramos con un texto cuyo protagonista es el «Yo», y a su alrededor se configuran y definen los demás personajes. La acción sucede en el tiempo del sueño, de la pesadilla, del recuerdo, y se orienta hacia el interior del personaje. La fábula aparece fragmentada y el personaje está muy lejos de tener una sola identidad. La obra tiende, por tanto, hacia espacios de carácter simbólico donde el autor utiliza sus obsesiones, no sólo como fuente de inspiración, sino como estilo unificador, de tal forma que se da una fuerte fusión entre lo que cuenta y la manera de contarlo.

En la *La última pirueta*, estrenada en 1986 en el Teatro Monumental de Madrid, de nuevo el autor se sitúa en la abstracción simbólica. La acción dramática se desarrolla en la pista de un pequeño circo arruinado, pero ni el circo ni los acontecimientos dramáticos están determinados histórica y geográficamente. El autor mira de nuevo hacia dentro de sí mismo, pero esta vez a su mundo infantil. Ilusión y realidad, al igual que se enfrentaron, más veladamente, en *¡Viva el Duque...!* y *En la sombra del Tenorio*, vuelven a presentarse aquí como fuerzas en pugna, aunque ahora la contienda se dé en el terreno de lo simbólico.

TEATRO DE LA EXPERIENCIA: LO COTIDIANO Y LO CONTEMPORÁNEO: *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*. Teatralidad e intensidad dramática son las notas definitorias que Teresa Olivera, estudiosa de este texto en su edición de Alhambra, aplica a *La estanquera de Vallecas*, que se estrenó en 1981 y fue repuesta en el Teatro Martín de Madrid en 1985. En estas dos obras el mundo personal del autor va a ocupar un segundo plano, y aflora a la superficie con gran nitidez una construcción dramática limpia y clara, con un lenguaje tanto teatral como literario muy depurado, y una construcción y evolución de los personajes que se ve en la obra de forma manifiesta. En esta obra todos los materiales de la escritura dramática están pensados bajo el punto de vista de que han de ser material a interpretar por actores en escena. No podemos olvidar que Alonso de Santos, por encima del teatro de la subjetividad y por encima de la finalidad social y filosófica que trata siempre de aportar a sus obras, es principalmente un hombre de teatro práctico, es decir, escénico. En *La estanquera...* es evidente esta teatralidad, que se manifiesta en la clara exposición del conflicto principal y de los secundarios, en el dibujo y transformación de los personajes, en los enfrentamientos entre fuerza interior y exterior y, por encima de todo, en la construcción de un gran personaje teatral, el de la estanquera.

Estrenada en 1985 en el teatro Bellas Artes de Madrid, sin duda, *Bajarse al moro* forma parte ya de la historia de nuestra cultura contemporánea, pues con ella el autor conectó con gran intensidad con el imaginario de su comunidad. Pocos títulos teatrales han sabido cristalizar y sintonizar de una manera tan acertada los cambios que se estaban viviendo en la España de comienzos de los ochenta. A la división tradicional en la sociedad española entre franquistas y antifranquistas comienza a sucederle la división entre integrados –demócratas propietarios del bienestar– y no integrados –amplio grupo de marginados que se queda fuera de esa nueva clase media estable y emergente–. Este gran conflicto social es el que subyace en los personajes de *Bajarse al moro*, conflicto común a la mayoría del público que acude a ver esta obra.

La obra tuvo una extraordinaria recepción por parte de crítica y público (más de tres años en cartel por toda España) y fue especialmente valorada

–por estudiosos y eruditos– la maestría y novedad del uso del lenguaje. Alonso de Santos, gran espía de la realidad, como a él le gusta definirse, y gran amante de las palabras, como ha repetido en numerosas entrevistas, tiene la capacidad de encontrar ese punto en que el lenguaje hablado y el escrito (o el coloquial y el literario) se encuentran y se mezclan para reflejar, de un modo convincente y veraz, el habla de cada día. Esta mezcla exige una reelaboración poética que muestre como espontáneo un cuidadoso y selectivo tratamiento del lenguaje, como bien ha señalado Luis Landero.<sup>6</sup>

El lenguaje de estas dos obras está cuidadosamente creado, y en él se apoya la situación dramática. De él dijo Francisco Umbral: «Un dramaturgo que cuida a tal extremo el argot de cada clase social y edad es un artista del idioma que naturalmente ha consumido mucha vanguardia española y extranjera...».<sup>7</sup>

Con estas dos obras, Alonso de Santos inicia un camino que proseguirá a lo largo de toda su carrera teatral: hablar de la realidad del hombre urbano y contemporáneo.

TEATRO DEL ABSURDO Y PSICOLÓGICO: *Del laberinto al 30* –estrenada en 1980 en la Sala Cadarso– y *Fuera de quicio* –estrenada en 1987 en el teatro Reina Victoria de Madrid– son dos obras que coinciden con muchas de las significaciones que definen al teatro del absurdo. En la primera podemos decir que el tema central que la recorre, la legitimidad o no legitimidad de la violencia y la crueldad como mejor manera de estar en el mundo, se cruza con otro eje temático común a todo el teatro existencialista y del absurdo: tratar de intuir el sentido de la vida. No es difícil detectar la influencia de las lecturas de cabecera de toda una generación: J.P. Sartre y A. Camus, quien realizó durante toda su vida un permanente esfuerzo por no amparar las ideologías de la violencia. Además, podemos observar en esta obra una segunda vertiente de tipo psicológico que aparece por primera vez en esta obra y que tendrá gran importancia en toda su producción dramática. Este

6. «Documentos», en *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, Castalia Didáctica, Madrid, 2001, p. 144.

7. «La belleza convulsa.», *El País*, Madrid (13-VI-1985), pág. 8.

prisma psicológico no aleja al autor del objetivo que se ha marcado con esta obra: la experimentación, objetivo que compartió plenamente con Ángel Barreda, director de la obra, quien situó el espectáculo en la estética del pop, del cómic, del plástico, de la instantánea fotográfica, tan definitoria del comienzo de los ochenta.

La estructura de este texto rompe con los elementos propios de una estructura clásica: frente al final cerrado, plantea un final abierto; frente al conflicto manifiesto, plantea un conflicto latente; frente al tiempo condensado y continuo, plantea un tiempo fragmentado y frente al espacio real, la acción se funde indistintamente en un espacio de sueño y de realidad.

En *Fuera de quicio* también se rompe la lógica, la rompen unos personajes que están «fuera de quicio», es decir, el espectador sabe ya que se va a encontrar con comportamientos extraños, pero la obra no carece de lógica interna. Escrita en clave de comedia –comedia negra según Juan Carlos Gené, autor y director del estreno de esta obra en Caracas, o comedia de intriga, como la llama Medina Vicario–, la obra presenta una reflexión sobre la locura, donde los límites entre la realidad y la fantasía se superponen creando siempre una incertidumbre en el espectador.

En su reposición en España, en 1997, por el grupo teatral Yeses, formado por presas de la cárcel de Yaserías, tuvo una notable acogida de público.

LA COMEDIA MODERNA: *Pares y Nines*, *Vis a vis en Hawai*, *Dígaselo con valium* y *La comedia de Carla y Luisa*, cuatro comedias protagonizadas por antihéroes de nuestro tiempo que escenifican conflictos de amor cercanos al espectador contemporáneo. Sabemos que la comedia es especialmente estudiada, querida y practicada por Alonso de Santos. Este género presenta singularidades específicas y dificultades añadidas, pues exige un equilibrio entre la gravedad y la levedad de la situación dramática que plantea: los personajes han de enfrentarse a sus dificultades para conseguir sus metas, pero siempre dentro del optimismo y la vitalidad que exige el género. Algunas de las comedias de Alonso de Santos –lo han dicho muchos críticos– alcanzan grandes cotas de perfección en su construcción. *Pares y Nines* es una de ellas. Se estrenó en 1989 en el teatro Infanta Isabel de Madrid y estuvo tres

años en cartel por toda España. En ella el autor ironiza, con inteligencia y humor, sobre el enredo amoroso, tema tan tradicional en la literatura. El amor como bálsamo que todo lo cura será cuestionado en esta comedia, donde al autor no le interesa frivolar sobre las vicisitudes por las que pasa este trío amoroso, sino plantear directamente a dos personajes inadaptados que luchan por acoplarse ante la nueva situación amorosa que la vida y los nuevos tiempos les están imponiendo. Perdidos los referentes tradicionales del honor, la fidelidad, etc., se encuentran con la angustia, y al tiempo con el atractivo, del amor vivido con provisionalidad. Amor de muy difícil manejo, y de compulsiva vivencia.

*Vis a Vis en Hawai* y *Dígaselo con valium* también hablan de amor, de soledad, de insatisfacción y, sobre todo, de desamor. En la primera –estrenada en 1992, también en el teatro Infanta Isabel de Madrid– observamos una precisión casi matemática en el ritmo ascendente del enredo y de la sorpresa. Con *Dígaselo con valium*, estrenada en 1993 en el teatro Barakaldo de Bilbao, el riesgo es aún mayor. El equilibrio de la comedia se pone en juego continuamente. Quiere decir esto que a veces el conflicto planteado adquiere una gran profundidad –la incomunicación entre la pareja protagonista y el problema del maltrato– y Alonso de Santos de inmediato ofrece un golpe de ligereza para otorgar verosimilitud a la lucha de los personajes, que han de vencer grandes obstáculos para obtener sus objetivos.

*La comedia de Carla y Luisa*, estrenada en 2002 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, se sustenta en un doble eje temático: la mujer y su desfavorable posición laboral frente a los hombres y de nuevo el humor, que acentúa y no esconde la dureza de la situación.

En estas obras, Alonso de Santos controla cada movimiento: concatena equívocos, hace y deshace enredos, atrapa al espectador en una intriga que luego desemboca en otra. Tienen un ritmo muy cinematográfico y el movimiento de los actores en el escenario nos recuerda muchas veces al de una cámara de cine; así observamos ecos de Billy Wilder y Woody Allen, pero también se oyen las voces de Mihura, Jardiel y de todo nuestro gran teatro de humor.

EL DRAMA Y LA TRAGEDIA: Se ha discutido mucho sobre la existencia de la tragedia en la época contemporánea. No es este el momento de volver sobre este debate, pero resulta difícil negar la presencia de lo trágico en el teatro de nuestros días. Sin embargo, la tragedia a que se ven abocados sus personajes no es debida a fuerzas misteriosas o desconocidas, sino a causas reconocibles de orden existencial o, más frecuentemente, social, económico o político.

Los elementos que caracterizan a la tragedia, como el error y la anagnórisis, el acontecimiento patético, e incluso la función catártica, son reconocibles en *Trampa para pájaros*, *Yonquis y yanquis* y *Salvajes*. El protagonista de *Trampa para pájaros*, estrenada en 1990 en el teatro Rojas de Toledo, es un policía, Mauro, que ha dado muerte a un detenido durante los interrogatorios y que se refugia en el desván de la vieja casa paterna, presidida por el recuerdo de los juguetes con los que él y su hermano Abel —nombre de significado inequívoco—, hoy hombre de convicciones democráticas, biesexual y músico de profesión, jugaban de pequeños. Bajo la autoridad paterna todo parecía claro. Ahora Mauro no consigue entender por qué lo que siempre ha sido considerado como una práctica habitual de la policía se ha convertido en objeto de reprobación e incluso de cárcel. Se contraponen así la sociedad violenta y represora del pasado y la nueva sociedad democrática y tolerante. Alonso de Santos dota a sus dos personajes de grandes cualidades éticas, de tal forma que ambos, como exigen los héroes trágicos, se pueden enfrentar de igual a igual.

