

Cuadernos de  
**Dramaturgia**  
Contemporánea  
n<sup>o</sup> **15**



MUESTRA DE TEATRO  
ESPAÑOL DE AUTORES  
CONTEMPORÁNEOS



ORGANIZA:



MINISTERIO DE CULTURA

SECRETARÍA DE POLÍTICA CULTURAL

al

DIPUTACIÓN DE ALICANTE



AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA  
Teatre Valencià

Teatres DE LA CIUTADANIA VALENCIANA



CAM  
Copiador de Autors Modernistes

FUNDACIÓN RUIJFF

sgae

**CUADERNOS DE  
DRAMATURGIA  
CONTEMPORÁNEA  
Nº 15**

XVIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPÓRANEOS

Alicante, 2010

## 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:

XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: Gráficas Díaz, S.L. - San Vicente/Alicante

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

Depósito Legal: A-1146-1996

## ÍNDICE

### I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Paco Bezerra, "¿Escribir teatro hoy?" ..... 9  
I.2. Gracia Morales, "Dramaturgias actuales: formas de agrietar el realismo convencional"..... 11

### II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, "Inquietudes dramáticas"..... 19  
II.2. Paola Ambrosi, "Teatro e inmigración: del "buen salvaje" al otro tout court"..... 25  
II.3. Eduardo Pérez Rasilla, "El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga" ..... 39  
II.4. Emmanuelle Garnier, "Teatro de mujeres: una dramaturgia de la desorientación" ..... 61  
II.5. Magda Ruggeri Marchetti, "La última cena" de Ignacio Arnestoy 75  
II.6. Aurélie Deny, "El teatro contemporáneo español en Francia, difusión editorial y escénica (1989-2009)" ..... 81  
II.7. M.<sup>a</sup> Pilar López López, "Teatro para niños/as y jóvenes"..... 131  
II.8. Manuel V. Vilanova, "El nuevo teatro de calle" ..... 139  
II.9. Cuarta Pared, "25 años mostrando el cambio"..... 165

<b>Memoria fotográfica sobre la XVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos</b> .....	171
<b>III. Desde la otra orilla</b>	
III.1. Cristian Palacios, <i>"Dos puntitos"</i> .....	185
<b>IV. Muestra-Maratón de Monólogos</b>	
Juan Luis Mira, <i>"Y vamos por la doce..."</i> .....	195
IV.1. Santiago García Tirado, <i>"Tertulianos en el mundo"</i> .....	197
IV.2. Pascual Carbonell, <i>"¿Qué pensaría si...?"</i> .....	201
IV.3. Ana Sandoval, <i>"La proporción áurea"</i> .....	205
IV.4. Andrés Mayoral, <i>"Es él"</i> .....	209
<b>V. Balance de Muestras anteriores</b>	
V.1. Autores Homenajeados .....	215
V.2. Talleres de Dramaturgia .....	217
V.3. Encuentros y Seminarios .....	219
V.4. Relación de Espectáculos .....	223
V.5. Ediciones de la Muestra .....	253

## I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

## ¿ESCRIBIR TEATRO HOY?

*Paco Bezerra*

Me llamo Francisco Jesús Becerra Rodríguez, aunque las cosas que escribo las firmo como Paco Bezerra –porque Francisco Jesús Becerra Rodríguez me parecía muy largo y decidí ponerme Paco Bezerra–.

No suelo pensar demasiado en qué significa lo que hago, pero si tuviera que definir lo que escribo y hablar de mi proceso de escritura, diría que escribo sobre aquello que me da miedo y que ignoro, sobre todo lo que dudo, y, también, sobre lo que me da vergüenza expresar. Creo que la idea de “voy a escribir sobre esto de lo que no sé si seré capaz” es la mejor decisión de todas las que puedo tomar antes de enfrentarme a la escritura de un texto dramático. Tengo la impresión de que las mejores obras se escriben solas y de que el dramaturgo tan sólo ha de ser sincero consigo mismo y tomar las mejores y más acertadas decisiones. La calidad de una pieza dramática, bajo mi punto de vista, no reside tanto en la brillantez de su desarrollo, como en la valentía y originalidad de su propuesta. Una obra de teatro no debería ser buena por lo que se dice en ella, sino por lo que ésta esconde; y escribir debería ser siempre lo más parecido a desenterrar un muerto, sacarlo de su tumba y mirarle a la cara. Me gusta pensar que mientras escribo me estoy jugando la vida. Lo demás es oficio. Y puede aprenderse. El riesgo, eso es algo que ha de asumir cada uno, y que corre por cuenta propia.

¿Qué significa escribir teatro hoy en día? ¿Y estar comprometido socialmente? Si el arte ha de provocar, ¿qué sería, entonces, lo más provocador: disparar contra los demás o contra uno mismo?

Me pregunto a diario miles de cuestiones de las que nunca obtengo respuesta. Por eso, pienso, me dedico a esto. Extrañamente, no tener una idea clara sobre las cosas que escribo, me centra, me tranquiliza, y, sobre todo, me proporciona seguridad. Entre otras cosas, porque no quisiera escribir una obra de teatro para defender una causa o dar mi opinión sobre esto o aquello. Es cierto que existen profesiones en las que, dicen, hay que estar convencido de lo que uno hace, o, al menos, aparentarlo, y en donde dudar no se contempla como una virtud. Por el contrario, si te dedicas a la dramaturgia, creo que lo mejor que te puede pasar es no saber qué opinión tienes al respecto del tema sobre el que estás escribiendo. Pensar una cosa, y, al día siguiente, otra distinta, o, directamente, la contraria: confusión, malestar y conflicto interior.

Un dramaturgo que tiene ideas propias, que toma partido, que está a favor o en contra de algo, que no duda, me recuerda más a un político que a un dramaturgo, que, bajo mi punto de vista, antes de lanzar respuestas, debiera formular buenas preguntas y reservarse su opinión, ya que un texto dramático no debería concebirse desde el posicionamiento, y menos para convencer a nadie de una opinión propia.

Para mí, el mayor compromiso social, y la más importante función del teatro en este siglo XXI, no es otro que el de hacer dudar al respetable de aquello que cree que piensa sobre determinados asuntos, multiplicar el sentido de un mismo objeto, y dar muestra a través del conflicto dramático de lo complejo de la realidad. A partir de ahí, que cada uno saque sus propias conclusiones.

Yo no soy político, ni maestro, y si escribo teatro es, básicamente, por aprender, no para enseñar.

## DRAMATURGIAS ACTUALES: FORMAS DE AGRIETAR EL REALISMO CONVENCIONAL

*Gracia Morales*

Muchos autores coinciden en afirmarlo: el escritor no es la persona más adecuada para analizar sus propios textos; es su obra la que muestra lo que se quiere expresar, no los testimonios o los artículos donde el creador justifica, analiza o propone respuestas sobre su quehacer literario.

Estoy de acuerdo con esta afirmación; y, sin embargo, como investigadora y como lectora, me gusta asomarme también a esas palabras del autor, donde se comunica con el receptor de otro modo, más conceptual, más teórico, aunque a veces en esos textos encuentre menos riqueza o menos complejidad que en los de creación.

Con esta doble y contradictoria certeza –la de las limitaciones del autor para explicar su propia voz, pero también la del posible interés de esos fallidos intentos– es con la que me dispongo ahora a reflexionar sobre algunas características de mi dramaturgia, que me parece ver también presentes en otros autores actuales.

La profesora-investigadora-teórica que hay en mí, se interroga a veces: ¿existe alguna señal de identidad que se mantenga en mis textos teatrales? Es una pregunta *a posteriori*: quiero decir, nunca me cuestiono esto cuando voy a empezar a escribir un texto. Es una interrogante que me surge cuando

la pieza está acabada y soy capaz de empezar a mirarla con una cierta distancia. ¿En qué se parece *NN 12* a *Como si fuera esta noche*? ¿Y a *Un lugar estratégico*? Y si, efectivamente, se parecen en algo, ¿por qué esa similitud?

Y entonces redescubro un rasgo que se da con cierta frecuencia en los textos que he escrito hasta ahora: la tendencia a crear un espacio de ficción donde la experiencia de lo que podríamos llamar “realidad” se conjuga con elementos “mágicos”, “fantásticos”, “simbólicos”.

Me interesa mucho la definición de lo teatral que, en su libro *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática* (publicado en la editorial Fundamentos en 2006), nos propone Santiago Trancón, afirmando que se trata de una “realidad ficticia” o una “ficción real”.

En ese lugar intermedio –donde todo lo que el dramaturgo pueda imaginar ha de hacerse, finalmente, tridimensional, concreto, corpóreo– se puede representar, como en ningún otro ámbito artístico, “realidades” alternativas, diferentes a la establecida desde una visión meramente empírica. Las dicotomías vida / muerte, vigilia / sueño, pasado / presente, pueden ser sometidas a un constante proceso de erosión y diálogo; igualmente, resulta factible resquebrajar la noción de identidad o la visión del tiempo como una línea continua e irreversible hacia delante. Se consigue, entonces, poner en tela de juicio, desde la dramaturgia, todos los sistemas convencionales de definición de lo real, posibilitando nuevas formas de “realidad” en la escena.

Como he comentado, reconozco esta tendencia a cuestionar los límites impuestos por un pensamiento “racional” desde mi primera obra: *Reflejos*, escrita en 1997. A pesar de tratarse de un texto primerizo y lleno de defectos, me sigo reconociendo en el elemento “neofantástico” (como lo denominaría Jaime Alazraki) que le sirve de eje: presentar la vivencia independiente de los reflejos en el otro lado del espejo, ver cómo interaccionan con los seres, supuestamente “reales” y “libres”, del lado de acá y cómo, finalmente, los manipulan.

Es fácil reconocer en este argumento la influencia de Borges. También siento en mí, como lectora, la inclinación hacia Cortázar, Rulfo, Bioy Casares, o hacia autores más actuales como Cristina Peri Rossi, Roberto Bolaño o Rodrigo Fresán, por citar algunos. Hispanoamericanos, sí; no en vano llevo más de diez años trabajando y dando clases sobre la literatura hispánica del

otro lado del océano. Y allá, en toda Latinoamérica, hay una natural, fascinante y vertiginosa facilidad para quebrar el corsé del pensamiento occidental, entre otras cosas porque esta cosmovisión, impuesta sobre sus culturas, no encaja, en muchos aspectos, ni con su entorno cotidiano y ni con sus propias creencias.

Volviendo a mis textos, en *Como si fuera esta noche* o en *Un lugar estratégico* es, sobre todo, el juego con el tiempo y el espacio lo que desvincula la obra del realismo estricto; en *Un horizonte amarillo en los ojos* o en *Quince jaliscoños*, desatacaría la creación de un espacio simbólico, potencialmente real, aunque inexistente en la actualidad; en *A paso lento* es el empuje y la presencia de los recuerdos lo que nos lleva hacia un ámbito de irrealidad; en *NN 12* se mezcla el cientificismo del personaje de la Forense con lo “mágico” del personaje de NN, que, llevando muerta veintitantos años, presencia (y participa en) el proceso de investigación de sus propios restos.

No obstante, todos estos elementos están integrados con naturalidad y sin fisuras dentro de un marco cotidiano y sé que al espectador no le provocan un choque brusco; solamente, quizá, les produce una cierta inquietud o extrañamiento, que son asimilados conforme la obra se va desarrollando y el público acepta las premisas del juego que propongo.

Creo que lo “fantástico” es aceptado sin esfuerzo ni reticencias por dos razones, fundamentalmente. Por una parte, porque estos componentes “mágicos” están ahí, hechos cuerpo sobre la escena, hechos “realidad”, y esto convierte, casi instantáneamente, lo imposible en verosímil. Pero, además, es importante señalar también cómo esos elementos no realistas ya han sido, probablemente, soñados o pensados alguna vez por el receptor; es decir, existen en un imaginario colectivo y son, por tanto, un terreno reconocible.

Lo que me lleva a replantearme cuáles son, finalmente, los límites de nuestra percepción de lo real y a concluir que, al menos en mi caso, la realidad de la imaginación es igual de poderosa y efectiva (o más) que la realidad llamada “empírica”. Los relatos ficticios que he leído o escuchado, los sueños, los territorios y las posibilidades que me sugiere la fantasía, son una parte fundamental de mi visión del mundo, desde la que surge mi obra literaria.

Y no sólo la mía. Encuentro planteamientos similares en los textos de otros/as autores/as actuales. Citando sólo a dramaturgos/as españoles, se me vienen ahora a la memoria piezas tan interesantes como *Père Lachaise* de Itziar Pascual, *Los niños perdidos* de Laila Ripoll o *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga; en ellas están presentes, de un modo u otro, algunos de los mecanismos de irrupción de lo "mágico" o lo "onírico" que he comentado más arriba.

Encuentro en el teatro español actual otras formas de superación o de agrietamiento del realismo convencional. Por ejemplo, el uso consciente de lo que Sanchis Sinisterra ha llamado, refiriéndose a la obra de Lluïsa Cunillé, "una poética de la sustracción". Y también me parece necesario citar aquí dos interesantes conceptos en los que el propio Sanchis está centrando su labor teórica y creativa en los últimos años: la poética de lo translúcido y la poética de la fragmentación.

En todas estas tendencias citadas descubro una misma voluntad de cuestionar la noción tradicional de fábula dramática: al dejar huecos, al sugerir más que presentar, al dibujar discontinuidades y rupturas en su desarrollo, se está mostrando ante el espectador un nuevo concepto de la trama. Si estábamos acostumbrados a que una historia ficticia tendiera a clarificar la realidad, a disponerla "lógicamente", a mostrarla completa y con sentido, en este tipo de dramaturgias de la sustracción, de lo translúcido o de la fragmentación, por el contrario, la realidad dramática (y por tanto la realidad escénica, como alter ego de la realidad social) que se le ofrece al espectador está dispersa, difusa, desordenada, incompleta... Pero, ¿no es así, finalmente, nuestra percepción del mundo cotidiano? ¿No es con esta sensación de transitoriedad y de falta de transparencia, no es con esta ausencia de respuestas, no es con esta angustia del enigma que son los otros y que somos nosotros mismos, con lo que tenemos que aprender a vivir? ¿No es, pues, más "realista" esta forma de teatralidad que la que pretende mostrarnos una cosmovisión perfecta y acabada?

Finalmente, vislumbro una relación profunda entre todos estos modos brevemente comentados de superar el realismo convencional: el uso de lo implícito, lo omitido o enigmático, la tendencia a lo fragmentario, la interacción de lo real y lo fantástico... De hecho, muchos autores actuales tratamos

de poner en juego, en un mismo texto, estas distintas estrategias. Me parece que, de algún modo, en esta búsqueda de nuevas formas a muchos nos impulsa una constante sospecha sobre la solidez y la fiabilidad de lo que hemos aprendido a llamar "lo real".

Esta sospecha, que sostiene buena parte de la filosofía y las formas artísticas del siglo XX, llegó al teatro de vanguardia de una forma muy violenta y extrema. En las últimas décadas, en cambio, intuyo que en la dramaturgia se ha ido asentando la visión de una realidad que podríamos llamar "porosa", "inestable", una realidad alternativa donde, sin romper del todo con la inteligibilidad de la fábula, manteniendo una apariencia de verosimilitud y coherencia, le abrimos huecos y grietas al armazón de lo tradicionalmente "real" ("racional"), por donde se cuele lo fantástico, lo misterioso, lo enigmático, lo translúcido o el vértigo del vacío.

## II. EN TORNO AL TEATRO

## INQUIETUDES DRAMATÚRGICAS

*Guillermo Heras*

Una preocupación me asalta en los últimos tiempos. Quizás debido a que pertenezco a los obsoletos personajes de la Galaxia Gutenberg soy un compulsivo lector de libros. Y, claro, como creo que los textos teatrales, sean del estilo que sean, pertenecen al territorio de la Literatura Dramática, además de a la lectura de otros géneros, me entrego con ilusión a releer clásicos o a descubrir nuevas dramaturgias a través de las fascinantes páginas de un libro. Si a esto unimos que suelo estar anualmente en varios Premios de Literatura Dramática del ámbito Iberoamericano, se podría concluir que al cabo de un año he leído un número importante de textos teatrales publicados o inéditos. Quizás algún analista me aconsejaría que tuviera cuidado con esta práctica porque es cierto que todo exceso puede conducir a situaciones de riesgo... sobre todo para las meninges.

Y vuelvo a la preocupación. Desde hace años he comprobado cómo la Literatura Dramática ha vuelto a experimentar un crecimiento inusitado. La vez, después de aquellos años del último tercio del siglo veinte en que se decretó prácticamente la muerte del "autor teatral", los últimos años nos han demostrado que "los muertos que vos matasteis gozan de buena salud". Cierto que algunos hablan de la desaparición del "autor de gabinete" y que ahora todo se debe escribir sobre el propio escenario. Las teorías de

la postdramaticidad son muy interesantes, pero como todo lo que tiene que ver con el ARTE al final son los resultados prácticos los que lograrán que esa pieza interese o no a los espectadores, y las estrategias para conseguirlo son infinitas. O como decía el viejo Mao: "*Gato negro o gato blanco no importa, lo que importa es que cace ratones*". Y a mí me pasa eso con la escritura dramática o escénica, no me importa la estrategia de su creación, sino si ese proyecto me emociona, me aburre, me irrita o... me deja indiferente.

Y esta indiferencia es la que más me preocupa. Cada vez más, cuando leo un texto escénico o teatral me pregunto: ¿Para qué lo ha escrito esta persona? ¿A quién va dirigido? ¿Cuáles son los mecanismos del deseo o la necesidad que le ha llevado a pasar una parte de su vida escribiendo un texto absolutamente inane? ¿No sería mejor que canalizara su inquietud en la novela, el ensayo o la poesía?

Definitivamente, escribir teatro en el siglo XXI es muy difícil. Quizás porque es un arte ancestral, tal vez porque luego necesita una transposición material que no sucede con una novela o un poema, salvo que precisamente luego se haga de ellos una dramaturgia o una película. Escribir teatro hoy es adentrarse en una aventura creativa en la que hay muchos frentes que atacar. La estructura dramática, la fluidez en los diálogos, las composiciones didascálicas, los temas a tratar, la poética del texto, la calidad de su escritura, la elaboración de metáforas que eviten lo cursi y lo patético pero que logren dar en la diana de la emoción... cada uno de estos apartados es ya un continente, unidos es un mundo. Y en este mundo hay que transitarlo de maneras muy diversas: uniendo caos y racionalidad, política y poética, claridad y oscuridad, sentido y locura, ruptura y unión o verdad y mentira, ficción y realidad. Tantas claves que el miedo ante el papel en blanco debería ser mayor que ante otros géneros en que la técnica es más importante. Y es aquí, justamente, donde veo que hay un excesivo número de personas que se acercan a la escritura teatral que creen que basta la técnica para dar a luz una obra interesante. Puede que en otros tiempos de la Historia, cuando los académicos dictaban las leyes de lo que era lícito o ilícito, bueno o malo, trascendente o superficial, hubiera la ilusión del *canon*, pero ahora en pleno siglo XXI se me antoja que esa ilusión es una pura falacia. Ya el siglo XX se erigió en un auténtico renovador, cuando no absolutamente trasgresor, de esos cánones academicistas. No sólo por las conquistas de

las vanguardias históricas, sino también por los múltiples autores que a lo largo de todo el siglo dieron continuas vueltas de tuerca a la concepción tradicional de la dramaturgia. Trama, conflicto y personaje siguen por supuesto existiendo en las dramaturgias contemporáneas, pero expresadas de otras formas a las de los autores de otros tiempos. No es mejor, ni peor, es cuestión de progreso y, por supuesto de la contaminación (positiva) que el teatro ha tenido con otros artes y lenguajes. Por eso siempre será mejor mirar hacia el futuro como un espacio de búsqueda y nuevas sensaciones que añorar nostálgicamente los tiempos en que bastaba con construir de una manera predeterminada. Lógicamente, por encima de todo está la libertad y la forma en que cada quién encare una escritura dramática, no estoy planteando dogmas, estoy reflexionando sobre formas de placer y si en ese territorio puedo disfrutar mucho con la lectura o la puesta en escena de un clásico, fechado en un tiempo determinado, cuando leo a los contemporáneos me gusta que se expresen con los lenguajes de hoy o, incluso de mañana, no con los de la convención más apolillada. Esa sensación de leer textos que son meros instrumentos narrativos de situaciones convencionales, diálogos previsibles, estructuras obsoletas y personajes increíbles (por más realistas que pretendan ser), es lo que me produce un hastío personal, lo cual no quiere decir que NIEGUE esas escrituras como PROBABLES y que, sin duda, gusten más a una mayoría que sigue viendo en el teatro una ceremonia de repetición tradicional.

Evidentemente también se podrá alegar que existe un teatro comercial, cuyo público, espera y desea ver y oír casi siempre LO MISMO. Sin embargo me parece que esa vieja catalogación entre viejo y nuevo, comercial y alternativo, debería ser superada por otros criterios más acordes con la evolución de nuestra sociedad.

Lo que creo que no debería perderse de vista son cuestiones que me parecen esenciales para entender el teatro como una práctica artística, política y social. No, no se trata de volver a las obsoletas etiquetas de otros tiempos, pero sí me parece que más allá de un teatro directamente comercial, cuyo objetivo es muy claro y específico, cuando hablamos de un Teatro de Arte deberíamos reflexionar con otros tipos de herramientas y perspectivas. Y en este territorio es donde no dejo de leer textos o asistir a espectáculos donde no existen ni los mínimos de elaboración artística desde, por ejemplo, pre-

guntas tan básicas como: por qué, para qué y para quién. El debate no es entre tradición y postmodernidad, o entre construcción y reconstrucción, sino entre materiales inanes o propuestas con interés.

Porque otra cosa absolutamente preocupante es cómo se está perdiendo el oficio, y por tanto, el concepto de PROCESO en una gran cantidad de proyectos que inundan los Premios de Literatura Dramática o las programaciones de muchos espacios escénicos sin la mínima elaboración creativa y productiva del conocimiento interno de una profesión extremadamente dura y difícil, aunque para algunos segmentos de la sociedad siga siendo considerada como un puro elemento ornamental y no como forma de cultura esencial para la construcción de una memoria colectiva.

Hoy parece que cualquiera puede subirse a un escenario a actuar, cualquiera puede hacer una puesta en escena, una escenografía o una coreografía y, por tanto cualquiera puede lanzarse a escribir un texto dramático sin tener la menor idea y conocimiento de la complejidad de la escritura escénica. E insisto, esto lo mismo está pasando entre los replicantes de Echegaray o en el otro extremo los de Rimini Protokoll. Es decir desde el melodrama burgués decimonónico a la postdramaticidad más rabiosa.

A veces siento añoranza de cómo se desarrollaba el Arte en tiempos del renacimiento. Basta leer los tratados de Leonardo para darse cuenta de lo importante que era el oficio, el trabajo intenso del día a día, el contacto con la materia, la idea de maestría, el placer del proceso... parece que todo esto se esté perdiendo, o al menos suplantando por la rapidez, la impostura y la banalidad. Si alguien piensa que para contraponer esas debilidades propongo volver a viejas estructuras dramáticas cargadas de pedantería, retórica y previsibilidad, está totalmente equivocado.

Lo que propongo es libertad para escribir de lo que se quiera y como se quiera, investigando en nuevas líneas dramáticas o experimentando en posibles formas de un realismo actual, revisar los conceptos de "teatro político" y plantear comedias divertidas sin chistes añejos, volver a construir estructuras y cuidar la literatura que acompañe a diálogos o didascalias, intentar no confundir popular con populismo, ni comercial con chabacano. Huir de patrones y fórmulas preconcebidas para buscar alternativas relacionadas con el ARTE y la CULTURA actual. Dejarse contaminar por otros lenguajes

pero mantener el orgullo de ser DRAMATURGO. No tener complejos frente a los audiovisuales, pero aprender de sus formas de comunicación. Desarrollar procesos de búsqueda e investigación sin pedanterías, ni prepotencias. Plantear nuevas formas de producción que den a la luz proyectos textuales sin tener que competir con los cauces convencionales.

Evidentemente siempre habrá que asumir que una cosa es teorizar y otra lograr convertir los fantasmas ficcionales en materiales escénicos con el suficiente interés, pero me preocupa la idea, a veces tan extendida, de que un texto teatral se puede sostener simplemente por cuestiones técnicas o, directamente, de oficio. Una dramaturgia de consumo inmediato, por supuesto que sí, otra, con vocación de incidir en la memoria presente y futura, me temo que necesita otros mimbres.

No es cuestión de soberbia, es una simple opción de compromiso con el medio. Y como toda opción personal, algo absolutamente libre.

Desde esa libertad que parece ser que todos los autores perseguimos y deseamos, es donde coloco mi pequeña reivindicación de dramaturgias que me transmitan más sensaciones que las de simplemente plasmar un mayor o menor dominio de la técnica, unas tramas mil veces transitadas y unos discursos sometidos a la banalidad. Pasión, riesgo y búsqueda, tres palabras de las que quizás podamos hablar en otra ocasión.

## TEATRO E INMIGRACIÓN. DEL “BUEN SALVAJE” AL OTRO *TOUT COURT*

*Paola Ambrosi*

El fenómeno social de la emigración desde los países pobres hacia el mundo occidental se refleja en la escritura dramática española de los últimos veinte años de manera relevante. Del tema se ha ocupado *El Público*, en el ámbito del “Fórum 2004: Diálogo Intercultural en el Escenario Mediterráneo”, en 2005 *Las puertas del drama* en un número dedicado a “Inmigración y teatro” y en 2008 las *Jornadas: Teatro y diálogo entre culturas* (Murcia), que constituyen, creo yo, unas de las pocas referencias bibliográficas específicas sobre el tema; José Monleón, Ricardo Senabre y Domingo Miras, entre otros, colocan el problema de manera amplia y profunda<sup>1</sup>.

Mi objetivo ha sido el de recuperar un *corpus*, entre el patrimonio disperso de textos escritos sobre el tema, que fuera representativo de las últimas

1 J. Monleón, “El «Otro» en el teatro”, *Primer acto*, núm. 305, pp. 76-83. *Las puertas del drama*, Invierno 2005, Número 21; D. Miras, “Migraciones históricas”, pp. 4-8; R. Senabre, “El exilio y la aventura teatral”, pp. 9-12; Carles Batlle, “Drama contempo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje)”, en *Jornadas: Teatro y diálogo entre culturas*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2008, pp. 11-16). Anteriormente se habían publicado unos ensayos dedicados al teatro en Irene Andrés-Suarez, Marco Kunz y Inés d’Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2002. Está a punto de salir, dentro del

décadas de producción teatral, y que podría ser mucho más amplio y con ejemplos diferentes<sup>2</sup>. En su conjunto, da una visión profunda y matizada del problema, con todas sus implicaciones. Y no sorprende que la mayoría de las obras sean de autores conocidos de mucha experiencia teatral y pertenecientes a varias generaciones; el dato era previsible, considerando la importancia de los flujos migratorios en este período. Lo que me interesaba averiguar era la consistencia del tema (quién y cómo lo había tratado), sus constantes y variaciones. Concretamente, en estas pocas líneas voy a dar pocos ejemplos de metaforización del lenguaje dramático: figuras semánticas o imágenes simbólicas en las que se fija y se desarrolla la realidad que se quiere dramatizar; se utilizarán sólo algunos de los textos que constituyen el *corpus* seleccionado, para resaltar rasgos de un recorrido posible, dentro del tema de la confrontación con el otro, en términos de la distancia que percibimos entre nosotros y la otredad, desde el "Buen Salvaje" al otro *tout court*<sup>3</sup>. Se han tomado en cuenta las obras de:

- Ignacio del Moral, *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1991). *La mirada del hombre oscuro* (1993), ed. SGAE. *Boniface y el rey de Ruanda (Rey negro)* (1997), ed. Muestra de T E C, núm. 6.
- Jerónimo López Mozo, *Ahlán* (1997) AECI. Madrid.
- David Planell, *Bazar* (1997), ed. digital.
- Ernesto Caballero, *Tierra por medio* (2002), Caos editorial.
- Fermín Cabal, *Maldita cocina* (?), Biblioteca Leonesa de Escritores, Edilesa 2007.

proyecto de investigación de la Universidad Carlos III de Madrid, el volumen monográfico a cargo de Monserrat Iglesias Santos (Ed.), *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

2. Dejo el ámbito lingüístico catalán (con la excepción de Belbel), que por su riqueza merece un estudio aparte; autores y títulos de obras sobre el tema que nos ocupa en el artículo C. de Batlle, cit. De las obras que aquí se han tomado en consideración se cita con núm. de página entre paréntesis en el texto, según las ediciones que se dan a continuación.
3. Aprovecho una sugerencia de Alberto del Río, que en un curso magistral 2009-2010 de la Universidad de Verona que compartimos: "«El Otro» en la escritura poética y dramática española de los últimos 30 años", construyó un recorrido en la poesía contemporánea desde el mito del "Buen Salvaje" a la "Suprema Otredad", pasando por las posibles formas de ver el Otro: el desdoblamiento, el espejo, la nostalgia del "otro" (que fuimos).

El Astillero, *Intolerancia* (2003), ed. El Astillero, núm. 13.

Sergi Belbel, *Forasteros* (2006), ed. Ñaque.

Guillermo Heras, *El último tango en Madrid* (?), inédito. *El abismo y Yedra* (2003), en *Intolerancia*, ed. Astillero, núm. 13.

Juan Mayorga, *Alejandro y Ana* (2003), ed? El Animalario, on line. *Palabras de perro* (2004), ed. El Astillero, núm. 12. *Animales nocturnos* (2005), ed. Ñaque.

Rico Bezerra, *Ventaquemada* (2006), ed. digital. *Dentro de la tierra* (2008), ed. CDT.

Y para confirmar la permanencia del tema en el teatro vivo, unos montajes de la Muestra de Alicante: en 2006 *Fuera, fora, dehors* في الخارج, de Pablo Álvarez Osorio, Isabel Medina, Jean-Luc Paliès, Rachid Mountasar; y en 2009: *Los mares habitados*, de Irma Correa, Carlos Alonso Callero, Antonio Labares y Orlando Alonso. Y *Alguien silbó (y despertó a un centenar de papeos dormidos)*, de Antonio De Paco.

Con *La mirada del hombre oscuro*<sup>4</sup>, que se estrenó en la Sala Olimpia en 1992, Ignacio del Moral abre paso a esos textos que nacen del fenómeno de la inmigración, que llega a ser un aspecto determinante para la sociedad europea precisamente desde finales de los 80, cuando efectivamente se escribe la pieza. El autor se acerca al tema con el interés del cronista y una mirada desencantada e irónica hacia la sociedad que le rodea y al mismo tiempo con la humanidad y ternura que transmite a sus personajes a través de su escritura poética. En esta obra hay una visión declaradamente ingenua, basada por el mismo autor según declara en una entrevista, una visión casi maniquea en la construcción del personaje; se juega irónicamente sobre la inversión de estereotipos: los negros buenos, los occidentales malos. Una familia, como cualquier otra, en un día de fiesta se entretiene recogiendo conchas. De pronto se encuentra en una duna con un hombre que ha sido arrojado a la playa por las olas, y el cadáver de su compañero, ahogado. La familia, que es la primera en verlos, cree que el naufrago ha matado al otro.

4. El. Marco Kunz, "El drama de la inmigración: *La mirada del hombre oscuro* y *Ahlán* de Jerónimo López Mozo", en Irene Andrés-Suárez ..., *La inmigración en la literatura ...*, cit., pp. 215-256.

Ombasi, el africano, de hecho tiene la pureza, la ingenuidad y generosidad del "Buen Salvaje", que la Madre interpreta simplemente como las torpezas de un verdadero salvaje: "Porque estas personas negras son muy incultas" (p. 20), y hablando de la bujía del coche que se había perdido: "Le puede haber gustado. A lo mejor se cree que es un fetiche mágico de esos. Como esas gentes son tan prehistóricas..." (p. 22). Tan primitivo lo considera que sigue diciendo que huele mal y teme que se pueda comer a la niña. El Padre llega incluso a explicitar el término por el miedo y la distancia que advierte en relación a Ombasi: "¡Que no te acerques! Vámonos de aquí. Este tipo es un salvaje" y más adelante: "Y más vale que te vuelvas a la selva, que aquí pegas menos que un pulpo en un garaje..." (pp. 45 y 48).

Al rechazo del hombre primitivo por parte de los llamados civilizados, corresponde también una valoración de otras características que pertenecen al arquetipo del "Buen Salvaje", como su aspecto instintivo y erótico, que llama la atención tanto en *La mirada*, donde la mujer sueña con Ombasi que va a forzarla, como en *Alhán*, de López Mozo, donde el joven Larbi atrae a Juana la Loca:

JUANA LA LOCA.- Ahlán, morenito. (El joven esboza una sonrisa desconfiada). Acércate. Juana la Loca no muerde. Lo suyo es joder. ¿Tú me entiendes? ¡No! A ti hay que hablarte por señas. (Y la puta se alza la falda hasta la cintura mostrando a LARBI su sexo). ¿No dices nada?

LARBI.- Yo no tengo dinero para las putas.

JUANA LA LOCA.- (Entre risas). Estás chiflado, rey moro.

LARBI.- ¡¿Oís que me llama rey?! (p. 12).

El personaje de Juana recuerda a la Vieja Cañizares cervantina, que encontramos en *Palabras de perro de Mayorga*, y que tiene el mismo interés por el aspecto erótico del joven personaje de color:

VIEJA.- [...] Pero el de ser bruja es vicio difícilísimo de abandonar. Ése y el de dormir con chavalitos como tú. ¿Te han dicho que eres un hombre muy guapo?

(Berganza sufre el impacto de la palabra "hombre").

CIPIÓN.- ¿"Hombre" ha dicho? Muy corta está de vista.

VIEJA.- A mí no me importa que seas morenito.

CIPIÓN.- Síguete la corriente, Berganza. Hasta ver en qué para la cosa.

VIEJA.- Cuanto más tostado, más sabroso.

(La Vieja se afana con el cuerpo de Berganza).

Para destacar más la distancia entre estos personajes "exóticos", de piel oscura y los locales, se subraya con ironía, en *La mirada*, la supuesta modernidad de la familia, cuyos componentes se indican con nombres genéricos, al estilo expresionista: El Padre, La Madre, La Niña, El Niño. Sólo de manera casual a lo largo de la pieza el lector-espectador puede percatarse de los nombres propios de la madre Dory y de sus hijos, Ivan y Jessy, nombres que de por sí declaran la evidente contradicción y falta de coherencia con el tipo de familia tradicionalista, cerrada y llena de prejuicios que se nos materializa en la obra.

De hecho la estructura de la pieza revela su concepción metafórica y poética. Las trece escenas que la componen llevan cada una un título que hace referencia únicamente al espacio, que nos lleva directamente de la realidad de "La playa" (la playa conocida, real, cercana, con las dunas, donde las familias van a pasar el día de fiesta) a "Una playa, orillas del mar de la nada", pasando a través de los sueños de la mujer y del protagonista Ombasi, que ocupan la escena central de la pieza<sup>5</sup>. Como evidencia el cambio del artículo determinado al indeterminado –la playa, una playa– el autor nos trasladó a un mundo fantástico en el que el Cadáver del africano habla con el amigo transmitiéndole su percepción de la falta de acogida, de intolerancia que nuestra sociedad le va a reservar y anunciándole su muerte con la fuerza de un oráculo y la ritualidad de un sacerdote:

"Lo ahogará en la miseria y en las enfermedades, en el pis y en el hollín", "Lo he visto. Me lo han contado. Dormirás bajo tierra sin estar muerto, oliendo a orines y todos pasarán equivocando tu mirada. Algunos se reirán de ti, otros te despreciarán, otros te humillarán, otros te pegarán, otros te tendrán miedo y los que se creen mejores te tendrán lástima. Lo he visto. Me lo han contado (p. 41).

<sup>5</sup> Un tema interesante y recurrente en este corpus es el de los sueños, tema que merece un estudio aparte.

He aquí “la mirada del otro” que pasa desapercibida o mal entendida y la fuerza dramática de la imagen de la muerte por ahogo como metáfora de la vida cotidiana moderna, que amplifica el desarrollo del tema, llevándolo a un ámbito universal. El ahogo no es sólo el de Ombasi, sino el de la señora frustrada, del marido, de toda la familia y sociedad de acogida; el mar se hace charco en la ciudad que machaca, que anula la comunicación entre los seres humanos: “en el mar –en un charco– / en la ciudad gris donde te ahogaste” (p. 61). Lo mismo pasa con el tema de la violencia, de la frustración, que pertenecen tanto a la familia occidental como a la africana (la frustración de la mujer, del padre, de Ombasi; la violencia del padre contra su mujer, del hermano del muerto frente a la hermana de Ombasi). Así que cada elemento se pone en tela de juicio y se generaliza y se relativiza: “Los moros tuvieron la culpa. Allí lo perdimos todo” (p. 40), es decir que los occidentales son iguales de malos que los moros.