En *Yonquis y yanquis*, estrenada en 1996 en el Centro Dramático, teatro Olimpia, estamos en plena guerra del Golfo Pérsico, en un barrio marginal de las Fronteras, a las afueras de Torrejón, según indica la acotación inicial de la obra. Ángel, un joven que pretende salir del mundo de la droga, se verá abocado a un final trágico, porque la «basura» que le rodea le impide salir de ese estercolero. Ana, su abogada, trata de sacarlo, pero ella misma será víctima del intento imposible de «salvación». No hay salida, parece decir Alonso de Santos en esta obra desesperanzadora y amarga.

Y en el último título señalado, *Salvajes*, estrenada en 1998 en el teatro Maravillas de Madrid, el autor se sumerge en el mundo violento de los ca-

bezas rapadas. Sin embargo, a nuestro autor no le interesa contar la historia desde el punto de vista de estos personajes, le interesa indagar en el conflicto que se le plantea a Berta, una mujer de unos sesenta años, tía de estos jóvenes que vive con ellos y que en modo alguno comparte sus ideas, pero a los que quiere cuidar y defender.

No quisiéramos terminar sin mencionar otras obras. Las que el autor ha dedicado al público infantil: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón* y *Besos para la Bella Durmiente*, textos que ha revisado el autor recientemente para su inmediata edición en Castalia. En ellos Alonso de Santos trabaja con los referentes de los cuentos tradicionales a los que el autor aporta su impronta personal, tanto en la forma como en el contenido. En la misma fecha que escribimos estas líneas, el 24 de septiembre de 2005, el autor ha sido galardonado con el II Premio Nacional María José Jove de Escritura Teatral Infantil por su obra *Viva el teatro*, un texto de reciente escritura en el que su recurso más eficaz, el teatro dentro del teatro, le sirve para homenajear el espectáculo teatral.

*Cuadros de amor y humor al fresco*, una de sus últimas obras publicadas, recoge sus piezas más breves y en ellas sintetiza tanto las técnicas de construcción dramática como el estilo humorístico que las envuelve. Este texto también acaba de ser revisado por el autor con motivo de su próxima publicación en Cátedra. Las dos últimas versiones que ha realizado parten de la novela, con lo que ha tenido que adaptar los elementos narrativos a los teatrales. La primera es el *Yo Claudio*, de Rober Graves, por la que ha recibido el premio Max 2004 a la mejor adaptación teatral y la segunda es *El Buscón*, versión del texto de Quevedo, que acaba de publicarse en la Revista Acotaciones de la Resad.

Nos hemos referido sólo a las obras publicadas y estrenadas, porque se nos haría muy largo hablar de las que en estos momentos tiene encima de su mesa, todas ellas tratando de abrirse camino en el imaginario del autor. El recorrido ha sido suficiente para demostrar la intensa vida teatral de José Luis Alonso de Santos.

Muchos de los que vais a leer estas líneas, sabéis que la que las escribe ha sido testigo, junto a otros muchos compañeros, del apasionante proceso

creativo de este autor y al margen de nuestros gustos teatrales, coincidimos en que el teatro ha sido su lente a través de la cual entiende el mundo y desde el teatro ha procurado siempre proyectar sus opiniones, y en la medida de lo posible, tratar de cuestionar la realidad, siempre logrando más interrogantes, más caminos que investigar.

## LA SONRISA CERCANA DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

*Juan A. Ríos Carratalá*

José Luis Alonso de Santos sonrío a menudo. Ignoro si lo hace también los lunes cuando se levanta o durante el último ensayo antes del estreno, en cuyo caso sería un individuo con un envidiable sentido del humor. Lo que cuenta ahora es su imagen pública, la de un conferenciante que siempre inicia su intervención con una sonrisa o la de un interlocutor que la mantiene a lo largo de la conversación con el amigo o con cualquiera que se le acerca. Lo entendemos como una señal de educación y respeto, poco frecuente por desgracia, pero al mismo tiempo es un rasgo que nos ayuda a caracterizarle como alguien con quien apetece dialogar. Escucharle también resulta un placer, incluso en las conferencias, pues su sonrisa supone toda una declaración de principios que aleja la somnolencia gracias al ingenio, la anécdota bien contada y el olvido de cualquier asomo de pedantería.

Buena parte de la obra teatral de José Luis Alonso de Santos es coherente con esa sonrisa cercana y entrañable. Hay algunas excepciones relativas: *Trampa para pájaros* (1990), *Yonquis y yanquis* (1996), *Salvajes* (1998)..., que se decantan por un tono más dramático que nunca excluye el humor de manera radical. Son, en parte, fruto de su preocupación por la violencia que

nos rodea, por esa absoluta y trágica negación de su concepto del humor. Pero, haciendo un rápido repaso de su trayectoria, recuerdo varias representaciones donde ha sido capaz de mantener la sonrisa del espectador. Es difícil, como tantas veces se ha dicho con razón. José Luis Alonso de Santos alcanza este objetivo gracias a su conocimiento de los resortes infalibles para provocar esa reacción del público; infalibles, sí, excepto cuando fallan. La teoría del humor es sencilla y reiterativa. Su práctica, sin embargo, responde a menudo a leyes caprichosas que unos dominan con pasmosa facilidad y a otros se les resisten sin piedad. José Luis Alonso de Santos es de los primeros y transmite esta cualidad a sus obras, escritas en un tono que nos suele recordar la imagen y la actitud del autor. Son comedias que invitan a una media sonrisa, amable y cercana, que nos resulta cordial como la conversación con quien la mantiene sin esfuerzo, al menos aparente.

El propio José Luis Alonso de Santos ha hablado y escrito sobre el humor, con la sencillez y el sentido común que le caracterizan:

El humor es la diferencia que existe entre nuestros deseos y la realidad. El humor es lo que pone las cosas en su sitio. El humor es una de las pocas cosas con las que el ser humano puede dar respuesta a nuestras limitaciones, que son muchas. El sentido del humor lo que nos hace es recordar que la realidad tiene muchos puntos de vista, relativiza la trascendencia, nos devuelve un poco la humanidad de ser conscientes de nuestra pequeñez. Para mí el sentido del humor es una droga, yo me coloco en la vida con sentido del humor (*El Faro de Ceuta*, 18-IX-1985).

Casi veinte años después, el autor, en su nota previa a la edición de *Un hombre de suerte* (Ciudad Real, Ñaque, 2004), explicaba así esta constante de su obra:

El sentido del humor es una de las pocas medicinas que tenemos para defendernos en este laberinto [de nuestras vidas]. Uso ese lenguaje para poder dar contrastes, al mezclarse con la dimensión trágica y existencial de la obra. La risa nos permite alejarnos de nosotros mismos, y vernos representar desde fuera, con tanto esfuerzo y seriedad, nuestro absurdo y tonto papel. El género cómico trata siempre de dejar a nuestros fantasmas en una dimensión humana más cercana a nuestras posibilidades. Es una forma de saltarnos los límites, y una respuesta lúcida que nos permite crear un puente entre realidades y deseos.

José Luis Alonso de Santos, de acuerdo con su primera cita, puede ser calificado como un excelente «camello», fiel a sus compromisos con unos espectadores que encuentran en sus obras las necesarias dosis. Con la medida justa, pues sólo el afán de ser gracioso a toda costa es equiparable, por su memez, con el aburrimiento de quienes desprecian el humor.

Sus citadas palabras las utilizo a menudo en mis clases. No por originales o especialmente lúcidas, pues otras similares también las he encontrado en los trabajos que condujeron a mi libro *La memoria del humor* (2005). Las recuerdo ante mis alumnos por su claridad, rematada con una afirmación que me interesa mucho: yo también me coloco con el sentido del humor y, como profesor de quienes en el futuro pueden dedicarse a la docencia, intento compartir esa jeringuilla porque pienso que es contagiosa.

Las definiciones que da José Luis Alonso de Santos sirven para caracterizar muchas de sus comedias, a menudo protagonizadas por personajes limitados y contradictorios, que sufren la diferencia entre la realidad y el deseo sin perder la conciencia de una pequeñez que, por humana, siempre nos resulta cercana. Con ella sonreímos al mismo tiempo que disfrutamos con el ir y venir de unos entrañables antihéroes. No resuelven nada, nunca superan complicadas peripecias, sus objetivos quedan pendientes, pero siguen ahí, aferrados a una vida mucho más llevadera si se afronta con el humor que les infunde su autor. Un humor agridulce, que evita el sarcasmo o la burla y se recrea en los entresijos de una realidad contradictoria que siempre conviene relativizar.

Cualquiera que lea con atención un texto teatral de José Luis Alonso de Santos percibe que su actitud no es la de un autor frío, capaz de ignorar al actor y al espectador. Al contrario, sus comedias revelan la sabiduría de un buen espectador, un lector constante y un colaborador con los intérpretes y los directores. Ama un teatro que conoce como pocos. Lo ha sido todo en ese mundo y se nota en cada réplica de sus obras. No es una sorpresa para quienes hemos leído su ensayo *La escritura dramática* (1998), fruto de años de reflexión teórica combinada con la docencia y la práctica teatral. Pero ese amor consciente, nada impostado y sonriente lo puede percibir cualquiera que disfrute con sus personajes, perfilados para que los actores se encuen-

tren a gusto desplegando sus mejores cualidades. Les mima y los intérpretes se lo han agradecido con excelentes representaciones. Sus textos, por otra parte, buscan la comunicación directa con un espectador siempre respetado y comprendido, al que no se le pide imposibles. Tal vez porque el sentido del humor de José Luis Alonso de Santos le permite huir de tantas audacias que, en realidad, esconden un desprecio por el disfrute del espectador. Es lícita esta práctica creativa, hasta necesaria en algunos momentos, siempre que luego no vengan las quejas por la deserción del público.

Hay quienes son capaces de disfrutar con la obra completa de un autor, sin fisuras ni altibajos. Les envidia, aunque me preocupa un tanto la posibilidad de que aparezca un entusiasmo que no suele llevarse bien con el sentido crítico. Prefiero establecer un itinerario personal a la hora de recordar y valorar las obras de quienes me interesan. Sigo las de José Luis Alonso de Santos desde principios de los ochenta, como espectador y lector. Tengo mis preferencias, una subjetiva escala de valoraciones que me lleva a la relectura de algunas comedias y al olvido de otras. En mis clases he recurrido con frecuencia a títulos como *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985). Son fundamentales para explicar un momento concreto de nuestra reciente historia teatral. Sus posibilidades docentes han sido corroboradas por numerosos colegas, que las utilizan en sus cursos y propician su lectura como demuestran las varias reediciones de la segunda. También rescato a menudo *Pares y Nines* (1989) para hablar del concepto de la comedia durante la etapa democrática. Mis preferencias, no obstante, van en otra dirección donde encuentro la confluencia del comediógrafo, el reflexivo conocedor de un teatro que ama sin ningún tipo de idealismo y un sentido del humor volcado sobre la propia experiencia profesional. Me estoy refiriendo a dos espléndidos monólogos: *La sombra del Tenorio* (1994) y *Un hombre de suerte* (2004), interpretados por Rafael Álvarez *el Brujo* y Juan Luis Galiardo, respectivamente.