La misma afición a la ritualidad del gesto la encontramos en los textos breves de *Intolerancia*, como en *Dentro de la tierra*, de Bezerra, o en *Alhán*; todos ellos expresan la necesidad por parte de los protagonistas de mantener contacto con la propia cultura, con gestos apaciguadores incluso hacia los compañeros muertos que no han podido recibir la última despedida. Larbi, un marroquí que sobrevive como clandestino aceptando pequeños trabajos ilegales que le dan miedo y le frustran, amortaja a un conejo muerto en una cruel matanza como lo haría con la persona a la que más quiere: “Los conejos y los moros somos iguales”, dice; luego prepara el animal para el entierro y, como no encuentra ninguna tela, se despoja de la camisa, envuelve el cadáver en ella y deposita el bulto en el fondo del hoyo que ha cavado.

LARBI.– (*Mientras lo cubre con la tierra*). Esto es lo que hacen con los difuntos el alfaquí ciego de mi pueblo y el enterrador. También rezan, pero yo no sé y no creo que a ti te importe. (*Permanece un buen rato acuciado junto al improvisado enterramiento*). Si corro tu misma suerte, ojalá alguien ponga también tierra sobre mi cuerpo (p. 40).

No me resisto a traer a colación un texto que abrió perspectivas y marcó pautas en la escrituras de muchos de los autores que aquí se nombran. Fue

*Combate de negros y perros*, de B. M. Koltés<sup>6</sup>, que se estrenó en la sala Olímpica bajo la dirección de Naharro en 1990, en la traducción de Sergi Belbel.

Allourey, un africano que pretende la restitución del cuerpo del amigo muerto y desaparecido en unas obras públicas francesas<sup>7</sup>, da una motivación simple, incontestable y profunda para su petición:

Souvent, les petites gens, veulent une petite chose, très simple; mais cette petite chose, ils la veulent; rien ne les détournera de leur idée; et ils se feraient tuer pour elle; et même quand on les aurait tués, même morts, ils la voudraient encore (p. 31).

Este mismo apego a las cosas pequeñas, la atención a pormenores aparentemente insignificantes y la dignidad de la persona dominan en la actitud de muchos de los protagonistas de las obras de muchos de estos autores. Es el caso de *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe* (1991), de Ignacio del Moral, atento a las mínimas circunstancias que tienen importancia en situaciones extremas.

En *Combate* se subrayan elementos aparentemente insignificantes, que adquieren relieve en la vida real de los inmigrantes y, como figura semántica en forma de sinécdoque, añaden sentido al discurso poético, como los zapatos: “En París no saben de zapatos. Los zapatos son lo más importante”. En *Alinada* los dos amigos, ya muertos, debaten sobre la importancia de los zapatos. Igual sucede en muchas de las obras citadas, la lista sería larga.

Otro elemento que destaca en *Combate* es la atención a la lengua. De una manera quizás utópica se afirma que “no hay que tener miedo de las lenguas extranjeras. Cada uno hablará la suya, pero todos nos sintonizaremos en la misma”. Quiero recordar a ese propósito el relieve que da a la lengua autóctona de sus personajes David Planell, en *Bazar*, con el expediente de cambiar algunos parlamentos en lengua original y la traducción entre paréntesis, valorando el gusto del sonido y de la fuerza emocional y cultural que

6. Cf. Bernard Marie Koltés, *Combats de nègre et de Chien*, Les Editions de minuit, París, 1986. Las citas en el texto son de esta edición.

7. Cabe subrayar además que Ernesto Caballero en *Tierra por medio* (2002), retoma este mismo tema, valiente, del accidente laboral, en este caso a cobertura del crimen de un trabajador marroquí ilegal, en un ambiente de tramas inmobiliarias y de corrupción.

una lengua conlleva, un valor adjunto incluso para la representación, que *Fuera, fora, dehors*, في الخارج, acoge ya desde el mismo título<sup>8</sup>.

Y siempre en *Combate* se subraya además la importancia del olor, porque "cuando se conoce el olor, se conoce a una persona". Claro que el olor espanta, porque activa el instinto, uno de los componentes humanos del que el hombre occidental trata de distanciarse, de eliminar. Y de hecho en muchas de las obras consideradas se acusan a los inmigrantes de oler mal, sobre todo a los negros. Por otra parte el olor es un elemento fundamental en este teatro, porque la ligazón con las propias raíces pasa por los olores de la tierra misma, de la comida, de la fruta, y se conserva instintivamente a través del olfato. El sinpapeles marroquí protagonista de *Safor*<sup>9</sup> pasea entre los naranjos, porque su perfume le recuerda el de su tierra. Como sus amigos aprende que "esta tierra es la misma tierra y que las olas suenan igual por la noche, y que las naranjas son las mismas naranjas [...] Pero no es mi tierra. Sí, aquí lo puedo sentir. No es mía. / No es de nadie. / Estoy en casa" (p. 57). Y de esa manera aprende que Eudocio y Paco son iguales que él.

El vertedero, por ejemplo, es un lugar que entretiene a Paco, en *Safor*, que se encuentra a sus anchas en medio de la basura, entre la suciedad más que en la limpieza; el vertedero es la fuente de sus descubrimientos y pequeñas riquezas (las cosas pequeñas de Koltés): un libro viejo, por ejemplo, "manchado de barro y con la mitad de las páginas" (p. 47), descubrimiento que le permite leer a sus amigos *Las babuchas de la mala suerte*, un cuento que le recuerda a su infancia con el padre: "Los cuentos nos hacen volar. A mí me llevan a mi pueblo, con mis hermanos" (p. 48).

El vertedero es un lugar cuya valencia simbólica estriba en la etimología de la palabra: verter es acción que indica mecer, derramar, mezclar e incluso traducir, o sea pasar de un código a otro el contenido semántico de una comunicación, de forma metonímica. Eso es lo que hacen de alguna manera todos los personajes inmigrantes, vertiendo su cultura dentro de otra, mezclando gustos, costumbres y humanidad.

8. Sobre el aspecto lingüístico véase de Inés, d'Ors, "Léxico de la emigración", en Irene Andrés-Suárez ..., *La inmigración en la literatura ...*, cit., pp. 21-108.

9. Monólogo escrito por Guillermo Heras, José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz y Juan Mayorga, incluido en *Intolerancia*.

El Arca de servicio es en cambio, el lugar de encuentro de Eudocio, un empujorño al que llaman Moctezuma, y del protagonista, el "perro sarraceno"; potencialmente un lugar de alienación, para Augé sin identidad, un "no lugar", de hecho un lugar de encuentro, donde todo el mundo está en la condición de "caminante", en este sentido un lugar de libertad, donde los no puentes pueden confundirse mejor con los demás y sufrir menos las desigualdades y la soledad, donde se oyen las voces de enteras familias. Paco iba siempre a la estación de Munchen, en otra experiencia de migrante. "En las estaciones nadie es extranjero, porque son tierra de nadie" (p. 25).

El proceso de metaforización, como se puede ver, alcanza también a los lugares, empezando por *la otra orilla*. La otra orilla deseada, idealizada por Ombasi y su amigo, es la misma soñada por Rayul, otro ahogado, en *El abismo* y *yedra*, de Heras, pero es la de muchísimos de los personajes que encontramos en estas obras:

RAYUL: Tú me dijiste que me llevarías a la otra orilla. Esto es el mar, el abismo oscuro [...] Yo quería ver la otra orilla. Llegar a París y ver la llegada del Tour. Quería ser ciclista. [...] Déjame ser ciclista.

DUEÑO: Entonces salta y llega hasta la orilla.

RAYUL: No sé nadar.

DUEÑO: Te has equivocado de deporte (p. 32).

Jadicha, en *Alhán*, llega a justificar a otro contrabandista de jóvenes vidas, Mimun Unacer, porque "de su mano es posible llegar a la orilla rica. Toda mi vida la he soñado. Paso las horas mirando más allá de esa cinta de plata. Ya soy vieja para pasar sobre ella, pero a los míos les digo que lo hagan, que venzan al mar y al miedo".

La única es en cambio la visión de la otra orilla por parte del Comisario europeo en su diálogo con el Diputado español, siempre en *Alhán*:

COMISARIO.- (*Contempla la orilla opuesta*). ¿No le parece que aquella orilla tiene el aspecto de una herida abierta e infectada?

DIPUTADO.- Perdón... ¿Decía?

COMISARIO.- A ustedes, los españoles, les ha tocado ser guardianes de la puerta trasera de Europa. Pongan barreras que eviten el paso de la mierda que vomita el sur y recibirán nuestro aplauso (p. 5).

Si en estos primeros ejemplos resalta una figura de inmigrante que extraña y asusta por la novedad del acontecimiento y se exhibe una sociedad escasamente multiétnica, donde sin embargo el extranjero se reconoce fácilmente por su pobreza, el color de la piel, el idioma u otros rasgos bien marcados, y con la sensación por parte de los nativos de poder tomar medidas para defenderse (reacción irracional, pero instintiva y de alguna manera justificada), en los casos que vamos a mencionar la figura del extraño resulta totalmente integrada, ya que los flujos migratorios en los diez años que han transcurrido han llegado a ser una realidad cotidiana y han cambiado de rumbo; en muchos casos el inmigrante pasa desapercibido. Es la ley de extranjería del 2004 la que obliga a marcar diferencias, a crear situaciones ilegales que hasta entonces pertenecían a la vida cotidiana. Aunque la rápida acción de *El último tango en Madrid*, texto breve de Guillermo Heras, se coloca en el día de la muerte de Evita Perón, en una sala de baile madrileña, sus protagonistas, con documentación falsa por distintas razones, bien podrían ser unos sinpapeles actuales con problema de identidad "nacional"; esta es la sensación que dan y la distancia temporal facilita una reflexión:

ROSA: ¿Eres argentino de verdad?

OMAR: En la medida en que se puede ser argentino. Nací allá. Mi madre era tana y mi padre de Segovia.

ROSA: El cabrón que me ha dejado decía que era de allí, pero me parece que todo era una trola.

Rosa quiere ganar un concurso de tango para tener el dinero necesario para un pasaporte falso. En el momento en que piensa haber encontrado su pareja ideal y está por fin olvidando sus penas empezando a bailar, el camarero, un policía de la secreta, como Omar se temía, "con tono siniestro" le pide la documentación.

De hecho el lector o el potencial espectador se dan cuenta del paso del tiempo con respecto al tema de la inmigración en *Animales nocturnos*. La anulación de estereotipos hace evidente el cambio social. Desde la figura del "Buen Salvaje" pasamos al extremo opuesto en la representación del otro-inmigrante invisible e insospechado, en el que es más fácil –y a la vez inquietante– mirarse al espejo.

Se trata de dos parejas, El alto y La alta, El bajo y La baja; esta última, que

se revela éticamente como la más baja por su comportamiento, pertenece a la cultura de acogida. El bajo se acerca al "buen vecino" (título original de la primera versión de la obra) buscando a un amigo, buscando compañía y complicidad. Instauro en cambio una relación enfermiza de amo-esclavo con el propósito de chantajear al Alto, un sinpapeles, un clandestino en el momento en que se publica en España la Ley de extranjería.

En la escena 4 se concentra el nivel máximo de metafORIZACIÓN del discurso dramático. El Alto y el Bajo, frente al público, observan no se sabe muy bien qué. En realidad, bien avanzado el diálogo, el público se da cuenta de que están observando animales nocturnos en su hábitat natural reproducido artificialmente en un zoo, como si se tratara de una enorme pecera, y que se está hablando de ellos, pero el primer impacto es la identificación del público con estos animales.

BAJO: Parecen inofensivos, ¿verdad? Pero en la oscuridad pueden ser muy peligrosos.

(Silencio).

BAJO: Me pregunto cómo nos ven ellos a nosotros. Imagínate que la gente se sentase a observar lo que haces, ¿cómo te sentirías? Eh, ¿cómo te sentirías? Te estoy preguntando (p. 14).

De hecho, el autor, además de provocar al público, de manera parecida a la de García Lorca en su *Comedia sin título*, está describiendo la situación de los sinpapeles, verdaderos animales nocturnos, rechazados, alejados de la vida cotidiana del nativo, que no los aguanta, como si fueran personajes sin rostros. "A la gente no les gusta esta oscuridad", "la gente entra y sale enseguida, como si hubiesen visto al mismísimo diablo. ¿Oíste lo que le dijo el viejo al crío? "Es siniestro", ¿Te parece siniestro?" (p. 14).

Y el autor está jugando aquí doblemente, porque en la obra son "animales nocturnos" tanto el Alto como la Baja. El proceso de animalización, expediente tan propio y logrado de la escritura de Mayorga, contamina a todos y en todos los niveles; el Bajo encuentra un paralelo a todos sus conocidos:

BAJO: La jineta ¿No te recuerda a los mellizos del tercero? Se creen más que nadie y sólo son apariencia.

[...]

ALTO: ¿Qué te parece aquel, sobre la roca, el del pelo rojo?

BAJO: Le gusta ser el centro de atención. Tengo un compañero así. (*Al animal*): Ya verás, ya. La gente que habla mucho de sí misma, éstos acaban perdiendo.

ALTO: ¿Y aquel otro, qué te parece?

BAJO: Ése me recuerda...

ALTO: ¿Sí?

BAJO: Va de un lado a otro, no para de moverse, pero no sabe dónde va. Es como mi mujer (p. 15).

La confrontación con el otro, animales incluidos, nos enseña tanto su riqueza como la dificultad de aceptar todas sus consecuencias. Las piezas a las que aludimos dramatizan la falta de comunicación, la manipulación del otro y también las complejas dinámicas de relación que, al poner en discusión estereotipos y situaciones cristalizadas a menudo desconstruyen la visión que tenemos de nosotros mismos. Emerge en esta dramaturgia la dificultad de reconocer y aceptar al otro porque nos obliga a cuestionarnos sobre nuestra vida, porque para conocer al desconocido, al extranjero, la mayoría de las veces huésped inesperado e indeseado, es indispensable que antes nos conozcamos a nosotros mismos, al otro que nos habita<sup>10</sup>. Lo explica en términos claros un breve diálogo de *La mirada*, texto con el que empezábamos:

OMBASI: "... ¿Por qué me pegó?

CADÁVER: "Por odio".

OMBASI: "No sé por qué tenía que odiarme".

CADÁVER: "Se odiaba a sí mismo".

OMBASI: "Era un estúpido" (p. 62).

Tampoco es fácil para el extranjero llegar a conocerse a sí mismo, porque, a veces, como dice David Planell, "en su afán de integrarse en una sociedad que le recibe entre la suspicacia, el paternalismo y la compasión mal entendida, el inmigrante corre el peligro de perder su identidad. Y este peligro es, si cabe, mayor que el rechazo de los otros, de uno mismo hacia

10. Estoy jugando con una posible traducción de *L'altro che è in noi*, título de un conocido ensayo sobre el tema. Cf. Francesco Orlando, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

su propia condición"<sup>11</sup> como le pasa a Hassan, en *Bazar*, personaje "que se ha olvidado de su cultura", según le reprocha su hijo.

Es decir que mirarse en el otro pone de manifiesto la dificultad de cada uno de nosotros de ser uno mismo, de poner en juego la propia personalidad. En el encuentro o desencuentro con el otro la mayoría de las veces por timidez, inseguridad, cobardía o cálculo no conseguimos ser personas, cosa que el teatro podría contribuir a enseñarnos, como sugiere Unamuno en el siguiente monodialogo: "Usted, señor mío lleva un hombre, acaso más de uno, dentro de sí, y el problema está en que usted lo encuentre. [...] Llévelo usted a teatro" para que pueda encontrar "este hombre, o esos hombres que lleva dentro"<sup>12</sup> para hacerlos personas; condición indispensable para llegar a conocerse y conocer a los demás.

11. Título de la presentación del montaje de *Bazar*, Programa de la Muestra de Teatro, 1997. Véase también "Mesa de autores" en *Las puertas del drama*, cit.

12. Cf. Miguel de Unamuno, *Acción y pasión dramáticas*, Nuevo Mundo, 15. 12. 1922, en *Obras Completas*, I-IX, Madrid, Escelicer, 1968, vol. V, p. 1169.

## EL LUGAR DE LA MUJER EN EL TEATRO POLÍTICO DE JUAN MAYORGA

*Eduardo Pérez-Rasilla*  
Universidad Carlos III

Parto de la hipótesis que considera la obra dramática de Mayorga como un ejercicio de teatro político. Una primera mirada muestra la presencia de asuntos o de temas a los que inequívocamente podríamos calificar como políticos: los campos de concentración concebidos y realizados por el terror nazi (*Himmelweg*), la feroz censura y la reducción al silencio de cualquier forma de disidencia ejercidas por el estalinismo o la compleja relación entre los intelectuales y el poder (*Cartas de amor a Stalin*), la represión criminal ejercida por la dictadura franquista (*El jardín quemado*), las dificultades del gobierno de la República española en el exilio (*Siete hombres buenos*), las eventuales alianzas entre la intelectualidad y el totalitarismo (*El traductor de Himmelfahrt*), el siniestro recurso a los golpes de fuerza cuando los representantes democráticos no actúan con probidad (*Más ceniza*), la legitimidad del empleo de la tortura o la justificación de la violencia del estado frente al pretendido peligro del terrorismo (*La paz perpetua*), la injusticia de las leyes que se erigen contra la inmigración (*Animales nocturnos*), el problema de la poderostia y su tratamiento en los medios de comunicación (*Hamelin*), etc. A estos títulos podrían añadirse otros que contienen transparentes alusiones a personajes políticos notorios (*El sueño de Ginebra*, *Últimas palabras de Co-*

*pito de nieve*, o *La boda de Alejandro y Ana*, escrita esta última en colaboración con Juan Cavestany), y también muchas de las piezas breves incluidas en *Teatro para minutos* o algunas de las versiones preparadas por Mayorga para el CDN, singularmente, *Un enemigo del pueblo*, *El rey Lear* o *La visita de la vieja dama*, en las que la dimensión política que contenían los textos originales se ve potenciada en la lectura que propone Mayorga.

Este rápido espiguelo probaría suficientemente la condición política del teatro de Mayorga. Sin embargo, cabría buscar sentidos más profundos y más precisos a esa dimensión política de su teatro. Mayorga ha insistido en que su teatro es un teatro de ideas, pero no un teatro de tesis. Podemos constatar esa advertencia en la condición abierta de muchas de sus piezas, en la renuncia a una conclusión o a un final que explique de manera inequívoca la trama o que resuelva inapelablemente los conflictos planteados. La porosidad de los desenlaces, la ambigüedad en las configuraciones de ciertos personajes o la prudencia en el juicio de delicados casos morales, son expresiones palpables de la condición democrática de su teatro, convertido en ámbito en el que se dirimen los problemas públicos desde la aceptación de unos criterios éticos, pero también desde la convicción de que nadie tiene la razón absoluta, de manera que todos deben confrontar sus argumentos y aceptar que no siempre es posible una solución redonda, plena, inequívoca. *Hamelin* y *Cartas de amor a Stalin* aportan quizás los ejemplos más significativos de esta manera de ver, pero cuestiones semejantes se dilucidan en *La paz perpetua* o *La tortuga de Darwin*, entre otros títulos, y, si nos asomamos al territorio fronterizo entre lo público y lo privado, podemos advertirlo también en *Animales nocturnos* o *El chico de la última fila*, por ejemplo.

En la entrevista que concedía a Candynce Leonard, el dramaturgo hacía algunas consideraciones sobre su obra dramática en el contexto político contemporáneo, de las que extraigo las tres que me parecen más relevantes y que afectaban a la reivindicación de la conciencia individual como territorio político, a la reflexión sobre la pervivencia del pensamiento reaccionario y la perentoriedad de unas identidades múltiple y complejamente manipuladas. El escritor entiende la política como algo íntimamente ligado a la vida cotidiana de los ciudadanos, a quienes no considera susceptibles de ser excluidos de la vida pública ni de las decisiones que la configuran, como ex-

plificará más tarde en alguna declaración precisa con motivo de algún acontecimiento que reclamaba justamente la intervención de la ciudadanía. En aquella entrevista lo planteaba en términos más generales:

La política en algún sentido es la expresión más intensa de la vida en cuanto que una inestabilidad política es generada por una crisis de las conciencias y al mismo tiempo ese es un feedback que incide en nosotros. La inestabilidad política hace más visible la inestabilidad de las vidas y convierte en inestable lo que parecía estable y sólo era precario. Por ejemplo, en el momento en que hay una inestabilidad política en un lugar se muestra la verdad de mucha gente, y al contrario cuando la vida de muchos es inestable y frágil hay un correlativo político.

Su dramaturgia dará respuesta a estas consideraciones mediante una reflexión, más implícita que explícita, sobre la relación entre lo público y lo privado que mantienen sus personajes, por un lado, y, por otro, mediante un decidido empeño que estos personajes ponen en descubrir lo que permanece oculto y que, sin embargo, es imprescindible para que se desarrolle la convivencia en el ámbito de lo público. Así, la reivindicación de la memoria y el descubrimiento de la verdad escondida por la acción de la barbarie se convierten no sólo en objetivos de los que se sigue una satisfacción individual y moral, sino también en algo imprescindible, desde una perspectiva política, para la convivencia colectiva. No es posible la armonía en el espacio público sin la restitución de la memoria que arrasó la brutalidad en nombre de pretendidos ideales superiores. Es perceptible en la obra dramática de Mayorga la influencia del pensamiento de Walter Benjamín y su impugnación de las tesis –de origen hegeliano– que conciben el avance de la Historia como inevitable y aceptan sin escrúpulos que en esa marcha hacia el progreso la Historia arrumbe o aplaste personas y colectividades en nombre del bien superior constituido por un futuro más perfecto del que no disfrutarán los sacrificados en aras del progreso. El personaje del comandante en *Himmelweg* es un elocuente portavoz de aquellas ideas, y hábil y perverso tergiversador del lenguaje en el que las expresa:

Son los dolores del parto. Un nuevo mundo está siendo alumbrado. Que nadie intente ahorrarnos ni una pizca de dolor. Es mejor sufrir mil años que regresar un instante al mundo viejo. Pasar de un mundo a otro exigirá de todos un enorme coraje. Coraje para hacer lo necesario. Necesariamente muchos hombres caerán en el camino, ellos son parte del camino. Ellos son el camino.

La necesidad de recuperar esa memoria de los vencidos y de los exclui-

do, y de llevar a cabo una reparación de la injusticia sufrida se erige no solo como referencia ética, sino también como imprescindible vía de conocimiento. La configuración de lo público requiere esa revisión y subsanación del pasado, pero también la crítica del discurso dominante en el presente.

El propio Mayorga escribía, en un trabajo titulado "Cultura global barbauro" (2001), la reflexión siguiente:

Comúnmente, esta sociedad que se autocaracteriza como culta, dedica algunos recursos a revisar las piezas culturales de su pasado para construir un relato que presente su actualidad como culminación de un proceso creciente. Ello exige un enorme esfuerzo de desmemoria, pues han de ser excluidas todas aquellas piezas inasimilables por un relato cuyo principio constructivo es la idea de progreso. Cada pieza que no encuentra sitio dentro de ese relato evolucionista, desaparece del museo del fin de la historia. En ese museo las víctimas del progreso sólo son mostradas en la vitrina de los sacrificios necesarios.

Algunos de sus primeros títulos: *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *El traductor de Blumemberg* y, en cierto modo, *Más ceniza*, se adentran de forma explícita en esta cuestión —a la que el escritor no renunciará en sus obras posteriores, aunque preferirá un lenguaje más alusivo— desde la recurrencia de imágenes que sugieren destrucción y muerte y en las que resuenan ecos literarios, teatrales, cinematográficos, etc. El plano simbólico adquiere una evidencia poderosa en estos primeros trabajos, desde el lóbrego espacio en que se reúnen los componentes del estrafalario gobierno de la República en el exilio mexicano hasta el tren fantasmagórico en el que viajan Calderón y Blumemberg, pasando por el inequívoco jardín quemado de la obra homónima o por la ceniza que figura en el título de la obra que obtuvo el accésit en el Bradomín. La acumulación de elementos, en las acotaciones, en la acción de las obras y en la palabra misma, sugiere no sólo el resultado de la violencia, sino también la sensación de que los personajes han sido arrancados de la historia. Nos encontramos ante un pasado-presente invadido por la muerte y por la destrucción, la ruina de una civilización y una cultura de la que, incomprendiblemente, los personajes parecen no haber tomado conciencia. Fuego, cenizas, lluvias torrenciales, sótano inhóspito, isla, tren, viaje interminable, personas que sufren alguna amputación o algún tipo de desarreglo mental, referencias a la muerte o a la violencia física y verbal, cristales rotos, rejas, ladridos de perro, oscuridad, sangre, armas, etc., componen el paisaje físico, simbólico y moral de estos primeros textos.

No obstante la contundencia inequívoca de los signos utilizados, estos primeros textos no son fáciles, ni muchos menos cómodos. No buscan el halago o el contento de algunos, sino que se vuelven espinosos, desasosagados. El gobierno en el exilio de *Siete hombres buenos* adquiere por momentos perfiles esperpénticos y la acción de la obra deja paso a la duda sobre las conductas morales de sus componentes, que no son ajenas a la mentira, al crimen, a la frivolidad o al deshonor, en suma. La presentación del texto consistía en la advertencia siguiente: *Los personajes y hechos que constituyen esta obra no son hijos de la Historia, sino de la imaginación del autor. El autor sabe que ni los hombres ni las cosas fueron así. Sabe más: que no pudieron ser así.* No se trataba de una diatriba contra el gobierno de la República en el exilio, ni de un ajuste de cuentas contra quienes experimentaron en carne propia la derrota y el desarraigo consecuente, sino una reflexión ética y política, mediante un ejercicio de dislocación y hasta de extrañamiento, destinada a poner de manifiesto cómo los ideales aparentemente nobles pueden servir de excusa para la abyección cuando no se toma en cuenta el valor de cada uno de los seres que componen el conjunto humano. Ninguna vida puede quedar al margen de la colectividad política, ningún objetivo político justifica el sacrificio de un ser humano. Es preciso recuperar su memoria, es exigible una satisfacción moral a las víctimas para conseguir la legitimidad y la viabilidad misma de la convivencia. Desde la elocuencia simbólica que caracteriza a este texto primerizo, hay que advertir la presencia muda del negro, el misterioso personaje que se asoma a las rejas, el otro en una situación de otredad, indicio de existencias ignoradas sin las que no es posible la construcción del entramado social.

Un pensamiento no muy distinto atraviesa *El jardín quemado*, título que bien pudiera plantear un diálogo con *Para quemar la memoria*, el texto de José Ramón Fernández que había obtenido el premio Calderón de la Barca en 1993. La generación joven que se incorpora a la escritura teatral en España a finales de la década de los ochenta se encuentra ante una singular perspectiva histórica. El derrumbamiento de estructuras políticas pretendidamente sólidas, la crisis de ideas y de valores que parecían arraigados y un profundo desencanto que dejaba paso al desconcierto caracterizaban a aquellos años en los que, por otra parte, la distancia temporal permitía ajustar cuentas con un pasado que seguía pesando demasiado sobre el presente español. Una historia marcada por la exclusión y la represión violenta, por

una corrupción que para la integrada en la vida social española, requería respuestas de esta nueva generación, exigía la recuperación de la memoria y la realización de una tibia y temerosa transición a la democracia en la que tantas cosas habían quedado pendientes de esclarecer.

Benet, el personaje que llega al sanatorio en el que transcurre la acción en *El jardín quemado*, exige saber, inquiera para conocer la verdad, se muestra seguro de sus principios éticos, es tenaz y no retrocede ante nada. Su actitud será frecuente en otros personajes de las obras posteriores de Mayorga, pero recuerda también a la manera de enfrentarse a la vida que tenían algunos héroes en el teatro de Buero Vallejo. Sin embargo, Benet, como le sucedía a Julián en *Siete hombres buenos*, encuentra una verdad ambigua, incómoda, porque la mirada sobre el mundo que proyectan estos jóvenes dramaturgos no da como resultado una imagen nítida, inconfundible, sino una realidad mucho más compleja. Hay una memoria oculta tras la memoria. Siempre hay alguien que sufrió la violencia o la marginación, siempre alguien fue pospuesto o arrumbado en virtud de una causa a la que se concedía una superioridad moral o política. Y, desde esta consideración, puede reexaminarse la conducta de Benet, el joven médico que, en los años de la transición, llega a un mítico sanatorio para enfermos mentales, con el propósito de formarse, pero también de investigar el funcionamiento de aquella institución. La pureza moral del héroe, su integridad —que se confunde peligrosamente con el integrismo—, la claridad de sus objetivos y criterios lo enfrentan con Garay, el director de la institución, tan admirado hasta entonces por Benet. Pero ese conflicto, personal y generacional, en vez de encaminarse hacia la evidencia de que el joven recién llegado encarna la verdad y la razón, frente a un corrupto hombre maduro, que representa el poder establecido, tal como previsiblemente hubiera sucedido si la historia la hubiera contado un dramaturgo en las décadas centrales del siglo XX, sigue una senda más inquietante en la que las seguridades de unos y otros van quebrándose. No hay una sola interpretación de los hechos, no es tan fácil como parecía establecer de forma clara las líneas de conducta. Algo semejante sucedía en *Siete hombres buenos*. Pero la posición del dramaturgo está lejos del relativismo moral. Cada vida humana es importante, nadie puede ser sacrificado a una causa. Benet y Garay tienen ocasión de aprender que el otro es necesario, que no hay posibilidad de levantar la convivencia sobre criterios de exclusión ni sobre una única manera de pensar la realidad. Acaso la imagen más

poderosa del *El jardín quemado* sea la que ofrece Benet cuando se queda solo entre los internos. Ha exigido a Garay entrevistarse con estos y el doctor del sanatorio parece desvanecerse. La seguridad de Benet se desploma. Ya no volverá a recuperarla.

El segundo aspecto político a que se refería Mayorga en la entrevista mencionada no era menos incómodo. Constituía el reverso de la idea expuesta anteriormente. Si su teatro se propone la reflexión sobre la memoria, la recuperación de las vidas sacrificadas o despreciadas, necesariamente debe enfrentarse con el proceso intelectual, político y moral que hace de ese desprecio no sólo una norma, sino una pretendida virtud. En la raíz de este pensamiento se encuentra la idea de perfección como algo acabado, exclusivo e inaccesible. La razón, a la que se confiaba la misión de mejorar la convivencia entre los hombres, termina por convertir en un infierno la vida de aquellos a los que se excluya del gran proyecto, aquello que quede fuera de los límites establecidos por esa razón. Hablaba así el dramaturgo de la inteligencia y el atractivo que pudiera tener el pensamiento reaccionario:

Entiendo el pensamiento reaccionario como aquel que piensa que la Revolución francesa fue un error, por decirlo de una forma muy simple. Creo que los fascismos sólo son una forma de eso. En los años 30 eso coaguló en qué medida el fascismo cambia de lengua y está en cualquier lugar; lo que a mí me preocupa más es en qué medida el fascismo es inteligente; en qué medida el pensamiento reaccionario puede tener razón es algo que me preocupa mucho; en qué medida es injusta esa demonización del pensamiento reaccionario de los fascistas intentando siempre decir: son irracionales, son imbéciles, están en un error. La gran pregunta es por qué gente muy inteligente puede ser fascista o hasta nazi, y en qué gran medida por lo que escribí *El traductor de Blumemberg*. Su tema en realidad es la democracia. Un tema universal.

El personaje de Blumemberg, cuya figura recuerda a algunos filósofos que simpatizaron con el nazismo, se muestra proteico, orgulloso de su viejo uniforme y tullido, intransigente y seductor, violento y lúcido, exclusivo y poliedrico, y resulta un personaje teatralmente fascinante, tal como advertía el propio Mayorga en la misma entrevista. Blumemberg se siente fuerte, vencedor, porque sustenta su poder intelectual en el uso de las armas:

Fuimos los últimos caballeros. Aquella sí era una vida sana, cuantos libros he leído nada valen en comparación con mi uniforme. No podrás traducirme sin vivir una guerra, un banquete. Volví con una cruz de hierro y veinte cicatrices. Era tan hermosa Alemania, tan bello Berlín...

su pretensión de universalidad (*Tengo todo el ruido de Europa en la cabeza*, perteneciente al vivo Blumemberg) se contraponen, quizás paradójicamente, a su dependencia: de su traductor, de su invisible editor, de la no menos invisible prostituta ciega que viaja en el tren. La herencia de Blumemberg como personaje dramático alcanza a otras figuras del teatro de Mayorga. Quizás la más significativa, aunque no la única, sea la del comandante de *Himmelweg*, otro brillante seductor, hombre de armas y de letras, exquisito en sus maneras, aunque se muestre también intolerante e inaccesible cuando lo juzgue conveniente. Cosmopolita y culto, considera que Europa es su biblioteca, representada en el campo de exterminio que regenta por cien libros, simbólicamente los cien grandes libros del pensamiento y de la creación emanados del espíritu europeo. Si Blumemberg era su propia biblioteca o se constituía él mismo en la biblioteca por antonomasia, el comandante oficia como una suerte de bibliotecario único, como depositario de la cultura europea.

Este comandante dice lamentar una guerra que considera un espantoso malentendido entre hermanos, pero, a pesar de sus citas de Spinoza, de sus libros y de su condición viajera y políglota, entiende, como Blumemberg, que el alemán es la única lengua. No hay más que una manera de entender el mundo y a ella deben supeditarse todos si quieren ser acogidos en ese paraíso selectivo. La cultura entendida como instrumento de exclusión, exhibida y manejada como herramienta para la construcción de una realidad necesariamente falseada, que exige tributos de destrucción y muerte, demandados desde un impecable lenguaje que inevitablemente atrae y deslumbraba. Los personajes del traductor Calderón y del Delegado de Cruz Roja no pueden evadirse de la fascinación que en torno a ellos crean Blumemberg y el comandante. Están dominados por ellos, no son capaces de percibir lo que hay detrás de lo que muestran. Los dos, Calderón y el Delegado, son extranjeros, pero tienen conocimientos solventes de la lengua alemana y eso les permite el acceso a la pretendida utopía. Sin embargo, el idioma que los acerca es también la frontera que los separa. Calderón traduce del alemán, pero no habla el idioma, sino con dificultad y torpeza, lo que lo convierte en dependiente de la autoridad de Blumemberg. El comandante de *Himmelweg* percibe inmediatamente que el Delegado es extranjero y descubre tras el imperfecto acento, su país de procedencia y adivina también sus carencias culturales. Por eso exhibe su cultura con orgullo y como elemento identitario que lo distingue del otro. Cuando presume de ir al teatro

para descansar de las pesadas tareas administrativas a que se ve sometido no solo está reivindicando su condición de hombre culto y acaso de persona perteneciente a una familia acomodada, lo que le ha permitido recibir una educación esmerada que no tienen los otros, sino que también y de nuevo remarca que es la lengua alemana la única lengua de cultura, la lengua con la que él tiene un sólido vínculo, una singular comunicación a la que otros no pueden acceder. El punto de vista utilizado aquí por el dramaturgo produce, si no extrañamiento, sí extrañeza y, en consecuencia, resulta eficaz para mostrar de una manera insólita la profundidad y sutileza de los mecanismos de exclusión.

El tercer aspecto relacionado con la dimensión política del teatro de Mayorga tiene que ver con la construcción de la identidad individual y colectiva. El dramaturgo sitúa el punto de inflexión en la célebre caída del muro de Berlín. Aunque la situación no sea exclusiva del tiempo en que vivimos, sí lo es, según Mayorga, la toma de conciencia de esta *pérdida de brújula*. Y concluye:

Ni siquiera podemos decir —como parece que se decía en los 60— que hay unos actores localizables que nos manejan. Eso era otro reduccionismo: la CIA, la publicidad, nos manejaban como títeres. Resulta que si algo hemos descubierto en esos últimos años es que todo eso es mucho más complejo y que nosotros somos títeres, pero también manejamos cada uno de nosotros. La influencia de los medios es tremenda, individuos que creen que están tomando una postura muy singular y muy personal muchas veces están siendo un mero reflejo de actitudes que en los medios se presentan. Hay una individuación creciente, una puesta del yo sobre la mesa y al mismo tiempo un yo en peligro y muy resquebrajado.

La respuesta a esta sustitución tenaz y perversa de la identidad la buscará el dramaturgo en un teatro que trate de desenmascarar esos procedimientos laborales, esa dormición de la memoria y la responsabilidad personal. Su obra revela un extraordinario esfuerzo por mostrar la construcción constante de apariencias que se confunden con las realidades o que las diluyen en una suerte de representación teatral que ciega o al menos desvía la mirada que debe juzgar moralmente. Si el pensamiento barroco consideraba la realidad como algo tan incierto como (o más incierto que) la efímera representación teatral, el teatro de Mayorga trata de discernir los mecanismos por los que la realidad es pertinazmente transformada en sucedáneo. No es casual que una de sus versiones más relevantes haya sido la de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, en la que acentúa precisamente esa capacidad de los medios de

comunicación— convertidos aquí en una cadena de televisión— para crear una realidad paralela.

Una de sus obras más logradas y con mayor proyección, *Himmelweg*, consiste precisamente en un intencionado ejercicio político de metateatro. El comandante, a quien fascina el teatro, oficia de escenificador de la impostura, pero, para que el propósito se lleve a término, es necesaria la colaboración de los otros, de Gershom, quien ha de aceptar la sustitución de su nombre por el de Gottfried, y de los suyos, sobre los que ejerce alguna autoridad moral. Gottfried se muestra reticente, pero accede y participa en el siniestro engaño, posiblemente porque espera obtener alguna ventaja o algún aplazamiento. El comandante le reprochará su condición de mal actor (a él y a algunos de los suyos), circunstancia que hace más deleznable—también más comprensible para el espectador— su participación en *la trágica mojiganga*, por decirlo con palabras de Valle. Y es necesaria la cooperación del Delegado de la Cruz Roja, alguien que ha conseguido llegar hasta el campo, con esfuerzo o con ingenio, con industria, dirían los clásicos, pero que se detiene ante la puerta misma de la abyección, sin atreverse a abrirla, entregado a la representación como un espectador modélico que observa la preceptiva suspensión de la incredulidad. La falacia se ha impuesto a la realidad, pero todos—casi todos, como más tarde tendremos ocasión de aclarar— han contribuido a que la mentira haya sustituido a la dolorosa evidencia del horno crematorio. La penosa justificación pronunciada años después por el Delegado, con la que comienza la obra, tiene como función dramática el efecto de percepción extrañada de cuanto los espectadores veremos a continuación, lo que permite advertir los significativos desajustes entre su relato y la representación. *Yo sólo me acuerdo de lo bueno*, dirá el Delegado al comandante, confesión en la que este advierte sagazmente la debilidad de su interlocutor, su falta de espíritu crítico, en suma, que lo convertirá en un ser fácilmente manipulable.

Uno de los primeros títulos de Mayorga, *Más ceniza*, mostraba ya, por encima de la anécdota del golpe militar, de poderosa resonancia histórica, desde luego, un proceso de construcción y anulación de identidades. Tres parejas están presentes sobre escenario ultimando los preparativos para un acto político que tendrá significados muy diferentes para cada uno de ellos. Las parejas entrelazan sus diálogos y monólogos, sin que interfieran directamente en los parlamentos de los otros, pero sus respectivas intervenciones se

complementan, de manera que adquieren para el espectador un sentido en su conjunto que no tendrían si pudiéramos escuchar sólo a una de las partes. Los personajes se afanan en hablar, reiterada y compulsivamente, o en callar, y lo hacen siempre como forma de enmascaramiento o de resistencia, como forma de engaño o de justificación de ese engaño. Son seres hechos por otros y destruidos por otros, víctimas y verdugos a un tiempo. La violencia, latente siempre, asoma explícita en algunos momentos de la trama y compaña diálogos y monólogos. Todo se desarrolla como un conjunto de preparativos, como un ensayo de una función con pretensiones de solemne realidad, pero que todos saben falsa. Los personajes manejan y son manejados, tratan de actuar y de refugiarse. Sin embargo, no todo queda a la vista del espectador. En las primeras obras de Mayorga abundan los personajes latentes (presentes-ausentes, según les gusta decir a algunos teóricos), muchos de los cuales pesan decisivamente sobre la acción, condicionan las vidas de los personajes, pero se mantienen inaccesibles para estos mismos personajes e invisibles para el espectador. Max, en *Más ceniza*; Espinotza en *El traductor de Blumemberg*; el general Zambrano o incluso Zacarías Valle en *Siete hombres buenos*; el presidente y, en cierto modo, el Hombre en *El sueño de la cuebra*, el botones en *El gordo y el flaco*; etc. En alguna obra posterior utilizará Mayorga un procedimiento complementario: un personaje ausente se hará presente en la escena. El caso más significativo es *Cartas de amor a Stalin*, en la que el dictador irrumpe en la casa del obsesionado Bulgakov, pero tampoco en esta obra falta un personaje latente: Zamiatin.

Con un lenguaje teatralmente más depurado, y también más complejo en su aparente sencillez, que el empleado en *Más ceniza*, y también con una mayor dosis de humor—no exento de amargura—, Mayorga abordó en *Últimas palabras de Copito de nieve* otra reflexión sobre esa identidad manipulada—y herida— que caracteriza a su visión teatral del mundo. El personaje de Copito de nieve se convertía en figura polisémica, que disparaba múltiples asociaciones, desde el famoso gorila del zoológico barcelonés a la imagen de un Papa moribundo. En cualquier caso, un ser impudicamente mostrado por otros, exhibido como símbolo de unas creencias y unos presupuestos morales, cuestionados precisamente por esa conversión del hombre en imagen pública, la que otros desean ver o la que algunos se afanan en construir. El contraste se establece entre un discurso de naturaleza filosófica

y humanista y la destrucción del concepto de hombre, reducido a un reclamo publicitario, un objeto de diseño que necesita la proyección de la multitud en forma de expectativa o de deseo. El personaje oscila entre el deseo de libertad, conseguida mediante la lectura y la reflexión, y la condición de eterno cautivo, entre las meditaciones sobre el sentido de la vida y la muerte y la inevitable representación de un papel previamente asignado, que incluye la interpretación de la propia muerte, minuciosamente preparada por otros, sin dar ocasión a que el protagonista pueda concluir la exposición de su testamento y deje sin respuesta precisamente la cuestión principal sobre la que versaba su discurso. Copito de nieve puede enorgullecerse de su hipocresía, de su capacidad de engañar habiendo dado lo que se le pedía, de su condición de actor, en definitiva.

*Animales nocturnos* ofrece una sensación de caleidoscopio. Los cuatro personajes viven vidas falseadas por sí mismos y por los otros, por los personajes presentes y por otros a los que no vemos, desde el doctor que lleva un programa de televisión hasta el hombre del sombrero que conoce la Mujer alta, pasando por los ancianos enfermos que se atormentan y atormentan con sus llamadas al Hombre alto que trabaja como cuidador nocturno en aquella institución. El punto de partida se encuentra en una situación que, en su momento, se presentó como pieza breve e independiente, *El buen vecino*, y que después se convirtió en la escena que abre *Animales nocturnos*. El objetivo político era inmediato: denunciar la ley de extranjería promulgada en España, bajo cuya aplicación alguien, como el Hombre bajo, podía disponer a su antojo del Hombre alto. La conversión de la obra breve en *Animales nocturnos* permitió introducir otras situaciones habituales en el teatro de Mayorga, relacionadas con la complejidad de la vida de pareja, en la que, con frecuencia, transcurren paralelas las líneas de lo individual y de lo común mientras se vive la ilusión de la convergencia de esas líneas.

Los perfiles identitarios aparecen diluidos en el teatro de Mayorga, aunque, como advertía el dramaturgo, sus personajes estén obsesionados por el yo. Pero ese contraste entre su pretensión de afirmar el yo y la disolución de su identidad los convierte en una elocuente imagen de ese enorme esfuerzo de desmemoria, de esa ausencia en el museo del fin de la historia, según las palabras del dramaturgo que se citaban en líneas anteriores. Muchos personajes se revelan como construcciones de otros –presentes o ausentes– o se muestran como seres fantasmagóricos, frágiles, ambiguos o menesterosos.

Abundan los personajes mutilados (de manera real o fingida) o afectados por alguna tara física o disfunción mental, por algún exceso, por alguna enfermedad o carencia psicológica o afectiva. Son frecuentes los signos de desarraigo: personajes huérfanos, personajes sin hijos, personajes que habitan en lugares inhóspitos, lugares de paso o espacios alejados de cualquier referencia personal y vital. Algunos no tienen nombre propio; en otros, este nombre es cambiante a lo largo de la acción, o resulta dudoso o equívoco. Incluso algunos de los personajes más poderosos, bien como personajes dramáticos propiamente dichos o como referentes históricos o públicos se ven afectados en el teatro de Mayorga por la incertidumbre o la inconsistencia.

Es habitual que los personajes emprendan caminos que los conducen a la quiebra o a la desfiguración de la identidad y a la pérdida de la memoria. Este proceso se debe a la circunstancia de que sean otros –visibles o no– los que determinan esa quiebra, esa desfiguración o esa pérdida, como sucede cruel y palmariamente– en *Animales nocturnos* o en *Más ceniza*, o, más recientemente, en *Últimas palabras de Copito de nieve* e incluso en *El sueño de la niebla*, pero se debe también a otros factores cuya responsabilidad sí puede imputarse a los personajes. Con frecuencia estos se obstinan en una acción equivocada o permiten que su actividad profesional –que los dignifica o los acercaría a una plenitud personal– se convierta en una actividad obsesiva que arrumba otras facetas de su propia vida o que aplasta a otros, a quienes terminan por no ver. Advertimos cómo los personajes son incapaces de asumir los elementos configuradores de su identidad, histórica y concreta, lo que tiene como manifestaciones principales la evasión a los territorios de lo público, con el consiguiente descuido del ámbito de lo privado, o, algo muy semejante, la confusión de la realidad con la construcción idealizada de la realidad, que se utiliza como sucedáneo de esta. *Elegí esta profesión pensando que viviría en contacto con los grandes libros. Sólo estoy en contacto con el horror*, dice Germán, el profesor de literatura de *El chico de la última fila*. El sustantivo elegido para referirse al ejercicio real y concreto de su profesión es *horror*, que contrapone a su contacto con los grandes libros. Pero esta relación de términos es innecesariamente excluyente y resulta falsa. Es su resistencia a enfrentarse a la realidad lo que conduce a Germán, como les ocurrirá a otros personajes de Mayorga, a una huida que, en esta ocasión, tendrá como cómplice a Claudio, el alumno que se desenvuelve con soltura y hasta con brillantez en sus ejercicios de redacción, pero que

utiliza la literatura como instrumento para intervenir en las vidas de quienes tiene a su lado, sin atender a criterio ético alguno.

Con palabras menos incisivas, y más ingenuas, el gordo de *El gordo y el flaco* proclama: *Todo volverá a ser como antes. Dará comienzo una época de vacas gordas. Un ciclo de crecimiento*, cuando es evidente para todos menos para él la decadencia del famoso dúo cómico, recluso en una habitación de hotel, a la espera de llamadas que no llegan y cerrado a cualquier otra posibilidad que no sea la obstinada repetición de lo que ya hicieron en el pasado. Desde esta obstinación ha convertido la relación con el flaco en una cadena –*En el gordo y el flaco lo único importante es la y griega*–, en una forma de suplantación de la vida del otro. No es preciso insistir en que Mayorga utiliza aquí, de nuevo, un procedimiento de extrañeza, mediante el que remite a relaciones y situaciones mucho menos inocentes que las que sugiere la célebre pareja cinematográfica.

Montero, el juez de *Hamelin*, uno de los personajes más reveladores que podemos encontrar en el teatro de Mayorga, enuncia con lucidez la existencia de una ciudad oficial, brillante, que encubre otra ciudad, menos fascinante, pero mucho más intensa y más real. Montero ha convocado a los periodistas a una extraña reunión confidencial en su despacho a altas horas de la noche. Y les muestra la ciudad a través del amplio ventanal:

Desde aquí se ve toda la ciudad. A través de esta ventana he sido testigo de los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas deslumbrantes. Joyas que nos deslumbran, que nos ciegan. Que nos impiden ver otra ciudad. Porque hay otra ciudad.

Cada noche, antes de salir del despacho, apoyo mi frente sobre esta ventana, enciendo un cigarrillo... Sí, enciendo un cigarrillo, no me pidan que finja a estas horas, esto no es una rueda de prensa. Enciendo un cigarrillo y pienso en la gente de esta ciudad. Pienso en los niños.

Esa otra ciudad es aquí un ámbito dominado por la oscuridad y la mentira. Es un territorio que conoce bien el juez por su dedicación profesional. Va a avanzar a los periodistas algunas informaciones sobre un caso de pederastia en el que están implicadas algunas personas notables de la ciudad. La imagen brillante de la ciudad, la que se muestra a sí misma y muestra a sus visitantes, contrasta con una realidad vergonzosa y difícil de asumir. Montero quiere ser justo, acertar en su actuación, pedir a los periodistas que preparen

a la ciudad para la noticia, evitar el linchamiento moral de los sospechosos. Este juez tenaz y probo, sin embargo, incurre en la misma impostura que quiere combatir. Obsesionado con su tarea, se convierte en cómplice involuntario de la creación de una realidad paralela por parte de los medios de comunicación. Su deseo de preservar la privacidad conduce a la consecuencia inica del escándalo público que termina por absorberlo. Obstinado por revelar y resolver el enojoso problema, olvida sus obligaciones como padre y los problemas que en su propia casa afectan a su hijo y, por extensión, a su mujer. O, dicho en otras palabras, estima que la importancia del caso que investiga es moralmente superior a sus responsabilidades familiares, hasta tal punto que esta superioridad justifica, de hecho, el atropello de los derechos de quienes tiene a su alrededor y a su cargo. La paradoja respecto a la ética del juez que Brecht planteaba en casos extremos de injusticia se presenta aquí desde una nueva perspectiva.

Este modelo de personaje, enfrascado en los retos que le plantea una situación excepcional –positiva o negativa– relacionada con su trabajo, es recurrente en el teatro de Mayorga y, con algunas variantes, podemos reconocerlo también en el profesor de *La tortuga de Darwin*, en el Bulgakov de *Tantas de amor a Stalin*, en el gordo, de *El gordo y el flaco* o en Germán, el profesor de *El chico de la última fila*. O, con alguna peculiaridad, también los Hombre alto y Hombre bajo de *Animales nocturnos*. O, en cierto sentido, en los perros de *La paz perpetua*. Todos ellos son seres ensimismados y ajenos, incapaces de afrontar una parte de la realidad, justamente aquella que les es más cercana, o incluso de advertir lo que realmente estaba sucediendo en su entorno, personal o colectivo, aunque no pueda negárseles un decidido empeño por lograr sus objetivos, una voluntad de conseguir algo que entienden relacionado con su propia realización y también con una necesidad colectiva. Sin embargo, esa negación de la realidad los aboca al fracaso, a un profundo desgarramiento interior del que deberán extraer alguna lección.

Todo lo cual nos lleva de nuevo a la consideración del dolor y de la humillación del vencido y del marginado no sólo como territorio ético, sino también como ámbito de conocimiento. No es posible un mundo sin el otro. Y, desde esta consideración, no puede pasar inadvertida la exclusión de la mujer. Ciertamente, el teatro de Mayorga, como el de tantos otros dramaturgos, es un teatro en el que predominan los personajes masculinos, a veces de

manera abrumadora. Recuérdese que en obras como *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *El traductor de Blumemberg*, *El gordo y el flaco*, *Últimas palabras de Copito de nieve* o *La paz perpetua* sólo figuran en el *dramatis personae* personajes masculinos. Podría añadirse a la lista *Palabra de perro*. Y en otras, como *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *El chico de la última fila* o *Hamelin*, el peso de la obra descansa, al menos aparentemente, sobre los personajes masculinos, superiores en número y en tiempo de intervención en escena sobre los femeninos. Sólo encontramos un equilibrio —entiéndase, siempre desde una perspectiva que atiende al número de personajes y a sus intervenciones, no necesariamente a la interpretación profunda de la obra— en *Más ceniza*, *Animales nocturnos* o *La tortuga de Darwin*, a los que habría que añadir la versión libre de *Fedra*. Y constituye una excepción *El sueño de Ginebra*, monólogo de un personaje femenino, contrapunteado por las apariciones mudas del Hombre.

Sin embargo, los personajes femeninos son relevantes en el relato que propone Mayorga, como es relevante también su ausencia. El escritor ha hablado en alguna ocasión de su intento de que no hubiera en su obra personajes secundarios (donde hay que leer personajes meramente funcionales) y parece evidente que cuando convoca a un personaje femenino en su obra es porque pretende confiarle una parte insustituible del sentido del drama. Una aproximación a sus perfiles puede ayudarnos a comprender su significado dramático. La mayoría de las mujeres que aparecen en el teatro de Mayorga son las respectivas parejas de los personajes masculinos de las piezas correspondientes. Así ocurre con las tres mujeres de *Más ceniza*: Regine (Hombre), Mujer (Miguel) y María (José); con Bulgakova, esposa de Bulgakov en *Cartas de amor a Stalin*; con Betti, mujer del Profesor en *La tortuga de Darwin*; con Juana (Germán) y Ester (Rafa padre) en *El chico de la última fila*; con Julia (Montero) y con Feli (Paco) en *Hamelin*; con la Mujer alta y la Mujer baja (parejas, respectivamente de Hombre alto y Hombre bajo) en *Animales nocturnos*; Ella (Él) en *Himmelweg*, aunque se trate de una representación dentro de la representación, e incluso con la Mujer de *El sueño de Ginebra* (el presidente, personaje latente). Y, por supuesto, con Fedra (Teseo) en la obra homónima. Por lo demás, en estos casos las mujeres aparecen definidas fundamentalmente por su condición de mujeres de aquellos hombres, quizás con la excepción muy relativa de alguna de las parejas de *Más ceniza*.

Sólo encontramos personajes femeninos no unidos a un hombre en *La tortuga de Darwin* (la tortuga), en *Hamelin* (la psicóloga Raquel y el personaje, aquí sí, episódico de la chica delgada del portal), en *Fedra* (la nodriza) y en *Himmelweg* (la Niña).

La mayor diversidad de situaciones en la relación hombre-mujer se ofrece, aparentemente, en *Más ceniza*. Sin embargo, y paradójicamente, los seis personajes no son sino sombras, creaciones o modificaciones de otros: Max, el padre de María, los hombres del partido de Miguel, las encuestas, etc. La relación entre Hombre y Regine, que no habla a lo largo de la acción y se convierte en receptora del monólogo de Hombre, es un juego de suplantación mutua, de confusión entre ellos provocada por otros, pero también por ellos mismos, en la imagen más poderosa de disolución de la identidad que presenta el drama. María es, también en la superficie, el personaje de más poderosa personalidad de todo el elenco, que recuerda por momentos a la Lady Macbeth shakesperiana. Ella es quien convierte a José en héroe, quien lo envía a cumplir una misión, pero en realidad María, y por extensión José, es el brazo ejecutor de su padre, un militar que escogió a José como su continuador. María es, por tanto, una construcción de otros, un ser más despojado de identidad propia. La Mujer es la esposa del presidente, Miguel, quien se encuentra en el momento más delicado y decadente de su vida política. Hasta el momento de la acción, la Mujer ha sido anulada, es cuidada en un hospital psiquiátrico, pero ahora se requiere su presencia en el decisivo mitin que dará su marido. Aunque responde al modelo de preterición y arrumbamiento de la mujer, que aparecerá también en otras obras del dramaturgo, advertimos en ella tentativas de rebeldía contra la identidad impuesta a su marido y a ella misma, contra esa realidad falseada en la que ahora tiene que representar un papel y se niega a hacerlo.

Los personajes femeninos de Bulgakova (*Cartas de amor a Stalin*), Betti (*La tortuga de Darwin*), Juana (*El chico de la última fila*), Ester (*El chico de la última fila*), Julia (*Hamelin*), Feli (*Hamelin*) y Mujer baja (*Animales nocturnos*) tienen en común alguna dependencia respecto a sus maridos (o sus parejas) o una situación de inferioridad profesional o social respecto a ellos, que suele resolverse en un cierto grado de sumisión, implícita o explícitamente aceptada. Sin embargo, algunas de estas mujeres no carecen de personalidad, de condiciones intelectuales o de lucidez o energía. Si el

lado débil de estas mujeres las situaría, en la economía de los personajes de Mayorga, del lado de las víctimas, de los seres arrumbados o aplastados para que otros consigan el triunfo, algunas de ellas poseen también un lado fuerte que las lleva a tomar iniciativas relevantes en la acción dramática. Y estas iniciativas tienen que ver con los aspectos éticos de los problemas, con la reivindicación de la realidad frente a la evasión o la suplantación y con la memoria, en el más pleno y profundo sentido del término. Son precisamente algunas de estas mujeres, Bulgakova o Juana, por ejemplo, las que proporcionan los momentos de mayor verdad en las acciones de las obras respectivas.

Bulgakova se convierte en el soporte moral de su marido, en quien lo anima a seguir escribiendo –escribir constituiría una forma de memoria–, pero también en su único contacto con la realidad, hasta que el ensimismamiento enloquecido de Bulgakov la excluye definitivamente de su vida. Es ella quien conserva la capacidad de ver y de entender cuando Bulgakov se obceca:

Bulgakova: Hablas de él como si fuera el buen zar de los cuentos.

Bulgakov: Quería conocer mis opiniones sobre el curso que está tomando la Revolución. Quería oírte hablar.

Bulgakova: ¿Quería oírte hablar? Prohíbe la representación de tus obras; no te deja publicar una línea. ¿Y dices que quería oírte hablar? Quería tu silencio. No te llamé para que hablastes, sino para cerrarte la boca.

En cierto modo, Bulgakov la sustituye por Stalin, quien sentencia la situación con un comentario displicente, pero significativo: *A menudo me pregunto si esa mujer te conviene*. La representación se sobrepone a la realidad, la construcción de una quimera en el ámbito de lo público expulsa de su propia vida cualquier atisbo de intimidad. Allí Bulgakova ya no tiene cabida. *¿Por qué siempre has de mencionar a esa mujer? ¿De verdad crees que te ayudará tenerla a tu lado? No parece el tipo de mujer que ayuda a vivir a un hombre*, le preguntará Stalin irritado cuando Bulgakov le habla de su viaje al extranjero en compañía de su esposa.

Betti, en *La tortuga de Darwin*, ha sido arrumbada por su petulante e insensible marido, pese que ella es también una reputada investigadora, una persona brillante a la que, sin embargo, no se le otorga un lugar en el ámbito de lo público. La tortuga Harriet en esta obra es la personificación misma de

la memoria, esa memoria desestabilizadora, que el pretencioso profesor no es capaz de comprender. El relato establecido y aceptado de la Historia es confrontado con esta memoria inopinada y viva, y el relato oficial no resiste la confrontación. Simbólicamente y en una suerte de irónica justicia poética, lo masculino sucumbe ante lo femenino.

Juana, la pareja de Germán, el profesor de literatura, aporta un nuevo ejemplo de mujer implícitamente negada o anulada por su marido. Juana trabaja en una galería de arte contemporáneo, es decir, realiza su labor profesional en un ámbito relacionado con la creación cultural e intelectual, territorio que, en su acepción más amplia, comparte con su marido. Sin embargo, este no ahorra los comentarios despectivos y reductores –fruto de la pereza, la insuficiencia intelectual o la ignorancia– respecto al tipo de arte que se exhibe en la galería en la que trabaja su mujer, mientras, obcecado en ese sucedáneo de escritura a dos manos con su alumno Claudio, no tiene tiempo para lo que afecta a la vida y a los problemas de Juana. Así, el mismo Germán se convierte en un personaje irreal, ausente, volátil, que transforma la literatura en un mero formalismo carente de responsabilidades. Y son esas responsabilidades éticas las que invoca su pareja, aunque Germán las rechaza con desdén. La consecuencia de su actitud conduce a la destrucción (o, al menos a la amenaza de destrucción) de los ámbitos privados de relación personal, incluida su propia vida familiar.

Acaso el personaje femenino que más intensamente evoque la realidad y la memoria frente a la representación y la impostura sea un personaje inopinado y pretendidamente débil. Se trata de la niña de *Himmelweg*: *¿Por qué un niño?*, pregunta el Comandante. Yo había pensado en un niño. A lo que contesta el siempre enigmático Gottfried: *Por su voz. Le va a gustar su voz*. La niña será el único elemento discordante en la representación, la única voz discrepante en la impostura (*Escapa, Rebeca, que viene el alemán*). No dice la frase ensayada, sino que advertirá con valentía del engaño, aunque el cándido Delegado de la Cruz Roja no sea capaz de entender el mensaje, que sí capta el Comandante: *Ha estado a punto de echarlo todo a perder*, le exclamará a Gottfried tras la representación.

Un personaje femenino diferente de los anteriores es Raquel. Raquel figura en el elenco de *Hamelin*, ejerce como psicóloga y no se hace referencia a su

pareja ni a ninguna otra persona con la que mantenga alguna relación íntima, aunque ella en alguna ocasión se refiere genéricamente a su familia. Sus servicios profesionales alcanzan al colegio en el que estudia Jaime, el hijo de Montero y Julia, con quienes traba conocimiento tras los problemas de convivencia planteados por el niño. A partir de un determinado momento, sin embargo, Raquel se relacionará con Montero y no por causa de Jaime, sino de Josemari, la presunta víctima de los abusos sexuales investigados por el juez. El juez y la psicóloga inician una amistad en la que lo profesional arrastra a lo personal y en la Raquel exhibe más capacidad de representación que de verdad, como subraya el Acotador, quien, como sucede en otros momentos de la obra, abandona el tono neutro y funcional para tomar partido en el relato:

"Proyecto". Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: "Escuela Hogar", "Dirección General de Protección de la Infancia", "Derechos Humanos". Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice "familia", dice "unidad familiar". No dice "Josemari", dice "paciente".

Raquel utiliza un lenguaje público, profesional, aparentemente aséptico, limpio de elementos personales, pero exento también de percepciones propias, sujeto a los modelos impuestos, a los discursos dominantes, contaminado y poco libre en definitiva. Pero esta propensión a un lenguaje neutro, insincero y prestado se acentúa desde que empieza a trabajar con Montero, aunque no puede imputarse exclusivamente al juez la responsabilidad sobre el lenguaje de Raquel. En la primera entrevista de Raquel con el juez, la psicóloga entrevera su jerga profesional (*Los profesionales llamamos a eso "evaluación de la credibilidad del relato"*), con la expresión de sus sentimientos o de sus percepciones de las circunstancias (*No se castigue. Seguro que hace lo que tiene que hacer; hablar a un hijo es lo más difícil del mundo; Se me hieló la sangre pensando en esos niños*). Y concluye con una confidencia: *En mi familia quieren que cambie de trabajo. Dicen que me implico demasiado. Me descompongo con cosas así*. Pero desde entonces la actitud de Raquel se parece demasiado a la de tantos personajes masculinos del teatro de Mayorga en lo que a la obsesión por un reto profesional inesperado o extraordinario se refiere y en la renuncia al ámbito de lo privado para dedicar todo su tiempo y su energía al territorio de lo público. No es extraño entonces que Julia desaparezca

de la acción de la obra. Raquel ocupa ventajosamente su puesto junto a Montero, precisamente porque lo personal y lo afectivo han desaparecido de la vida de estos dos personajes.

Aunque vinculada al Hombre alto, la Mujer alta de *Animales nocturnos* presenta algunas variantes respecto al paradigma de las mujeres que en el teatro de Mayorga aparecen unidas a un hombre del que, en alguna medida, dependen. A diferencia de la Mujer baja, anulada por el Hombre bajo y también por ella misma, llena de miedos por la representación que de su marido y del mundo se hace, la Mujer alta cuenta con un bagaje personal poderoso que afianza su identidad. Si la Mujer baja padece de insomnio —que cabe leer como una forma de desmemoria— y se deja abducir por la televisión, convertida ella misma en un fantasma cuya conciencia se diluye, la Mujer alta ejerce como traductora de libros de calidades literarias casi siempre duras, lo que no enturbia su conciencia ni le hace perder de vista sus objetivos de inserción o de arraigo, no sólo en un lugar diferente de aquel del que procede, sino, sobre todo, en un ámbito en el que pueda sentirse en armonía consigo misma y con los otros. Traducir significaría aquí establecer puentes, entender el lenguaje propio y el lenguaje de los otros, servir de memoria. Y es la memoria de su vida íntima, la suya y la de su pareja, la que mantiene en la Mujer alta una profunda conciencia de la dignidad. Cuando esta dignidad se ve atropellada, es ella quien toma la iniciativa de abandonarlo todo, de seguir fieles a sí mismos, de no dejarse arrancar aquello que los configura como seres humanos libres. Es ella quien invita a su marido (a su pareja) a abandonar esa existencia que se está convirtiendo de nuevo en inauténtica, en desmemoriada, en humillante, y, ante la negativa del Hombre alto, será ella quien se marche, mientras su pareja parece haberse rendido a una identidad impuesta o sobrevenida.

Sólo dos mujeres son protagonistas en el teatro de Mayorga: La Mujer, de *El sueño de Ginebra* y Fedra, de la tragedia homónima. Se trata de dos obras muy diferentes, pero entre las que es posible establecer alguna rara similitud. Las dos se inspiran en referentes mítico-literarios de larga tradición, pero, ciertamente, de naturaleza muy distinta. La leyenda del rey Arturo en el primer caso, entreverada aquí con la historia del presidente Kennedy, su mujer Jacqueline y el armador griego Onassis, y el mito de Fedra e Hipólito

desarrollado por la tragedia, desde Eurípides y Sófocles hasta Racine, Unamuno o Esprú, en el segundo. Sin embargo, los dos personajes femeninos de Mayorga sugieren una semejanza más profunda: su relación con la sexualidad vista como un territorio oscuro, que ejerce sobre ellas una irresistible atracción y que –¿inevitablemente?– provoca la muerte. La pasión y el sexo suelen estar ausentes en las obras de Mayorga o aparecen tan sólo en un discreto segundo plano. En estas dos piezas, por el contrario, esa pasión estalla con sus secuelas de traición, sangre y muerte. Pero ha de advertirse una tercera semejanza, que precisa el sentido de la conducta observada por estas dos mujeres. Las historias a que dan título han sido contadas siempre desde la perspectiva masculina. Han sido los hombres quienes han emitido el juicio moral sobre estas mujeres y también quienes han configurado su condición de traidoras o de provocadoras de la desgracia. Han sido los hombres los que las han arrumbado a la soledad, Fedra y la Mujer son mostradas como dos mujeres solas. El presidente no aparecerá en *El sueño de Ginebra*. El Hombre no hablará. Teseo, en *Fedra*, ha emprendido un viaje hasta el infierno, del que no regresará hasta que Fedra haya encontrado su propio infierno, no muy diferente de aquel al que se arroja la Mujer.

Aristófanes consideró la conducta de Fedra propia de una ramera. La Mujer de *El sueño de Ginebra* está obsesionada con las ratas y las prostitutas que pasean por el centro de la ciudad, hasta que esa obsesión estalla en una lúbrica y furiosa danza final:

Quiero que bailemos delante de ellos.

(Sin soltar el fusil, baila con el Hombre ante la ventana. Sus movimientos son una danza salvaje de "Camelot").

Quiero que nos vean yendo de la mano hasta el puerto por la avenida. Quiero que lo vean acariciar mi pelo, quiero que me griten puta. Debe de haber un millón de ratas ahí fuera, pero nunca más voy a tener miedo.

No muy diferente es el desenlace que Mayorga imagina para *Fedra*, que recuerda, lejanamente, al final de la *Salomé* de Wilde o a *La cabeza del Bautista*, de Valle. Fedra ama y da (y se da) muerte, como la Mujer de *El sueño de Ginebra* lleva la huella de la muerte en la sangre que empapa su pelo y su vestido. Cada una a su manera se inmola a sí misma, en un gesto que supone una réplica comprometida y brutal a la construcción de su identidad y de su moral llevada a cabo por el hombre.

## TEATRO DE MUJERES: UNA DRAMATURGIA DE LA DESORIENTACIÓN

*Emmanuelle Garnier*

Roswita / LLA-Créatis - Universidad de Toulouse

Si partimos de la base de que deconstruidos los grandes elementos fundadores del racionalismo dramático –principio de la mimesis, organización de la ficción y situaciones de enunciación–, es decir, si damos por muerto o desaparecido el ilusionismo teatral, sería lógico observar que la dramaturgia contemporánea sólo puede estar oscilando a priori a la búsqueda de nuevos equilibrios.

Los elementos dramáticos parecen más particularmente expuestos a la opción de la desorientación en el teatro de las mujeres: el sujeto hablante, las pautas espacio-temporales desde las que se expresa éste, y los géneros dramáticos.

### A. FRAGMENTACIÓN DEL YO

Es conocida –y Jean Duvignaud lo especificaba en su época (1965)–, la manera con la que la evolución del teatro en el último tercio del siglo XX desplazó el conflicto tradicional entre “el dinamismo creador del hombre y el obstáculo de las coacciones” hacia “una representación individualizada del hombre”<sup>1</sup>. Situado ahora dentro del individuo mismo, el conflicto tien-

1. DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 581.

de a triturar este último, a veces hasta atomizarle. Nos situamos aquí en el territorio del personaje, una entidad dramática construida a raíz de una abstracción agrietada. En el corpus de las obras femeninas, la identidad del personaje (física y social) es objeto de un juego con visiones diferentes por parte de las dramaturgas, que a veces entregan, a veces sustraen, al lector-espectador los elementos necesarios para su construcción imaginaria –una construcción necesaria para su posible identificación–.

Si la individuación de los personajes era lo propio del teatro mimético, dotándole a cada uno de un conjunto de cualidades tangibles que dan cuerpo a una existencia concreta, sabemos –gracias a Robert Abirached, en particular, y su *Crisis del personaje en el teatro moderno* publicado en 1978<sup>2</sup>– que desde hace casi un siglo, los dramaturgos procuran romper, por todos los medios, la ilusión del individuo. “Dividido, desintegrado, esparcido en varios intérpretes, puesto en duda en su discurso, redoblado, dispersado, no hay malos tratos que la escritura teatral o la puesta en escena no le haga padecer”, apuntaba, ya en 1977, Anne Ubersfeld<sup>3</sup>. De hecho, los personajes de las dramaturgias contemporáneas femeninas son poco individuados, siguiendo en esto una corriente ahora bien anclada en el panorama teatral.

La ausencia de patronímicos, y hasta de nombres, a veces incluso de didascalias de personaje, orienta este teatro hacia la ausencia de identidades ficticias detectables. Tal ausencia abre el camino a este “ser tejido únicamente con palabras” que apuntaba Julie Sermon<sup>4</sup>. Está claro que, en tales condiciones, “la integridad ficticia de los enunciadores”<sup>5</sup> está puesta en tela de juicio, y que, por consiguiente, cada uno de ellos puede imaginarse como siendo una parte de una entidad colectiva o, por el contrario, como una nube de puntos a los que nada une. Del mismo modo que se observa una vacuidad central en la construcción dramática de las obras contemporáneas, la entidad personaje ya no se construye alrededor de un eje identitario central, sino de manera tangencial, y hasta centrífuga.

2. ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Grasset, 1978.

3. ANNE UBERSFELD, *Leer el teatro*, París, Messidor / Éditions Sociales, 1982, p. 109.

4. SERMON, Julie, “Le dialogue aux énonciateurs incertains”, en RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 34.

5. *Idem*.

Abundan los ejemplos, y me contentaré con citar aquí los casos de *mise en abyme*, que dejan ver claramente un efecto de hojaldrado del personaje en la dramaturgia de Yolanda Pallín, por ejemplo en *DNI* o en *Memoria*), así como los textos que integran el objeto espejo en su dramaturgia o construyen su dramaturgia con un efecto espejo, como para mejor significar las grietas que recorren el individuo social contemporáneo: por ejemplo en *África andante* de Mercé Sarrias, con el juego de los clichés polaroid recíprocos, o *El aniversario*, de Lluïsa Cunillé, en que los desconchones del espejo reflejan para la joven la imagen de su inaguantable identidad agrietada<sup>6</sup>.

De forma general, frente a la fragmentación del personaje se impone la imagen del dolor de un yo machacado, que sufre por no poder construir una unidad. Tal es el caso, *a priori*, en numerosas obras basadas en la violencia de género –*Macho*, de Marta Galán; *Pared*, de Itziar Pascual; *Aurora De Tallada*, de Beth Escudé; *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales–, o en un sufrimiento patológico: *Selección natural*, de Pilar Campos Gallego; *El amo de Ricardo*, de Angélica Liddell; etc.