La sombra del Tenorio es Ciutti, claro está. No imaginamos a José Luis Alonso de Santos dedicando una obra al legendario conquistador. Lo suyo son los personajes a la sombra, los antihéroes como Saturnino Morales, el cómico que durante su larga trayectoria se había especializado en ese papel

tan poco agradecido de Ciutti. Al igual que Carlos Galván, el protagonista de *El viaje a ninguna parte* (1985) de Fernando Fernán-Gómez, se encuentra al borde de la muerte en un asilo. Y allí, en ese momento de balance, ambos sólo desean recordar para encontrar una memoria que les reconcilie con un pasado poco brillante. Ninguno de los dos ha tenido éxito: Carlos nunca pasó de personajes secundarios, mientras que Saturnino se quedó con las ganas de interpretar el papel de Don Juan Tenorio. El primero, para compensar la soledad del fracaso, imagina «una buena racha» de estrenos alabados por la crítica, películas con premios rutilantes, bellas mujeres alrededor y una casa para él y su padre, cómico también. El segundo es más modesto y concreto. No se mueve en el amplio campo de la novela, sino en el de un monólogo teatral donde su única, y última, obsesión es la de interpretar al protagonista de la obra de José Zorrilla. O, al menos, vestirse como tal para probar una sensación que tantas veces ha imaginado con deseo.

Estar siempre a la sombra resulta duro y hasta injusto. Lo explica Saturnino Morales con un humor no exento de amargura, la de sentirse relegado a la hora de los aplausos y cualquier otra recompensa. Ciutti puede brillar gracias al buen trabajo del actor, pero sólo él parece percibirlo. El público, la crítica, los demás compañeros se sienten atraídos por Don Juan Tenorio, que juega con ventaja. La de ser el galán, disponer del mejor vestuario y recitar los más sonoros versos imaginados por el poeta. Mientras tanto, su criado hace recados y va de un lado para otro. No hay posible competencia. Lo reconoce Saturnino Morales y reclama su derecho a ser, en su última e imaginada representación, el protagonista y aparecer con la galanura de quien tanta envidia le ha provocado. ¿Quién le va a discutir semejante deseo a un condenado a muerte? Nadie, aunque al final descubre con orgullo que su trabajo también había merecido la pena y que, al fin y al cabo, tampoco era para tanto eso de ser «el Tenorio».

Saturnino Morales es un sabio de la escena. Su vida rebosa anécdotas relacionadas con sus innumerables representaciones del drama zorrillesco, en los más diversos lugares y en circunstancias singulares a menudo. El autor las recopila mediante la consulta de diversas fuentes para que su protagonista las cuente, en la soledad de su dormitorio sólo alterada por la presencia de

una monja inmóvil y mientras prepara su última representación. Juntas, forman un curioso tratado que nos recuerda la experiencia de tantas peripecias vividas por los cómicos en épocas donde la supervivencia era un empeño. No pretenden ser las más significativas, sino que se eligen con el criterio de la memoria de un cómico que se dirige a un público que nunca debe aburrirse. Lo consigue, ya que con una fluidez propia de un experimentado autor las va presentado de manera que aprendemos y sonreímos. Imaginamos a Saturnino Morales afeitado en salir airoso de las más penosas circunstancias y, como sucedería con los personajes picarescos, sonreímos al comprobar sus limitaciones. La diferencia con respecto a los pícaros es que el autor le respeta, incluso le admira y comprende, gracias a lo cual esa risa nunca es dura y distante, sino entrañable y lúcida.

Me gusta repasar la historia de los Tenorios desde la perspectiva de los Ciutti, esos personajes y sus intérpretes que apenas han gozado de voz propia. Es la adecuada para observar las miserias de la escena, el polvo y los raídos vestuarios, pero también para admirarse por el valor de un amor al teatro que siempre salva a tipos como Saturnino Morales. Quienes nunca comprendieron lo que sucedía en los escenarios, como es el caso de Miguel de Unamuno, se tomaron en serio el drama de José Zorrilla. Así les fue, escandalizados ante su falta de consistencia teológica. Pero para comprender su éxito durante tantos años resulta más adecuado acudir al humor del criado, que revela las claves de aquella fiesta, divertida en lo fundamental, que se celebraba cada primero de noviembre. Sin caer en una más de las innumerables parodias que han merecido la obra y el célebre personaje de José Zorrilla, José Luis Alonso de Santos nos enseña la puerta trasera de aquel ritual oficiado por cómicos como Saturnino Morales.

Nos encontramos, pues, ante una auténtica lección de teatro, que no resta interés alguno al drama de un protagonista que, a punto de morir, ve cumplido su deseo. Sin emociones desbordadas ni derivas melodramáticas, entre las sonrisas despertadas por una memoria que nos lleva de una a otra representación, evoca peripecias alrededor de mil escenarios y nos hace amar el teatro sin ponernos pedantes. Es lo último que desearía José Luis Alonso de Santos, capaz de contar con sencillez lo complejo, desnudarlo

y presentarlo en términos que nos resultan tan cercanos como su sonrisa. Parece fácil, pero sólo está al alcance de quien también sabe hacerlo cuando habla, reflexiona o diserta. La clave es seguir fiel a sí mismo a la hora de escribir sus obras.

Releer el texto de *La sombra del Tenorio* casi obliga a escuchar la inconfundible voz de Rafael Álvarez *El Brujo*, amigo del autor y destinatario de un monólogo capaz de sacar a relucir sus mejores cualidades. Siempre he pensado que es positivo escribir conociendo de antemano al actor que va a representar la obra, sobre todo cuando existe una evidente sintonía donde la noción de «encargo» queda diluida en una mutua colaboración. También supongo que ocurrió así en el caso de *Un hombre de suerte*, otro monólogo concebido en esta ocasión para un intérprete tan peculiar como Juan Luis Galiardo, que actuó una vez más bajo la dirección de su buen amigo José Luis García Sánchez. Un monólogo, pocas personas, todas con probado sentido del humor... tal vez no constituyen garantía suficiente para la ausencia de problemas, pero ayudan a llevar mejor el trabajo.

Recuerdo la representación de *Un hombre de suerte* con motivo del homenaje a su autor en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Era un lunes por la noche, en noviembre y en una ciudad de provincias. Supongo que Juan Luis Galiardo estaría preparado para experimentar lo mismo que le pasó a su personaje en Albacete y otros lugares. Pocos espectadores, ambiente frío y una sensación de soledad. Quienes acudimos, más que en otras ocasiones similares, pronto nos dimos cuenta de que el escenario «fantasmal, en penumbra y casi vacío» estaba repleto con tan solo un actor. Unos pasos, algún medido gesto y la voz poderosa de Juan Luis Galiardo bastaban para que empezáramos a tener interés por «Fernando San Juan, actor de teatro retirado, retirado del teatro, quiero decir». Seguro que era un sabio de las tablas como su colega Saturnino Morales y merecía la pena escucharle.

Había, no obstante, una diferencia: Fernando San Juan era primer actor con compañía propia. ¿Habría de sus éxitos, de sus conquistas...? ¿Había traicionado José Luis Alonso de Santos su predilección por los antihéroes? No, y estaba claro desde el principio. El personaje tenía mucho más pasado

que presente. Del futuro, mejor no hablar. Ya se había retirado y en su tono de voz se percibía el cansancio de un individuo baqueteado por mil circunstancias de la vida. No las iba a contar, pero sí una que le obsesionaba desde hacía años. Su protagonista era Aniano Peña, un colega que había trabajado en su compañía. Con poca fortuna, porque era «el peor actor que he visto en mi vida. Era de esos actores que llaman la atención en escena para mal: alto, desgarbado, y con pinta de aficionado. Le ponías de centinela con una lanza, al fondo del escenario, sin frase, sin moverse, sin nada, y se cargaba la escena». Y su mujer igual, tal para cual. Dos verdaderos antihéroes que, sin embargo, marcaron la trayectoria de un primer actor que, en una solitaria noche pasada en Albacete, tuvo demasiado frío, tanto como copas en el cuerpo. Lo lamentaría siempre, como esas vulgares circunstancias que condicionan hasta la obsesión nuestras vidas. Todos pretendemos borrarlas de nuestra memoria, pero algunas parecen empeñadas en reaparecer, como si de una perpetua condena se tratara.

No voy a desvelar lo sucedido y menos la sorpresa final. Prefiero ahora recordar una nueva lección de teatro impartida por el autor a través de su protagonista. En este caso nos habla de una experiencia más cercana que la de Saturnino Morales. Fernando San Juan era el primer actor y director de una compañía que podía haber triunfado en los años sesenta, incluso en los primeros setenta. Justo hasta el ocaso de las que realizaban eternas giras por provincias, estrenaban algunas obras en Madrid y siempre confiaban en el atractivo de su cabecera de cartel y el oficio de los secundarios. José Luis Alonso de Santos las llegó a conocer, aunque por aquellos años de su juventud se sumara a las del teatro independiente. Le habrán llegado, por otra parte, numerosas anécdotas acerca de las relaciones establecidas en las compañías, de ese difícil convivir que tan a prueba pone el ánimo y la paciencia de los cómicos. De ahí espigaría algunas para explicar la peculiar relación entre Fernando San Juan y Aniano Peña. Y, a través de la misma, ilustrarnos acerca de lo que sucede cuando el telón cae y todavía quedan muchas horas hasta que se vuelva a levantar. La vida sigue mientras tanto, con sus pequeñas miserias tan alejadas de la estilizada ficción representada en el escenario. José Luis Alonso de Santos nos lo cuenta con su habitual