No obstante, la fragmentación también podría considerarse como la rearticulación de una pluralidad que fundaría la identidad misma. Lo cual es válido para las obras –la mayoría de las veces relacionadas con una forma de *desvelación* sartriana– que, al parecer, reposicionan el concepto mismo de identidad, siguiendo una línea que evidencian los sociólogos de la postmodernidad, y entre ellos Michel Maffesoli:

El término individuo, dije, ya no me parece estar de actualidad. Por lo menos en su sentido estricto. Quizás tendríamos que hablar, para la postmodernidad, de una *persona* desempeñando papeles variados dentro de las tribus a las que se adhiere. La identidad se fragmenta. Al contrario de las identificaciones, que se multiplican<sup>7</sup>.

Se observará aquí la notable inversión: ya no es el personaje de teatro el que es a imagen de la persona humana –como requiere la tradición mi-

6. CUNILLÉ, Lluïsa, *El aniversario*, en *Primer acto*, 284 (2000), p. 60:

AMICIA.– He hecho una cosa terrible esta noche... [...] He roto el cristal del lavabo del baño.

TEL.– ¡Sí, antes de salir... Claro que el pobre ya estaba todo agrietado... Casi no lo he tocado.

TEL.– ¿De verdad lo has roto?

AMICIA.– A ver si así ponen uno nuevo...”.

MAFFESOLI, Michel, “Qu'en est-il de la postmodernité?”, URL: <http://1libertaire.free.fr/Maffesoli03.html>, p. 2, consultado el 05.09.2010.

mética-, sino que es el humano mismo el que lleva máscaras sucesivas, a semejanza de los personajes dramáticos, confirmando así la vuelta del gran teatro el mundo que funda, en su esencia y sus manifestaciones, la concepción neobarroca de la sociedad postmoderna contemporánea. En tal visión, la ficción “se corresponde con cierta experiencia de la realidad social” y lo real pasa a ser “creación del espíritu” (desvío aquí el propósito de Georges Zaragoza<sup>8</sup>). Por consiguiente, la máscara (persona, papel...) que toma prestada el individuo social “es una forma vacía, un personaje hueco, una huella esperando a que la aniden, la animen”<sup>9</sup>. Y es al anidar distintas máscaras como se construye una identidad. La pluralidad se vuelve así una nueva concepción de la persistencia del yo.

Y el teatro pasa a ser, él también, el lugar de mostración de esta pluralidad identitaria. El ejemplo de *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, es paradigmático de la opción de la dramaturga al repartir una palabra única entre varios enunciadores –como lo anuncia claramente el título mismo de la obra–. Penélope ya no es un “personaje-criatura”, sino más bien una “figura”, en el sentido que le confiere a esta palabra Jean-Pierre Sarrazac, es decir, un “personaje por construir”<sup>10</sup>, en la perspectiva de la recepción. El personaje referencial (mitológico) es desmantelado en beneficio de lo que el investigador nombra una entidad “zurcida” o “rapsodiada”:

Inacabado y desunido, el nuevo personaje –que abdicó de su antigua unidad orgánica, biográfica, psicológica, etc., que es un personaje cosido, un personaje “rapsodiado”– se sitúa fuera de alcance del naturalismo y desanima toda identificación y todo “reconocimiento” por parte del espectador<sup>11</sup>.

Al yuxtaponer varias voces contempladas como los fragmentos de una palabra única, Itziar Pascual invita a considerar los enunciados como formando parte de una amplia entidad simbólica que el receptor (“interpretador”, según Tadeusz Kowzan en su descripción del receptor descodificador

de Kowzan<sup>12</sup>) debe interpretar. Desde entonces, la pluralidad enunciativa puede considerarse como la suma de las distintas orientaciones de un “actuar intelectualizado”<sup>13</sup> que, una vez descompuesto el mito de “la mujer que espera” (nombre elocuente precisamente dado a una de las voces enunciativas de la obra), sale a la búsqueda de una nueva identidad femenina, más libre, más auténtica. Una deconstrucción similar de los personajes míticos se halla en *Cabaret diabólico*, de Beth Escudé, en *Polifonía de Diana* de Paco Ferrero y en *Tras las tocas* de las Marías Guerreras, una obra en la que se trata, antes que nada, de proponer “una neohistoriografía mítica o mitografía alternativa”<sup>14</sup>.

Los dispositivos dramaturgicos polifónicos son numerosos en los textos contemporáneos, inscribiéndoles en una verdadera poética de la “coralidad”, eficazmente estudiada, entre otros, por Jean-Pierre Sarrazac. Por el síndrome que imponen, anclan la materia dramática en el presente y hacen necesaria la intervención de un tercero que orqueste el conjunto –el escritor-rapsoda propuesto por Sarrazac–, “que junta lo que desgarró previamente y enseguida despedaza lo que acaba de liar”<sup>15</sup>. Este rapsoda interviene, por ejemplo, para hacer dialogar varios monólogos simultáneos en *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales, donde una madre y su hija comparten el mismo escenario mientras que tienen la misma edad.

Se observa también, en los textos españoles contemporáneos, una propensión a hacer intervenir este dramaturgo-rapsoda en un prólogo, en el que pronuncia una palabra propia, la que incumbía al coro en el teatro barroco (pensamos en particular en *Romeo y Julieta* de Shakespeare). Unas obras como *El hijo negro*, de Lluïsa Cunillé; *Jaula* de Itziar Pascual; *Víctor Beckett (blanco, europeo, varón, católico y heterosexual)*, de Laila Ripoll, etc., introducen a

8. ZARAGOZA, Georges, en SQUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, ZARAGOZA, Georges, *Études théâtrales*, París, Presses Universitaires de France, 2005, p. 448.

9. *Ídem*, p. 452.

10. SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 84.

11. Sarrazac, *op. cit.*, p. 87.

12. KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Colin, 2005, p. 51.

13. EGGER, Carole, “Voix de femmes à travers le temps”, en PASCUAL, Itziar, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope* y MORALES Gracia, *Como si fuera esta noche / Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 22.

14. CARNIER, Emmanuelle, “Tentativa de homicidio hacia el personaje de la mujer mítica en *Tras las tocas* de las Marías Guerreras”, en Wilfried FLOECK, Herbert FRITZ, Ana GARCÍA MARTÍNEZ (ed.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Giessen, Hildesheim, Olms, 2008, pp. 103-120.

15. SARRAZAC, *op. cit.*, p. 27.

un personaje intermedio entre los espectadores y el espectáculo, a semejanza del Autor y de su intervención inaugural en *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca. Tal práctica rompe de inmediato “la ilusión cómica” revelando la maquinaria dramática, es decir, proporcionando pistas interpretativas que van desde una reflexión acerca del universo ficticio hasta otra que se centra en el teatro como lugar de convergencia de elementos estéticos y políticos. “Así se exhibe el juego teatral, como suele ser el caso en el teatro isabelino y el del Siglo de Oro español”<sup>16</sup>.

Fragmentación, dramaturgo-rapsoda y coralidad son, pues, las herramientas de las que se vale el teatro contemporáneo de mujeres para proponer una manifestación estética de la percepción postmoderna de un individuo dispersado, plural. O por lo menos de un individuo tal como hasta entonces se había considerado: una entidad monolítica, centrada, y que desarrolla una energía centrípeta. También es una técnica utilizada con el fin de imponer una fuerte interrogación acerca de la naturaleza de las relaciones que mantiene la creación dramática con la realidad socio-psicológica en la que ésta se desarrolla.

#### b. HIC ET NUNC: PRESENTEÍSMO E INMANENCIA

Al no ser ya la unidad el único modelo admitido en los textos de los que hablamos, éstos tienden hacia una multiplicidad de formas. Así es cómo al “hojaldre del yo” hace eco (en una relación de analogía significativa) una desagregación del tiempo y del espacio dramáticos. En tanto que ejes ordenadores de la dramaturgia, relacionadas con la esencia misma del espectáculo (que es lugar y duración), ambas dimensiones, en las dramaturgias femeninas actuales, son objeto de distorsiones múltiples respecto del teatro mimético, y participan, ellas también, en la construcción de lo que se podría nombrar una dramaturgia de la desorientación.

El gusto por lo múltiple a nivel de la situación espacial recuerda que, como en el período barroco, en el teatro contemporáneo, “el mundo del que se trata es ancho, abierto, diversificado, sorprendente, y por supuesto, ‘raro’”<sup>17</sup>. En

16. ZARAGOZA, *op. cit.*, p. 94.

17. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Armand Colin, 2000, p. 68.

en la dramaturgia neobarroca, “todo opone unas formas abiertas, abundantes, múltiples, complejas, en las que la parte se prefiere al todo, y unas formas cerradas, concentradas, unitarias, que tienden hacia la armonía del conjunto”<sup>18</sup>.

Cuando el lugar no está fragmentado –*Un aire ausente*, de Mercé Sarrias, aparece como un paradigma de la fragmentación–, puede estar relegado fuera del escenario (en los a puerta cerrada de Lluïsa Cunillé: *Rodeo*, *El gat negre*, *Barcelona*, *mapa d'ombres*, *Passatge Gutenberg*, *Après-moi, le déluge*...), pero también puede desaparecer lisa y llanamente. Los casos de “no lugar” son, de hecho, muy abundantes en el teatro femenino actual. Los numerosos monólogos de Itziar Pascual lo ilustran sobradamente –*San para mí*, *Madonna*, *Voz de un barco abandonado*, por ejemplo–, así como algunos textos dialogados en los que el espacio sólo se construye gracias al efecto de palabra, una palabra parsimoniosa, poco figurativa en su relación al contexto de enunciación, como en *Varadas*, de la misma dramaturga, o en numerosas obras de Angélica Liddell, como *El mono que aprieta los testículos de Pasolini*, *Hysterica passio*, *Mi relación con la comida*, por no citar más que algunas.

Del mismo modo que en el teatro barroco, la experimentación de combinaciones entre el tiempo escénico y el tiempo dramático, que burlan las viejas convenciones y exploran la plasticidad del tiempo están muy presentes en el teatro español contemporáneo de autoría femenina. Esto aparece a partir del momento en que se observa la construcción dramática de las obras que nos ocupan. Pensamos en ciertas obras “por estaciones” de Lluïsa Cunillé, que obligan a un importante trabajo de imaginación y de producción del sentido para crear un vínculo entre cada una de las etapas: *La venda*, por ejemplo, o *Dotze treballs*. Tal característica acerca la estética actual del barroco, como lo muestran Christian Biet y Christophe Triau:

Los misterios medievales, el teatro isabelino, el teatro español y francés de principios del siglo XVII, el teatro romántico y el teatro contemporáneo muchas veces jugarán, por lo tanto, con los efectos de ruptura, de simultaneidad, de condensación o de dilatación del tiempo de ficción para confrontarlos con los momentos de adecuación entre el tiempo real del espectador y el tiempo virtual del personaje y de la intriga. El espectador, sensible a la puesta en marcha de indicios discursivos y escénicos convencionales, está en condiciones

18. *Ibidem*, p. 71.

de descodificar los pasos y las rupturas temporales, y por consiguiente es capaz de construir una relación continua entre el tiempo escénico y el tiempo dramático, para procurar establecer finalmente una homogeneidad temporal a partir de la manifestación en episodios o estaciones, es decir, a partir de la discontinuidad del espectáculo<sup>19</sup>.

Algunas obras se radicalizan a veces hasta romper toda linealidad cronológica a nivel de la ficción, por ejemplo *Memoria* de Yolanda Pallín, y de forma general toda la dramaturgia de esta autora, que inventa unas disposiciones temporales muy enredadas que ya no permiten ninguna proyección del tiempo del espectador en el tiempo de los personajes. En la dramaturgia de Lluïsa Cunillé, también ocurre que la linealidad temporal de la ficción queda totalmente machacada. De tal forma que, si el tiempo del espectáculo sigue siendo una sucesión irreversible de fenómenos, el de la ficción pueda desaparecer en beneficio de una palabra fuera del tiempo, anclada en un presente atemporal. Itziar Pascual, por su parte, dramatiza este “fuera del tiempo” utilizando, por ejemplo, la metáfora de la enfermedad de Alzheimer en su obra *Jaula*.

Se observará, sin embargo, que tales distorsiones del tiempo ya no son en sí innovaciones dramáticas en nuestro principio de siglo XXI, puesto que fueron exploradas desde hace décadas en los teatros occidentales (el teatro del absurdo, al negar la intriga y la coherencia lógica había anunciado el fin de la lógica cronológica), y español en particular, con la generación llamada “de los años 80”. Los trabajos de Wilfried Floeck, entre otros, muestran hasta qué punto esta generación experimentó la estética de la ruptura, en relación con lo que el investigador llama una “socialización cultural” del teatro contemporáneo:

La experiencia cultural común de los autores nombrados está marcada por la pérdida de confianza en las utopías políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales [...]. Se caracteriza además por una percepción que se inspira en una estructura elíptica y fragmentaria, así como en la sucesión acelerada de imágenes y sonidos del cine, la televisión, el videoclip y el cómic. Esta socialización cultural tiene consecuencias en la orientación temática, así como en la configuración formal de la producción artística<sup>20</sup>.

19. BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, París, Gallimard, 2006, pp. 427-428.

20. FLOECK, Wilfried, “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, *Iberoamericana*, IV, 14 (2004), p. 49.

De tal forma que, rápidamente, se implantó en el espectador una nueva flexibilidad y actitudes de recepción, que condujeron a los dramaturgos posteriores (especialmente la “generación de Bradomín”) no sólo a tomar en cuenta estas nuevas pautas dramáticas sino también a experimentar un tratamiento del tiempo aún más radical. (Como se sabe, “la lucha contra las convenciones y la creación de nuevas convenciones, he aquí toda la dialéctica del arte que se niega a petrificarse”<sup>21</sup>).

Y una de estas últimas innovaciones se impuso hace poco de manera muy fuerte, particularmente en la escritura de las mujeres. Sobre las ruinas de una cronología desmembrada, se despliega ahora sin complejo un presente liberado, en cierto modo, de las barreras apremiantes de las demás categorías temporales que son el pasado y el futuro, imponiendo así en el escenario lo que la socio-filosofía llama un “presenteismo” (Lyotard; Maffesoli; Lipovetsky...). En muchas obras, el presente dramático ya no es el empalme del pasado y del porvenir, que forman un tiempo continuo en el que se integra<sup>22</sup>, sino que representa, al contrario, —como lo define Michel Vinaver a propósito de lo que denomina las obras-paisajes—, “la única realidad [que] mantiene una débil relación, aventurada, desunida, con los elementos del pasado y del porvenir”, de modo que “la acción de conjunto es una sucesión de instantes discontinuos, que se ensamblan de manera intrascendente”<sup>23</sup>.

Tal presenteismo es la resultante de dos actitudes complementarias, apuntadas por la sociología como centrales en el sistema de los valores post-modernos: la ignorancia de las raíces históricas (la fe en la tradición caracterizando antes que nada el pensamiento pre-moderno) y la pérdida de confianza en el porvenir (siendo la fe en el porvenir lo propio del pensamiento moderno). De hecho, numerosas obras dramatizan un tiempo inmóvil, exponiendo uno o varios “instantes eternos”, en los que el pensamiento ya no se presenta como una extensión, sino más bien como una profundidad. Ya que todo, en este teatro, reside, pues, en una palabra dramática actuando (la

21. KOWZAN, *op. cit.*, p. 45.

22. VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 906.

23. *Idem*, pp. 906-907.

“palabra-acción” de Michel Vinaver), éste manifiesta una postura antes que nada inmanentista.

El rechazo de la Historia –considerada como un dogmatismo– se corresponde muchas veces con la opción de una postura fuertemente subjetiva: “todas las cosas haciendo caduco cualquier dogmatismo, y favoreciendo una sensibilidad teórica que prefiere la humildad de las cosas a la pretensión de los conceptos”<sup>24</sup>. En los textos escritos por las dramaturgas, la herencia de la memoria es un tema recurrente; un tema que pretende, según parece, mostrar hasta qué punto la historiografía oficial sigue siendo un lugar de la dominación masculina sobre la mujer, encontrándose ésta privada de su historia propia. Interrogando las relaciones entre historia y memoria, la filósofa Françoise Collin reconoce que, si es importante “reinscribir las mujeres en la historia, mostrar cómo y a qué título fueron las coactrices de esta historia”, no obstante, tal visión podría dejar entender “que sólo es en la medida en que reorientan la historia dominante que las mujeres merecen entrar en la memoria colectiva”. Ahora bien, no hay “hasta hoy en el feminismo casi ningún lugar para un pensamiento de lo inútil, del envejecimiento o de la muerte, para un pensamiento del dolor, de la desdicha, de ‘las cosas que no dependen de nosotros’, como si sólo fuera digno pensarse el campo de lo controlable”<sup>25</sup>.

Pero si el feminismo de la mitad de los años 90 –fecha en la que escribe Françoise Collin– tenía que consentir un lugar para la “concepción de lo inútil”, el teatro, por su parte, al conceder un espacio importante a la poética postmoderna de la intrascendencia, había acogido ya ampliamente este pensamiento “de las cosas que no dependen de nosotros”, especialmente proponiendo una estética que rechaza radicalmente las viejas pautas temporales y, entre ellas, la Historia.

Paralelamente al apartamiento sistemático de la Historia en los textos de fuerte tenor presenteista, algunas obras exponen situaciones dramáticas en

24. MAFFESOLI, Michel, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, París, Éditions du Félin / Institut du Monde Arabe, 2003, p. 19.

25. COLLIN, Françoise, “Histoire et mémoire ou la marque et la trace”, en *Recherches féministes* (vol. 6), 1 (1993), pp. 13-24. Artículo también en línea, URL: <http://www.erudit.org/revue/rt/1993/v6/n1/057722ar>, consultado el 13.05.2008, pp. 15 y 19.

las que se manifiesta una dificultad, e incluso una incapacidad para proyectarse. La dramaturgia de Lluïsa Cunillé se caracteriza ampliamente por este “estancamiento de las representaciones del porvenir”<sup>26</sup>; participando así, como es el caso para muchas otras dramaturgas, en “la agonía de las visiones triunfalistas del porvenir” apuntada por Gilles Lipovetsky<sup>27</sup>.

### c. Una temática trágica

En el conjunto de las obras contemporáneas vinculadas con el presenteísmo, el presente permanente –en tanto que negación de la triada temporal pasado-presente-porvenir que dispone tradicionalmente los fenómenos– pasa a ser el lugar de una pasión; una pasión contemplada en su doble acepción de afectividad exaltada, pero también de sufrimiento. En este sentido, la tesis hedonista de la postmodernidad de Michel Maffesoli, extraída del mito dionisíaco –particularmente teorizado por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*–, prolongada por la de hipermodernidad de Gilles Lipovetsky caracterizada por “un desencantamiento de la postmodernidad misma”<sup>28</sup> dan unas claves de interpretación particularmente pertinentes para el análisis del teatro femenino de hoy. Exaltación debida a la libertad, por una parte; dolor de la desorientación, por otra parte: dos direcciones simultáneas que conducen de forma innegable una concepción trágica de la existencia. Esta aparece esencialmente en un conjunto de temas trágicos muy presentes en los textos que nos ocupan: temas políticos, como la violencia conyugal, los estigmas sociales del liberalismo económico, los odios históricos; temas existenciales, como la muerte, la soledad o la incomunicabilidad.

En la producción dramática del teatro escrito por mujeres, dos orientaciones parecen abrirse camino en cuanto a la interpretación desde el punto de vista del sentido. La primera contempla el enfrentamiento al destino como una incapacidad para romper el pataleo temporal del presente eterno, como el fracaso del poder humano en engendrar, en crear algo nuevo. En este sentido, lo trágico se acercaría al que explota el teatro del absurdo; sería doloroso, ya que percibido como un fracaso radical de la humanidad en

26. LIPOVETSKY, Gilles, *Les temps hypermodernes*, París, Grasset, 2004, p. 94.

27. *Ídem*, p. 82.

28. *Ídem*, p. 91.

inscribirse en un devenir; desembocaría en la imposibilidad de una trascendencia, y por lo tanto en un *derelicción* total. La revocación de la ilusión, la supremacía del vacío, la condena al inmovilismo y a la impotencia, etc. son las propuestas hechas al público, el cual podrá orientar el sentido de las obras hacia el lado del fracaso, de la impotencia y de la resignación.

La segunda interpretación, basada en los mismos datos sacados de los mismos textos, concebiría lo trágico presente en este teatro también como un enfrentamiento al destino, pero bajo la nueva forma –por lo menos en Occidente– de lo que Michel Maffesoli denomina una “in-tensión”, es decir, una tensión orientada hacia sí mismo, “algo que es del dominio de la lentitud, de la meditación, casi de la suspensión del movimiento” (Maffesoli, acerca de la filosofía zen<sup>29</sup>). En este sentido, el presente eterno de estas dramaturgias sería la condición de una vuelta hacia sí mismo, de un descubrimiento de sí mismo mediante la exploración, la bajada a lo más profundo de sus propios infiernos, única posibilidad de acceder al conocimiento, considerado como una condición previa para una posible “extensión”. Lo trágico de la inmanencia funciona aquí como el desvelamiento de una verdad ocultada –¿reprimida?, ¿denegada?, ¿desviada?–, que sería provechoso exhumar del inconsciente para adquirir un mejor conocimiento de la realidad natural, una mejor visión de la verdad.

Es fundamental observar que, de manera general, estas dos visiones coexisten a nivel textual. Las dramaturgas parecen optar por proponer una lectura dual, sin interceder nunca para zanjar a favor de la desesperanza o de la exploración de la verdad. El conjunto de los signos dramáticos se pone así a la disposición de los lectores-espectadores, a los que incumbe la construcción del sentido, frente a un abanico de los posibles. Anti-*demiurgas*, las dramaturgas se ilustran aquí no a través de un proyecto ideológico, sino a través de una posición que consiste más bien en proponer la modalidad de la sugestión múltiple que no la de la tesis. De tal manera que, en este caso, la desorientación ya no se sitúa dentro de la dramaturgia, sino a nivel de la recepción. El “teatro de la pasión” de Angélica Liddell, en el que los personajes padecen una crucifixión múltiple (desmembramiento, desmultiplicación,

29. MAFFESOLI, Michel, *L'instant éternel, Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, París, La table ronde, 2003, p. 22.

no corporeidad, enunciado pulverizado, exploración de las mazmorras de la miseria humana...) se presta particularmente a esta doble lectura posible. Y el lector –y más aún el espectador– frente a este tipo de “obras abiertas” se ve literalmente precipitado en la responsabilidad de la que se descarta el autor.

La transferencia de responsabilidad por parte de las dramaturgas se expresa bajo varias formas en las obras. Liberación, exaltación y sufrimiento se encuentran, por ejemplo, reunidos en la opción de dramatizar el hundimiento de las barreras entre la esfera privada y la pública, entre pudor y exhibición. Un efecto, en el teatro como en la vida:

La parte de sombra, la crueldad, los excesos afectivos ya no se encuentran acantonados ni protegidos por la solidez del muro de la vida privada, sino que se teatralizan, colocados en el “lote común”. El apasionamiento suscitado por esta puesta en común de los afectos, la obscenidad que implica, son instructivos. Recuerdan, sencillamente, que el “plural” en la humana naturaleza es una realidad empírica de antigua memoria<sup>30</sup>.

En *Pared*, Itziar Pascual estetiza este revoltijo de ropa sucia –en su sentido literal– al invitar un decorado citacional en el que aparece proyectada la fotografía de la cama deshecha de Tracey Emin (*My bed*), una cama sintomática de una transición (transgresiva aquí) entre un mundo cerrado pero equilibrado y un mundo abierto pero en desequilibrio eternamente inestable, en el que el ser humano (y de forma nueva, las mujeres) debe enfrentarse constante y eternamente a su condición trágica.

A pesar de que Jean-Pierre Ryngaert menciona que “la escritura teatral contemporánea manifiesta una desconfianza para con todo objeto didáctico, para con toda intención declarada de actuar sobre el espectador”, en tanto que dramaturgia de la desorientación, sí que la escritura actúa sobre el privándole de toda posibilidad de identificarse o de producir un sentido claro y único. Puesto que una lectura “horizontal” –la de la fábula– le es muchas veces imposible, el lector-espectador está obligado a emprender una lectura “vertical”, que le hace estar “atento a este presente de la representación que es la realidad artística”<sup>31</sup>.

30. MAFFESOLI, Michel, *Notes sur la postmodernité...*, op. cit., p. 115.

31. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, París, Belin, 1996, p. 267.

Para favorecer tal lectura vertical, los textos dramáticos invitan muchas veces a un juego meta-teatral o meta-artístico. Los engastes citacionales de Itziar Pascual en *Pared* (foto, música, pintura...) o los, estructurales, de Yolanda Pallín en *Memoria* (teatro, vídeo) son algunos de los ejemplos evidentes del propósito de llevar al lector-espectador a que emprenda una reflexión acerca de la función del arte –y particularmente del teatro– en la triple orientación filosófica, estética y social. De tal forma que el teatro no se plantea como objetivo directo transformar la sociedad, sino que delega, por decirlo así, esta función al espectador, en tanto que “co-productor del espectáculo”<sup>32</sup>. A él le incumbe, pues, la responsabilidad de dar una respuesta al dilema trágico que recorre, en su gran mayoría, los textos dramáticos femeninos contemporáneos: ¿nihilismo desesperado o condición de un reencantamiento del mundo?

---

32. *Ídem*, p. 254.

## “LA ÚLTIMA CENA” DE IGNACIO AMESTOY

*Magda Ruggeri Marchetti*

Todos conocemos la multifacética personalidad de Ignacio Amestoy que ha dejado una importante huella en todos los ámbitos en que ha trabajado. Con su dirección la Resad ha cambiado de rumbo, con una inyección de modernidad y dinamismo de las que ya había dado muestra en sus clases en la misma institución. También se ha notado su paso por el Teatro Español, del que ha sido director adjunto, por el Centro Cultural de la Villa de Madrid, donde fue director, y por el Círculo de Bellas Artes en el que hoy todavía es secretario general. Es asimismo bien conocido como periodista de “El Mundo”, con artículos sobre la vida cultural madrileña, y sin duda, como ya observó Javier Villán, el periodismo diario y la creación teatral se retroalimentan porque es en la escritura dramática donde alcanza las más altas cumbres. Dos veces Premio Lope de Vega y Premio Nacional de Literatura Dramática, ha tocado diferentes temas candentes, pero sin duda su constante es la indagación sobre la sociedad vasca, como ya hemos señalado cuando nos ocupamos de la mujer en su teatro. Sin duda su gran interés por ese mundo viene de su propia condición de originario de aquel país y, por lo tanto, de profundo conocedor de su identidad y sus problemas.

Está claro que le preocupa de manera especial la llaga del terrorismo, rastreable en la descripción de las tipologías femeninas destructoras vascas

(Ederra, Txakurra, Elisa, etc.), personajes telúricos que, en una vuelta a sus raíces arcaicas, terminan aniquilándolo todo, como las bacantes de Eurípides. Pero en esta última obra, *Una tragedia contemporánea*, como reza el subtítulo, el tema del terrorismo es todavía más descubierto y, aunque nunca se haga mención a ETA, está clara la militancia de Xabier en esa organización y la visión demócrata y liberal de su padre Íñigo. Estamos totalmente de acuerdo con el prólogo de Ricardo Domenech, en que de esta forma "la tensión dialéctica nos incita a un planteamiento más amplio, más universal, sobre lo que ha sido el debate de la izquierda [...] frente a opciones como la lucha armada o la socialdemocracia". Pero el autor no se limita al pensamiento político y amplía su discurso reflexionando sobre la soledad, la vejez, la inmortalidad, la dependencia, el mal y la muerte.

*La última cena* se estructura en tres partes identificadas con un título. La primera (*La puerta abierta*), de ritmo veloz, sirve para informar sobre los antecedentes y las distintas posturas vitales y políticas, la segunda (*La condena*), también veloz, descubre el traumático diagnóstico del cáncer del hijo y la tercera (*El sacrificio*), la más larga, contiene cuatro importantes monólogos, dos a cargo del hijo y dos del padre. Nos parece interesante señalar que son paralelos: los del hijo tratan de traición, los del padre son reveladores de una personalidad entrañable, rebosante de amor. Se trata de confesiones, el reconocimiento de sus vidas a modo de purificación, porque hay un acercamiento por parte de los dos que no se conocen y buscan una nueva utopía: el amor. Se insertan en el debate los recuerdos de la infancia, el viejo Ford, los perros del caserío, la bicicleta y sobre todo el Txakolí hecho en casa, que el mismo Xabier considera "su magdalena" de proustiana memoria. Numerosísimos son los cultismos, las citas, las comparaciones con situaciones clásicas desde la Biblia, los griegos y los latinos hasta nuestros días. Enriquecen un lenguaje culto, propio de intelectuales, cuales son los protagonistas.

Ya el elenco de personajes nos revela la situación familiar y su actividad: un padre de 65 años "escritor" y un hijo de 35 "activista". Íñigo se define a sí mismo "un anacrónico intelectual [...] un intelectual fracasado por no saber conectar con el ciudadano de su tiempo. Un mal intelectual" a quien no le queda más que "la tranquilidad de la muerte". Su hijo, implicado en la lucha armada, vuelve a la casa paterna tras una ausencia de doce años. El encuentro generará un duro enfrentamiento dialéctico entre dos visiones

opuestas del problema del terrorismo vasco y subrayará el choque entre dos generaciones. Pero de este conflicto surgirá una comprensión mutua que nunca había sido posible antes. Íñigo odia "la puta política" que le ha hecho perder a sus dos hijos: primero Pedro que pensaba que "la poesía de la modernidad era la política" y arrastró con él también al hermano menor.

Xabier ya no es el joven radical de cuando entró en la organización pero sigue considerando a su hermano un desertor porque se hundió en la droga. De todas formas, aun sin abandonar sus posturas, se notan en él algunas dudas ya desde las primeras intervenciones: "Tal vez, el equivocado era yo". Aunque sigue justificando la violencia, se ha insinuado en él un sentimiento de culpa por haber causado la muerte "de un gran amigo", al descubrir que era un informador de la policía. Además el diagnóstico de un cáncer con sólo dos meses de esperanza de vida le ha empujado a regresar a la casa del padre porque ha comprendido la importancia de los afectos familiares: "Mi padre es mi patria". Él mismo reconoce haber dejado el hogar "demasiado pronto" y ve también la posibilidad de que la tragedia "puede estar en que nos demos cuenta de que nuestra vida ha sido equivocada". Pero cree todavía haber luchado contra quien destruye "el espíritu, el conocimiento, el arte...", una destrucción que reconoce también el padre, pero que condena en cambio tajantemente la lucha armada porque "No se lucha contra el crimen con el crimen", sino "con la razón", como Séneca que "al horror de la sangre, opuso la clemencia de la piedad".

Al padre le repugna que el hijo tenga armas de "mafioso" que no tienen nada que ver con sus escopetas, porque para él "cazar es cazar. Asesinar es asesinar". El uno cree en la revolución como única solución, el otro piensa que ha pasado siempre por "la tiranía y la sangre" y ese "no es el camino". Para el joven se trata de una "guerra", para el mayor de una "locura". Íñigo y Xabier coinciden en pensar que el mundo es "un gran mercado" pero las maneras de combatir son totalmente distintas. Una de las desilusiones del intelectual es darse cuenta de la inutilidad de su labor, porque su fracaso consiste concretamente en constatar que "el arte ha muerto", que la suya ha sido "una vida inútil".

El autor ahonda en el estudio del alma de los protagonistas y nos ofrece un retrato humano de ambos, como hemos visto al analizar el veloz diálogo.

Está claro que hay una cierta concomitancia entre Iñigo y el autor, ambos son periodistas y escritores a disgusto en un mundo dominado por el mercado y piensan que la democracia es el mejor de los sistemas. Amestoy, como ya había señalado en *Ederra* ("No nos han dejado ser felices"), piensa que el estímulo del vivir es la búsqueda de la felicidad, pero que la condición necesaria para conseguirla es la libertad y ahora lo resume diciendo que "El agujijón del vivir es la libertad". Como siempre en su teatro, tienen gran importancia también los personajes ausentes que nos presentan un retrato de la familia vasca, donde la *etxeko-andre* tiene un papel determinante en el mantenimiento de la entidad familiar. En esta obra el recuerdo de la madre es constante. Se subraya que era una mujer muy inteligente, "una triunfadora... una generosa luchadora en su trabajo de laboralista". Iñigo mantiene la casa exactamente como estaba. No ha tocado tampoco su dormitorio porque es "lo que hubiera hecho [la] madre". Cuida de la huerta también por ella y percibe siempre su presencia ("Está aquí..."), cerca de él, aunque han pasado treinta años desde su muerte. Su falta provocó el hundimiento de Pedro, el hijo mayor, otro personaje ausente de gran peso. Iñigo está convencido de que "un día, él se convirtió en [el] padre" de Xabier y sentía "una mezcla de satisfacción y de envidia..." porque se daba cuenta de que "el que hablara Pedro" con su hermano "era como si [le] hablase" él. "Por [su] influencia" Xabier dejó los estudios de Filología para pasarse "a Políticas" y luego a la militancia: "Pedro cayó en la trampa... y tú con él".

Será Xabier quien subrayará la diferencia de visión entre los protagonistas: "Tú has sido un defensor a ultranza de la democracia liberal y yo no [...] Tú has creído en la palabra [...] y yo no. Tú no has creído en la violencia... yo sí... Tú has tenido tu utopía, yo la mía". Los dos querían una sociedad perfecta. Frente a tanta desilusión, a tan tremendo fracaso, parece que para los dos no quede más alternativa que la muerte, pero "la muerte senequista", que, como sostiene el filósofo en *Consolatio ad Marciam*, es "la resolución de todo dolor y el final más allá del cual no sobreviven nuestros males porque nos devuelve a aquel estado de tranquilidad en que yacíamos antes de nacer". En efecto, ambos invocan "la tranquilidad de la muerte", la misma "de la que nacemos", una consideración metafísica según la cual venimos de una nada, o de un todo; vivimos y volvemos a la nada, o a un todo. Iñigo está convencido de que "ser es la inmortalidad" y que "la inmortalidad es

ser". Nos parece claro que la obra está abierta a una trascendencia. En nuestra opinión, también el propio final queda abierto. Sufraga nuestra hipótesis el contraste entre las afirmaciones de los protagonistas: para el hijo es la "última cena" y para el padre la "primera", aunque la intervención de Iñigo puede sobrentender el comenzar a andar un nuevo peregrinaje, tal vez en la muerte, pero en la luz del amanecer.

*La última cena* se ha montado en La Guindalera, una sala que dirige Juan Pastor, muy conocida por los amantes del buen teatro tanto clásico como contemporáneo, que disfrutan de la cercanía del escenario, situado a medio metro del espectador que casi llega a sentir la respiración de los actores, consiguiendo una gran intimidad. Esta vez nos encontramos en un comedor sencillo donde hay una vieja mesa de madera con libros y un cuenco lleno de manzanas; a su alrededor tres sillas y un sillón. Una alfombra la separa de una mesita con vino y dos vasos. En el fondo unas cortinas iluminadas que podrían asomarse a una ventana o a un balcón. El montaje ha sido revisado por el autor y está dirigido por el propio Juan Pastor, que pertenece a la misma escuela de teatro y realiza una puesta en escena que mantiene la tensión y el ritmo del diálogo, subrayando la dialéctica crispada. José Maya en el papel del padre alcanza momentos magníficos resaltando la profundidad de sus intervenciones, pero siempre de forma contenida sin sobreactuaciones. Bruno Lastra empieza con actitudes altaneras que ceden el paso a una sensación de vacío y desolación a medida que se acerca a la muerte. Los dos hacen gala de gran fuerza física y psíquica, sosteniendo unos enfrentamientos directos que funcionan estupendamente. Verdaderamente la noche del estreno hemos vivido una experiencia teatral inolvidable y asistido a un gran logro de los actores, del director y naturalmente del autor.

## EL TEATRO CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL EN FRANCIA: DIFUSIÓN EDITORIAL Y ESCÉNICA (1989-2009)

*Aurélie Deny*

ILCEA, Université de Grenoble

En un artículo que escribí hace dos años (en *Los Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* n° 13), proponía rápidamente los primeros resultados de mis investigaciones doctorales a propósito de la traducción y de la edición de los textos dramáticos españoles en Francia desde 1989. Defendida mi tesis<sup>1</sup>, me parece importante completar hoy esas primeras observaciones y proponerles una síntesis del estudio que realicé sobre la difusión (editorial y escénica) del teatro español en Francia entre 1989 y 2009.