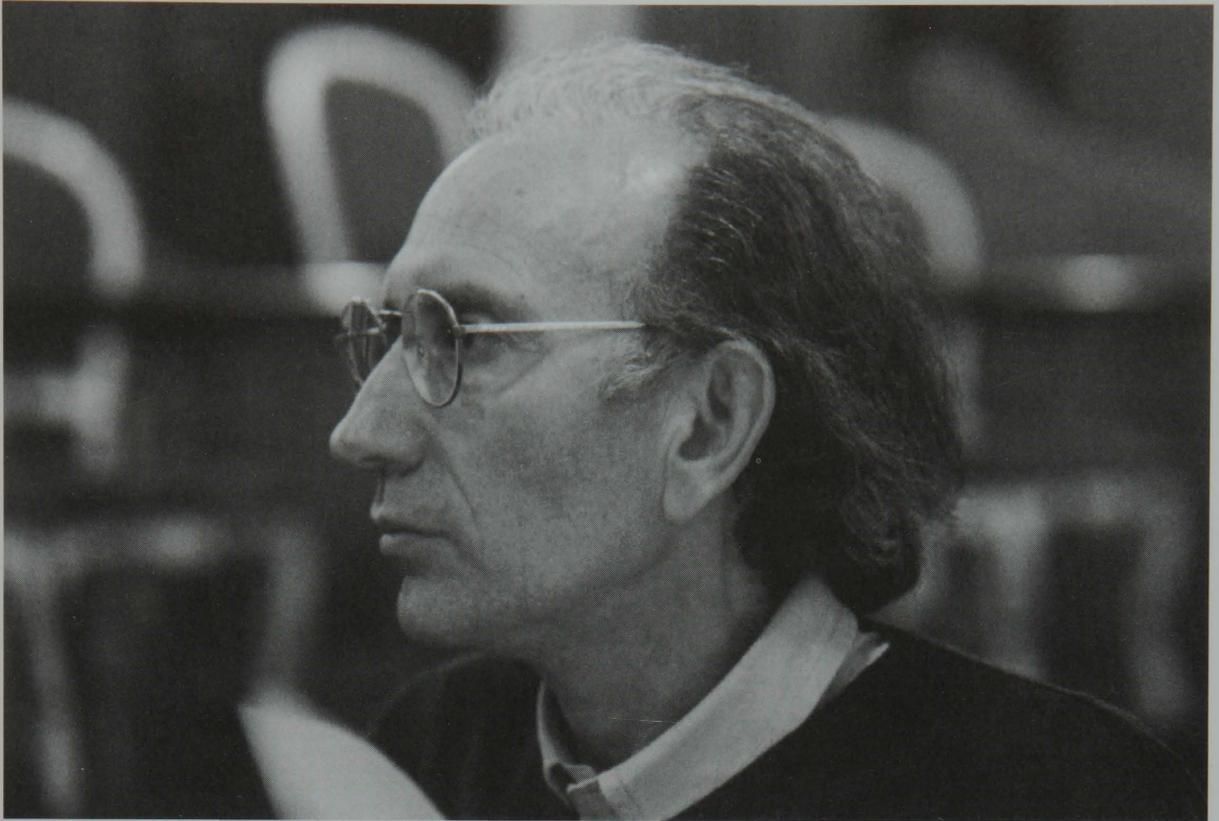
agudeza y sentido del humor, jugando también con un concepto del metateatro que, en su caso, no tiene pretensiones teóricas. Le interesa más la experiencia concreta, la anécdota, de la cual ya nos encargamos nosotros como espectadores de sacar la oportuna conclusión. O, si no estamos por la labor, de limitarnos a esbozar una media sonrisa. La alternativa siempre depende de nuestra voluntad.

De la mano de Fernando San Juan nos imaginamos lo duro de tener que representar un drama clásico, con sus enrevesados versos, en una sesión de noche ante unos pocos espectadores que empiezan a bostezar apenas ha comenzado la obra. También suponemos lo grotesco de un Aniano Peña interpretando un personaje alegórico de un auto sacramental de Calderón. La gasa negra se le quedaba corta por lo alto que era y, con las rodillas al aire, pensaba que era mejor salir de obispo: «No tengo frase, pero por lo menos salgo vestido de obispo. Causo respeto». Y así se van sumando pinceladas de un tipo tan servicial como feliz en su mediocridad, envidioso de un destino que él mismo iba a condenar. Pruebas también de una intertextualidad que, en realidad, es el fruto de algo tan sencillo como obvio: el teatro sirve para comprender la realidad. ¿Por qué teorizar si tantos ejemplos dramáticos tenemos a nuestra disposición para hablar de deseos, miserias, ambiciones, sexo, suerte, envidia...? Fernando San Juan ha vivido siempre sobre el escenario y se ha formado también como individuo en unas tablas donde todo se aprende en términos teatrales. Nada tiene, pues, de extraño que nos cuente sus cuitas con Aniano Peña utilizando ese rico bagaje, el aportado por su creador que hace una nueva demostración de sus conocimientos teatrales y de su pertinencia para explicar tantas situaciones.

Escuchar una lección de historia del teatro impartida por Juan Luis Galiardo y Rafael Álvarez *El Brujo* es una gozada. Tal vez lo que en este sentido nos aportan sus monólogos en *Un hombre de suerte* y *La sombra del Tenorio* no sea sistemático ni responda a un objetivo docente prefijado. Son apuntes rápidos, pinceladas de una imagen que se completa poco a poco. Pero quienes amamos el teatro y su tradición disfrutamos con su evocación en un tono humorístico, sin asomo de pedantería, fruto de la naturalidad de quien lleva muchos años pensando en términos de escenas, personajes, diálogos...

Tal vez *Un hombre de suerte* y *La sombra del Tenorio* no sean las mejores obras de José Luis Alonso de Santos ni las que más éxito le han proporcionado. Es posible que en su elección para este artículo haya influido mi condición de catedrático de Historia del Teatro. Me da igual. Disfruté con sus representaciones, aprendí algunas de las infinitas posibilidades de interrelacionar la vida con el teatro y, sobre todo, comprendí una vez más la necesidad del humor para permanecer a la sombra del héroe o para tener «suerte», aunque sea la envenenada por el destino. Y ahora, una vez releídas las obras, sospecho también que estos monólogos con el paso del tiempo mantendrán toda su frescura. Obras como *Bajarse al moro* y *La estanquera de Vallecas* ya las veo un tanto lejanas, necesitadas de un contexto para ser explicadas y apreciadas. Por el contrario, las dos que he seleccionado permanecerán sin esas muletas porque en sus historias, tan aparentemente circunstanciales, sólo se atiende a lo sustancial de unos personajes que se comportan como tantos otros de diferentes épocas. Son, a su modo, clásicos. O, mejor dicho, se convertirán en tales y, supongo, provocarán nuevas sonrisas, cercanas, con su entrañable humanidad, la aportada por un comediógrafo que pronto supo de la inutilidad de tanta pedantería y optó por la sencillez. Se lo agradezco, de verdad.

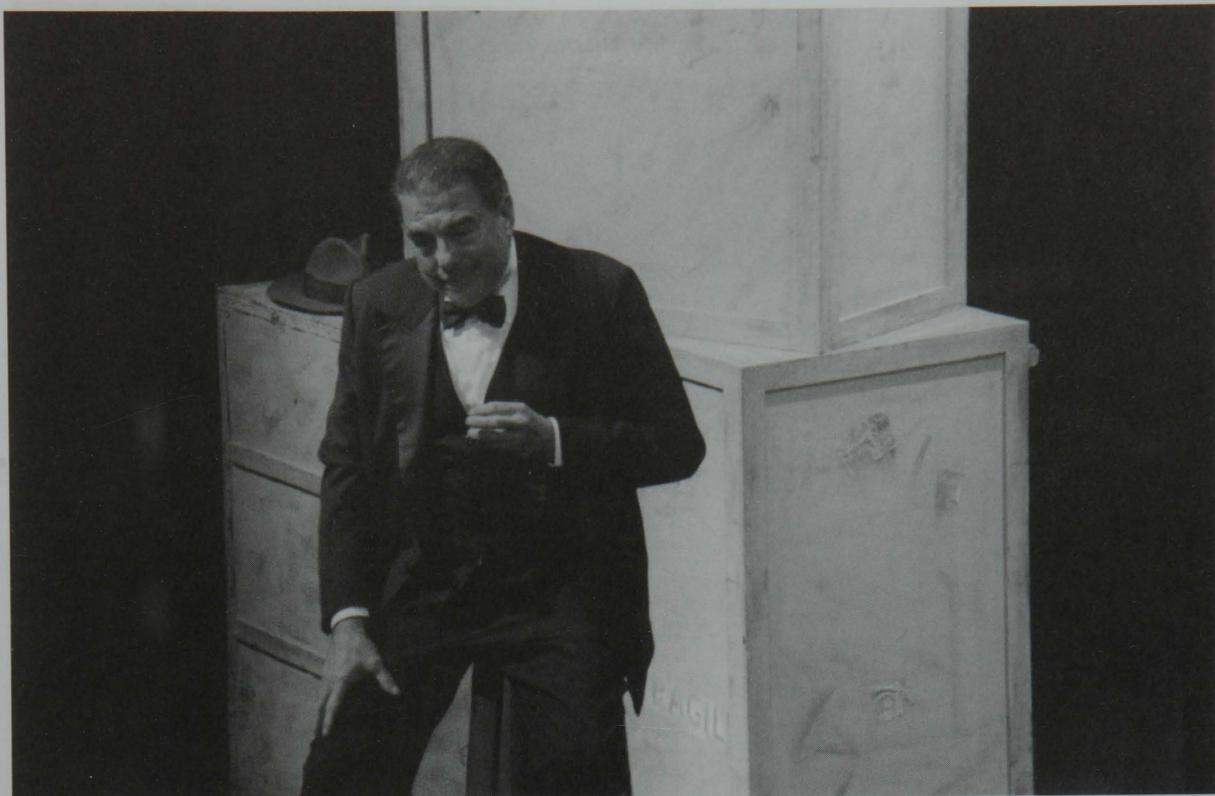
## Memoria fotográfica sobre la XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos



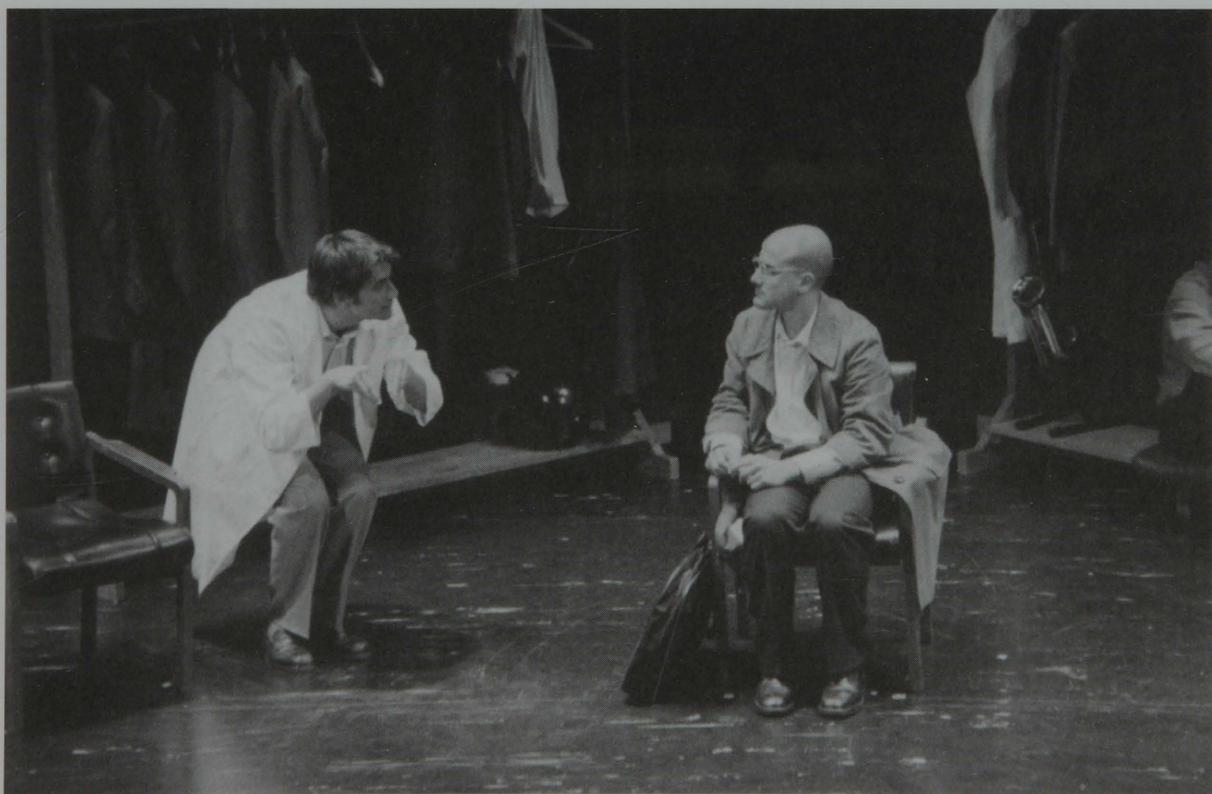
JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS



FREDERIC RODA (en segundo plano: Luis Almarcha, Miguel Valor, Pedro Romero, Luis Díaz Alperi, José A. Campos Borrego)



«UN HOMBRE DE SUERTE» de José Luis Alonso de Santos  
GALIARDO PRODUCCIONES. Dirección: J. Luis García Sánchez



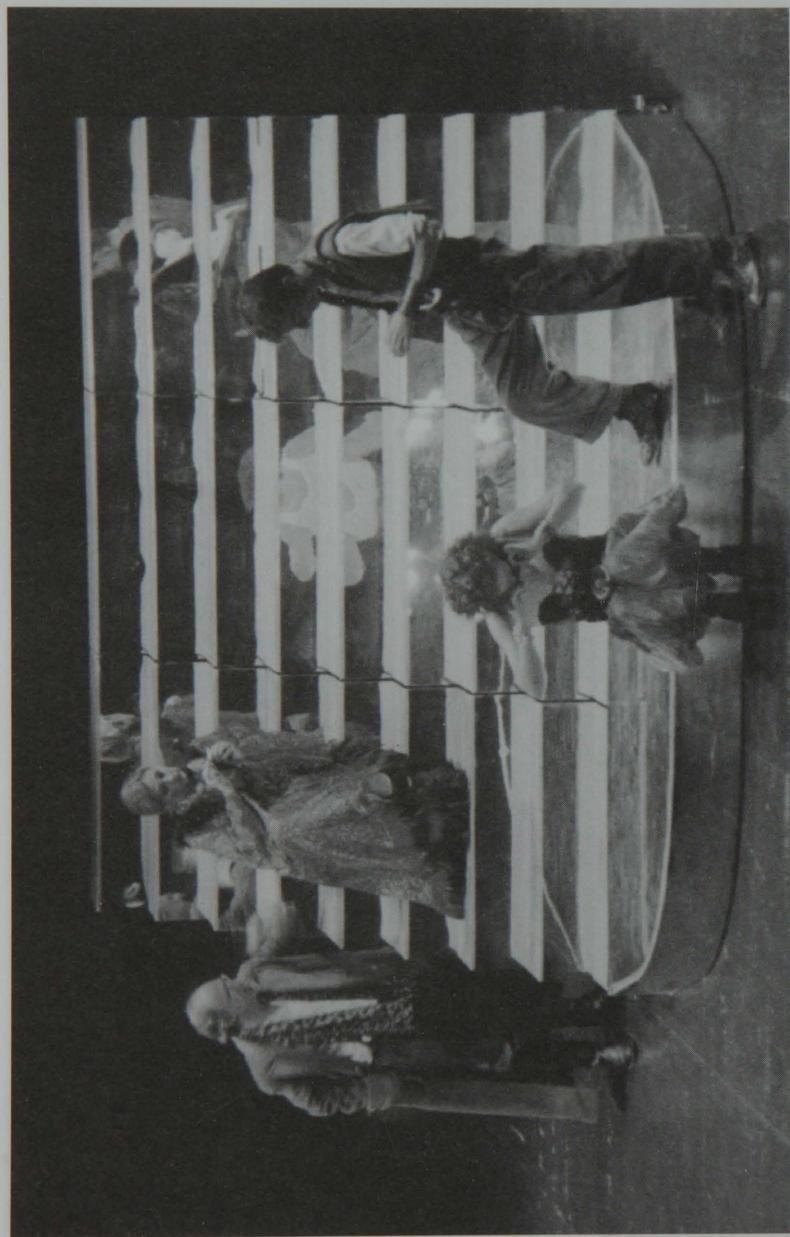
«FOLIE À DEUX-SUEÑOS DE PSIQUIÁTRICO» de Diego Lorca y Pako Merino  
TITZINA TEATRO. Dirección: Diego Lorca y Pako Merino



«FOBIAS» de José L. Prieto  
LAGARTA, LAGARTA. Dirección: Lino Braxe



«AGUAIRE» de Julia Ruiz  
LASAL TEATRO. Dirección: Julia Ruiz



«EL OMBLIGO DEL MUNDO» de Chema Cardaña  
ARDEN PRODUCCIONES. Dirección: Chema Cardaña



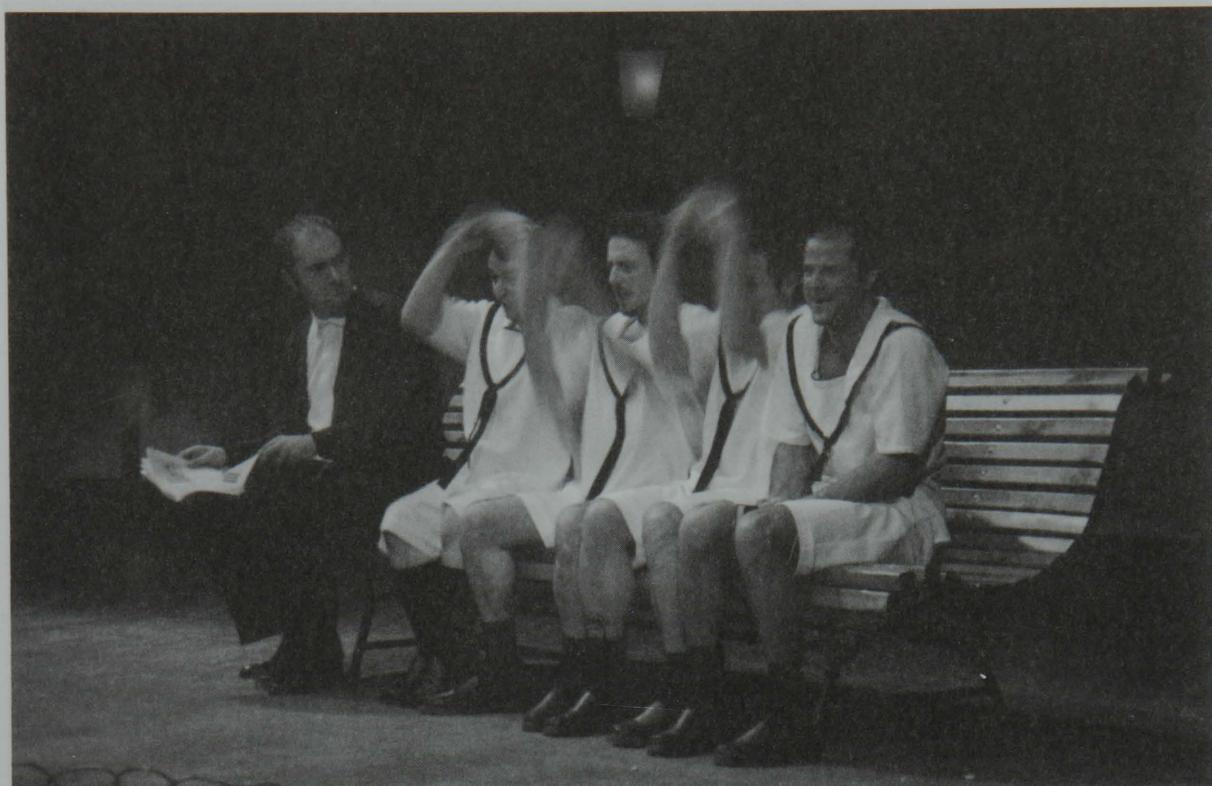
«VIAJEROS» de Tomás Ibáñez  
VISITANTS C. DE TEATRE. Dirección: Tomás Ibáñez



«SOY FEA» de Sergi Belbel y Jordi Sánchez  
EL CLUB DE LA SERPIENTE. Dirección: Gloria Sirvent y Mila García



«Y LOS PECES SALIERON A COMBATIR CONTRA LOS HOMBRES» de Angelica Liddell  
ATRA BILIS TEATRO. Dirección: Angelica Liddell



«CONTINUIDAD DE LOS PARQUES» de Jaime Pujol  
DRAMATURGIA 2000. Dirección: Jaime Pujol



«ESTA NOCHE NO HAY CINE» de Jaime Salom  
J.S.V. Dirección: Carlos Marchena



TALLER DE DRAMATURGIA. José Ramón Fernández



PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES



«LA RED ESPAÑOLA DE TEATROS ANTE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA» (de izquierda a derecha: Gonzalo Centeno, Juan Luis Mira, Ximo Romá, Guillermo Heras)

### III. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

## DE LA CALLE VIENE

*Agustín Manzanet*

Como bien sabrás, querido lector, en el principio fue el verbo. Algunos años después -ya en terreno seglar- hubo una idea y un marco donde desarrollarla. A aquélla le pusieron un nombre compuesto, pomposo y de gallináceo vuelo aristocrático: «**Muestra-Maratón de Monólogos**», aunque luego, como para compensar, le acanallaron el apellido: «**Sol@ ante el peligro**». Al marco no hizo falta bautizarlo porque ya tenía nombre. Se llamaba y se sigue llamando **Clan Cabaret**.

Hubo también otras muchas cosas, entre ellas toneladas de ilusión, tres puñados de inconsciencia y las décimas de fiebre necesarias para prender la chispa de las ocurrencias descabelladas.

Ésta lo era.

Era lanzar un órdago a los cuatro vientos y decir: «¿hay alguien ahí fuera, sea cual sea su condición artística, con ganas de salir a un escenario y enfrentarse a un público con las únicas armas de la palabra y el gesto?» Era incitación e invitación, apuesta y oferta, aventura y diablura. Era también esa cosa *punk* del «*do it yourself*» y esa otra religiosa de «*sea lo que Dios Quiera*».

Para pasmo de propios y extraños -incluso de quienes prohicaron la idea aquella- resultó que sí, que había gente dispuesta a aceptar el envite. Mucha gente, además: decenas de participantes en aquella primera edición y en todas y cada una de las posteriores, y también muchos públicos que fueron uno y parte esencial de aquel entramado de sueño y magia, soledad y humo, y esa copa que se cae, crash, y veneno y locura, lápiz y papel, espejo y horas...

Seis años, seis, hacía de aquello cuando, los pasados 3, 4 y 11 de junio, el verbo primigenio se enroscó en los cuerpos de veinticuatro locos, veinticuatro, maravillosos mas no necesariamente bajitos, que se subieron -uno tras otro, quede claro- al escenario de **Clan Cabaret**. Y fue lo de siempre; o sea, lo nunca visto: un abanico de seres y estares, un zoológico humano, un catálogo de almas y cuerpos, una Divina Comedia... De todo hubo, como en botica.

Hubo también, y quizá esté un poco feo decirlo, un nivel más alto que en ediciones anteriores. Uno quiere pensar que alguna culpa de ello debieron de tener ciertas novedades a nivel organizativo. De entre ellas, cabría destacar la posibilidad que se ofertaba a los participantes de ensayar bajo el asesoramiento artístico de un director teatral de reconocido prestigio, y la provisión, por vez primera, de una dotación económica para los mejores monólogos, que pretendió ser más reclamo o incentivo que recompensa o premio. Eso, y cuatro paladas más de empeño...