Mi tesis de doctorado se centra en torno al texto de teatro, como soporte escrito y oral, como objeto de creación y de difusión. Quiero hablar de los textos escritos *para* el teatro, idealmente por los autores poetas de nuestro tiempo, que escriben para hoy y para mañana. Digo "idealmente" porque no se realiza en este trabajo un examen de los mismos textos, sino de su difu-

---

1. DENY, Aurélie, *Le théâtre en France et en Espagne: regards croisés sur vingt ans de diffusion éditoriale et scénique (1989-2009)*, (802 páginas), Tesis de doctorado de Estudios hispánicos e hispanoamericanos, dirigida por el Pr Georges Tyras y defendida en la Universidad Stendhal-Grenoble 3, el 8 de diciembre de 2009.

sión, *via* el papel, *via* el escenario. Se tratará pues aquí de los textos firmados por autores dramáticos españoles "contemporáneos", "vivos", "actuales", en un sentido más "temporal" que "cualitativo" (dentro de ciertos límites que mencionaré más adelante): o sea los autores que escriben o escribieron para el teatro entre 1989 y 2009.

Por "difusión editorial", conviene entender "edición", "publicación" de los textos, y no difusión de los textos editados: es decir que este estudio no trata de la problemática de la distribución de las obras, ni de su recepción. De la misma manera, estudiaré la "difusión escénica", de los textos, o sea su circulación *via* sus puestas en escena y en lectura: tampoco hablaré pues de su recepción, de la frecuentación pública de las creaciones escénicas.

Además, y es fundamental, este estudio sintético, tiene una dimensión "cruzada" ya que será cuestión de intercambios y de pasajes: pasaje de un país a otro, de una cultura a otra, de un universo teatral a otro, de una lengua a otra, lo que implica una puesta en traducción, una nueva puesta en palabras, una nueva puesta en boca y en cuerpo... Preciso que no desarrollaré el tema –largamente evocado en mi tesis– de la traducción pues ya fue el objeto de varios artículos publicados en *Los Cuadernos*.

En cuanto al período cronológico elegido (1989-2009), permite delimitar las investigaciones a veinte años significativos, período lleno de evoluciones en los campos económicos, sociales, políticos, culturales y teatrales. En 1989, no había muchos intercambios teatrales entre Francia y España, por falta de curiosidad recíproca quizás, pero también por falta de estructuras y de medios económicos. A esta misma fecha, Rodrigo García, por ejemplo, fundaba en España su compañía, "La Carnicería Teatro", con la cual iba a producir uno o dos espectáculos al año, proponer obras muy radicales sin suscitar el interés ni de los críticos, ni de los teóricos teatrales (para quienes "no valía nada" ese trabajo)<sup>2</sup>. Hoy, Rodrigo García es uno de los autores-directores de escena más conocidos en Europa, uno de los más presentes en Francia, desde un punto de vista tanto editorial como escénico. ¿Significa el caso "rodrígo-garciano" que los textos dramáticos y sus autores circulen

2. TACKELS, Bruno, *Rodrigo García, Écrivains de plateau IV*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 13-14.

hoy fácilmente entre España y Francia? o ¿sólo es una verdadera excepción? Este tipo de tema de reflexión es lo que nos va a interesar a lo largo de esas páginas.

Antes de entrar más a fondo en el tema, hace falta notar que para llevar a cabo mis investigaciones y elaborar unos largos catálogos editorial y escénico hispanofranceses<sup>3</sup>, me basé en estudios teóricos pero sobre todo en documentos estadísticos, en artículos de prensa, en documentos diversos como los catálogos de las editoriales, los programas de los lugares de difusión escénica, etc. Un seguimiento preciso y regular de la actualidad teatral y editorial fue posible gracias a numerosas fuentes disponibles en la red Internet. Por supuesto me puse en contacto también con autores, traductores que aceptaron responder a unos cuestionarios fastidiosos, lo que me permitió recoger datos difícilmente accesibles. Por lo demás, a fin de constituir los repertorios, fue necesario delimitar una especie de "corpus" de estudio, aunque con límites algo imprecisos. Respecto al campo de la edición, podemos distinguir tres géneros de publicaciones: "la edición de libros sobre el teatro y los artes asociados; la de las revistas teatrales; la publicación de obras contemporáneas, clásicas o para la juventud"<sup>4</sup>. Este trabajo de censo concierne la publicación y la realización escénica de obras teatrales contemporáneas, o sea de textos literales dramáticos, excluyendo el teatro infantil, el teatro de marionetas, el teatro "performance" o visual (que no utiliza un soporte escrito preciso), y el teatro de puro divertimento (comedias musicales, teatro de búlvar, one men/women shows) con objetivo principalmente comercial.

#### • DIFUSIÓN EDITORIAL

Aunque incompleta, esta primera aproximación a la difusión del teatro

3. Cinco años de investigaciones doctorales me permitieron en efecto elaborar varios repertorios "cruzados" editoriales y escénicos: un catálogo editorial hispanofrancés (es decir que menciona las obras españolas editadas en Francia entre 1989 y 2009) y un catálogo editorial francoespañol (las obras francesas publicadas en España), un repertorio escénico hispanofrancés (las obras españolas puestas en escena o en lectura en Francia) y un repertorio francoespañol (las obras francesas puestas en escena o en lectura en España).

4. ENGELBACH, Jean-Pierre y BANOS, Pierre, "Édition théâtrale", in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris: Bordas, 2008, p. 479. (La traducción es mía).

contemporáneo español en Francia, entre 1989 y 2009, vía la edición, permite observar ciertas tendencias generales<sup>5</sup>.

#### Los títulos<sup>6</sup> y los autores

Primero, se contabilizaron 145 textos dramáticos de unos 50 autores españoles, de expresión castellana, catalana o gallega. Más precisamente, estos 145 textos corresponden con 148 traducciones y con exactamente 149 títulos editados (una misma traducción fue editada por dos editoriales distintas: *Goya* de Rodrigo García traducido por Christilla Vasserot, publicado en 2004 en la revista *Ubu/Scènes d'Europe* y, en 2006, por *Les Solitaires Intempestifs*). Y se puede notar que los 145 textos catalogados corresponden en realidad con 112 volúmenes diferentes (107 libros y 5 revistas). Si seguimos con unas cifras, observaremos que de los 145 títulos, 98 están escritos al principio en castellano, 46 en catalán o en valenciano –lo que representa casi una tercera parte del total de los títulos (el 31,7%)– y uno sólo en gallego (*Ladraremos / Crier aux abois* de Gustavo Pernas Cora, traducido del gallego por Pol Fernández en colaboración con Olga Nogueira y publicado por L'Amandier en 2007).

Por otra parte, el número medio de textos traducidos y publicados por autor es más importante entre los autores de expresión catalana que entre los

de expresión castellana. En efecto, de los 50 autores contabilizados, 14 escriben en catalán (o sea una media de casi 3,3 textos dramáticos por autor)<sup>7</sup> y 15 escriben en castellano (o sea una media de aproximadamente 2,8 textos dramáticos por autor).

Al examinar el perfil de los autores de este catálogo hispanofrancés, se imponen unas observaciones, además de su característica de expresión lingüística. Su media de edad general –de cincuenta y cinco años y medio– puede dejar pensar que se trata principalmente de autores que ya (si podemos decir así) “han dado sus pruebas” en su país de origen. Podemos suponer que la mayoría de ellos ya han escrito y publicado cierto número de títulos en España antes de “atravesar” editorialmente la frontera de los Pirineos. Entre los dramaturgos repertoriados, notaremos la casi ausencia de la generación muy joven (una sola autora nació efectivamente en los años setenta, Gracia Morales), y la tímida presencia de las generaciones más antiguas (1 autor nació en los años treinta, Miguel Romero Esteo, 3 nacieron en los años veinte, Jordi Pere Cerdà, Francisco Nieva y Jaime Salom, 1 en los años diez, Antonio Buero Vallejo que murió en 2000). En cambio, está más representada la generación de Bradomín (con 17 autores nacidos en los años sesenta), seguida de cerca por las generaciones anteriores (14 autores nacidos en los años cincuenta y 12 autores nacidos en los años cuarenta).

La gran mayoría de las obras (118 de los 145, o sea el 81,3%) llevan la firma de hombres (los cuales son 36<sup>8</sup>). Pero las mujeres representan más de un cuarto de los autores censados. Ahora bien, después de consultar los catálogos de múltiples editoriales españolas, parecería que, proporcionalmente, la escritura femenina no estuviera mucho más presente en España... Así en Francia, forman parte de ese panorama editorial teatral las “dramaturgas catalanas de los años 1990”<sup>9</sup>, Beth Escudé, Lluïsa Cunillé y Àngels Aymar,

5. En el catálogo editorial hispanofrancés [propuesto en anexo], aparecen todos los textos dramáticos escritos por autores españoles vivos (o fallecidos desde hace menos de veinte años), y publicados por editoriales francesas entre 1989 y 2009 incluidos. Un texto escrito antes de 1989 por un dramaturgo que sigue escribiendo a partir de 1989 sólo forma parte de este repertorio si fue editado entre 1989 y 2009 (así por ejemplo, no aparece aquí el texto *La nau* de Josep Maria Benet i Jornet, escrito en 1968-1969, traducido al francés por Jean-Pierre Moumon y publicado en 1983 en la revista *Antares*, volumen 9, La Valette). Desde un punto de vista más “cualitativo”, respeto el proyecto y el corpus anunciados en la introducción: por consiguiente se ven excluidas del censo las obras de teatro infantil, y también las adaptaciones teatrales de novelas o cuentos, como la adaptación de *Monstre aimé* (*Amado monstruo*) de Javier Tomeo, realizada por Joëlle Gras, Jacques Nichet, Jean-Jacques Préau y publicada en 1989 en *L'Avant-scène Théâtre* (n° 842, 15 de enero de 1989), después de su creación escénica en el Théâtre des Treize Vents por Jacques Nichet en 1988. No figuran tampoco los numerosos textos dramáticos de Fernando Arrabal (nacido en 1931 y que vive en Francia desde 1955), cuya mayor parte fue escrita en francés. A pesar del rigor de las investigaciones, es posible que haya errores o imprecisiones y les pido que me disculpen.

6. En este trabajo, “título” significa cada texto dramático o cada traducción y no el título del volumen o del libro que reúne por ejemplo varios textos.

7. Señalemos que dos textos de Lluïsa Cunillé, que forma parte de esos 14 autores, se publicaron en Francia: uno escrito al principio en castellano (*Rodeo*), y el otro en catalán (*Accident*).

8. 36 autores hombres firmaron 118 títulos editados, o sea una media de casi 3,3 títulos cada uno, mientras que las mujeres escribieron 27 de los textos publicados, o sea una media de menos de 2 títulos cada una.

9. Título del volumen que reúne *Accident* de Lluïsa Cunillé, *La camionnette* de Àngels Aymar, y *Entre chien et loup* de Beth Escudé (publicado por L'Amandier en 2002).

pero también Cristina Álvarez, Antonia Bueno, Pilar Campos Gallego, Lourdes Ortiz, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Paloma Pedrero o Angélica Liddell, Mercè Sarrias y la joven Gracia Morales (a las cuales se puede añadir la Cía T de Teatre que consta de cinco actrices, autor colectivo de la obra titulada ¡Hombres!).

Esas consideraciones generales ponen de manifiesto una media de unos 3 textos publicados entre 1989 y 2009 por autor, pero hace falta matizar tal resultado porque, en realidad, la mayor parte de los dramaturgos repertoriados publicaron, durante este mismo periodo, menos de 2 títulos de media cada uno. Eso se debe al hecho de que una minoría de 9 autores escribió 75 de los 145 textos dramáticos contabilizados (o sea el 51,7% del total de los títulos), lo que corresponde con 63 de los 112 volúmenes publicados (es decir el 56,2% del total de los volúmenes).

18 títulos llevan en efecto la firma de Rodrigo García, 12 de Josep Maria Benet i Jornet, 8 de José Sanchis Sinisterra, 7 de Sergi Belbel, 7 de Juan Mayorga, 5 de Rodolf Sirera (7 si añadimos los 2 textos escritos con su hermano Josep Lluís), 6 de Paloma Pedrero, 5 de Carles Batlle y 5 de José Ramón Fernández (entre los cuales, *Palabras acerca de la guerra / Paroles de guerre*, que se compone en realidad de 3 textos breves).

Numerosos parámetros pueden explicar esas cifras, pero está claro que esta pequeña decena de autores dramáticos forman parte de los que tienen la mejor difusión editorial y/o escénica en España (por supuesto todo es relativo dada la situación difícil de la edición teatral y de la escena española...). Paloma Pedrero es probablemente la mujer dramaturga viva más editada en España (y la única que figura en el catálogo de Cátedra). Benet i Jornet, Sanchis Sinisterra y Sirera escriben para el teatro desde hace más de treinta años y representan, de cierta manera, los "valores seguros" españoles, conocidos y reconocidos tanto en España como en el extranjero. En cuanto a los autores de la generación Bradomín, ocupan, desde los años noventa, un sitio privilegiado en el panorama editorial y escénico español. Rodrigo García, por el ritmo de publicación de sus textos en Francia, constituye un caso aparte: 20 traducciones (que corresponden con 18 títulos y con 18 volúmenes) editadas entre 1998 y 2009, o sea una media de 1,8 texto traducido al año. Por lo demás hay que saber que García no representa una excepción sólo con res-

pecto a los demás autores españoles, sino también con respecto al conjunto de los dramaturgos contemporáneos franceses y extranjeros publicados en Francia. Pierre Banos, que contabilizó<sup>10</sup>, de manera exhaustiva, todos los títulos de teatro editados en Francia, en 2002, 2003 y 2004 (incluyendo en su inventario las publicaciones del editor belga Lansman y considerando, en su análisis, a todos los autores con una actividad literaria y dramática después de 1950 como "contemporáneos"), subraya que durante estos mismos tres años, Rodrigo García es el autor más publicado, después de los clásicos Shakespeare, Molière, Corneille, Hugo y Wilde.

Si no es muy sorprendente encontrar a los 9 autores susodichos al principio de esa clasificación editorial hispanofrancesa, parece más curiosa la débil presencia de ciertos otros dramaturgos. Así, sólo dos textos de José Luis Alonso de Santos o de Fermín Cabal se han publicado en Francia desde hace veinte años. Jerónimo López Mozo tampoco está muy presente en el panorama editorial teatral francés (con sólo 3 textos traducidos y editados mientras que unos 50 de sus 70 textos se han publicado en España). Además, notemos la ausencia, en este catálogo hispanofrancés, de Alfonso Vallejo, o, entre los dramaturgos de edad más avanzada, de Luis Matilla, Alfonso Sastre, Luis Riaza... Más curioso aún es quizás el lugar acordado a Antonio Buero Vallejo en la edición francesa de esos últimos veinte años. Sólo una de sus piezas –*La fundación* (1974) traducida por France Chabod (*La fondation*)– se publicó en 2005, en la editorial L'Amandier. Podríamos pensar *a priori* que la débil representación editorial del famoso dramaturgo se debe a los límites cronológicos elegidos (1989-2009): ya que Buero escribió una gran parte de sus obras en los años cincuenta, sesenta y setenta, algunas de ellas se pudieron traducir y publicar en Francia hace más de veinte años. Sin embargo, tras muchas investigaciones, hay que rendirse ante la evidencia: aparentemente sólo un texto dramático de Antonio Buero Vallejo fue objeto de una publicación antes de 1989: *Las palabras en la arena* (*Écrit sur le sable*) obra breve en un acto traducida por Jean Camp y publicada en *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 183, en octubre de 1958.

10. BANOS, Pierre, *L'édition théâtrale aujourd'hui - Enjeux artistiques, économiques et politiques - L'exemple des éditions Théâtrales*, Tesis de doctorado, "Art du spectacle-Théâtre", París X, bajo la dirección de Christian Biet, 2008.

En lo que concierne a los autores más jóvenes, podemos asombrarnos de que ninguna pieza de autores como Luis Miguel González Cruz, Xavier Puchades, Paco Zarzoso, Jordi Galcerán... todavía no se haya publicado<sup>11</sup>.

### *Los títulos, los autores y los traductores*

Según los datos recogidos, 62 traductores firmaron las 148 traducciones contabilizadas. A veces dos traductores –incluso tres– trabajan en colaboración sobre un mismo texto (21 títulos se tradujeron en colaboración, o sea un poco más del 14% del total de las traducciones). Se dedicaron a los títulos de expresión catalana 23 traductores de los cuales 5 (Rosine Gars, Ángeles Muñoz, Christilla Vasserot, André Delmas y David Ferré) también tradujeron textos de lengua castellana presentes en ese catálogo.

De manera general, la traducción parece aquí una actividad más bien femenina. En efecto, un poco más de la mitad de los traductores (33) son en realidad traductoras, las cuales realizaron (solas o en colaboración) cerca del 60% de las traducciones.

Por otra parte, si más de la mitad de los textos de ese catálogo hispanofrancés fueron escritos por una minoría de autores, también más de la mitad fueron traducidos por un puñado de traductores: sólo 8 firmaron (individualmente o en colaboración) 82 de las 148 traducciones (o sea el 55,4% del total de las traducciones). Así, Christilla Vasserot, principal traductora de Rodrigo García, se encuentra lógicamente al principio de la clasificación con 21 títulos traducidos entre 1989 y 2009 (16 textos de García, 3 de Belbel, 1 de Liddell y 1 de Marquerie). Vienen luego André Delmas (con 14 traducciones de las cuales una en colaboración con Ángeles Muñoz), Rosine Gars (con 13 traducciones de las cuales una en colaboración con Jordi Dauder), Ángeles Muñoz (con 11 traducciones de las cuales una en colaboración con André Delmas), Isabelle Bres (con 8 traducciones), Agnès Surbezy (con 7 traducciones de las cuales 3 en colaboración), Christine Gagnieux (con 5 traducciones de las cuales una en colaboración) e Yves Lebeau (con 4

11. En mi tesis, también propongo un repertorio de las traducciones no publicadas (un total de 120 textos que corresponden con unos 58 autores, de los cuales 30 no publicaron ninguna obra en Francia entre 1989 y 2009). Entonces algunos de esos dramaturgos ausentes del censo editorial están presentes en este último repertorio.

traducciones)<sup>12</sup>. Notemos que estos 8 traductores representan, de cierta manera, tres figuras “traductorales” teatrales diferentes: el traductor-“práctico” o técnico (Ángeles Muñoz, Isabelle Bres, Christine Gagnieux e Yves Lebeau), el traductor-hispanista (Christilla Vasserot, Rosine Gars, Agnès Surbezy) y el traductor-espectador (André Delmas).

### **Figuras “traductorales”**

Aunque algunos también traducen otros géneros –como Denise Laroutis, gran traductora “literaria”, que se conoce sobre todo por sus traducciones de novelas de lengua española<sup>13</sup>–, la mayoría de los 62 traductores repertoriados traducen principalmente *para* el teatro, sea de modo ocasional o regular. En general están especializados en la traducción de textos dramáticos contemporáneos (españoles y a veces hispanoamericanos), pero varios de ellos ya han hecho unas incursiones en el mundo del teatro clásico.

La traducción necesita un fino conocimiento de la lengua fuente, una maestría perfecta de la lengua blanco, y también una “inteligencia” física, sensible del escenario. Las colaboraciones les permiten a los traductores trabajar en complementariedad y colmar sus eventuales lagunas respectivas. En ese catálogo editorial, nos damos cuenta de que varias parejas de traductores, reunidos con motivo de una traducción, se componen de un hispanista y de un especialista del escenario: uno lleva más particularmente su saber lingüístico y cultural, su conocimiento profundo de los mecanismos textuales, el otro lleva más precisamente su experiencia corporal y vocal de la escritura dramática. Es el caso por ejemplo de Rosine Gars y Jordi Dauder, Denise Laroutis y Marcial Di Fonzo Bo, Agnès Surbezy y Marcelo Lobera. No obstante, este tipo de parejas no corresponde a la tendencia general de ese repertorio, pues de las 21 traducciones escritas en colaboración, unas 15 fueron reali-

12. La mayoría de esos traductores realizó también la traducción de títulos españoles que no se publicaron o todavía no se han publicado. Notemos que en 2010 se ha publicado *La paix perpétuelle*, de Mayorga traducción de Yves Lebeau (Les Solitaires Intempestifs); *Belgrade* de Angélica Liddell, traducción de Christilla Vasserot, Éditions Théâtrales.

13. Denise Laroutis también tradujo varias obras de Calderón de la Barca editadas por Les Solitaires Intempestifs (*La vie est un rêve*, en 2004, en la colección “Traductions du XXI<sup>e</sup> siècle”) y por las Éditions Théâtrales (*Le Peintre de son déshonneur*, en 2004, *Le Schisme d'Angleterre*, en 2009, en la colección “Des classiques”).

zadas por traductores, por cierto complementarios, pero que proceden del mismo "medio", es decir principalmente escénico o universitario.

### El traductor-"práctico" escénico

Alrededor de unos 30 traductores contabilizados son, ante todo, hombres o mujeres de teatro (actores, directores de escena, dramaturgos...). La mayor parte de ellos es francófona, conocen muy bien (incluso perfectamente) la lengua castellana y/o catalana por sus orígenes, su historia privada, su carrera profesional, escolar, social, universitaria... Algunos son hispanohablantes y/o catalanohablantes, otros totalmente bilingües o trilingües.

Ángeles Muñoz, por ejemplo, que nació en Madrid en 1948 y que vive en Bélgica desde sus veinte años, es actriz y directora de escena. Miembro del comité hispánico de la Maison Antoine Vitez, ejerce la actividad de traductora teatral de modo regular (del castellano al francés, pero también del francés al castellano) y se dedica, desde hace muchos años, a la difusión cruzada de los autores hispanohablantes y francófonos. Diplomada en arte dramático en Barcelona, Isabelle Bres, actriz y ayudante de dirección de escena, tradujo del catalán al francés una obra de Josep Pere Peyró y el conjunto de los textos de Carles Batlle y de Beth Escudé publicados en Francia. Christine Gagnieux, profesora en el conservatorio de París XIII<sup>e</sup> y actriz, es conocida por sus diversos papeles bajo la dirección de famosos directores como Antoine Vitez, Daniel Mesguich, Patrice Chéreau, Alain Françon, Jorge Lavelli, Jacques Lassalle, Jean-Louis Martinelli, Bernard Sobel... Paralelamente al escenario, tradujo varios textos dramáticos españoles. En cuanto a la actriz Carole Franck, firmó una sola traducción de ese repertorio hispanofrancés: *Le sang* de Sergi Belbel (publicada en las Éditions Théâtrales en 2002). Ahora bien, hace falta subrayar que esta traducción se destinaba al principio a la creación escénica, en 2001-2002, en la cual actuaba la propia traductora del texto. Después de una carrera de dramaturgia y de dirección de escena en la RESAD, David Ferré trabajó, entre 1998 y 2000, como ayudante de dirección en el Centro Dramático Nacional de Madrid. Al regresar a Francia, desarrolló su trabajo de director de escena en la Compañía Sans Voies, mientras se interesaba de muy cerca por las escrituras contemporáneas españolas o hispanoamericanas y por su traducción. Josep Maria Vidal i Turon es director de escena, guionista y realizador de programas de

televisión en Barcelona, profesor de metodología de la lengua francesa en la Escola d'Estiu de Rosa Sensat. Traductor bilingüe francés-catalán, tradujo al francés, para *L'Amandier*, *L'habitació del nen* (*La chambre de l'enfant*) de Josep Maria Benet i Jornet y *Silenci de negra* (*Noir silence*) de Rodolf y Josep Lluís Sirera, pero también, en catalán, obras de autores como Corneille, Molière, Racine, Anouilh, Beckett, Koltès... Gérard Richet, que, como director de escena, trabajó con, entre otros, el Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe (de 1990 a 1995) y con la Comédie de Béthune (de 1995 a 2004), tradujo los textos de varios autores españoles e hispanoamericanos, clásicos y contemporáneos, entre los cuales: Lope de Vega, Valle-Inclán, García Lorca, Francisco Nieva, Juan Rulfo, Mario Benedetti, Alonso Alegría... Jean-Jacques Préau, profesor, y luego actor en el Théâtre de l'Aquarium, trabajó, a partir de 1986, junto a Jacques Nichet, como dramaturgo (en el sentido de *Dramaturg*), traductor (del castellano y del catalán al francés) y ayudante de dirección de escena en Théâtre des Treize Vents-CDN del Languedoc-Roussillon. Entonces participó en la fundación de la Maison Antoine Vitez, en el marco de la cual realizó varias traducciones (*Le bel habit du défunt*, *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, *Caresses* y *Après la pluie* de Belbel, *Timeball* del cubano Joel Cano). Conocido y reconocido como hombre de teatro y gran traductor, Jean-Jacques Préau falleció en 1997, dejando un gran vacío a su alrededor...

Entre los traductores vinculados constante y directamente al escenario y/o a la escritura dramática, también podríamos citar a Jorge Lavelli y Dominique Poulange, ambos directores de escena, que tradujeron juntos el texto *El chico de la última fila* (*Le garçon du dernier rang*) de Juan Mayorga (publicado por Les Solitaires Intempestifs en 2009); Marcial Di Fonzo Bo, actor y director de escena, que participó en la segunda traducción de *Prometeo* de Rodrigo García en colaboración con Denise Laroutis; Neus Vila, actriz y directora de escena, que firmó la traducción de *Salamandra* de Benet i Jornet en colaboración con Hervé Petit (también actor y director de escena), y la traducción de *L'últim dia de la creació* de Joan Casas en colaboración con los otros "prácticos" del escenario, Aurélie Rolin y Cédric Chayrouse; el actor español Jordi Dauder, que tradujo con Denise Laroutis *El gos del tinent* (*Le chien du lieutenant*), o también Mila Casals, Marcelo Lobera, Pascale Paugam, Isabelle Garma-Berman, Didier Ruiz, Christian Camerlynck... que

tradujeron, todos, solos o acompañados, uno o dos títulos de ese catálogo editorial.

Otros traductores especialistas del escenario son también autores dramáticos. Es el caso de Michel Azama, Yves Lebeau, Hugo Paviot, Claude Demarigny...

Aunque sólo una de sus traducciones se editó (*Fugaces* de Benet i Jornet, en las Éditions Théâtrales, en 1994), Michel Azama tradujo varios textos de lengua castellana y catalana (*Elsa Schneider* de Sergi Belbel, *Naufrajes de Alvar Nuñez de Sanchis Sinisterra*...). Yves Lebeau, quien se define como un traductor "ocasional" tradujo la mayoría de las obras de Juan Mayorga publicadas en Francia. Hugo Paviot escribió para el teatro una decena de piezas y realizó, paralelamente, la traducción de textos novelescos y dramáticos españoles. Claude Demarigny, que tiene más de ochenta años, catedrático de español, es a la vez autor, traductor y director de escena<sup>14</sup>.

### El traductor-hispanista

Observamos en ese repertorio editorial hispanofrancés otros 30 traductores que constituyen una segunda categoría "traductorial" importante. Se caracterizan todos por su perfil de hispanistas, universitarios o profesores en el secundario. Especialistas de la cultura española (y a veces hispanoamericana), más particularmente de la literatura y del teatro de expresión castellana y/o catalana, esos traductores mantienen un vínculo menos directo con el escenario que los traductores evocados anteriormente. Sin embargo, podemos pensar que la mayor parte de ellos, por sus investigaciones universitarias y su interés por la literatura dramática, frecuentan asiduamente las salas de teatro, consultan a los especialistas del escenario, intercambian con los dramaturgos... Algunos de esos traductores filólogos practican además una actividad de actores y/o de directores de escena en el medio amateur (esencialmente en el marco de tropas universitarias<sup>15</sup>). La mayoría de los traductores hispanistas a quienes consulté a lo largo de mis investigaciones,

14. Véase la bibliografía completa de Demarigny en su página web: <http://claudedemarigny.free.fr/>.

15. Pensamos particularmente en la compañía Les Anachroniques que depende del departamento de español de la Universidad Toulouse-Le Mirail.

insisten en el hecho de que la traducción teatral se inscribe en total complementariedad con sus actividades científicas y pedagógicas.

Entre los traductores universitarios repertoriados, se encuentran por ejemplo Rosine Gars, Agnès Surbezy, Emmanuelle Garnier, Monique Martinez Thomas, sin olvidar a Christilla Vasserot, las cuales forman parte del grupo de investigación sobre el teatro español e hispanoamericano contemporáneo que se llama "Roswita" y que depende del laboratorio LLA ("Lettres, Langues et Arts") de la Universidad Toulouse Le Mirail<sup>16</sup>.

Rosine Gars, fallecida en 2007, maître de conférences en la Universidad de Lille III, dedicó sus investigaciones científicas al teatro español desde la posguerra hasta nuestros días. En 1970, creó un grupo de teatro estudiantil del cual se ocupó durante varios años. Por lo demás, miembro del comité español de la Maison Antoine Vitez, siempre se interesó por la traducción teatral y tradujo numerosas obras de autores españoles contemporáneos. Realizó también la traducción española de unos cuantos textos dramáticos de lengua francesa. En cuanto a las actividades universitarias de Christilla Vasserot —maître de conférences en la Universidad París III-Sorbona Nueva y miembro del CRICCAL (Centre de Recherches Inter-universitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine) de esa misma universidad—, trata principalmente del teatro y de la literatura de América Latina. Christilla Vasserot, "asidua espectadora de teatro"<sup>17</sup>, que publicó una media de 2,6 traducciones al año entre 2001 y 2009, dice que se hizo traductora un poco "por casualidad"<sup>18</sup>, después de colaborar con la Maison Antoine Vitez, en el marco de su tesis de doctorado. Caroline Lepage, maître de conférences en la Universidad de Burdeos III-Michel de Montaigne, que tradujo en colaboración con François Bonfils un título de ese catálogo editorial (*Bajarse al moro / Descente au Maroc* de José Luis Alonso de Santos, publicado en las Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle en 1997), explica que

16. Véase la historia del grupo Roswita en su página web: <http://w3.espana31.univ-tlse2.fr/web/frameset.htm>.

17. Extracto de una de las respuestas de Christilla Vasserot al cuestionario que les dirigí a los traductores.

18. Entrevista con Christilla Vasserot transcrita en la página web: [http://masterprotrad.free.fr/Site/Les\\_tuteurs.htm](http://masterprotrad.free.fr/Site/Les_tuteurs.htm).

empezó también a traducir textos "por casualidad"<sup>19</sup>. Pero contrariamente a la mayoría de los traductores repertoriados, traduce poco para el teatro sino que privilegia más bien los géneros narrativos.

Si las Roswitas Christilla Vasserot, Rosine Gars y Agnès Surbezy, son las universitarias que publicaron el número más importante de traducciones dramáticas entre 1989 y 2009, numerosos son los hispanistas que firmaron sólo uno o dos títulos de ese catálogo editorial. Observamos que, a menudo, el campo científico de estos últimos abarca otras temáticas que el teatro contemporáneo español o, por lo menos, más amplias (literatura general, literatura comparada, teatro hispanoamericano...). Pensamos en Claude Murcia (de la Universidad París VII, especialista de cine y de literatura, moderna y contemporánea francesa, española y latinoamericana), Antoine Rodríguez (de la Universidad de Lille III y especialista de teatro mejicano), Raúl David Martínez (que dedica sus investigaciones a la filología y a la literatura catalana), o también, Pol Fernández y Olga Nogueira (especialistas de la lengua y cultura gallega), que tradujeron juntos el único título dramático gallego publicado hasta entonces en Francia.

Esos traductores no son sino ejemplos elegidos entre el gran número de enseñantes y/o investigadores de ese repertorio. Podríamos mencionar a Cristina Vinuesa (de la Universidad Complutense de Madrid), Denise Boyer (Profesora en la Universidad de París III-Sorbona que dirigió el Centro de Estudios catalanes de esta misma universidad), Fabrice Corrons, Maryline Lacouture, Marine Lopata, Bruno Péran, France Chabod, Geneviève Lachéry-Théron, Dorothée Suárez (que siguió una formación de hispanista y fue secretaria general de la Maison Antoine Vitez durante varios años)... En cuanto a Patrice Pavis, Profesor en la Universidad París VIII y, a veces autor dramático, no es hispanista sino gran especialista de teatro, famoso por sus diversos escritos sobre las escrituras dramáticas contemporáneas.

### El traductor-espectador

Una tercera figura "traductorial" parece tímidamente representada en ese inventario editorial. Se trata de los traductores que no son especialistas del

19. Entrevista con Caroline Lepage transcrita en la página web: [http://masterprotrad.free.fr/Site/Les\\_tuteurs.htm](http://masterprotrad.free.fr/Site/Les_tuteurs.htm).

teatral, ni hispanistas, sino que son simplemente asiduos espectadores-lectores de teatro. Entonces, hace falta entender aquí por "traductor-espectador" el que, aunque no corresponde a las otras dos categorías, traduce regularmente textos dramáticos gracias a su conocimiento de la lengua fuente y gracias a su mirada crítica exterior.

André Delmas<sup>20</sup> por ejemplo ejerce una "actividad que no tiene nada que ver con la traducción", ni con el mundo escénico. Dice que se hizo traductor teatral "por interés" y porque deseaba hacer descubrir en Francia a un autor español a quien conocía". Su aprendizaje de la traducción teatral se fue haciendo progresivamente, "sobre la marcha", según su expresión, y gracias a la "frecuentación regular de los teatros en calidad de espectador que acompaña a una persona que forma parte del mundo teatral"<sup>21</sup>. Miembro de la Maison Antoine Vitez y de la SACD, es también hoy en día el segundo traductor de teatro español si consideramos el número de títulos publicados, lo que se puede explicar probablemente por su relación fiel con la editorial l'Amandier.

Por fin, André Camp, que murió en 2004 a los ochenta y cuatro años, representa, de cierta manera, el traductor-"espectador profesional", el traductor-crítico de teatro, enamorado de la escena y de la lengua española. En efecto, famoso sobre todo por sus actividades de periodista y de crítico dramático, tradujo, a lo largo de su vida, un gran número de obras (teatrales o no) de autores españoles e hispanoamericanos<sup>22</sup>.

### La relación autor-traductor: ejemplos de diferentes relaciones de "fidelidad"

Hemos visto que una minoría de traductores tradujo más de la mitad de los textos dramáticos editados en Francia entre 1989 y 2009. Aunque sean numerosos los factores, esas cifras se pueden explicar en particular por las

20. André Delmas (seudónimo de François Guillion) es médico del Trabajo.

21. Extractos de unas de las respuestas de André Delmas al cuestionario que les dirigí a los traductores. (La traducción es mía).

22. Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Jorge Guillén, Alejandro Casona, José Bergamín, Pedro Salinas, Jaime Salom, Paloma Pedrero, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Alfredo Gómez Morel, Griselda Gambaro, Maruxa Vilalta, Juan Miguel de Mora, Emilio Carballido, Luis Rafael Sánchez...

relaciones de "fidelidad" instauradas entre el autor y el traductor y, a veces, entre el traductor, el autor y el editor, como lo veremos más adelante.

Por supuesto, el ejemplo de fidelidad más relevante, por el número de traducciones realizadas, es el de Christilla Vasserot y de Rodrigo García. Éste "eligió", de cierta manera, a su traductora, después de varias experiencias que no le parecieron muy concluyentes.

Tardamos un par de años en dar con el traductor que nos gustaba. Al inicio, tuve cuatro o cinco traductores. Finalmente, Christilla Vasserot es mi traductora. Yo no hablo francés. Pero ella me consulta muchas cosas cuando traduce. A veces escribo pasajes en argot, en lenguaje de la calle y a veces escribo de manera algo oscura. Por eso tenemos que hablar mucho con mi traductora<sup>23</sup>.

Una relación de confianza se estableció finalmente entre ellos y es difícil imaginar hoy otro traductor que Christilla Vasserot, tanto más cuanto que esa relación de fidelidad también concierne al editor que publica los textos de Rodrigo García.

Se podría igualmente considerar a Christilla Vasserot como una traductora fiel de Sergi Belbel ya que realizó la traducción de 3 de los 7 textos del dramaturgo catalán editados en Francia. Pero cuando evocamos su relación con sus traductores, Belbel se refiere, con homenaje, al traductor que se mostró "infiel" al morir demasiado temprano... Jean-Jacques Préau...<sup>24</sup> Pues el vínculo que une al dramaturgo y su traductor puede ser intenso y fuerte, tanto humana como lingüística y teatralmente, más allá del número de traducciones publicadas.

El meu traductor francès era Jean-Jacques Préau, que va ser justament qui em va introduir a França, amb la traducció de *Caricies* i *Després de la pluja* (excel·lents traduccions). Però va morir, malauradament. Des de llavors, alterno diversos traductors, encara que Christilla Vasserot ha traduït els meus últims textos.