¿El futuro? Crecer, claro, o al menos intentarlo, pero ¿hacia dónde y cómo? Pues hacia arriba y hacia delante si se puede, despacito, paso a paso. Tratando de preservar -o, mejor, aumentar- los altos índices de participación, de llevar la convocatoria a más y más gente y lugares, de incentivar la escritura, de dar cabida a nuevas propuestas, y oportunidades a los que empiezan, y nuevos retos a los que ya hicieron camino, y de premiar el espíritu de Coubertin recurriendo, si es necesario, al de Lampedusa, y de ponerle cariño, que también...

Pero, sobre todas las cosas, hay algo que esta **Muestra-Maratón de Monólogos «Sol@ ante el peligro»** no puede ni debe perder si pretende que su

crecimiento sea, por usar la terminología de moda, *sostenible*. Y no es otra cosa que el espíritu callejero y el punto gamberro con que toda esta historia fue concebida.

Y es que si no, querido lector, apaga y vámonos.

Porque de la calle viene.

...y cada uno de los participantes en aquella primera afilada...  
...y cada uno de los participantes en aquella primera afilada...  
...y cada uno de los participantes en aquella primera afilada...

...los años, son, hacia de aquellos cuando los pasados 3, 4 y 11 de junio...  
...los años, son, hacia de aquellos cuando los pasados 3, 4 y 11 de junio...  
...los años, son, hacia de aquellos cuando los pasados 3, 4 y 11 de junio...

...Habría sido, y quizá así un poco lo decimo, un nivel más alto que...  
...Habría sido, y quizá así un poco lo decimo, un nivel más alto que...  
...Habría sido, y quizá así un poco lo decimo, un nivel más alto que...

...El futuro? Crear, claro, es el mejor incentivo, pero más difícil y...  
...El futuro? Crear, claro, es el mejor incentivo, pero más difícil y...  
...El futuro? Crear, claro, es el mejor incentivo, pero más difícil y...

...Pero, sobre todas las cosas, hay algo que está siempre: la pasión de...  
...Pero, sobre todas las cosas, hay algo que está siempre: la pasión de...  
...Pero, sobre todas las cosas, hay algo que está siempre: la pasión de...

...y cada uno de los participantes en aquella primera afilada...  
...y cada uno de los participantes en aquella primera afilada...  
...y cada uno de los participantes en aquella primera afilada...

## MAMPARAS

*Pablo Albo*  
[www.pabloalbo.com](http://www.pabloalbo.com)

Mi puñetera costumbre de bucear con los ojos abiertos fue la culpable de que viera una mujer desnuda por primera vez y de que quedara absorto y horrorizado, no tanto por el hecho de que fuera mi madre, como porque la estaba viendo desde dentro.

Cuando nací, pues, ya tenía el miedo en el cuerpo.

La segunda vez que estuve frente al cuerpo de una mujer sin ropa me produjo una sensación de desasosiego mayor si cabe que la primera. Fue en casa de tía Marta, un domingo tras la comida, mientras mis padres dormían la siesta en los sillones, con la televisión hablando sola como si estuviera loca, yo me deslicé en la somnolencia de la tarde hasta el aseo. Se oía el agua de la ducha caer, pero la puerta no estaba cerrada. Yo entré y me aproximé a la mampara. Limpié con la manga el cristal empañado y entonces fue cuando lo vi. Un temor grande se agarró a mis entrañas desde dentro, mientras mis ojos contemplaban horrorizados aquel monstruo mutante del otro lado del vidrio. Un extraño ser compuesto, al parecer, de carne y pelo, cuyas extrañas formas variaban según fuera su movimiento. La curiosidad me hizo pegar la nariz al cristal, buscando más información. Pero la imagen de cerca no me

ofrecía ningún detalle tranquilizador; más bien al contrario: lo único que pude ver fue que aquel ser tenía una barba abundante y negra.

¿Cómo no asociar el miedo y el peligro a la imagen de la mujer si, apenas hecho el descubrimiento de la barba, el mundo pareció derrumbarse sobre mi cabeza? Un golpe, un dolor agudo y la voz de mi padre:

-¡Marrano, con que espiando a la tía Marta! ¡Sinvergüenza!

¡Dios mío, aquello que yo había considerado un monstruo era mi tía! ¿Cómo podía ser? Con el tiempo comprendí que las deformidades de su cuerpo habían sido causadas por el cristal, pero, ¿y la barba? ¿Era la tía Marta una mujer barbuda de incógnito? ¿Dónde escondía la barba secreta?

Sin duda, el camino para llegar a conocer realmente la anatomía del cuerpo femenino ha sido largo, difícil y plagado de dificultades y de monstruos.

Monstruos más terribles e irreales que los de las mamparas me esperaban aún, camuflados en forma de inofensivos juguetes, con su peinado de rubia *pepera*, con sus caderas imposibles, sus pechos exuberantes y su nombre propio: Barbie.

Hasta que ella llegó, se fue pasando de la entropiada lisa de la de las muñecas de cartón de posguerra, al agujero surtidor de las Barriguitas meonas y de ahí a la progresista Chochona. Pero, entonces llegó la Barbie, asexuándonos a todos y a todas. Por si no nos habían hecho bastante daño las enfermeras de los Click de Famóvil cuyas bragas eran visibles pero inextraíbles. «Las verás pero no las catarás», parecían decir. Casi como una metáfora de lo que la vida nos tenía preparado.

Pero la Barbie era ya el *súmmun*: tenían todas las partes de su cuerpo perfectamente definidas menos una. Las Barbies no tienen coño, como tampoco tienen sexo. ¿Alguien puede imaginar a la Barbie haciéndoselo con el Kent? ¡Uy quita, por dios! ¡Con lo que eso despeina!

¿Dónde ha quedado el encanto de la muñeca mediterránea? Las muñecas de aquí siempre han sido más desenvueltas y han mostrado sus anhelos abiertamente: «*Las muñecas de Famosa se dirigen al portal...*» desesperadas. ¿Para qué? «*Para hacer llegar al niño su cariño... y su amistad*». Una mujer

moderna, de su tiempo, que mantiene relaciones pero sin comprometerse prematuramente.

Y esas Barriguitas, multiculturales. Que no eran todas de raza aria, como la yanky. Que las había indias, chinas... de todo. Y sobre todo, que tenían relaciones latinas, libres. No estaba todo tan preestablecido como en el mundo anglosajón: La Barbie con el Kent. La Nancy con el Lucas. Que sepa todo el mundo que la Barriguita china de mi hermana se lo hacía con mi Geyperman negro. ¿A que eso no sale en Toy Story?

Y después el culmen: La Chochona. Reivindicándose a sí misma en un acto de autoafirmación femenina sin parangón en lo masculino (por lo menos hasta que aparezca el muñeco Pollón).

Ninguna marca hizo muñecas con barba, cosa que habría despejado mis dudas y me habría hecho, sin duda, más feliz.

Las primeras luces sobre el tema de las barbas femeninas me esperaban a la vuelta de la esquina. Exactamente de la esquina de la calle Comandante Franco con General Millán Astray (en San Gabriel los nombres de las calles no tienen nada que ver con la afabilidad de sus gentes y con el azul de su mar, cuando la depuradora no le cambia el color a ese trocito del Mediterráneo). Allí había un pequeño y sombrío habitáculo. Allí me llevó mi madre un día.

Entrar en el taller del zapatero fue como introducirse en el territorio del saber. En sus paredes, se congregaban cientos de mujeres, miles quizá. En las posturas más extrañas jamás vistas hasta entonces, con restos de ropajes inimaginables algunas. Allí estaban Wendolín, Marta, Bárbara, Enero, Marzo, Junio, Irene... Todas exhibiendo sus anatomías... y sus barbas. Algunas incluso dejaban entrever los labios que ya habíamos intuido en la Nenuco.

¡Era cierto! No eran lisas como la Barbie. Las mujeres igual que los hombres tenían barba alrededor de la boca, pero no en la boca de la cara sino en otra que tenían ellas entre las piernas.

Años más tarde seguí ahondando en el conocimiento, en el laboratorio de morfología femenina que instalamos los de mi clase, ya bastante más crecidos, en el aseo de segunda etapa. Había dos departamentos: bibliografía y tertulias. La bibliografía la constituían las revistas que Maximiliano

reciclaba de su padre, y que nos proporcionaba por un precio desorbitado o un par de capones, según como anduviéramos de efectivo. Gracias a las tertulias formativas supe, por ejemplo, que de estar mucho rato con una chica podías sufrir un coito; o que algunas mujeres transmitían el orgasmo, algunas incluso sin padecerlo.

No eran nocivas aquellas revistas, sino el hecho de que constituían toda la información que recibíamos. Las clases de educación sexual llegaron bastante más tarde y sólo consiguieron terminar de horrorizarnos, diciéndonos que las mujeres escondían trompas, *bulbos* y montes extraterrestres.

Las imágenes congeladas de aquellas personas desnudas tenían un filtro que las deformaba. Había una mampara que las hacía irreales y sin embargo hemos deseado sus medidas y sus formas como si fueran reales. Una realidad que no encontramos después fuera del papel coloreado, no era la que luego estrechamos entre nuestros brazos. Tuvimos que aprender a *desdesear* lo irreal y a valorar lo palpable. Fuimos aprendiendo después que el relieve de las personas incluye necesariamente sus accidentes geográficos.

Nos han equivocado los olores, los colores, las formas, las texturas, los tactos... y sobre todo los caminos para llegar a vosotras. Esto no pretende ser una excusa para que todo siga igual, pero sí que me gustaría pedir os una cosa: Paciencia, compañeras, paciencia.

## SANTA FAZ

Rubén Padilla

*Entre la calor,  
la sudor,  
la oloreta de los pies,  
los mocos colgando,  
la niña vomitando...  
¡que bien nos lo pasamos  
cuando fuimos a Santa Faz!*

Alicantinos, alicantinas:

Hay tres cosas que un alicantino nunca hace: 1) Subir al castillo de Santa Bárbara, o subió de pequeño con el «cole» y ya no ha vuelto a subir; 2) ir a Tabarca, o fue una vez y pilló tal insolación que jamás pisará aquella isla maldita en la que no hay una sombra; y 3) escoger bien, votar bien a un alcalde en unas Elecciones Municipales. Pero un buen alicantino sí que hace una cosa: Una vez al año hace una visita a la Santa Faz.

La romería de la Santa Faz, esa peregrinación que se hace una vez al año en el segundo jueves después de Viernes Santo al pueblo de cuatro casas que lleva su mismo nombre, se practica desde que en 1489 un tal Padre Mena,

tras unos servicios a un cardenal de Roma, trajera un «lienzo de gasa de finísimo algodón» con la cara de Jesús que hoy conocemos como «Santa Faz». ¿Cuáles fueron esos servicios? «Padre Mena, me-naquí. ¿Me-na... un poquito?». Este día de fiesta para los alicantinos es celebrado desde que un 25 de marzo del mismo año de 1489 Fray Benito de Valencia saliera despedido por los aires, Santa Faz en mano, y comenzara a llover en aquel mismo instante; desde entonces llueve en Alicante en abundancia, ¡por el forro de los cojones!, y es conocida nuestra ciudad como la Galicia del sur peninsular.

Pero yo me pregunto: ¿Es la Santa Faz que conocemos la Santa Faz? ¿Es esa Santa Faz uno de los pliegos del pañuelo que la Verónica le puso a Jesús de Nazaret en su subida al monte Calvario? Todas estas preguntas se van a disipar pues voy a hablar a través de la voz de la experiencia. Voy a recrear una de mis romerías a la Santa Faz, allá por finales de los años 80, principios de los noventa, para salir de dudas y ver cómo logré alcanzar la verdad en todo este asunto.

Para ir a Santa Faz uno queda con la pandilla de colegas en la plaza de su barrio a las 9 de la mañana, temprano. Está todo: las mochilas, los donuts, el radiocassette y la pelota de reglamento pincha' para echarse un partidacho. ¿Nos vamos? No, falta uno. En este caso falta «el Juampe». El Juampe es el heavy de la pandilla. Vamos a llamarlo a su casa. Tiiing, tiiing. «¿Está el Juampe?». «Pasad y despertadlo... que yo no lo quiero ni ver, ¡yo no lo quiero ni ver!». Es la madre del Juampe. Tocamos a la puerta de su cuarto. Abrimos y hay un olor nauseabundo. El heavy y la higiene no congenian mucho. El Juampe lleva 4 meses sin ventilar su cuarto. «Juampe, que si te vienes...». «Es que... ayer salí y...». «Juampe, los litros de calimocho...». «Vale, ya voy». El Juampe se viene. Ya estamos todos y salimos en dirección a Santa Faz.

Para ir a Santa Faz hay dos vías: Una la oficial, desde la iglesia de San Nicolás por la carretera de Valencia; y otra, los caminos viejos y polvorientos en donde Cristo perdió la sandalia. Nosotros nos dirigimos por uno de estos con la banda sonora típica de la Santa Faz: un poquito de Camela, un poquito de Iron Maiden... y de últimas reggeaton y perreo a tutiplén, ¡que no nos falte de ná! ¡Atención! Primeros personajes de la romería: los 3 abuelos que

ya vuelven. Salgas a la hora que salgas, siempre hay 2 abuelas y un abuelo que regresan ya. Las abuelas con las rebecas atadas a la cintura con 8 nudos y sus «tenis» blancas que nada más que se ponen 2 veces al año; y el abuelo detrás. Vienen con una energía de 5 cafés con leche. Se cruzan contigo y encima se recochinean de ti: «¡Hay que salir con la fresca!». ¿Qué «fresca»? ¿La de ayer o la de antes de ayer? No pasa nada. Para superarlo le dices al Juampe que se haga 4 litros de calimocho más.

Llegas a la carretera de Valencia. ¡Carlos a ras! Pasas por la paraeta de los roscos de anís y el vino Fondillón. ¿Te han dejado algo? No. A mí tampoco. La comitiva oficial con todos los abuelos ha arrasado ese puesto y da asco verlo. Sigues por la carretera y llegas al portal de la Santa Faz, llegas a la gasolinera. En la gasolinera ha quedado todo Alicante y parte de Teruel. Aquello es como La Meca y se respira la devoción por doquier. ¿Cómo se respira la devoción? Pues muy fácil: Como el calimocho se ha acabado, güisqui a palo seco; como el güisqui se ha acabado, vodka a palo seco; como vodka ya no queda, ginebra a... ¿Quién bebe ginebra a estas alturas? Da igual, ginebra a palo seco. La devoción ya es «bebevoción» y ya que estás allí te haces un chupito de super. Atención porque el Juampe lleva ya un pelotazo importante y está intentando acabar con el tanque de diesel. ¡En serio!

Siguiente pantalla: Buscar un olivo. Son las once de la mañana y casca el sol de la hostia. Vamos a buscar un olivo. ¡No queda ni uno! Una legión de lo que podríamos denominar «los domingueros de la Santa Faz» llegó la tarde del día anterior y con piquetas, barajas y tiendas de campaña ocupó los 4 olivos. Son, por lo normal, parejas que siempre discuten y tienen un chandal nuevo para ese día. Son los aburríos' de Alicante. A ti te quedan matojos. El matojo es verde. El olivo es verde. Vamos tos' p'al matojo. Dejamos las mochilas ahí toas' alrededor. Primer bocadillo entre pecho y espalda que te ha hecho tu madre porque aún no se fía de ti. Las chicas se van al pueblo de compras; un pañuelo de Snoopy y robar unas gafas de sol a un pobre moro. Los chicos hacemos algo más lucrativo para el *corpore sano*: Una pachanga 6 pa' 6 contra aquellos que están allí enfrente. Perdemos. El Juampe estaba de portero y lleva una que es pa' matarlo.



## AMOR CEREZA

*Rosana Ferreira Barthaburu*

Tengo un novio. El martes que viene es nuestro aniversario.

Cumplimos 4 años.

Todavía no nos vamos a casar, eso mas adelante. Primero, nos iremos a Grecia. Nos encanta Grecia.

Luego a Venecia, y Paris claro... bueno, o Novelda.

El mantel del comedor será de color cereza. El me enseñará a pronunciar la «c» y la «z». Yo practico mucho, pero no le cuento, es una de mis «estrategias femeninas», lo hago sentir importante, imprescindible, un maestro; y practicando sin que me vea alcanzo rápidamente las metas. Así, cuando vayamos a escoger el mantel del comedor le diré: «lo quiero de color cereza, mi amor», y el pensará que yo soy la mas inteligente, que lo soy claro.

Estamos buscando piso, nuestro nidito de amor.

El lunes tengo una cita, aunque no creo que nos guste ese piso, demasiado grande. ¿Que vamos a hacer nosotros en 100 metros cuadrados? ¿Perdernos? ¿No comunicarnos lo suficiente? ¿Alejarnos de nuestros hijos?... NO.

Nosotros, con 25 metros, nuestro amor y nuestros hijos, tendremos el mas digno nido que hubiéramos podido soñar.

La familia comunicada y encimada todo el tiempo.

¿Cómo nos enamoramos?

Fue un flechazo.

El pasó caminando por el escaparate de mi tienda, tan elegante, tan seductor, tan hombre. Miró para abajo, típico de enamorado. Se puso nervioso, es NORMAL, es el momento que llevaba años esperando, conocer a la mujer de su vida, YO.

Para mi tampoco fue fácil, la verdad es que Cupido podría ser un poco mas amable eh, presentarte algo tan hermoso como el amor mandándote el estómago a la garganta, eliminando cualquier rastro de saliva y con ese color cereza en la cara, vaya momento.

Me eligió ese día pero me dio tiempo a recuperarme unos días... menos mal.

También eso prueba que ES ÉL el hombre de mi vida, ya que respeta los tiempos de su princesa.

El día de la confirmación de nuestro amor, de nuestro compromiso va, volvió a pasar por mi ventana, unos tres meses después, 98 días para ser exactos, y EL entró a mi tienda, no sabía que decirme, ni sabía tampoco si era suficiente el tiempo que me había dado, y lo dudó mucho entre decirme:

«Eres la mujer de mi vida» o «Por fin te encontré» y claro, hay que estar en ese momento, eligió decirme: «DAME UN TRIDENT WHITE GRAGEAS FRESA»

No lo olvidaré nunca.

Su boca, sus ojos, ahí tan cerca,... pensé en decirle «YO TAMBIEN TE QUIERO» pero no quise importarlo. Hay que saber leer entre líneas, y se muy bien lo que quiso decirme y se porque eligió los trident, porque white, porque grageas y porque fresa, entiendo cada una de las palabras de su declaración.

Y así la acepté, única como fue. Y ojo que yo tampoco pude pronunciar palabra, otra vez el estómago en la garganta, el corazón bombeando en la cabeza, y encima de todo, le cobré los chicles!

Me arrepentí mirá, hay que ser boba, cobrarle los chicles al futuro padre de tus hijos.

4 años juntos, como pasa el tiempo... si parece que fue ayer.

Una vez, estuvimos a punto de dejarlo. Si, por desatención, ¿les suena?

Suele pasar, lo he leído en la Cosmopolitan.

Pasó por mi ventana y ni un gesto, ni una mirada, no sé, no lo vi.

No sé como pudo pasarme a mi. Mirá que no verlo con lo guapo que es. Y eso que nunca desatiendo mi puesto. Si tengo que ir al aseo voy corriendo y dejo un cartelito en la puerta diciendo: «vuelvo enseguida, mi amor».

Y hay que arreglar esos pequeños problemitas en una relación que luego sumados, hacen destrozos en la pareja.

Me compré estos prismáticos, trato de no ir al baño, ya no me tomo vacaciones y ahora si que no tenemos esos problemas, pero que susto, pensé que no tenía arreglo.

El se ofendió claro, si lo ignoré por completo.

Desapareció.

237 días.

Casi me muero.

Pero justo en el momento en el que estaba considerando la posible y remota idea de comenzar a olvidarlo, EL volvió a aparecer, guapísimo, más guapo que nunca y yo lo ví y el me sonrió con esa sonrisa que tiene, riéndose casi, mirándome con todo el amor con que un hombre puede mirar a una mujer y no hay dudas de esto, porque yo lo estaba mirando, lo vi y muy cerca.

Mi futura familia, un amor. Su hermana es idéntica a el. No igualita en los rasgos físicos, sino en los otros, o sea, se nota que son hermanos, y buenos hermanos por el cariño con que se pasan por mi ventana desde hace unos meses, aun no me los presenta y está bien, no hay que apurar estas cosas. Ya tendremos toda la vida para compartir en familia.

Con su hermana es con quien mas lo veo últimamente, el la protege mucho, la abraza a veces....

Quiero besarlo. No, todavía no nos hemos besado. El es muy tímido y me respeta mucho. Este martes, en nuestro aniversario. «Intuición femenina». Este martes vendrá a mi tienda, me comprará los chicles, me dirá su nombre y nos besaremos.

Bueno, no se, ya os contaré. Me voy porque seguro que viene a verme, y como es tan tímido capaz que no entra.

## ESTOY A PUNTO

*Marina Torrecilla*

Estoy a punto... Estoy segura de que la mayoría de vosotros ha sentido esta sensación. Y es que cuando estás a punto sientes mil cosas a la vez. Es una sensación de... no se. La sangre te hierve, sientes una cosa en el estómago... como si tu cuerpo te hiciera señales de que algo muy gordo va a pasar, se acerca el momento, ese instante en que tu mente se quedara en blanco, y una explosión de libertad lo inundara todo... estoy a punto estoy a punto... de terminar la carrera.

¡¡¡Me queda una, una!!! Tantos años y me queda una. Que horror!. He hecho miles de esfuerzos y no han servido para nada... No quiero acabar la carrera. No me miréis así por favor... Llevo construyendo este tipo de vida durante muchos años. Por el amor de dios, ¡si hasta hay una mesa en el club social que lleva mi nombre!, Si el día de la patrona de la facultad se celebra el día de mi cumpleaños...

Cuando era pequeña y me preguntaban que es lo que iba a ser de mayor yo contestaba estudiante... y mi madre me miraba llena de orgullo y me decía: -tu sigue así y verás que bien...- y ahora me dice lo mismo aunque sea mientras me grita y me pone las maletas en la puerta.

Y es que la profesión de estudiante es... es... Mirar, Vivo en un piso compartido en el que todo lo que limpiamos es la nevera y el mueble bar. Mis fines de semana empiezan los jueves y terminan a la vez que mi hígado con el JB. Y febrero, junio y septiembre son la excusa perfecta para encerrarme durante todo un mes en una habitación con mi grupo de estudio: 5 tíos del equipo de atletismo a los que conseguido convencer de que estudiar desnudos estimula el flujo energético y la actividad cerebral...