Pel que fa a altres llengües, en alemany i danès tinc un sol traductor (Klaus Laabs i Simon Boberg respectivament), ambdós molt fidels, grans coneixedors del meu teatre, i que tradueixen les meves obres directament de la llengua catalana. Són, justament amb el des-

23. Respuesta de Rodrigo García a una de las preguntas del cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua castellana.

24. A este propósito, me acuerdo de las palabras muy conmovedoras de Sergi Belbel (durante un encuentro sobre la traducción organizada por la XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos el 18 de noviembre de 2006) que le había rendido homenaje a Jean-Jacques Préau evocando la complicidad lingüística y teatral que existía entre ellos, la confianza humana y artística que los unía.

aparegut Préau, i la meua traductora grega, els traductors amb qui m'entenc millor. Alguns d'ells fins i tot vénen a Barcelona a traduir els meus textos i així poden fer-me consultes i treballar colze a colze amb mi. Són els traductors que m'agraden, i coneixen molt bé la meua obra i també la llengua catalana<sup>25</sup>.

Si miramos simplemente el número de traducciones realizadas de un autor por un mismo traductor, otras relaciones fieles parecen resaltar de ese catálogo editorial hispanofrancés. Pensamos particularmente en Carles Batlle e Isabelle Bres<sup>26</sup>, pero se podría también citar a esta misma traductora y Beth Escudé, o Rosine Gars e Ignacio del Moral / Borja Ortiz de Gondra, André Dolmas y Manuel Molins / Ignacio García May, Claude Murcia y Antonio Fernández Lera... No obstante, estas últimas "parejas" no son muy significativas pues, por una parte, conciernen en cada caso pocos títulos y, por otra parte, no pude recoger el testimonio respectivo de los protagonistas.

En cambio, varios elementos hacen que podamos considerar que Yves Lebeau es un traductor fiel a Juan Mayorga. En efecto el autor francés tradujo 4 de los 5 títulos publicados del autor español en 2009.

La mayoría de mis textos han sido traducidos por Yves Lebeau. Creo que es un magnífico traductor: no sólo es un buen escritor en su propia lengua, sino también un hombre de teatro; conoce muy bien mi trabajo y se zambulle profundamente en cada obra. Cuando tiene dudas sobre cómo traducir una expresión, me lo plantea abiertamente y conversamos sobre ello tanto como es necesario.

De forma semejante dialogué con Lavelli y Poulange en torno a la traducción de *El chico de la última fila*.

Aunque conozco un poco la lengua francesa, no me considero capaz de hacer un juicio sobre la traducción de una pieza mía al francés. En lo que se refiere a Lebeau y a Lavelli-Poulange, mi confianza es completa, y mucha gente me ha hablado de la calidad de sus traducciones<sup>27</sup>.

Observamos cierta fidelidad entre traductor y dramaturgo, pero también notaremos una relación de fuerte colaboración entre traductor y/o autor y editor.

25. Extracto de una de las respuestas de Sergi Belbel al cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua catalana.

26. Sin embargo Carles Batlle me informó (en una de sus respuestas al cuestionario que le envié) que Isabelle Bres ya no iba a traducir sus textos (sin explicarme por qué) y que tenía que buscar a otro traductor.

27. Extracto de una de las respuestas de Juan Mayorga al cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua castellana.

### *Los títulos, los autores, los traductores y los editores*

Pierre Banos que estudió en detalles los catálogos de las editoriales francesas de los años 2002, 2003 y 2004, subraya que, durante este período, se les otorga un sitio editorial cada vez más importante a los dramaturgos extranjeros (no francófonos), clásicos o contemporáneos, cuyos títulos representan alrededor del 25% del total de las publicaciones (lo que corresponde con un aumento de tres puntos entre 2002 y 2004). Explica que las dramaturgias más representadas proceden mayoritariamente de naciones, principalmente europeas, con fuerte tradición teatral: por ejemplo, el teatro inglés es el más presente con el 27% de los títulos publicados.

La vitalidad escénica actual de países como España o Alemania corresponde a publicaciones bastante importantes [...] con respectivamente el 12% y el 10% de los títulos publicados. Esta tendencia también corresponde a tradiciones ya ancladas en ciertas editoriales especializadas en torno a ciertas dramaturgias como es el caso de L'Arche en el campo alemán, Les Solitaires Intempestifs con el muy prolífico Rodrigo García o L'Amandier, muy centrada en la dramaturgia contemporánea catalana. Excepto una presencia media de los autores rusos y americanos y, en una menor medida, de los italianos, las demás dramaturgias quedan bastante marginadas<sup>28</sup>.

Notaremos que, en efecto, L'Amandier y Les Solitaires Intempestifs participan en el aumento de la edición de las dramaturgias extranjeras gracias a sus publicaciones de títulos dramáticos españoles. El censo de textos dramáticos traducidos del castellano y del catalán, editados entre 1989 y 2009, permite poner de realce el papel importante desempeñado por varios editores en la difusión editorial del teatro contemporáneo español, así como otras tendencias generales que vamos ahora a subrayar y comentar.

#### **Consideraciones generales**

Hemos dicho que se contabilizaron 145 textos dramáticos contemporáneos (de unos 50 dramaturgos españoles), que corresponden con 148 traducciones (firmadas por unos 62 traductores) y con 149 títulos publicados (siempre en su integridad y no bajo la forma de extractos). Estos 149 títulos fueron publicados en 112 volúmenes (107 libros y 5 revistas) por 15 editores diferentes.

28. BANOS, Pierre, *L'édition théâtrale aujourd'hui - Enjeux artistiques, économiques et politiques - L'exemple des éditions Théâtrales, op. cit.*, pp. 116-117 (la traducción es mía).

Ahora bien, según el estudio de Pierre Banos, ciertas editoriales publican más que otras textos dramáticos extranjeros. Es el caso de L'Arche, con el 86% de los autores publicados (el 76% de los títulos), Actes Sud, Les Solitaires y Théâtrales que publican entre el 40 y el 52% de autores extranjeros<sup>29</sup>. "La primera editorial es sobre todo fiel hacia unos traductores, la segunda publica el conjunto de los textos del prolífico Rodrigo García y Théâtrales se beneficia de la colaboración regular con la Maison Antoine Vitez, centro internacional de la traducción teatral, gran proveedora de traducciones contemporáneas"<sup>30</sup>.

Podemos preguntarnos pues, si esas tendencias observadas se verifican en cuanto a la edición de textos dramáticos españoles entre 1989 y 2009.

Entre 2002 y 2004, L'Arche es la editorial que publica más a dramaturgos no francófonos, pero no publica a autores españoles (si consideramos el período 1989-2009). En cambio, Les Solitaires Intempestifs están muy presentes en ese catálogo hispanofrancés, así como, en una menor medida, Théâtrales y *L'Avant-scène théâtre*. En cuanto a Actes Sud (via su colección Actes Sud-Papiers), está poco representada con respecto a su importancia en el mundo editorial teatral (con sólo 4 títulos españoles contemporáneos publicados en 2 volúmenes distintos). Notamos al contrario la presencia afirmada de L'Amandier, les Presses Universitaires du Mirail (PUM) y les Éditions du Laquet.

Mientras que un poco más de la mitad de los títulos repertoriados fueron escritos por 9 autores y traducidos por una minoría de 8 traductores, subrayemos que casi las tres cuartas partes de los 149 títulos publicados lo fueron por sólo 3 editoriales. Y de modo más amplio, podemos decir que 5 editores (o sea una tercera parte de los editores censados) publicaron el 88% de los textos dramáticos españoles contemporáneos entre 1989 y 2009. Dicha proporción es casi la misma si consideramos los volúmenes publicados y no los textos.

29. Esas cifras se refieren al período 2002-2004.

30. BANOS, Pierre, *L'édition théâtrale aujourd'hui - Enjeux artistiques, économiques et politiques - L'exemple des éditions Théâtrales, op. cit.*, pp. 185-186 (la traducción es mía).

**Cuadro: Número de textos dramáticos españoles contemporáneos y de volúmenes publicados por los editores franceses entre 1989 y 2009**

Editoriales	Número total de textos publicados (entre los cuales los títulos catalanes)	Número de volúmenes publicados
L'Amandier/Théâtre	50 (28)	34
Les Solitaires Intempestifs	35 (1)	32
Presses Universitaires du Mirail	24	16
Éditions Théâtrales	12 (11)	9
Éditions du Laquet	11 (5)	7
L'Avant-Scène Théâtre	5	4
Actes-Sud Papiers	4	2
Antoine Soriano Éditeur	1	1
Art et Comédie	1 (1)	1
Circé	1	1
La Femme Pressée éditions	1 (1)	1
Les Anachroniques	1	1
Hispanogalia	1	1
Presses Sorbonne Nouvelle	1	1
UBU-Scènes d'Europe/European Stages	1	1
<b>Total</b>	<b>149 (47)<sup>31</sup></b>	<b>112</b>

### Perfiles editoriales

Si observamos el perfil de las 15 entidades editoriales contabilizadas, constatamos primero la ausencia (poco sorprendente) de las grandes editoriales de literatura general. En efecto, la mayoría de las estructuras repertoriadas son especializadas en la edición teatral (L'Amandier, Les Solitaires Intempestifs, Théâtrales, *L'Avant-scène théâtre*, Actes Sud-Papiers –colección teatral de Actes Sud–, Art et Comédie, La Femme Pressée éditions, *UBU-Scènes d'Europe/European Stages*, Les Anachroniques). También forman parte de ese catálogo dos pequeñas editoriales generalistas

31. Art et Comédie y La Femme Pressée publicaron el mismo texto *Indian Summer* de R. Sirena (en una traducción diferente o idéntica: Art et Comédie no da la información y no conseguí encontrarla).

(les Éditions du Laquet –desaparecidas en 2004– y Circé), dos editores universitarios (PUM y Presses Sorbonne Nouvelle), así como dos micro-editoriales que podremos calificar de “hispanistas” (Antoine Soriano Éditeur e Hispanogalia).

Los pequeños editores, especializados o no, (como La Femme pressée que sólo cuenta 8 títulos en su catálogo en 2009); la revista bilingüe –francés-inglés– *Ubu-Scènes d'Europe/European Stages*<sup>32</sup>; Les Anachroniques<sup>33</sup>; Antoine Soriano Éditeur<sup>34</sup> e Hispanogalia<sup>35</sup>, poco conocidas por el mundo teatral y aún menos por el público en general; Art et comédie; Circé) así como las Presses Sorbonne Nouvelle (editorial universitaria), publicaron el 7,1% de los 112 volúmenes de teatro contemporáneo español contabilizados. La mayor parte de esas entidades editoriales son bastante recientes y/o modestas económicamente; a menudo no publicaron más que un pequeño número de títulos, entre los cuales figura, de modo aislado, una obra de teatro traducida del castellano o del catalán. Con respecto a Art et Comédie, ya que la publicación de textos extranjeros no forma parte de su línea editorial, no es sorprendente haber encontrado sólo un título español en su catálogo.

En cambio, se destaca de ese estudio que algunas editoriales, como L'Amandier, Les Solitaires Intempestifs y las PUM, actúan verdaderamente a favor de la difusión de los textos dramáticos españoles, aunque no tengan siempre los mismos objetivos<sup>37</sup>.

32. Véase el sitio web de la revista: <http://www.ubu-apite.org/>.

33. Véase el sitio web de Les Anachroniques: [http://www.anachroniques.fr/publications\\_anachroniques.html](http://www.anachroniques.fr/publications_anachroniques.html).

34. Véase el sitio de Antoine Soriano Éditeur: [http://www.editions-soriano.com/ase\\_homelnc.php](http://www.editions-soriano.com/ase_homelnc.php).

35. Hispanogalia, que depende de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, publica una revista anual –desde 2004-2005– (*Hispanogalia Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte*), y dos colecciones de libros: “Documenta” dedicada a problemáticas pedagógicas y “La Voz de al lado”, colección literaria compuesta, en 2009, de tres volúmenes bilingües (la obra de J. Carazo y dos recopilaciones de poesía).

36. Véase el sitio web de las Presses Sorbonne Nouvelle: <http://psn.univ-paris3.fr>.

37. No puedo aquí, por falta de tiempo, desarrollar las líneas editoriales de cada uno de esos tres editores, pero se encontrarán informaciones suplementarias en sus sitios web respectivos: <http://www.editionsamandier.fr/fr/index.php>, <http://www.solitairesintempestifs.com/fr/index.html> y <http://w3.pum.univ-tlse2.fr/>.

L'Amandier dispone, en 2009, de un catálogo de unos 250 volúmenes entre los cuales 126 son de teatro. De estos 126 volúmenes dramáticos, 48 son traducciones de autores extranjeros. Ahora bien, de esos 48 volúmenes, 34 son obras de teatro contemporáneo español, a los cuales hay que añadir 2 volúmenes de Calderón de la Barca, 1 del catalán Salvador Espriu y 1 del chileno Ramón Griffero: los textos dramáticos de lengua española, catalana y gallega representan pues cerca del 80% de las publicaciones teatrales extranjeras de esta pequeña editorial, identificada hoy en el mundo editorial teatral como el editor de teatro español por excelencia. Sus elecciones son variadas, desde Benet i Jornet, Sanchis Sinisterra, Sirera hasta el gallego Gustavo Pernas Cora, pasando por Angels Aymar, Beth Escudé, José Ramón Fernández, Ignacio García May...

De los 220 volúmenes de teatro contemporáneo publicados por Les Solitaires Intempestifs en 2009, alrededor de la mitad son traducciones de textos extranjeros entre los cuales 32 son obras de autores españoles (así como unos 15 textos firmados por dramaturgos hispanoamericanos). La mayoría de los títulos repertoriados se publicaron en la colección "Bleue" (que se compone en 2009 de 172 volúmenes de textos dramáticos contemporáneos), 9 volúmenes en la "Mousson d'été" (que consta de un total de 44 títulos) y 2 títulos (*Borges* y *Goya* de Rodrigo García) en la colección "Fiction".

En cuanto a las PUM, también dedican una parte de su actividad al teatro contemporáneo de expresión española. Esta editorial científica tiene en 2009 un catálogo de más de 300 títulos. En 1998, se crea una colección teatral bilingüe, "Hespérides", llamada a partir de 2003 "Nouvelles Scènes Hispaniques"<sup>38</sup>. En unos diez años, esta colección, dirigida primero por Monique Martinez Thomas y luego por Agnès Surbezy, publicó 18 volúmenes, entre los cuales 16 son de teatro español. Estas publicaciones se benefician del apoyo del Instituto Cervantes de Tolosa, de la participación activa de los Anachroniques, y de la colaboración con el Théâtre de la Digue<sup>39</sup> que interviene en calidad de coeditor.

38. Las PUM publican otras cuatro colecciones dedicadas al teatro contemporáneo: "Nouvelles Scènes-Allemand", "Nouvelles Scènes-Anglais", "Nouvelles Scènes-Italien" y "Nouvelles Scènes-Polonais".

39. Véase el sitio web del teatro: <http://www.ladigue.org/index.php>.

## Años de edición

Para completar esas diversas observaciones editoriales, se imponen unos comentarios sobre las fechas de edición.

**Cuadro:**  
**Número de volúmenes publicados al año, entre 1989 y 2009**

1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
1	1	0	1	0	4	2	0	4	3	5
2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	Total
3	6	13	11	9	5	18	11	8	7	112

Constatamos que entre 1989 y 1999, se publicaron sólo 21 volúmenes de teatro contemporáneo españoles, o sea el 18,75% del total contabilizado. Pero resulta que a principios de los años noventa, las principales editoriales especializadas de ese catálogo son aún muy jóvenes, incluso inexistentes. L'Amandier nace en 1988 pero no empieza a publicar textos dramáticos antes de 1996; la editorial Les Solitaires Intempestifs, creada en 1992, tiene unos inicios difíciles y sólo pone en marcha su actividad editorial en 1997, con la publicación de los textos de Jean-Luc Lagarce; la editorial Théâtrales, fundada en 1988, tarda un poco en publicar a autores extranjeros, por falta de medios económicos... Además, la colección "Hespérides" de las PUM sólo aparece en 1998.

También es menester tener en cuenta el contexto económico, social y cultural español de la época. Si, a principios de los años noventa, los dramaturgos españoles encuentran dificultades importantes para difundir, editorial o escénicamente, sus textos en su propio país, podemos suponer que es aún más difícil para ellos hacer que su trabajo sea reconocido en el extranjero. Por otra parte, los autores que nacieron en los años sesenta (quienes son los más numerosos en ese catálogo) escriben desde poco y tendrán que esperar algún tiempo, antes de que se hable de ellos fuera de España.

Parecería pues, al observar los años de edición de todos esos títulos, que las editoriales francesas empezaron a interesarse de cerca por el teatro contemporáneo español a finales del siglo XX que se intensificó tal interés a principios del XXI. Más del 81% de los textos españoles se publicaron efectivamente entre el 2000 y 2009. 2002, 2003, 2006 y 2007 representan años "fastos" para la dramaturgia española, con la publicación, respectivamente, de 13, 11, 18 y 11 volúmenes (o sea casi el 48% del número total de publicaciones).

Por lo demás, si comparamos las fechas de edición de los textos en España<sup>40</sup> y en Francia, nos damos cuenta de que hay, de media, un desfase de cinco años y medio entre la primera publicación del texto en España y su publicación en Francia. El desfase más importante es de 31 años y concierne al texto del único autor nacido en la primera década del siglo XX: *La Fundación* de Antonio Buero Vallejo publicado en España en 1974, traducido por France Chabod (*La Fondation*) y publicado en Francia por L'Amandier en 2007. 30 años separan también la publicación española (en 1975) y la publicación francesa (en 2005) de *El rayo colgado / La foudre suspendue* de Francisco Nieva.

Notaremos que algunos textos se publican primero en Francia y más tarde en España, es el caso de 8 textos, de los cuales 6 son de Rodrigo García, que declara a este propósito: "Mis obras se publican primero en Francia y luego en España"<sup>41</sup>. Sin embargo, de sus 18 títulos publicados en Francia, 10 lo fueron primero en España (con un desfase medio de menos de dos años y medio entre las fechas de publicación españolas y francesas), y 2 se publicaron el mismo año en ambos países. Estos datos muestran la fuerte reactividad que tiene la editorial Les Solitaires Intempestifs frente a la obra de García. Si el mismo autor cree que sus textos se publican primero en Francia, es quizás porque, en realidad, muchos de ellos son poco asequibles en España (se publicaron de modo disperso, en revistas, en libros desde hace mucho tiempo

40. Es posible que haya errores o omisiones en lo que concierne a las fechas de primera publicación de los textos en España. En efecto, fue a veces difícil encontrar huellas de su primera edición (textos agotados, olvidados, inasequibles...).

41. Extracto de una de las respuestas de Rodrigo García al cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua castellana.

agotados...). Habrá sido necesario esperar el trabajo editorial de Fernández Lera (que creó la editorial Aflera en 2001) para encontrar en España una verdadera huella de los escritos de Rodrigo García, sin olvidar el volumen publicado por La Uña Rota en 2009, que reúne 22 textos suyos.

Según las informaciones recogidas, muy pocos de los textos españoles publicados en Francia se quedan inéditos en España. Se trataría principalmente de textos breves como *Anniversaire en Toscane* de Sergi Belbel (publicado por Théâtrales en *25 petites pièces d'auteurs*, en 2007<sup>42</sup>), *Spot* y *La Rumba, La Rumba, La Rumba, Ba* de Manuel Molins. La pieza de Mercè Sarrias, *Un aire ausente* (o en catalán *Un aire absent*), publicada por las PUM en 2004, también parece inédita en España. Tampoco encontré huellas del texto titulado *Sin ti* de Cristina Álvarez (*Sans toi*, publicado por L'Amandier en 2000).

Resalta entonces de este análisis que, de manera general, las obras de teatro contemporáneo español publicadas en Francia lo fueron primero en España. Podemos suponer pues que los traductores y/o editores franceses se enteran raramente de los textos que van a traducir y publicar *via* manuscritos. Sin embargo, para completar el estudio, haría falta analizar precisamente el "procedimiento" utilizado por las editoriales francesas para elegir los textos extranjeros a publicar. Los editores pueden recibir traducciones que los envían directamente los traductores; si sus medios económicos lo permiten, las editoriales pueden encargar traducciones de textos descubiertos por ejemplo en comité de lectura, enviados por el autor o por un intermediario; algunos editores se interesan por un texto gracias a lecturas públicas, representaciones escénicas, en los festivales, en los salones del libro, etc. Además una editorial que ya ha publicado los textos de algún dramaturgo, seguirá quizás más de cerca sus futuros escritos (incluso se interesará por sus antiguas producciones todavía inéditas) y estarán dispuestos a publicarlos más fácilmente... Todo eso depende también de la relación establecida entre la editorial y el autor, sin olvidar al traductor que puede influenciar, por sus elecciones, al editor para quien trabaja regularmente.

42. Véase la presentación del libro en el sitio de Théâtrales: <http://www.editionstheatrales.fr/catalogue.php?num=485>.

## La relación editor/autor/traductor

Existe cierta "fidelidad" entre autor y traductor pero podemos también, en algunos casos, hablar de este tipo de relación entre editores y autores, entre editores y traductores.

Por supuesto, pensamos aquí de inmediato en el "duo" "Solitaires-García", o más bien en el "trío" "Solitaires-García-Vasserot". Entre 2002 y 2009, esta editorial publicó así 16 volúmenes de Rodrigo García, de los cuales 13 eran traducidos por Christilla Vasserot que también trabaja, por ejemplo, con Théâtrales. A la pregunta "qué tipo de relaciones mantiene usted con las editoriales con las cuales trabaja?", responde Christilla Vasserot: "Trabajo con pocos editores y la traducción no es mi actividad principal, no dependo de ella económicamente. Tengo pues la suerte de sólo trabajar con las editoriales con las cuales mantengo buenas relaciones. El vínculo necesario: la confianza"<sup>43</sup>. En cuanto a Rodrigo García, también interrogado sobre las relaciones que mantiene con sus editores, contesta, no sin humor, lo siguiente:

No tengo contacto sexual con nadie. Nos escribimos mails de vez en cuando. No hay presión para publicar, ni censura de ninguna clase: cuando tengo un nuevo texto, lo envío, Christilla lo traduce y Les Solitaires... lo publica. Está muy bien así. A fin de año recibo una transferencia bancaria de muy poco dinero. Es normal: nadie lee teatro<sup>44</sup>.

Se ha establecido con Les Solitaires Intempestifs y Rodrigo García una relación de confianza, una especie de acuerdo tácito que hace que desde 1998 (después de la publicación de *Notes de cuisine* por las PUM), ninguna otra editorial ha publicado un texto suyo. La revista *UBU-Scènes d'Europe/European Stages* (que publicó, en su número 32, de julio de 2004, *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*) constituye una excepción que le autoriza precisamente su mismo estatuto de revista. Rodrigo García incluso afirma, a propósito de François Berreur, su editor: "Mi editor desea publicar todo lo que escribo. Cada vez que tengo un texto nuevo, mi editor francés lo publica"<sup>45</sup>. ¿No hay aquí cierta "bulimia editorial rodrigogarciana"? Es en este caso absoluta, ciega

43. Entrevista de Christilla Vasserot, [http://masterprotrad.free.fr/Site/Les\\_tuteurs.html](http://masterprotrad.free.fr/Site/Les_tuteurs.html).

44. Respuesta de Rodrigo García a una de las preguntas del cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua castellana.

45. *Ibid.*

la confianza del editor hacia su autor? Existe, detrás de esa voluntad editorial, una motivación económica, estratégica? Está claro que el número importante de publicaciones –siempre (o casi) vinculadas a la actualidad escénica francesa de Rodrigo García– nos cuestiona, aunque no podemos poner en tela de juicio las motivaciones artísticas de Berreur. La edición de teatro contemporáneo está lejos de ser rentable y son los editores especializados unos verdaderos "militantes" (según la expresión de Michel Vinaver) de la causa teatral. El objetivo no es pues hacer comercio con García, sino tal vez, simplemente, aprovechar un poco el éxito europeo que tiene actualmente... Sólo se trata de interrogarnos sobre las razones de tal fenómeno editorial, tan raro en ese sector.

Si Jean-Luc Lagarce es el autor emblemático de los Solitaires Intempestifs, podemos decir que a lo largo de los años, Rodrigo García se hizo, de cierta manera, el emblema internacional de la editorial.

También parecen Les Solitaires mantener una relación privilegiada (más reciente) con otro autor español, Juan Mayorga, del cual publicaron, entre 2006 y 2009, 6 títulos, reunidos en 5 volúmenes, y se puede hablar en este caso de otro "trío" editor-autor-traductor "Solitaires-Mayorga-Lebeau". A propósito de su vínculo con su editor francés, evoca una vez más Mayorga cierta confianza: "Con Les Solitaires existe un afecto explícito y un pacto implícito: si ellos siguen confiando en mi trabajo, nunca entregaré un texto mío a otra editorial francesa sin ofrecérselo antes a ellos"<sup>46</sup>.

Por lo demás, la observación, en ese catálogo hispanofrancés, del número de títulos de un mismo autor, publicados por una misma editorial, permite hacer resaltar otras colaboraciones estrechas entre editor y dramaturgo. Así, todos los textos de Sergi Belbel publicados en Francia lo fueron por Théâtrales. Y Jean-Pierre Engelbach suele citar a Belbel como uno de sus principales descubrimientos de editor: cuando aparecen, en 1992, *Caresses* y *Talem*, Belbel todavía es totalmente desconocido en Francia y sus textos completamente inéditos (en las librerías como en los escenarios). Existe entre Engelbach y Belbel una verdadera relación de amistad como lo recuerda el mismo

46. Respuesta de Juan Mayorga a una de las preguntas del cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua castellana.

autor: "Unes relacions excel·lents. Mantinc fins i tot una relació d'amistat de fa anys amb el meu editor Jean-Pierre Engelbach"<sup>47</sup>.

Aunque la editorial Théâtrales fue una de las primeras (o casi... después de la revista *Antares*, en 1983) en publicar los textos de Josep Maria Benet i Jornet (*Désir* y *Fugaces* reunidos en un mismo volumen publicado en 1994), no prosiguió después con esta colaboración. L'Amandier se hizo entonces el fiel editor del dramaturgo catalán y publicó, entre 1998 y 2009, 9 títulos suyos (reunidos en 7 volúmenes).

Des de fa uns quants anys, el meu editor a França és sempre Éditions de l'Amandier. No tinc suficients paraules per proclamar la meua gratitud. Henri Citrinot, el director de l'editorial, ha estat, m'atreveiria a dir, excessivament generós amb mi. No sé si es publicaran moltes altres obres meves en francès però mentre L'Amandier vulgui publicar-me, no voldré que ho faci cap altre editorial francesa, per poderosa que sigui<sup>48</sup>.

Por otra parte, se pueden poner de manifiesto algunas colaboraciones regulares entre traductores y editores, sea cual sea el autor traducido. Por ejemplo, André Camp publicó la mayoría de sus traducciones (realizadas solo o en colaboración con Claude Demarigny) en la revista *L'Avant-scène théâtre*, para la cual trabajó mucho tiempo en calidad de crítico dramático. Los traductores hispanistas de Tolosa (como Agnès Surbezy y Emmanuelle Garnier) se muestran fieles a la editorial de su universidad, las PUM. En cuanto a Ángeles Muñoz y André Delmas, son los principales traductores de L'Amandier. Podemos suponer que esta fidelidad entre Delmas y L'Amandier es también una fidelidad humana, fuertemente vinculada, a la relación estrecha que existe entre la asociación Hispanité Explorations, dirigida por Irène Sadowska-Guillon, y la pequeña editorial. En efecto esta asociación trabaja a menudo en colaboración con L'Amandier, participando a veces en el proceso editorial, acompañando las publicaciones con la organización de lecturas, encuentros...<sup>49</sup>

47. Extracto de una de las respuestas de Rodrigo García al cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua catalana.

48. Respuesta de Josep Maria Benet i Jornet a una de las preguntas del cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua catalana.

49. No puedo desarrollar aquí la problemática de las colaboraciones entre las editoriales y las organizaciones culturales o los poderes públicos, pero es una cuestión importante que desarrollé en mi tesis de doctorado (analicé las coediciones, el papel económico -más o

## • DIFUSIÓN ESCÉNICA

Cinco años de investigaciones me permitieron también reconstituir, más o menos, la programación teatral francesa de los textos dramáticos españoles entre 1989 y 2009. Es probablemente mucho más fácil seguir la huella de los textos escritos, traducidos y eventualmente publicados, que buscar los rastros escénicos de éstos. Ninguna memoria completa de las programaciones teatrales existe hoy en Francia y hacer un inventario de todos los textos dramáticos contemporáneos españoles representados en los escenarios franceses durante veinte años resulta en realidad imposible. Por eso el repertorio que propongo en mi tesis<sup>50</sup> no es sino una "tentativa", un inventario camhiante, que se puede completar y corregir de día en día... El propósito aquí consiste pues en subrayar unas características generales, en proponer pistas de reflexión, de lectura respecto a la difusión escénica de la dramaturgia española en Francia, entre 1989 y 2009.

### *Títulos y autores*

Están presentes en ese repertorio escénico 146 títulos, de unos 55 autores, que hicieron el objeto de 286 puestas en escena o puestas en lectura (o sea una media de un poco menos de 2 puestas en escena/lectura por cada texto dramático, y de más de 2,6 textos y 5,2 puestas en escena/lectura por autor).

De esas 286 "realizaciones escénicas"<sup>51</sup>, 174 corresponden con puestas

menos importante o casi inexistente según los casos- de los poderes públicos tanto españoles como franceses...).

50. Este repertorio (elaborado con los mismos límites cronológicos y con la misma metodología evocada anteriormente respecto al catálogo editorial) se presenta, en mi tesis, bajo la forma de un cuadro de casi sesenta páginas. Hace falta precisar que contabilicé normalmente sólo las producciones "profesionales" y no tomé en cuenta los espectáculos realizados por compañías de teatro amateur o universitario. El teatro amateur implica otros mecanismos y otras condiciones de difusión que no estudié en mi trabajo de doctorado. Sin embargo, es a veces difícil, con los datos recogidos, definir si se trata o no de compañías profesionales.

51. Empleo aquí la expresión "realización escénica" en un sentido muy amplio de nuevas puestas en escena o en lectura/espacio. Una realización escénica puede ser objeto de varias "representaciones" (en el sentido de presentaciones ante el público). Con respecto a las "puestas en escena", también se podrá emplear, en un sentido amplio, la expresión "creaciones escénicas".

en escena y 112 con puestas en lectura<sup>52</sup>. Hace falta poner de realce esta proporción importante de lecturas públicas (el 39% del total de las realizaciones). En efecto, podemos observar que una puesta en lectura no implica la misma difusión que una puesta en escena (no implica el mismo número de representaciones, la misma duración de explotación, los mismos gastos, etc.).

En lo que concierne más particularmente a los autores de ese censo escénico, notamos que 35 escriben sus textos en castellano, 19 en catalán y 1 en gallego. Los dramaturgos de lengua castellana firmaron 99 de los 146 obras puestas en escena o en lectura mientras que los de autores de expresión catalana firmaron 46 textos (o sea un poco menos de un tercio del total de los títulos) que fueron objeto de 105 realizaciones escénicas (el 36,7% del número total de realizaciones). Eso significa que se obtiene una media de 2,3 puestas en escena/lectura por texto catalán y un poco más de 1,8 puestas en escena/lectura por texto de lengua castellana. Si comparamos con las cifras obtenidas para la edición, vemos pues que los autores de lengua catalana conocen proporcionalmente una mejor difusión que los autores de lengua castellana, tanto escénica como editorialmente.

Figuran en ese repertorio 14 mujeres dramaturgas<sup>53</sup> (o sea el 25,4% del número total de autores). Firmaron el 20,5% de los textos (o sea 30 títulos) difundidos escénicamente, contra el 19% de las obras publicadas. Sin embargo esos 30 títulos sólo fueron objeto de 45 realizaciones escénicas, o sea un poco menos del 16% del total de las realizaciones, lo que representa 1,5 puesta en escena/lectura por texto.

La presencia reciente en la programación teatral hispanofrancesa de autores como Marta Galán, Victòria Szpunberg, Helena Tornero, o también de Pau Miró y Esteve Soler, explica que la edad media (menos de 54 años) de

52. Las "puestas en espacio", las lecturas "dramatizadas", las lecturas "públicas" son tantas expresiones empleadas en los programas, en los *curriculum vitae*, etc.) para designar lecturas presentadas al público. Pero el límite entre puesta en lectura y puesta en escena es, a veces, muy confuso.

53. Cristina Álvarez, Àngels Aymar, Lluïsa Cunillé, Beth Escudé, Angélica Liddell, Gracia Morales, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, pero también Inmaculada Alvear, Laila Ripoll, las jóvenes Marta Galán, Victòria Szpunberg y Helena Tornero –cuyos textos no se han publicado por el momento en Francia–.

los dramaturgos de ese repertorio escénico sea relativamente más baja que la edad media (55 años y medio) de los autores editados. Resalta de este estudio escénico que, una vez más, los autores más representados pertenecen a la generación de Bradomín, seguidos de cerca por los que nacieron en los años cincuenta y cuarenta.

De manera general, se destacan pues de los dos repertorios realizados varios puntos comunes entre la difusión escénica y la edición. Observamos que entre 1989 y 2009, cerca del 65% de las puestas en escena o en lectura conciernen a una minoría de 7 autores. Este puñado de dramaturgos firmaron 66 textos de esa programación teatral hispanofrancesa (o sea el 45,2% del número total de los títulos), los cuales fueron objeto de 185 realizaciones escénicas (o sea más de 2,8 puestas en escena/lectura por texto). Esas cifras significan que los 48 otros autores escribieron los 80 otros títulos de ese inventario (o sea casi 1,7 título por autor) que corresponden con 101 realizaciones escénicas (o sea menos de 1,3 puestas en escena/lectura por texto).

El cuadro presentado más abajo permite visualizar de manera más clara algunas características de difusión relativas a esos 7 autores.

**Cuadro: Los autores españoles más difundidos escénicamente entre 1989 y 2009**

Autores de expresión castellana		Autores de expresión catalana		
Autores	Número de títulos difundidos escénicamente (entre los cuales los títulos publicados)	Número de puestas en lectura	Número de puestas en escena	Número total de realizaciones escénicas
BELBEL Sergi	7 (6)	4	30	34
BENET i JORNET Josep Maria	6 (6)	16	6	22
GARCÍA Rodrigo	19 (18)	4	39	44
MAYORGA Juan	9 (6)	9	15 <small>(entre las cuales 4 realizaciones radiofónicas)</small>	24
PEDRERO Paloma	6 (5)	1	16	17
SANCHIS SINISTERRA José	11 (7)	9	22 <small>(entre las cuales 1 realización radiofónica)</small>	31
SIRERA Rodolf	7 (5) <small>+ 1 (1) texto escrito con su hermano Josep Lluïsa</small>	7 <small>+ 1 (texto escrito con su hermano)</small>	6	13 <small>+ 1 (texto escrito con su hermano)</small>
<b>Total</b>	<b>66 (53)</b>	<b>51</b>	<b>134</b>	<b>185</b>

En este cuadro recapitulativo, se puede ver, de manera sintética y, por cierto, esquemática, que esos 7 autores no tienen todos exactamente el mismo perfil. Sergi Belbel parece ser un autor "exitoso", con una media de 5,3 realizaciones escénicas por texto, las cuales son, en su gran mayoría puestas en escena y no puestas en lectura. 3 títulos en particular interesan fuertemente a los directores de escena: *Après la pluie* –que obtuvo, bajo la dirección de Marion Berry, el Molière de la mejor obra cómica en 1999– (con 14 puestas en escena distintas y 1 puesta en lectura), *Lit nuptial* y *Caresses* (con 5 puestas en escena y 2 puestas en lectura). Josep Maria Benet i Jornet firmó 6 textos de ese repertorio escénico que corresponden con 22 realizaciones escénicas (o sea una media de 3,7 realizaciones por texto). Sin embargo, nos damos cuenta de que la mayor parte de esas realizaciones escénicas son lecturas, a menudo organizadas de modo ocasional (con motivo de un evento particular o antes de una puesta en escena). Por ejemplo, Yves Pignot dirigió varias veces la lectura de *Actrices-E.R.* antes de poner en escena la obra. En cuanto a los textos de Rodrigo García, sólo corresponden a una media de 2,3 realizaciones escénicas cada uno, lo que puede sorprender. Pero, dado el número mismo de títulos difundidos (19), es comprensible tal media. Este escritor "de plateau" (según la expresión de Bruno Tackels), en calidad de autor, director de escena y escenógrafo, crea sus propios textos en el escenario, con un ritmo de creación bastante intenso. Algunos textos sedujeron más que otros a directores franceses: *Prometeo*, *Vous êtes tous des fils de pute*, *Fallait rester chez vous têtes de nœud*, o también *Agamemnon (à mon retour du supermarché j'ai flanqué une raclée à mon fils)*. Además, podemos suponer que Rodrigo García, quien defiende proyectos artísticos completos, concede los derechos de representación menos fácilmente que un autor que no pone en escena sus propias obras. Juan Mayorga, con una media de 2,7 realizaciones escénicas por texto, es, actualmente, uno de los autores españoles contemporáneos más presentes en los escenarios franceses. En apenas siete años (2002-2009), sus piezas fueron objeto de 15 puestas en escena y 9 puestas en lectura distintas (su- brayemos además que antes de 2004, sólo hubo 3 realizaciones escénicas). Paloma Pedrero, en cambio, forma parte del panorama teatral francés desde hace casi veinte años, gracias al montaje, en particular, de *L'appel de Lauren* en 1990. Su obra *Couleur d'août* fue puesta en escena por 6 directores

diferentes, y se representó en varios teatros privados parisinos, lo que no es frecuente en ese repertorio escénico. Con respecto a la difusión francesa de José Sanchis Sinisterra, es muy probable que se hayan escapado del inventario unos datos, sobre todo en lo que concierne a los años noventa. Uno de los títulos más conocidos en Francia y más presentes en los escenarios franceses es el famoso *Ay! Carmela*, puesto en escena por, al menos, 10 directores diferentes (como Isabelle Tanguy de la compañía La Carriole, o Pierre Chabert cuya gira con esta obra duró unos diez años). Por fin, Rodolfo Sirera, figura también entre los autores españoles más difundidos en Francia. Pero, excepto *Le venin du théâtre* que fue dirigido por 5 directores distintos y que fue representado muchas veces entre 1991 y 2008, sus textos conocen una difusión menos importante que los de Belbel, Benet i Jornet, García, Mayorga, Pedrero o Sanchis Sinisterra.

El cuadro indica que más del 80% de los textos de esos 7 autores fueron también publicados por una editorial francesa. Entonces nos podemos preguntar si la publicación de un texto influye en su realización escénica, o, inversamente, si la vida escénica de una obra facilita su edición. Al observar los datos recogidos, ¿se puede decir que existen correlaciones entre difusión editorial y difusión escénica?

#### *Edición y difusión escénica*

Ese repertorio escénico cuenta 146 títulos, de los cuales 101 fueron publicados por editoriales francesas, antes o después de su realización escénica (o sea el 69,2%). Y podemos añadir que 40 de los 55 autores (o sea el 72,7%) de ese inventario ya publicaron un texto suyo en Francia, entre 1989 y 2009. Los 7 dramaturgos que se encuentran al principio de la clasificación se sitúan por encima de esas medias, ya que, acabamos de verlo, el 100% de ellos y más del 80% de sus textos puestos en escena/lectura ya fueron editados por editoriales francesas.

Según las informaciones recogidas, 10 autores cuyos textos fueron publicados, todavía no han "subido al escenario" en 2009. Recordemos que estamos hablando de las realizaciones profesionales. Algunos textos (en particular los que publicaron las PUM) no forman parte de ese repertorio escénico, pero sabemos por ejemplo que fueron puestas en escena por la compañía universitaria Les Anachroniques (*La trompeta de cristal vetado /*

*La trompette de cristal veinée* de Francisco Portes, *¡Hombres! / Ces hommes!* de la Cía T de Teatre, *Zahra, la favorita de Al-andalus / Zahra, favorite de Al-andalus*, de Antonia Bueno, *El local de Bernadeta A. / La Maison de Bernadeta A.* de Lourdes Ortiz). Notaremos que no se ha encontrado ninguna huella escénica francesa de Antonio Buero Vallejo ni de Jesús Carazo en el período 1989-2009. Parece que por el momento, tampoco se han hecho montajes de los textos publicados de Carlos Marquerie, Alejandro Jornet, Pilar Campos Gallego y Mercè Sarrias.

Inversamente, todavía no se han publicado los textos de 15 autores presentes en esa programación teatral cruzada. Se trata a veces de dramaturgos españoles jóvenes o recién descubiertos en los escenarios franceses: pensamos en Esteve Soler, Pau Miró, Victòria Szpunberg, Helena Tornero, Inmaculada Alvear, Luis Miguel González Cruz, Laila Ripoll... Se conoce a Marta Galán sobre todo en los circuitos festivaleros de creación contemporánea, pero todavía no han publicado sus textos los editores franceses. En cuanto a la obra de Jordi Galceran titulada *El mètode Grönholm*, difundida escénica y editorialmente en numerosos países, no seduce tanto al mundo editorial teatral francés. Además se pudiera haber pensado que esta obra siguiera una trayectoria escénica semejante a la de Sergi Belbel *Après la pluie*, pero no parece ser el caso por el momento, ya que sólo se encontró una creación, en 2008, en el Teatro Le Petit Montparnasse (teatro privado parisino). Otros autores, un poco más viejos, como Manuel Martínez Mediero, Francisco Benítez, Rafael Gordon o Jesús Ferrero<sup>54</sup>, Iñigo Ramírez de Haro, Luis Araújo tienen una difusión bastante restringida en Francia: sus textos —en su mayoría sólo puestos en lectura—, no forman parte de los catálogos editoriales franceses. Esos 15 autores son, a pesar de todo, minoritarios frente a los otros 40 dramaturgos difundidos escénica y editorialmente. Entonces, ¿qué relación existe entre la edición de los 101 textos que escribieron ellos y su(s) puesta(s) en escena o en lectura?

54. Notamos que la obra de teatro de Jesús Ferrero, *Las siete ciudades de Cibola / Les sept cités du Cibola* traducida por la dramaturga Michèle Sigal y leída en la Colline o en el Odéon en 1992, presente pues en ese repertorio escénico, es en realidad el único texto dramático del autor (o al menos el único publicado en España), a quien se conoce sobre todo como novelista y poeta.

Antes de considerar cualquier relación de causa a efecto entre la difusión escénica y la difusión editorial, hagamos algunas observaciones sobre la traducción.

Primero, la mayoría de los títulos de lengua castellana, catalana o gallega, se ponen en escena/lectura en la lengua de traducción, es decir en versión francesa. Pero unos cuantos textos están creados en versión original y presentados con subtítulos: suele ser el caso de las producciones extranjeras invitadas en los teatros o, más a menudo, en los festivales. Y no se puede evocar, por supuesto, el subtítulo sin hablar de los espectáculos escritos y puestos en escena por Rodrigo García. Se representaron en español, con subtítulos franceses, todos los textos que creó y/o presentó en Francia, excepto dos títulos: *Roi Lear*, interpretado por actores franceses con motivo del reestreno del espectáculo en la Comédie de Valence en 2003 y *Goya*, cuya versión francesa creó García con el famoso Nicolas Bouchaud. Firma los subtítulos de las creaciones "rodrigogarcianas" Christilla Vasserot, acostumbrada ahora a ese ejercicio particular, diferente de la traducción destinada a la "puesta en boca y en cuerpo". Las obras presentadas al público en versión castellana o catalana sin subtítulo son muy pocas en ese repertorio que hace el censo de los autores de los cuales al menos un texto suyo fue traducido (eventualmente editado) y difundido en francés. Por eso, sólo figuran en ese inventario algunos títulos, programados particularmente por el Festival Don Quijote, organizado, desde 1992, en el Café de la Danse en París. La mayor parte de los espectáculos invitados por el grupo Zorongo (fundador y organizador del evento) son producciones españolas e hispanoamericanas y se dirigen a un público generalmente hispanohablante.

Si observamos de más cerca ese centenar de títulos editados y difundidos escénicamente, constatamos que se suelen poner en escena o en espacio, en la traducción de la edición, y eso, aun si la realización escénica tiene lugar antes de la publicación. Por una parte, podemos suponer que los traductores hacen circular sus traducciones, o tiene relaciones estrechas con ciertos equipos artísticos, ciertas entidades que organizan, en particular, lecturas... Por otra parte, constituyen los traductores repertoriados varias veces en el catálogo editorial una especie de "red" de traductores, conocidos por las unidades de creación que, en caso de necesidad, les encargarán quizás, más

fácilmente una traducción. Esta eventual traducción realizada por encargo puede luego llegar a una publicación.

Por lo demás, los 45 textos puestos en escena/lectura pero todavía inéditos en 2009, fueron generalmente traducidos por los mismos traductores, acostumbrados al mundo editorial y fieles a ciertos autores: Rosine Gars, Ángeles Muñoz, Agnès Surbezy, Denise Laroutis, Claude Demarigny, André Delmas, David Ferré, Gérard Richet, Mila Casals, Christilla Vasserot... Los pocos traductores que no están en el catálogo editorial y que firmaron algunas traducciones de esas 45 obras inéditas, a menudo mantenían relaciones particulares con el proyecto artístico (formaban parte por ejemplo del equipo artístico en calidad de directores de escena, actores...). Así Christian Deudon tradujo y puso en escena la obra *Vanzetti* de Luis Araújo; Thierry Lavat, traductor de *La méthode Grönholm* de Galcerán, dirigió también la puesta en escena de la obra...

La proporción importante de títulos ya publicados en ese inventario escénico deja pensar en una probable correlación entre publicación y puesta en escena/lectura. El examen de las fechas de edición y de la primera realización escénica de cada uno de los textos dará quizás una idea más precisa del vínculo existente entre edición y difusión. Por cierto, este análisis no es suficiente y no permite más que proponer unas primeras pistas de reflexión.

**Cuadro sintético: Edición y difusión escénica (1989-2009)**

Textos publicados antes de su 1ª realización escénica		Textos publicados el mismo año que su 1ª realización escénica		Textos publicados después de su 1ª realización escénica	
Puestas en lectura	Puestas en escena	Puestas en lectura	Puestas en escena	Puestas en lectura	Puestas en escena
10	16	30	17	15	13
26		47		28	
101					

¿Qué papel desempeña el editor en la difusión escénica de los textos dramáticos contemporáneos españoles? Es difícil dar una respuesta clara a esta pregunta delicada pues esas cifras no hablan por sí mismas. Sin embargo, los resultados ponen de manifiesto cierta tendencia que concierne un poco

menos de la mitad de los textos observados aquí. En efecto, el 46,5 % de los 101 títulos se publicaron y se presentaron a los espectadores el mismo año. Además nos damos cuenta de que casi las dos terceras partes de los textos editados el mismo año que su primera presentación escénica pública fueron entonces objeto de una puesta en lectura y no de una puesta en escena. En este caso, la lectura pública del texto suele tener como función acompañar la publicación. Lo recíproco en cambio no se verifica: la publicación de un texto dramático en general no acompaña su puesta en lectura. Lo que ocurre a menudo es que la edición "enmarca" la puesta en escena de un texto (es el caso de la mayoría de los 17 títulos contabilizados en la columna central de ese cuadro sintético. Parece pues que, entre 1989 y 2009, la salida editorial de unas 30 obras fue apoyada por la organización de eventos escénicos y puntuales, tales como las lecturas públicas.

Si consultamos los dos repertorios hispanofranceses (editorial y escénico), vemos que L'Amandier participa regularmente en la organización de lecturas de textos que publica, con vistas a acompañar su salida editorial. Las editoriales Les Solitaires Intempestifs, Théâtrales... utilizan también tal modo de promoción con motivo de la publicación de volúmenes o de "Coffrets" dedicados por ejemplo al teatro contemporáneo español... Las puestas en espacio o las lecturas dramatizadas "versión pupitre" suelen organizarse en colaboración con varias entidades asociativas, teatrales, institucionales (como Hispanité Explorations, el Théâtre du Rond-Point, el Théâtre de L'Atalante, el Théâtre 13, el Centre de Estudios Catalanes de la Sorbona, la Maison de la Catalogne -Casa de Cataluña- en París, el Instituto Cervantes...) y ser apoyadas por los poderes públicos (los Ministerios de Cultura español y francés, la Embajada de España en Francia, la Región Île-de-France...). Además las lecturas son casi siempre precedidas o seguidas por una presentación de las obras, de un encuentro con los autores, de una sesión de dedicatorias... El editor desempeña entonces un papel de "descubridor" y de "pasador de textos". Las puestas en espacio permiten, de cierto modo, promover la salida editorial de la obra, de darla a conocer a la profesión teatral y al público (a menudo compuesto de hispanistas o de enamorados del teatro español).

En el caso de las 17 puestas en escena realizadas el mismo año que la edición de la pieza, es probablemente diferente el papel del editor. Se puede suponer que éste a veces aprovecha el evento escénico para publicar el

texto, con el fin no sólo de “enmarcar” la creación escénica sino también de darle un eco mayor a la publicación<sup>55</sup>. Por ejemplo, la pieza de Joan Casas, *Le dernier jour de la création*, cuya traducción se benefició de la ayuda a la creación de obras dramáticas de la DMDTS, fue publicada por L’Amandier, en 2006, con motivo de su puesta en escena dirigida por Aurélie Rolin e interpretada por Neus Vila y Cédric Chayrouse (los tres, traductores de la obra). Les Solitaires editaron *Le garçon du dernier rang* de Juan Mayorga en marzo de 2009, en el momento de su puesta en escena por Jorge Lavelli en el Théâtre de la Tempête (Cartoucherie de Vincennes). Pero en realidad, una gran parte de esos 17 títulos se corresponden con obras de Rodrigo García. En efecto Les Solitaires publicaron por ejemplo *Aïter sun* a finales de febrero de 2002 unos días antes de su programación en la primera edición del festival ¡Mira! Se publicó *Borges* en noviembre de 2002, unas semanas antes de su creación por el famoso director de escena Matthias Langhoff. Las obras *Roi Lear*, *L’histoire de Ronald*, *le clown de Mc Donald’s*, *Jardinage humain* o *Versus...* fueron también editadas por Les Solitaires un poco antes o después de su programación en grandes teatros o festivales franceses.

Además no olvidemos los títulos publicados en *L’Avant-scène théâtre*. Esta revista, que se define como “huella escrita del teatro vivo”, suele publicar en sus números las nuevas obras que hacen la actualidad escénica del momento. Así el número de marzo de 1989 proponía *Putain de ta mère*, texto de José Luis Alegre puesto en escena entonces en París por Ángel Gil Orrios. El texto de Fermín Cabal, *Nuit d’insomnie (vade retro)* se publicó en el número de noviembre de 1990, con motivo de su creación escénica por Jean-Marie Broucaret del Théâtre des Chimères<sup>56</sup>. En mayo de 1994, la publicación de la obra *Ay Carmela!* de José Sanchis Sinisterra acompañó su puesta en escena dirigida por Pierre Chabert. Por fin, en el número de abril de 2000, se podía leer *L’autre William* de Jaime Salom, puesto entonces en escena por Pierre Richy en el Théâtre Ménilmontant en París.

55. Evidentemente eso no es una regla general y absoluta. Por supuesto, el editor puede publicar un texto independientemente de la vida escénica (como lo reivindica la editorial Théâtrales).

56. El espectáculo, creado en Sarlat, fue representado primero en el festival Les Translatines en octubre, y programado luego, en noviembre y diciembre, en el Théâtre de Nesle en París.

Según los datos recogidos, si 47 de cada 101 títulos se publicaron el mismo año que su primera realización escénica, 26 se publicaron antes y 28 después de su primera puesta en escena o en lectura.

Entre los 26 textos editados antes de su primera realización escénica, 16 fueron puestos en escena y 10 en lectura. Algunas de esas 10 puestas en espacio se organizaron con la colaboración de Hispanité Explorations. Por ejemplo, *La furgoneta [in Transit 1. Dramaturges catalanes des années 1990]*, *Trois hommes attendent [in Jeune dramaturgie espagnole]* de Àngels Aymar, respectivamente editados en 1999 y 2002 por L’Amandier, se leyeron en público unos años después (en 2001 y en 2005), y cada lectura fue seguida por una presentación de los volúmenes. *Temps réel* de Albert Mestres y *Crier aux abois* de Gustavo Pernas Cora, publicados por L’Amandier en 2007 fueron puestas en espacio en el marco de “Lire en fête” (programa “La scène espagnole aujourd’hui”) de 2008; Jean-Luc Paliès dirigió, en 2004 en el Théâtre du Rond-Point, la lectura “versión pupitre” de *Malaise*, texto de Rodolf Sirera editado en 2002. Algunas lecturas constituyen unos acontecimientos artísticos algo más destacables, como la puesta en espacio por Agathe Alexis de *Testament* de Benet i Jornet (publicado en 1998), con motivo de la inauguración de la temporada española de la Comédie de Béthune-CDN en marzo de 2004. Durante la operación “Carte blanche à la Maison Antoine Vitez”, organizada en 2003, en colaboración con la MAV y el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático, Georges Lavaudant dirigió, en el Théâtre Ouvert, la lectura de *Mane*, *Thecel*, *Phares* (publicado en 2002) de Borja Ortiz de Gondra.

A veces una primera lectura permite “probar”, “ensayar” el texto frente al público y representa el inicio de una aventura escénica mucho más larga... Así, *Les figurants* de Sanchis Sinisterra (publicado en 1999) fue, primero, objeto de una serie de lecturas públicas dirigidas por Isabelle Tanguy (en abril de 2000 en el CDN de Montluçon), antes de desembocar, en 2001, en la creación escénica de la obra, y luego en una gira nacional que duró varios años.

Esas 26 primeras realizaciones escénicas posteriores a la publicación muestran que, también en este caso, el editor tiene como función hacer descubrir nuevas obras a los lectores y espectadores, suscitar quizás deseos de

creaciones escénicas. Podemos suponer que una gran parte de las 16 puestas en escena contabilizadas nació de las lecturas de los textos publicados, o está vinculada, de alguna otra manera, con su publicación.

De los 28 textos restantes, 15 fueron publicados después de una puesta en lectura y 13 después de una puesta en escena. Es el caso de algunos textos de Rodrigo García, publicados por Les Solitaires Intempestifs varios meses –incluso uno o dos años– después de la actualidad escénica del autor<sup>57</sup>. Las condiciones de publicación a veces son un poco más complejas y necesitan más tiempo. Así, en julio de 2009, se publicó *Bleue. Saignante. À point. Carbonisée* bajo la forma de un libro DVD, dos años después de la programación del espectáculo en el Festival In de Aviñón. Notamos que los traductores de las realizaciones escénicas suelen ser los mismos que los que firman las traducciones publicadas. Podemos pensar que las traducciones logradas, que dan sus pruebas en el escenario, seducen entonces a los editores. Sin embargo, las elecciones de las editoriales dependen de múltiples factores difíciles de definir con sólo esos datos cifrados. Y ocurre que las traducciones esperan, por razones a menudo económicas, varios años en los cajones de los editores antes de poder “salir de la sombra”...

Este análisis sintético de los años de publicación y de realización escénica subraya, a pesar de todo, la importancia que tiene en Francia, la edición en la difusión escénica de los textos contemporáneos españoles. En efecto, el editor desempeña a menudo un papel de “descubridor” de los textos, pero también de cercano acompañante de las creaciones. Las compañías, los directores de escena se enteran de los nuevos textos en gran parte gracias a las publicaciones, a las lecturas organizadas para las salidas editoriales, etc. En Alemania por ejemplo, la edición tiene mucho menos peso en la difusión escénica de las escrituras dramáticas actuales. Los autores, extranjeros o alemanes, envían directamente sus textos a los teatros (los cuales todavía funcionan con artistas permanentes) que deciden o no de su creación. Así

57. Ejemplos de obras publicadas después de su puesta en lectura: *Les malades* de Antonio Álamo, *Suite* y *Tentation* de Carles Batlle, *Actrice E. R.* de Benet i Jornet... ; después de su puesta en escena: *L'île jaune* y *Estrella* de Paloma Pedrero, *Le lecteur à gages*, *Pervertimento*, *Conspiration vermeille* de Sanchis Sinisterra, *Le venin du théâtre*, *Indian Summer* y *La première de la classe* de Rodolf Sirera...

Sergi Belbel subraya que, a pesar de un número menos importante de publicaciones, se ponen en escena sus textos mucho más a menudo en Alemania que en Francia.

En teatre, la qüestió de les edicions és, en realitat, secundària. És molt més important la traducció en ella mateixa i, sobretot, la posada en escena de les obres. Sense cap mena de dubte, Alemanya és el país d'Europa on s'han vist més els meus textos (aproximadament, unes 100 posades en escena de les meves obres), tot i que s'han editat 6. Edito amb una certa regularitat a França (7 edicions en total, però 9 obres traduïdes), però, a canvi, no m'hi estrenen tan sovint com a Alemanya<sup>58</sup>.

#### Otras pistas de reflexión...

No tengo el tiempo aquí de tratar de las compañías, de los directores de escena que se interesaron por la dramaturgia española contemporánea entre 1989 y 2009, ni de los espacios de difusión (teatros públicos/privados, festivales...), de la duración de explotación de los espectáculos, pero son también problemáticas fundamentales estudiadas en mi tesis.

Solo notamos entonces que unos directores de escena parecen mantener una relación privilegiada con el teatro español vivo: Panchika Velez (Cía Arguia Théâtre), Agathe Alexis (Comédie de Béthune y Théâtre de l'Atalante), Jean-Louis Jacopin, Neus Vila, Hervé Petit, Jean-Luc Paliès (Cía Influençènes), Pierre Chabert... Sin embargo, esos nombres no deben ocultar las múltiples otras unidades de creación que pusieron en escena o en lectura, entre 1989 y 2009, al menos un texto dramático español. Aunque se destaca, de vez en cuando, el nombre de una “personalidad” del mundo escénico (Matthias Langhoff, Jorge Lavelli, Julie Brochen...), hace falta poner de realce la presencia de numerosas pequeñas compañías que, a menudo, sufren importantes dificultades económicas para llevar a cabo un proyecto artístico.

En cuanto a los espacios de difusión, podemos decir que a primera vista, esa larga programación escénica hispanofrancesa ofrece un amplio abanico de espacios de difusión: desde las pequeñas salas municipales hasta el Teatro Nacional de la Colline, pasando por los teatros privados parisinos y los espacios festivaleros...

58. Extracto de una de las respuestas de Sergi Belbel al cuestionario que les dirigí a los dramaturgos de lengua catalana.

Si Rodrigo García y algunos otros tienen acceso a las grandes estructuras de difusión, las obras de la mayoría de los dramaturgos repertoriados suelen ser programadas, de forma a menudo ocasional y durante poco tiempo, en salas más modestas financiadas generalmente por las colectividades territoriales. De la misma manera, los grandes festivales de envergadura internacional invitan a muy pocos autores contemporáneos españoles, excepto, otra vez, Rodrigo García que tiene, desde hace varios años, un renombre europeo y mundial. En cambio, es menester subrayar el papel que desempeñan algunas estructuras teatrales (como *L'Atalante*, el *Théâtre de l'Opprimé...*) y algunos festivales dedicados a la creación contemporánea hispánica e hispanoamericana (tales como *Les Translatines* y *¡Miral!*) o a las nuevas escrituras dramáticas (como el festival *La Mousson d'été*) que ofrecen regularmente un espacio de difusión a las dramaturgias de expresión castellana y catalana.

Los textos dramáticos de ese repertorio escénico hispanofrancés se difunden mayoritariamente en salas públicas, pero unas cuantas obras<sup>59</sup> acceden a los teatros privados parisinos. Mientras que las duraciones de explotación son bastante cortas en las salas financiadas por los poderes públicos (las cuales privilegian una programación diversificada o organizan eventos puntuales por falta de medios económicos), son generalmente mucho más largas en los lugares privados que tienen que rentabilizar su programación. Existen muchas disparidades entre los distintos teatros privados parisinos —algunos son más modestos económicamente y de tamaño mucho más reducido que otros— y los pocos teatros privados que acogieron, entre 1989 y 2009, las puestas en escena de textos dramáticos contemporáneos españoles, son principalmente estructuras medias o pequeñas.

### En conclusión...

La mayoría de los dramaturgos y traductores a quienes consulté durante esos cinco años de investigaciones, considera que los autores dramáticos contemporáneos extranjeros tienen una mejor difusión en Francia que en España. El censo editorial y el inventario escénico hispanofranceses muestran

59. Entre 1989 y 2009, los pocos autores que hicieron incursiones en los teatros privados parisinos son por ejemplo Belbel, Sanchis Sinisterra, Pedrero, Sirera, Salom, Galcerán.

que en efecto, ocupan los dramaturgos españoles un sitio no despreciable en el panorama teatral del Hexágono y eso, principalmente desde los principios del siglo XXI. En los años noventa, la presencia dramaturgía española es, en cambio, muy limitada, tanto en los catálogos de las editoriales como en los escenarios franceses. La "agregación" del sector editorial teatral, las elecciones de algunos editores como *L'Amandier*, las ayudas de unos cuantos organismos culturales e instituciones han favorecido la edición de los textos de unos cincuenta autores españoles. Ya que, desde hace más o menos seis años, se ha acelerado la publicación de nuevos títulos españoles, podemos pensar que los profesionales de la escena y los lectores-espectadores tienen acceso a las dramaturgias hispánicas contemporáneas mucho más fácilmente hoy que hace unos quince años. Sin embargo, esas consideraciones necesitarían ser completadas por un estudio detallado de la recepción del conjunto de esos textos traducidos cuya lectura todavía se dirige a un público minoritario.

Por otra parte, más de la mitad de los títulos editados corresponden en realidad a un número reducido de autores, entre los cuales figuran Sanchis Sinisterra, Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Sergi Belbel, Paloma Pedrero, Juan Mayorga y, sobre todo, Rodrigo García, verdadero "fenómeno editorial teatral". ¿Se debe temer que este puñado de autores oculte a los que sólo han publicado uno o dos títulos? O, al contrario, gracias a su renombre, atraerán a los lectores-espectadores hacia otros dramaturgos españoles, casi desconocidos?

[...] creo que cada vez hay más presencia cuantitativa. Y de esta presencia cuantitativa, es evidente que hay grandes textos y grandes autores que van a arrastrar el conocimiento de otros autores importantes, a lo mejor no lo son tanto internacionalmente pero que en un momento dado pueden acompañar, pueden englobar toda una dramaturgia nacional<sup>60</sup>.

Además, los datos escénicos recogidos dejan suponer que existe una verdadera correlación entre la publicación de un texto y su vida en las tablas. Los editores parecen asumir un papel importante de "descubridores" y de

60. Palabras de Fernando Gómez Grande, durante el encuentro organizado por la Muestra en 2007, citadas en DENY, Aurélie, "La relación autor-traductor", Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea n° 13, Alicante: XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2008, p. 83.

“pasadores de textos”, pero tampoco vacilen en “acompañar” las creaciones de sus autores más fieles. Las lecturas dramatizadas –muy numerosas– permiten promover los textos aún inéditos o acompañar las salidas editoriales de las obras, pero el número elevado de las puestas en lectura muestra que los directores de escena, en realidad, poco se dirigen hacia las escrituras contemporáneas españolas con vistas a una creación, o, si lo hacen, se concentran en los textos de menos de 10 autores.

Parece pues que, en Francia, las escrituras dramáticas contemporáneas españolas tienen una relativa mejor difusión editorial que escénica. Y proporcionalmente, los autores de expresión catalana están más representados que sus pares de expresión castellana. Se trata aquí de unas observaciones más bien “cuantitativas” de los datos, que no toman en cuenta la “calidad” de esa difusión teatral hispanofrancesa. Un estudio “calitativo” de los intercambios dramáticos entre Francia y España, será pues necesario e implicará un trabajo mucho más amplio, una reflexión profunda sobre cuestiones tanto artísticas, culturales, sociales, como políticas y económicas.

## Anexo

Autor	Título original / traducida	Traductor	Editorial	Año de edición
ALAMO Antonio (1964-)	<i>Los borrachos</i> (1993, ed. 1994) / <i>La Vallée de l'Arrose</i> <i>Los enfermos</i> (1996, ed. 1997) / <i>Les malades</i>	GAGNIEUX Christine VINEUSA Cristina	Les Solitaires Intermittents, col. Blème (coffret "Théâtre contemporain espagnol 1" coed. MAV) Les Solitaires Intermittents, col. Blème (coffret "Théâtre contemporain espagnol 2")	2002 2006
ALLEGRE José Luis (1951-)	<i>La madre que te parió</i> (ed. 1983) / <i>Parain de la mère</i> (seguido de <i>l'appel de Lauren de P. Pedreol</i> )	GAMP André (†) y DEMARIGNY Claude	L'Avant-scène théâtre, n° 846 (L'Avant-scène théâtre "Spécial théâtre contemporain espagnol")	1982 1989
ALONSO DE SANTOS José Luis (1942-)	<i>Bajarse al moro</i> (ed. 1963) / <i>Descente au Maroc</i> <i>El Album familiar</i> (ed. 1982) / <i>l'Album de famille</i>	BONFILS François en colab. con LEPAGE Caroline PÉVIOT Hugo	Presses Sorbonne-Nouvelle Les Ed. du Laquet, col. Théâtre en poche	1997 2005
ALVAREZ Cristina (1951-)	<i>Sin fi</i> / <i>Sans fin</i> in <i>Transit B. Dramaturges espagnols des années 1990</i>	MUÑOZ Ángeles	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2000
AYMAR Angels (1958-)	<i>La furgoneta</i> (1995, ed. 1996) / <i>La camionnette in Transit B. Dramaturges catalans des années 1990</i> <i>Tres homes espersen</i> (1996, ed. 2009) / <i>Trois hommes espèrent in Jeune dramaturgie espagnole</i> <i>Les Felices</i> (2002, ed. 2003 en castillan) / <i>Les Phalènes</i>	MUÑOZ Ángeles DELMAS André	Ed. de l'Amandier/Théâtre Ed. de l'Amandier/Théâtre	1999 2002 2007
BATLLE Caelen (1963-)	<i>Combat</i> (1995, ed. 1998) / <i>Combat in Jeune dramaturgie espagnole</i> <i>Suite</i> (1999, ed. 2000) / <i>Suite</i> (seguido de <i>Oasis</i> ) <i>Oasi</i> (2001, ed. 2003) / <i>Cuisis</i> <i>Templició</i> (ed. 2004) / <i>Tentation</i> <i>Tránsito</i> (ed. 2007) / <i>Transit</i>	BRES Isabelle BRES Isabelle BRES Isabelle	Ed. de l'Amandier/Théâtre Ed. du Laquet, col. Théâtre en poche Ed. Théâtrales, coed. MAV, col. Scènes étrangères Ed. Théâtrales, coed. MAV, col. Répertoire contemporain	2002 2003 2006 2008
BELLET Sergi (1963-)	<i>Caricões</i> (ed. 1992) / <i>Caricões</i> (publicado con <i>La mupia</i> ) <i>Talém</i> (1989, ed. 1992) / <i>Le nuptial</i> <i>Després de la pluja</i> (ed. 1983) / <i>Après la pluie</i> <i>El temps de Planck</i> (1989, ed. 2002) / <i>Le temps de Planck</i> (publicado con <i>Le sang</i> ) <i>Le sang</i> (ed. 1988) / <i>Le sang</i> <i>Aidibi</i> (ed. 2006) / <i>Sans fi</i> <i>Anniversari a la Toscana</i> / <i>Anniversaire en Toscane in 26 petites pièces d'outburs</i>	PREAU Jean-Jacques (†) GARS Rosine (†) PREAU Jean-Jacques VASSEROT Christelle FRANK Carol VASSEROT Christelle VASSEROT Christelle	Ed. Théâtrales, col. Répertoire contemporain (traductions réalisées dans le cadre de la MAV) Ed. Théâtrales, coed. MAV, col. Répertoire contemporain Ed. Théâtrales, Répertoire contemporain Ed. Théâtrales, col. Répertoire contemporain Ed. Théâtrales, col. Répertoire contemporain	1992, (rééd.) 2005 1997 2002 2007 2007
BENET JOHNET Josep Maria (1940-)	<i>Desig</i> (1989, ed. 1991) / <i>Déjà</i> (publicado con <i>Fugaces</i> ) <i>Fugac</i> (1990-1992, ed. 1994) / <i>Fugaces</i> <i>Testament</i> (1994-1995, ed. 1998) / <i>Testament</i> (seguido de <i>Le venin du théâtre de R. Sirena</i> ) <i>E.N.</i> (1992-1993, ed. 1994) / <i>Actrices-E.N.</i> <i>El gos del temps</i> (cont. et. ed. en 1996) / <i>Le chien du temps</i> in <i>Théâtre espagnol contemporain</i> (seguido de <i>Le facteur à l'appel de J. Sanchez Silestera y de Mafara de R. Sirena</i> ) <i>Description d'un paysage</i> (1977-1978, ed. 1979) / <i>Description d'un paysage</i> (seguido de <i>Le bois de hêtres</i> ) <i>La fageda tapant sobre la hellesa del temps</i> (1977, ed. 1979) / <i>Le bois de hêtres</i> <i>L'habitatció del nen</i> (2001-2001, ed. 2003) / <i>La chambre du enfant</i> <i>Precisament avui</i> (1997, ed. 1998) / <i>Precisément aujourd'hui</i> (publicado con <i>Services de stage</i> )	GARS Rosine (†) AZAMA Michel GARS Rosine GARS Rosine GARS Rosine et BALDIER Jordi MUÑOZ Ángeles DELMAS André MIREU VIDAL I TURON Josép Maria, ed. de la francesa PETIT Florie DELMAS André	Ed. Théâtrales, col. Répertoire contemporain Ed. de l'Amandier/Théâtre Ed. de l'Amandier/Théâtre Ed. du Laquet, col. Théâtre en poche Ed. de l'Amandier/Théâtre Ed. de l'Amandier/Théâtre Ed. de l'Amandier/Théâtre	1994 1998 1999 2002 2003 2004 2006

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
	<i>Tovallotes de platja</i> (ed. 2002) / <i>Servillettes de plage</i>			
	<i>Salamandra</i> (2002-2004, ed. 2005) / <i>Salamandre</i>	PETIT Hervé (ed. colab. con VILA POISSONNET)	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2007
	<i>Solterrani</i> (2006, ed. 2008) / <i>Solterrà</i> (2008)	BOYER Denise	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2009
BUENO Antonia (1963-)	<i>Zahra, la favorita d'Al-Andalus</i> (ed. 2002) / <i>Zahra, favorite de Al-Andalus</i> (ed. bilingüe)	PÉRAŃ Bruno et SURBEZY Agnès	PUM (des Anachroniques), coord. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Nouvelles Scènes Hispaniques	2007
BUREO VALLEJO Antonia (1916-2008)	<i>La fundició</i> (ed. 1974) / <i>La fondation</i>	CHARBOD Franco	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2003
CABAL Ferrnán (1949-)	<i>Vade retro</i> (ed. 1982) / <i>Nun d'insonnie ou Vade retro</i>	CAMP André et DEMARIGNY Claude	L'Avant-scène théâtre, n° 978	Nov. 1994
	<i>Tejas verdes</i> (ed. 2004) / <i>Tejas verdes</i>	THANAS Françoise	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu (coffret "Théâtre contemporain espagnol 2")	2006
CABALLERO Ernesto (1937-)	<i>Sois para Paqueta (estimulante, amargo y necesario)</i> (1997) / <i>Stimulant, amer et nécessaire</i> (ed. bilingüe)	RODRÍGUEZ Antoine	Antoine Soriano Editeur, coord. Compagnie Zorongo - Festival Dna Quijote	1997
	<i>Rezagados</i> (1992, ed. 1995) / <i>Lentilles rouges</i> (ed. bilingüe) (publicado con Automobile)	SURBEZY Agnès	PUM (des Anachroniques), coord. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Hespirides	2001
	<i>Auto</i> (1992, ed. 1993) / <i>Automobile</i> (ed. bilingüe)	GARNIER Emmanuelle		
CALONGE Eusebio (1963-)	<i>Homenaje a los mártires</i> (2001, ed. 2005) / <i>L'hommage aux martyrs</i> (ed. bilingüe) (seguido de <i>Futuros difuntos/difuntos futurs</i> )	SURBEZY Agnès	PUM (des Anachroniques), coord. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Nouvelles Scènes Hispaniques	2009
	<i>Futuros difuntos</i> (2008, ed. 2009) / <i>Futurs défunts</i> (ed. bilingüe)			
CAMPDS GALLEGO Pilar (1964-)	<i>La herida en el costado</i> (2001, ed. 2002) / <i>La blessure au côté</i>	LAROUTIS Denise	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu (coffret "Théâtre contemporain espagnol 2")	2006
CARAZO Jesús (1944-)	<i>El ojo de cristal</i> (2001, ed. 2003) / <i>Un vous regarda</i> (ed. bilingüe)	GALLARDO Jean	Hispanogala col. La Voz de al Jado	2008
CASAS Joan (1958-)	<i>L'últim dia de la creació</i> (ed. 2001) / <i>Le dernier jour de la création</i>	VILA PONS Neus, ROLIN Agnès, et CHAYROUSE Céline	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2006
CERDÀ Jordi Pere (seudónimo de Antón Gayer) (1924-)	<i>Quatre dones i el sol</i> (1964, ed. 1980) / <i>Quatre femmes et le soleil</i>	CARROL Antoine et CAYROL Hélène	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2004
CIA DE TEATRE (compagnie de cinq actrices catalanes)	<i>Hombres</i> (1994, ed. en catalán en 1995, en catalán en 1996-9) / <i>Ces hommes</i> (ed. bilingüe) (seguido de <i>Un crénelat stratégique de Gaspar Morales</i> )	CORROIS Fabrice et LACOUTURE Maryline	PUM (des Anachroniques), coord. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Nouvelles Scènes Hispaniques	2006
COMADIRA Narcís (1942-)	<i>La vida perdurable : un dinar</i> (forti et ed. 1992) / <i>La Vie éternelle - Un repas de famille</i>	LÓPATA Marie, ROIZ Didier, et MARTÍNEZ Rudi David	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2006
CUNILLÉ Unisa (1961-)	<i>Accident</i> (1994, ed. 1996) / <i>Accident in Tapes 1. Dramatuzges catalanes des années 1990</i>	MUNOZ Ángeles	Ed. de l'Amandier/Théâtre	1999
	<i>Rodeo</i> (ed. 1992) / <i>Rodeo</i> (ed. bilingüe) (seguido de <i>Un en absent de M. Sarrià</i> )	GACNIÉUX Christine	PUM (des Anachroniques), coord. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Nouvelles Scènes Hispaniques	2004

Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición
DEL MORAL Ignacio (1937-)	<i>La mirada del hombre oscuro</i> (1991, ed. 1992) / <i>Le regard de l'homme sombre</i>	GARS Rosine	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu, (coffret "Théâtre contemporain espagnol 1", coord. MAV)	2002
	<i>La noche del no</i> (2002, ed. 2003) / <i>La nuit de l'oui</i>	GARS Rosine	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2006
ESCLUÉ GALLÉS Beth (1983-)	<i>El calor del gos quan rug</i> (1996, ed. 1997) / <i>Entre chien et loup in Tiansil 1. Dramatuzges catalanes des années 1990</i>	BRES Isabelle	Ed. de l'Amandier/Théâtre	1999
	<i>Les notes mortes no crélois</i> (2000, ed. 2002) / <i>Les notes filées mortes ne grandissent pas</i>	BRES Isabelle	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2004
FERNÁNDEZ José Ramón (1962-)	<i>Palabras acerca de la guerra</i> (ed. 1996) (tiene 3 piezas breves: <i>Mariana</i> (1990), <i>El cometa</i> (1993), <i>1898</i> (1995) / <i>Paroles de la guerre</i> ( <i>Mariana, La comète, 1898</i> ) (a venir: <i>dramatuzge espagnole</i> )	MUNOZ Ángeles	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2002
	<i>Nina</i> (ed. 2001) / <i>Nina</i>	MUNOZ Ángeles	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2003
	<i>Las mujeres fragantes</i> (1ª versión editada en 1997, 2ª versión publicada en 2000) / <i>Les femmes (frais) sentées</i> (seguido de <i>Celui qui était mon frère</i> (Yakovlev), <i>Le monologue de la chemise rouge qui parle avec le mort qui sourit</i> (H que fue mi hermano (Yakovlev) (2004, ed. 2006) / <i>Celui qui était mon frère</i> (Yakovlev))	SALTEI Marianne	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2007
	<i>Monólogo de la perra roja que habla con el muerto sonriente</i> (2004, ed. 2006) / <i>Le monologue de la chienne rouge qui parle avec le mort qui sourit</i>			
FERNÁNDEZ LERA Antonio (1946-)	<i>Piano caliente</i> (1998, ed. 2000) / <i>Volée de piano</i>	MURCIA Claude	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu (coffret "Théâtre contemporain espagnol 1", coord. MAV)	2002
	<i>Las islas del tiempo</i> (2003, ed. 2007) / <i>Les îles du temps</i>	MURCIA Claude	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu (coffret "Théâtre contemporain espagnol 2")	2006
GARCÍA Rodrigo (1964-)	<i>Notas de cocina</i> (1994, ed. 1995)	LOBKA Marcelo	PUM (des Anachroniques), coord. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Hespirides	1998
	<i>Notas de caphis</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, col. Mousson d'éto	2002
	<i>Prometeo</i> (1992, ed. 1993)	LAROUTIS Denise	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu	1998
		LAROUTIS Denise et DI FONZO (D. Manjál)	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu	2003
	<i>Todos son unos hijos de puta</i> (1998, ed. 2009) / <i>Vous êtes tous des fils de pute</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, col. Mousson d'éto	2001
	<i>After sin escrito</i> y ed. 2000) / <i>After sin</i> (seguido de <i>L'arrivage avec les adhérents, c'est qu'ils s'arriment sans poser de questions</i> )			
	<i>Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntarte nada</i> (2000, ed. 2001) / <i>L'avantage avec les animaux, c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, col. Mousson d'éto	2002
	<i>Habermos quedado en casa, capullós</i> (ed. 2000) / <i>Fallait rester chez vous, sites de nudat</i>	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu, (coffret "Théâtre contemporain espagnol 1", coord. MAV)	2002
	<i>Borges</i> (1999, ed. 2001) / <i>Borges</i> (ed. bilingüe)	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, col. Fiction	2002 (reed. 2006)
	<i>Rey Lear</i> (ed. 1997) / <i>Re Lear</i>	GARMA-BERMAN Isabelle	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu, (traduction révisée dans le cadre de l'AET)	2003
	<i>La historia de Ronald, el payaso de Mr. Donald</i> (2001, ed. 2003) / <i>L'histoire de Ronald, le clown de Mr. Donald</i> (seguido de <i>J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe</i> , <i>Compre una pala en Ikea para cavar mi tumba</i> (2001, ed. 2002 - extraits -, 2009) / <i>J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe</i> )	VASSEROT Christilla	Les Solitaires Intempestifs, col. Bleu	2003

61. Jordi Pere Cerdà nacido en 1920 en Saillagouse, en Haute-Cerdagne. Aunque es de nacionalidad francesa, figura excepcionalmente en ese cuadro porque la mayoría de sus obras (poéticas, narrativas, o dramáticas) escritas en catalán fueron difundidas primero en España antes de serlo en Francia. Obtuvo la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya en 1986, el premio de Literatura de la Generalitat de Catalunya en 1989, el premio de Honor de les Lletres Catalanes en 1996, y el premio Prix Nacional de Literatura en 1999.

62. Escribieron este texto primero en catalán (*Homes !*) pero los traductores tradujeron la versión castellana del texto.



Autor	Título original / traducido	Traductor	Editorial	Año de edición	
	<i>Patética de los pellejos Santos y el alma piadosa (teatroide)</i> (1970, ed. 1997) / <i>Le pathétique des Saints Pelures et l'âme pieuse</i>				
SALOM Jaime (1925-)	<i>El otro William</i> (ed. 1995) / <i>L'autre William</i>	CAMP André	L'Avant-scène théâtre, n° 1068	avril 2001	
	<i>Casi una diosa</i> (ed. 1993) / <i>Presque une déesse</i>	DEBODOUR Joan	Ed. du Laquet, col. Théâtre en poche	2001	
SARRIÀS Mercè (1966-)	<i>Un aire absent</i> <sup>63</sup> (1997) / <i>Un air absent</i> (ed. bilingüe) precedido de <i>Rachet/Rodéo</i> de L. Cavallotti	GAGNIEUX Christine	PUM (des Anachroniques), coed. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Nouvelles scènes Hispaniques	2004	
	<i>¡Ay Carmela!</i> (1996, ed. 1989)	AY I Carmela Ay Carmela tradit: <i>élégie d'une guerre civile en deux actes et un épilogue</i>	DEMARIGNY Claude y CAMIL André	L'Avant-scène théâtre, n° 949	mayo 1994
	<i>El cerco de Leningrado (Historia sin final)</i> (1991, ed. 1996) / <i>Le siège de Leningrad. Histoire sans fin</i>	MUNOZ Angeles	Actes Sud-Papiers	1997	
	<i>Los figurantes</i> (1990, ed. 1991) / <i>Les figurants</i> (ed. bilingüe)	MUNOZ Angeles	Actes Sud-Papiers	1997	
SANCHIS SINISTERRA José (1940-)	<i>El lector por horas</i> (1996, ed. 1999) / <i>Le lecteur à l'heure in Théâtre espagnol contemporain</i> (precedido de <i>Le chien du lieutenant de J. M. Benet i Jornet et de Malaise de R. Sirena</i> )	DELMAS André et MUNOZ Angeles	Les Ed. du Laquet, col. Théâtre en poche	2002	
	<i>Pervertiments</i> (1986, ed. 1997, reimp. de 15 textos courts: <i>Pervertiments y otros gestos para nada</i> ; <i>Pervertiments</i> )	Équipe de traduction des Anachroniques	Les Anachroniques, col. Les Anachroniques	2001	
	<i>Conspiración carnita (Marsal Marsal)</i> (1994, ed. 1996) / <i>Conspiration vommeille</i> (ed. bilingüe) [seguido de <i>Sang de Jumi</i> / <i>Sangre lunar</i> (ed. 2001) / <i>Sang de Jumi</i> (ed. bilingüe)]	PAVIS Patrice et MARTÍN Isabel	PUM (des Anachroniques), coed. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Nouvelles Scènes Hispaniques	2001	
	<i>Flechas del ángel del olvido</i> (ed. 2004) / <i>Flechas de l'ange de l'oubli</i>	GARS Rosine	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2006	
	<i>Indian summer</i> (1987, ed. 1989)	<i>Indian summer</i>	Art et Comédie	1994	
	<i>Indian summer</i>	CASALS Milla	La Femme Pressée Ed. (col. L'Européenne)	1995	
	<i>El veni del teatro</i> (écrit et ed. 1978) / <i>Le veni du théâtre</i> (precedido de <i>Testament de J. M. Benet i Jornet</i> )	PUANAS Pop et CAMERLYNCK Christian	Ed. de l'Amandier/Théâtre	1998	
SIRERA Rodolf (1948-)	<i>La primera de la classe</i> (1983, ed. 1985) / <i>La première de la classe</i>	DELMAS André	Les Ed. du Laquet, col. Théâtre en Poche	2001	
	<i>Moras</i> (1994, ed. 1995) / <i>Malaise in Théâtre espagnol contemporain</i> (precedido de <i>Le chien du lieutenant de J. M. Benet i Jornet</i> et de <i>Le lecteur à l'heure</i> de J. Sanchis Sinisterra)	FAURE Charbel	Les Ed. du Laquet, col. Théâtre en poche	2002	
	<i>Racord</i> (ed. 2005) / <i>Puzzle</i>	DELMAS André	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2006	
SIRERA Josep Lleis (1954-)	<i>Silenci de negra</i> (ed. 2000) / <i>Noir Silence</i> (1 <sup>er</sup> volet de la trilogie <i>L'Europe en guerre</i> )	VIDAL I TURON Josep Maria	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2003	
et Rodolf	<i>Benedictat</i> (ed. 2006) / <i>Benedictat le valet</i>	MARTÍNEZ Raúl David	Ed. de l'Amandier/Théâtre	2008	
	<i>Bufonetas</i> (ed. 1974) (recueil de 9 petites pièces) / <i>Bufonismes</i> (ed. bilingüe)	GARS Rosine	PUM (des Anachroniques), coed. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Hespérides	1999	
ZURRO Alfonso (1959-)	<i>Por narices</i> (ed. 1997) / <i>Historias de nez</i> (ed. bilingüe) [seguido de <i>Autour de Marilyn</i> ]	SURBEZY Agnès et LOBERA Marcelo	PUM (des Anachroniques), coed. Théâtre de la Digue, en colab. con el Instituto Cervantes, col. Hespérides	2007	
	<i>A solas con Marilyn</i> (ed. 1990) / <i>Autour de Marilyn</i>	BODRIGUEZ Antoine			

63. Mercè Sarriàs escribió este texto al principio en catalán (*Un aire absent*) y lo tradujo en castellano.

## TEATRO PARA NIÑOS/AS Y JÓVENES

María Pilar López López

### LOS NIÑOS/AS Y JÓVENES, ESPECTADORES DE HOY

Buenas tardes.

Siempre es complicado reflejar una realidad compleja, amplia y diversa, a través de la brevedad de un artículo. Mis palabras no pretenden por tanto ser un análisis exhaustivo del tema, sino un esbozo panorámico sobre el teatro para Niños/as y Jóvenes en España.

Partiremos en nuestra aventura definiendo el teatro para niños/as y jóvenes como aquel que considera al niño y al joven como espectador de una creación artística realizada por adultos. La visión del montaje es por tanto un fin en sí mismo, estimulador del placer que supone participar en un acontecimiento teatral.

Entenderemos por tanto, que los espectáculos para niños/as y jóvenes se deben afrontar como una creación completa, con las exigencias de calidad y la disponibilidad de recursos económicos y medios humanos que se destinan a un espectáculo para adultos. Se trata, ante todo, de crear un espectáculo teatral independientemente del público al que va dirigido. Lo cual no oxime a artistas y programadores de un cierto conocimiento y sensibilidad de las necesidades específicas de estos espectadores.

No estamos por tanto ante un subgénero, ni ante un teatro de segunda categoría. En todo caso, como en el teatro en general, ha de valorarse cada producción escénica en concreto, observando sus virtudes y carencias.

### ALGUNAS CONSIDERACIONES SOCIALES SOBRE LOS NIÑOS/AS ESPECTADORES

En nuestro entorno se dice con frecuencia que el teatro para niños/as debe servir para educar al espectador del mañana. Esta afirmación lleva implícita desde nuestro punto de vista, una consideración del niño restrictiva, es decir solo como proyecto de adulto.

Partiendo de esta concepción social de niño como ciudadano embrión (o de segunda, no es difícil comprender que por un lado exista una escasez de creadores (autores, directores, actores...) que generen en continuidad procesos comunicativos con los jóvenes espectadores, y que por otro lado exista, salvo excepciones, un manifiesto desinterés y alejamiento de los gestores teatrales respecto del teatro dirigido a niños/as y jóvenes. Estos no interesan por cuanto no poseen el poder económico, ni social, ni laboral, ni de opinión. Por extensión los artistas (autores, actores, directores, etc.) que deciden orientar sus creaciones a este sector del público, se enfrentan con una ausencia de reconocimiento artístico y social.

Existe además una imagen distorsionada de los intereses de los niños/as y jóvenes. Los adultos, tanto creadores como programadores, muestran en bastantes ocasiones una actitud paternalista que protege a los destinatarios, de determinados temas, lenguajes, etc. se impulsan por el contrario creaciones con planteamientos artísticos y formales no conflictivos, cerrados y poco estimuladores.

Un ejemplo de lo expuesto es la abundancia de cuentos e historias catalogadas socialmente como "infantiles" que encontramos en las producciones para niños/as y jóvenes en nuestro país. Así como el éxito que obtienen entre los programadores y padres, independientemente de su calidad artística.

Estos cuentos o historias se abordan mayoritariamente como si estuvieran carentes de significado, y fueran tan solo una secuencia más o menos colorista y entretenida de acciones. Se olvida así que el teatro es un acto de

comunicación en el que los niños/as y jóvenes son los destinatarios de un mensaje que entendemos ha de ser lo más abierto posible.

### LA CREACIÓN Y PRODUCCIÓN TEATRAL PARA NIÑOS/AS Y JÓVENES EN ESPAÑA

Frente a esta imagen generalizada, existen desde hace ya algunos años personas y equipos de trabajo (compañías de teatro, autores/as, salas, colectivos de renovación pedagógica, asociaciones de espectadores...) que plantean un nuevo enfoque del tema. Para ellos los niños son un verdadero público y no solo los espectadores del futuro. Consideran al niño o al joven que va al teatro como un espectador de hoy y a él se dirigen para desarrollar su sensibilidad y facilitar su formación estética.

En la actualidad, un grupo significativo de compañías persiguen un teatro para niños/as y jóvenes de calidad, profundizando en la necesidad de que estas creaciones teatrales se realicen con profesionalidad y conocimiento del público al que se dirige. Sus proyectos artísticos son una apuesta continua para dignificar y proyectar el teatro para niños/as y jóvenes.

En nuestro país los espectáculos teatrales para niños/as y jóvenes son en general de pequeño y mediano formato. Esto es así debido a la obligatoriedad de la itinerancia, a las dificultades por las que atraviesa el mercado teatral, y a que en ocasiones se programa como complemento de otro espectáculo con el que ha de convivir en un mismo escenario. Es necesario sin embargo, precisar que algunas producciones se pueden considerar de mediano formato en relación al número de intérpretes, no en referencia a los medios empleados y al despliegue escénico realizado.

Nos encontramos en estos momentos ante una dificultad creciente para abordar espectáculos de gran formato ya que la producción escénica destinada a niños/as y jóvenes está, a excepción de la Sala Escalante de Valencia, en manos de compañías privadas. Es cierto que los espectáculos producidos por dichas compañías son en general subvencionados por una u otra administración, por lo que también los porcentajes y cantidades dedicadas a este sector son muy pequeños.

Esta situación contrasta con la realidad de los países de nuestro entorno donde existen teatros estables, en todas las grandes ciudades, dedicados la

producción y difusión del teatro destinado a los jóvenes espectadores. Dichos centros cuentan con un importante y continuado apoyo de diversas administraciones.

Como consecuencia de la labor realizada por las compañías, autores/as y los programadores sensibles al tema, se ha producido una especialización de las producciones teatrales según los intereses y necesidades de los diferentes grupos de edad. Es decir, hoy se producen espectáculos para cuatro franjas de edad.

Sector 1 – 1 a 3 años.

Sector 2 – 3 a 6 años.

Sector 3 – 7 a 11 años.

Sector 4 – 11 a 16 años.

Este hecho está permitiendo crear un lenguaje escénico más acorde con las necesidades temáticas y afectivas de cada grupo de edad.

Pero desgraciadamente, también es cierto, que existe mucho intrusismo (en el peor sentido de la palabra) en este campo de creación. Así algunos profesionales se acercan al teatro para niños/as y jóvenes con fines puramente mercantiles, pensando que con un poco de esfuerzo, poca creatividad y muy poca inversión pueden subsistir en un momento de dificultad. Además algunos creadores que fracasan en el mundo de los adultos o que en un momento determinado no disponen de los recursos que consideran han de utilizar para una creación para adultos, no sienten el menor reparo en crear un subproducto teatral, pensando que los niños/as y jóvenes son un público disminuido intelectualmente, y que cualquier cosa vale. Sin considerar que un espectáculo ha de ser en primer lugar artísticamente digno y en segundo, que han de valorarse con honestidad las necesidades del público al que se dirige.

Con el objetivo de dibujar un mejor escenario para la formación de los espectadores, impulsando una percepción más significativa del hecho teatral, la Asociación Te Veo, que integra a 40 compañías de todo Estado, ha impulsado en colaboración del Ministerio de cultura, la Red Nacional de Teatros y Auditorios y la Federación Nacional de Empresas de Producción y Distribución, un Protocolo sobre las Condiciones de Exhibición en el Teatro para Niños/as y Jóvenes.

## PROTOCOLO DE LAS CONDICIONES DE EXHIBICIÓN EN II. TEATRO PARA NIÑOS/AS Y JÓVENES

A continuación reflejamos una serie de propuestas encaminadas a mejorar las condiciones de exhibición del Teatro para Niños/as y Jóvenes, y posibilitar una mejor percepción del hecho teatral.

### I. Limitación de los aforos

Es conveniente limitar los aforos para posibilitar una cercanía y empatía con el espectáculo y para asegurar una calidad de percepción para los espectadores.

#### A) *En las funciones para público familiar*

Se recomienda ocupar sólo el patio de butacas y preferente y nunca ocupar los anfiteatros primero y segundo si los hubiera, porque la distancia con el escenario desvirtúa la naturaleza de la representación.

#### B) *En las funciones escolares*

- En Educación Infantil (3 a 6 años) no sobrepasar los 200 espectadores.
- En Primaria (6 a 11 años) un aforo óptimo sería de 300 espectadores, pudiendo llegar a 400, según los espacios.
- En Secundaria y Bachillerato la limitación debería situarse alrededor de 300 espectadores, según los espacios.

Existen espectáculos creados para espacios y aforos diferentes a los límites que se señalan y que sería necesario programar en sus condiciones específicas.

### 2. Difusión de las edades recomendadas

Informar sobre las edades para las que se ha creado el espectáculo, permite a los adultos (padres o profesores) que tomen la decisión de llevar a los niños/as y jóvenes al teatro, al realizar una elección responsable.

- A) Las compañías deberán expresar claramente en su publicidad, las edades a las que se dirige su espectáculo.
- B) Los teatros tienen la responsabilidad de difundir a partir de que edad se recomienda la asistencia a los espectáculos.

- C) En la programación escolar es conveniente respetar el arco de edad a las que van dirigidas las funciones teatrales.

### **3. Garantizar las adecuadas condiciones de recepción, acomodación y percepción de los espectadores**

Cuando el público está conformado por niños y niñas, se producen una serie de necesidades determinadas por las dimensiones del espacio y por la esencia del propio público.

#### *A) Recepción y acomodación*

Es necesario trabajar con el personal de los teatros para desarrollar su sensibilidad, con el objeto de prestar un servicio adecuado a las necesidades de los pequeños espectadores y de las familias.

#### *B) Percepción*

Se debe realizar una difusión de las bondades y carencias que cada recinto teatral presenta para acoger a los niños/as e impulsar medidas de mejora.

Valorar a los niños/as como espectadores es la primera condición para prestar un servicio de calidad.

### **4. Fomentar la contratación o colaboración con especialistas que impulsen las relaciones teatro-escuela, teatro-familia y promueva la formación del espectador**

Es necesario impulsar la integración de personal especializado en los equipos de los Teatros o en todo caso, la colaboración con equipos o personas externas que actúen como sensores de las necesidades de este tipo de público. Estos profesionales deberían diseñar programas de formación del espectador, guiar las propuestas de educación de la sensibilidad artística e inter-relacionar teatro, escuela y familia.

Es recomendable una colaboración continuada entre los Teatros, Festivales y Ferias y las compañías de un ámbito geográfico, con el objeto de desarrollar acciones conjuntas.

### **5. Aumentar los recursos dirigidos a la exhibición y estabilizar la frecuencia de la programación**

La atención a los pequeños y jóvenes espectadores, es una acción nece-

saria e imprescindible, ya que estos espectadores forman parte de la ciudadanía y como establece la constitución, deben tener garantizado el acceso a la cultura.

Las acciones que se desarrollen para cubrir esta exigencia han de ser significativas y de "calidad", por lo tanto se deberían aumentar los recursos actualmente disponibles.

Es necesario realizar una programación estable para poder crear en los niños/as y jóvenes el hábito como espectadores y también para ofrecerles posibilidades diversas.

Esta programación debería ser en dos niveles diferenciados pero complementarios.

#### *A) Programación familiar*

Para ofrecer a las familias la opción teatral como una oferta más cultural y de ocio.

#### *B) Programación escolar*

Como garantía democrática de acceso al arte y la cultura.

### **6. Ampliación de la oferta teatral a todas las edades**

Se hace necesario reforzar la programación dirigida a los adolescentes, diseñando paralelamente acciones y programas específicos, que permitan la utilización de los teatros como espacios propios de Ocio y Cultura, y rompan con los prejuicios de institución seria, adulta y aburrida. Se hace necesario colaborar con las diferentes organizaciones juveniles, y Departamentos de Juventud de las diversas administraciones para emprender acciones específicas.

El teatro para bebés (de hasta 3 años) apenas cuenta con tradición en nuestro país. Es interesante abrir la programación a estos espectadores acomodando los recursos escénicos a sus necesidades además de impulsar la realización de experiencias piloto en colaboración con las Escuelas Infantiles y las familias.

## EL NUEVO TEATRO DE CALLE

*Manuel V. Vilanova*

### UNA MIRADA HISTÓRICA

La historia del teatro español está repleta de actividad en espacios exteriores. La introducción de las representaciones en lugares cerrados se debió única y exclusivamente a cuestiones económicas y nunca a necesidades artísticas. La gente del teatro supo hacer de la necesidad virtud y se adaptó a espacios cerrados con escenarios a la italiana. Al mismo tiempo que las compañías empezaban a construir sus propios edificios, a fin de quedarse con los beneficios que de otro modo recaían en posaderos y propietarios de corrales, los actores y autores añoraban actuar en esos espacios exteriores por dos motivos prioritarios. Por un lado, por mantener el teatro dentro del ámbito festivo y popular del que había surgido. La tragedia y la comedia se enmarcaban en celebraciones, religiosas o no, en las plazas de los pueblos. Lope de Rueda alternaba su papel de la "negra culona" con el de primer actor de un auto sacramental de un día para otro. Por otra parte, durante el Barroco, todos querían incorporar las últimas tecnologías del momento a sus propuestas escénicas. Y las novedades del período eran la pirotecnia, los grandes animales salvajes (elefantes, camellos, leones...), la nueva maquinaria teatral y las grandes escenografías. Todo ello en función de conseguir que el espacio teatral creciera hacia las alturas. Dentro de las catedrales se ubicó

la tramoya en la que ángeles, santos y la Virgen ascendían o descendían del "cielo". En los grandes espacios abiertos la pirotecnia ascendía hacia el mismo lugar. Los lugares ideales para plasmar esas puestas en escena eran los grandes espacios exteriores que daban cabida a decenas de miles de espectadores. Las naumaquias en el río Turia y las representaciones de la vida de Jesús sobre el lago del Retiro madrileño son un claro ejemplo de grandes espectáculos "de calle" durante el Barroco. Pero aunque se desconozca el funcionamiento del teatro de aquella época, los propios textos literarios que escribieron los autores considerados los padres de la dramaturgia española -Lope de Vega, Tirso de Molina...- mencionan continuamente las fiestas populares que se están celebrando alrededor de la representación. El teatro quiere salir a la calle, quiere fundirse con el mundo de la fiesta popular, toros incluidos. Los autores y actores del Siglo de Oro español asumen los espacios al aire libre como el lugar deseado para hacer teatro. Como ya se ha dicho el único motivo para encerrarse entre las cuatro paredes será el económico: el cobro de la entrada o el mecenazgo de la realeza o la nobleza para su uso exclusivo.

Posteriores teorías teatrales terminarán justificando el hecho de que el teatro haya de ser representado en edificios cerrados y en escenarios a la italiana. Las tres normas que debía asumir una buena representación teatral exigían la unidad temática, temporal y espacial. Y con ello se condenó al arte dramático a encerrarse entre cuatro paredes, aunque una de ellas había de ser forzosamente inexistente. Todo aquello que sucediese fuera del edificio sería considerado un arte menor, infantil, populachero, de mendicantes. El arte sólo podía acaecer en espacios cerrados a los que se asistía tras el paso previo por taquilla. El público se seleccionaba por motivos económicos. El teatro iba a dejar de ser una fiesta popular. Incluso la interpretación de los autores clásicos cambió radicalmente tras el período romántico. Farsas como *Romeo y Julieta* pasaron a convertirse en tragedias de una ñoñería sin par. Se llegó a confundir la representación teatral con el texto literario y durante siglos las universidades sólo enseñaron las obras de los autores dramáticos. Se equiparó el teatro con la literatura y se obvió el sincretismo artístico que conlleva una puesta en escena. No sería hasta el siglo XX que de nuevo se reivindicasen plazas y parques para representar obras teatrales. Su función ahora era claramente política. Se trataban temas conflictivos de la realidad

social y se terminaba repartiendo panfletos y provocando la discusión entre los asistentes y los promotores de la obra. Era el "agitprop" que tanto utilizaron los partidos comunistas europeos para difundir su ideario. Una vez conseguido el poder, los grandes directores teatrales rusos, encabezados por Meyerhold y Stalivnasky, dirigían obras para miles de actores rememorando las grandes victorias conseguidas por los bolcheviques en su camino hacia el poder. Meyerhold, con la protección de Stalivnasky, empezó a sacar el teatro a la calle no sólo para uso político, sino para acercar al público que no solía asistir al teatro hacia nuevas estéticas y nuevos lenguajes artísticos. Las fachadas de los teatros donde actuaba se convertían en espacios sobre los que representar la obra. "Derribaremos los techos, si no bastara con haber demolido los escenarios y las paredes" llegó a afirmar para no dejar dudas de sus intenciones. Stalin consideró que esta forma de hacer teatro no era comprensible para el pueblo llano por lo que mandó asesinarlo sin juicio previo.

Un camino parecido al de Meyerhold, con un final similar también, lo siguió Federico García Lorca y su compañía **La Barraca**, quienes abandonaron Madrid y se dedicaron a recorrer los pueblos españoles representando sus obras e incluso realizando comentarios al final de las mismas para saber lo que le había parecido a aquel público de labradores, amas de casa, obreros y terratenientes. García Lorca llegó a declarar que realizaba estas giras porque él escribía para ese perfil de personas humildes, analfabetas incluso, y no para el seleccionado público intelectual o pudiente que acudía a las salas de la capital. "Habrà que buscar el espectador en las plazas, en los caminos" llegarà a escribir en *El público*. Y García Lorca no estaba solo en su deseo de sacar las representaciones de los edificios que filtraban económica y culturalmente a los espectadores. La Guerra Civil española primero y la II Guerra Mundial después, aquietarían e incluso suprimirían aquella voluntad de llevar un teatro digno a las clases populares. Los dictadores europeos del siglo XX terminarían por eliminar a los grandes defensores de esta forma de pensar.

## EL FRANQUISMO

Durante el período franquista la inmensa mayoría de teatros serían destruidos, abandonados o se dedicarían a otra actividad. Era otro de los casti-

gos que se les impuso a los intelectuales, en su gran mayoría defensores de la constitución que Franco había abolido a cañonazo limpio. Los actores sólo dispondrían de las salas teatrales de un par de ciudades españolas que productores más franquistas que el propio generalísimo se encargarían de controlar.

En el resto del mundo se salvaguardarían o reconstruirían los edificios teatrales, aunque curiosamente se tardarían años en volver a reivindicar la calle como espacio teatral. Y curiosamente la mayor difusión de la actividad callejera se debería a las manifestaciones contra la guerra de Vietnam. La protesta contra este conflicto se inició tímidamente con manifestaciones de algo más de diez mil participantes que eran abucheados e incluso agredidos por la derecha más conservadora norteamericana. A fin de potenciar el mensaje pacifista de la protesta el titiritero alemán residente en los EEUU, Peter Schumann, concibió seis manifestaciones entre 1965 y 1966 con la utilización de muñecos, máscaras, danzas y músicos que ayudaban a narrar la crueldad de aquella guerra. Aunque la prensa cubría aquellas manifestaciones de una manera muy parca las sorprendentes fotografías de aquellos gigantes, máscaras, aviones de papel o mujeres llorando llegaron inmediatamente a la primera página de los periódicos. La sociedad americana de repente conoció que había conciudadanos que se oponían a aquella carnicería del sudeste asiático y descubrió que había una compañía teatral llamada **Bread and Puppet** que era capaz de expresar sentimientos y narrar historias en la calle mediante rituales, procesiones, manifestaciones, paseos o funerales. La influencia del Bread and Puppet se extendería rápidamente por todos los continentes.

En Europa se crearían otros dos focos de creación callejera. Por un lado el **Odin Teatret** comenzaría a impartir unos cursos sobre el entrenamiento físico de los actores, la importancia de las improvisaciones para la creación, el cuestionamiento del espacio escénico a la italiana y el uso de la antropología teatral. Aquellos cursillos irían aderezados con la proyección de unas cuantas experiencias callejeras del grupo danés en Perú, Brasil e Italia. La reacción de aquel público, que nunca había visto teatro, ante los zancudos, abanderados, portadores de gigantes y danzas con una fuerte exigencia corporal, abriría los ojos a centenares de actores de todo el mundo. Evolucionando el concepto de espacio teatral que se cuestionaba continuamente

Grotowsky el Odin Teatret llegó a la calle y en su deseo de conocer las culturas de todo el mundo se sumergió en el mundo de las fiestas populares y ancestrales. Los seguidores del Odin Teatret conseguirían montar la primera red de festivales europeos, todos ellos callejeros, que iban a organizarse tras la muerte de Franco.

Por otro lado, varios grupos de personas que querían ser artistas circenses y un grupo de titiriteros empezaron a actuar por las plazas y calles de Barcelona, primordialmente las Ramblas, y consiguieron vivir de esa actividad gracias a las donaciones de los transeúntes. El circo y el Teatro de Calle catalán surgieron de esa actividad mendicante y pusieron las bases para el estallido que provocarían **Comediants** unos años más tarde. El crítico Xavier Fabregas comentó positivamente aquellas actuaciones callejeras e incluso teorizó el teatro popular festivo que se desarrollaba por pueblecitos de Cataluña en su libro *Iconología de l'espectacle* con lo que daba una base teórica al Teatro de Calle catalán.

## LA TRANSICIÓN

Muerto el dictador, el franquismo estaba condenado a desaparecer. Europa no podía permitirse tener un país dictatorial en el sur del continente con todas las preocupaciones que generaba el este comunista. En pocos años se hizo una transición política de manera pactada, lo que evitó los conflictos y derramamientos de sangre que seguramente se hubieran producido en cualquier otro intento de cambio democrático. Los líderes de los partidos demócratas cedieron mucho, sabedores de que la alternativa a aquel pacto condenaría a los españoles al dolor, la represión y la lucha virulenta. Fue en este período preconstitucional cuando la calle se convirtió en el campo de batalla política. Por un lado con las grandes manifestaciones en las que se pedía la democracia, por el otro la violenta represión policial que quería mantener su predominio sobre los espacios públicos. "La calle es mía", diría el ministro de Gobernación, tras la muerte de unos trabajadores vascos que se hallaban celebrando una asamblea dentro de una iglesia de Vitoria. La carga policial en el interior del templo se saldó con algaradas callejeras durante tres días y la muerte de 5 obreros. La calle se convirtió por lo tanto en un espacio que los ciudadanos deseaban ocupar para su uso propio. El Teatro de Calle se encontraría como pez en el agua en ese intento de recu-

peración del espacio público para la fiesta, la cultura y la participación ciudadana. En Madrid las compañías participarían en manifestaciones contra la OTAN y la policía detendría a los actores de **Lejanía** durante una actuación porque uno de sus gigantes tenía un sol pintado de color naranja y rojo como cabeza. Y los "grises" creían que se estaba realizando una burla a la bandera española.

Con la llegada de la democracia en el País Vasco la compañía **Cómicos de la Legua** invadiría las calles con sus intervenciones y representaciones teatrales. Sin embargo sería Cataluña donde eclosionaría el teatro callejero de la mano de **Els Comediants**. En agosto de 1971 la compañía realizó una propuesta festiva para los asistentes a la Universitat Catalana d'Estiu de Prades, Francia. "La gente se volvió loca, aturdida, contenta, dulce. Nos aplaudió durante casi todo el rato, salimos a saludar cuatro o seis veces" declararían posteriormente. No obstante, aún tardarían un año, junio del 72, en presentar su primer espectáculo teatral: una fiesta callejera dentro de una sala de teatro, sin sillas ya que el supuesto patio de butacas era el escenario. La obra empezaba con una calavera que aparecía en silencio para hacer estallar un petardo en medio de la sala, lo que daba inicio a la función. A lo largo de la misma se incluían diferentes elementos de la fiesta popular catalana: gigantes, cabezudos, caballitos... El elemento parateatral, como posteriormente lo definiría Xavier Fàbregas, era recuperado de nuevo para la escena contemporánea.

Llegados a este punto quizás valga la pena comprender exactamente la definición "parateatral" inventada por Fàbregas, ya que él lo que estaba defendiendo era la teatralidad de esas fiestas populares, que se habían mantenido vivas a lo largo del tiempo y que nos entroncaban con el antiguo teatro popular y festivo. Por lo tanto ese término, que tanto daño le ha hecho al Teatro de Calle ya que algunos lo utilizan para infravalorar la actividad teatral callejera, significaba para Fàbregas teatro popular antiquísimo, aprendido mayoritariamente de generación en generación de manera oral, y representado por personas de una localidad que ejercían otros oficios a lo largo del año. Los "actantes", como él mismo los definiría.

La ciudadanía apostaría mayoritariamente por el cambio constitucional y la calle sería el lugar de las grandes concentraciones teatrales. La campa