Y además siendo universitaria he aprendido miles de cosas. Por ejemplo:

Hago unas paellas que te cagas... y no solo eso, soy capaz de hacerlas mientras remuevo la sangría bailo el «reguetón» y le hago la radiografía a todos los tíos buenos en 500m a la redonda. Ah!, se hacer más de diez platos exquisitos a partir de las sobras del Telepizza. Y soy de las pocas personas capaces de conocer el verdadero margen entre la fecha de caducidad de los yogures y el momento en el que de verdad se convierten en un arma de destrucción masiva... y estas si que existen...

.. Y ahora todo eso se está desmoronando.

No sé que ha podido salir mal... durante todos estos años me he dedicado en cuerpo y alma a suspender y... no se que ha podido pasar. Yo he hecho todo lo que ha estado en mi mano...

Una vez en un examen de historia me hice una chuleta en el brazo así que decía Waterloo 1xxx. Para que me pillaran. Pues no va la gilipollas de la profesora y me dice:

- Tía, si yo también soy fan de Abba!!!!- Que fuerte-

El mundo se ha vuelto loco, la enseñanza pública se tambalea. El sistema, eso es, el sistema es el culpable porque como pueden estar a punto de licenciar a alguien que ha dicho cosas en los exámenes como que Marx era el sexto de una prestigiosa saga de humoristas, El franquismo fue una etapa de sinceridad absoluta en España o que Juana la Loca y Felipe el Hermoso fueron los ganadores de la Casa de tu Vida...

Y la de tutorías que me he tenido que chupar... Que chupársela a un profesor para que te apruebe es muy fácil, pero ¿y yo qué?. Yo tengo que entrar

en el despacho de un tío que podría ser primo del «pozí» y hacer que lo pase tan mal que le queden ganas de suspenderme.

No puedo negar que la Universidad de Alicante es una verdadera fábrica de triunfadores:

Soy campeona de España de Chinchón, Mus, Dardos y fútbolín.

Y cultura claro. Que a ver si os creéis que yo llevo tantos años en la universidad para nada. Tengo un master en cultura de las civilizaciones. He hecho cuatro viajes de fin carrera: Punta Cana, Ribiera Maya, Baradero y Cancún. Conozco más de veinte tipos de frutas tropicales. Y tuve la suerte de probar más de diez variedades de banana.

Y el dominio de la lengua que es fundamental: los idiomas coño, los idiomas. Que sois mal pensados de narices. Me he ido cuatro veces de Erasmus. Se Inglés, Italiano y Holandés, es que a Holanda he ido 2 veces... por los porr...

Bueno y no os creáis que no he trabajado... he hecho prácticas en diez empresas distintas. Que conocí allí a una chica que igual que yo, venga la empresa, venga el despacho, venga el jefe, «pa dentro, pa fuera», y ahora vive casi como una reina... ¿cómo se llamaba?. Ah si, Leticia Ortiz. Por no mencionar mis conocimientos sobre el mundo de los contratos basura... que si alguien puede distinguir el «doble cheese long freese chicken» del «Mc Pollo Royal de Luxe cuarto de libra con queso» queridos amigos esa soy yo. Vamos que con mi experiencia laboral podría dirigir mi propia universidad... eso es mi universidad... mejor aun, mi propio McDonalds...

Bueno creo que ya me he entretenido bastante y es muy tarde. Lo siento, el deber me llama. En fin que me voy al cine que mañana tengo un examen.

## AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLIJO
- FRANCISCO NIJVA
- ALFONSO CASTRÉ
- A.
- JOSE MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCOS SIMESTRA
- JOSEF MARIA BENET I KONNET
- JOSÉ MARIA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLFO SIERRA
- ROBERTO DE CRONO DE SANTOS

## AUTORES HOMENAJEADOS

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

## AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BURO VALDÍ
- FRANCISCO NIJA
- ALONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
- JOSE MARÍA BENET JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

## TALLERES DE DRAMATURGIA

### I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

### II MUESTRA

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

### III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA

### IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

### V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

### VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

### VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

### VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

### IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

### X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

### XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

### XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

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

#### VIII MUESTRA

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

#### X MUESTRA

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

#### XI MUESTRA

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

#### XII MUESTRA

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

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

### I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO**

«Con las tripas vacías»

por Morboria Teatro

**J. L. ALONSO DE SANTOS**

«Dígaselo con valium»

por Pentación S.A.

**A. BUENO Y A. IGLESIAS**

«En la ciudad soñada»

por Teatro Guirigai

**ANTONIO BUERO VALLEJO**

«El sueño de la razón»

por Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana

**FERMÍN CABAL**

«Travesía»

por Producciones Calenda

**ERNESTO CABALLERO**

«Auto»

por Teatro Rosaura

**J. CRACIO Y Y. MURILLO**

«Una Cuestión de azar»

por el Centro Andaluz de Teatro (CAT)

**EDUARDO GALÁN**

«Anónima sentencia»

por Deglobe S.L.

**SARA MOLINA**

«Cada noche»

por Teatro para un Instante

**DANIEL MÚGICA**

«La habitación escondida»

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

**JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA**

«Mísero próspero»

por El Teatro Fronterizo

**JAVIER TOMEÓ**

«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  
«Ves i vents»  
por *Xarxa Teatre*

JAVIER MAQUA  
«Papel de lija»  
por *Margen*

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

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

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

MIQUEL OBIOLS  
«Datrebil»  
por *Archiperre*

CÁNDIDO PAZÓ  
«Reinas de piedra»  
por *Ollomoltranvia*

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 Teatre*

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

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

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

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ  
«Dicho sea de vaso»

EGUZKI ZUBIA  
«Tesoro mío»  
por *Dar Dar*

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

## III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

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

ERNESTO CABALLERO  
«El Insensible»  
por *Janfri Topera*

EUSEBIO CALONGE  
«Obra Póstuma»  
por *La Zaranda*

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

XAVI CASTILLO Y CESCO 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 Galápagos»  
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*

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 I 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 Teatro*

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 Egipcíaca»  
por *Teatros de la Generalitat Valenciana*

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

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

**VICENTE MOLINA FOIX**  
«Seis armas cortas»  
por Adrián Daumas

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

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

**FRANCISCO NIEVA**  
«Lobas y zorras»  
por Geografías Teatro

#### 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

**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

**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

**SARRIÓ, REIG Y GARCÍA**  
«Uno Solo»  
por Combinats

**TONI ALBÁ**  
«Mi Odisea»  
por Teatro Paraíso

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

**PACO ZARZOSO**  
«Umbral»  
por Moma Teatre

**XAVIER CASTILLO**  
«Jordiet Contrataca»  
por Pot de Plom

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

**JORDI GALCERÁN**  
«Dakota»  
por Tanttaka Teatros

#### VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

---

**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

**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 Moña e Befá

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

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

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

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

**ALFONSO ZURRO**  
«Tres farsas maravillosas»  
por *Quiquilmón*

## VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**SANTI UGALDE**  
«Paquetito»  
por *Trapu Zaharra*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**JULI DISLA**  
«Al anochecer»  
por *Dramaturgia 2000*

**ERNESTO CABALLERO**  
«Un 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 enamorado»  
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 MUÑOZ**  
«Espere su turno»  
por *Zanguango Teatro*

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

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

DAVID DESOLA  
«Baldosas»  
por Artibus

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

#### IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

EMILIO GOYANES  
«Lavidada»  
por Laví e Bel

JAUME POLICARPO  
«Pasionaria»  
por Bambalina Titelles

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

JORDI GALCERÁN  
«Paraules encadenades»  
por Saineters

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO  
«Si un día me 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 Albená Produccions / Espai MOMA

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

SEBASTIÁN JUNYENT  
«Pa siempre»  
por Descalzos Producciones

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

TONI 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

#### X MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

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

ANTONIO MUÑOZ DE MESA  
«Objetos perdidos»  
por Uroc Teatro

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

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

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

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

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

JULIA RUIZ  
«El gran traje»  
por Lasal Teatro

JESÚS CAMPOS  
«De tránsitos»  
por Teatro A Teatro

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

EDUARDO ALONSO  
«Alta comedia»  
por Teatro Do Noroeste

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

EMILIO GOYANES  
«Yai»  
por Lavi e Bel

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

PASQUAL ALAPONT  
«Una teoría sobre eso»  
por La Depedent

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

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

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

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

GORKA CERO  
«Primus»  
por Hortzmuga

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

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA  
«Mátame, abrázame»  
por Magrinyana

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

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

CHEMA CARDEÑA  
«La reina asesina»  
por Arden Producciones

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

## XI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANDER ELIZONDO  
«A cuestras con Murphy»  
por Vaivén Producciones

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

IÑAKI EGUILUZ  
«DSO»  
por Markeliñe

CARLOS SARRIÓ  
«A quien madruga»  
por Cambaleo Teatro»

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

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

EMILIO GOYANES  
«A todo trapo»  
por Lavi e Bel

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

EDUARDO ZAMANILLO  
«Cambio de plan»  
por PTV Clown

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

ENRIC NOLLA  
«Tratado de blancas»  
por Sala Beckett

ROSA FRAJ  
«Tres històries sobre la vida»  
por Papallona Teatre

ISABEL-CLARA SIMÓ  
«Cómplices»  
por la Dependent

EMILIO DEL VALLE  
«Cuando todo termine»  
por Armar Teatro

DAVID BARBERO  
«Evitango»  
por La Rana verde Producciones

ITZIAR PASCUAL  
«Proyecto Pére- Lachaise»  
por Acciones Imaginarias

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

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

FERMÍN CABAL  
«Tejas Verdes»  
por Arán Dramática»

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

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

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

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

## XII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

PASQUAL ALAPONT  
«Bultaco 74»  
por Cía. de Teatre la Dependent

SERGI GONZÁLEZ  
«Führer»  
por Teatro de la Saca

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

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

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

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

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

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

MANUEL RIVAS  
«La mano del emigrante»  
por Tanttaka Teatroa

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

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

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

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

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

JOAN CASAS  
«Cincuentones»  
por Fuegos Fatuos Teatro

CHEMA CARDEÑA  
«El ombligo del mundo»  
por Arden Producciones

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

ROBERTO GARCÍA  
«María Fideus»  
por L'Horta Teatre

TOMÁS IBÁÑEZ FERNÁNDEZ  
«Viajeros»  
por Visitants Companyia de Teatre

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

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

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

KEPA IBARRA  
«Urbe»  
por Gaitzerdi Teatro

LLÜISA CUNILLÉ  
«Ilusionistas»  
por Companyia Hongaresa de Teatre

JAIME PUJOL  
«Continuidad de los parques»  
por Dramaturgia 2000

MARCEL. LÍ ANTÚNEZ  
«Transpermia»  
por Panspermia

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

JUAN MAYORGA  
«Animales nocturnos»  
por Guindalera Escena Abierta

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

## EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

### COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

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

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

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

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

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

Nº 15. «**PUNTO DE FUGA**» de Rodolf Sirera

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

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

• **Precio del ejemplar: 6 euros**

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9

• **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@mustrateatro.com](mailto:info@mustrateatro.com)

[www.mustrateatro.com](http://www.mustrateatro.com)



XIII



MUESTRA DE TEATRO  
ESPAÑOL DE AUTORES  
CONTEMPORÁNEOS

ORGANIZA:

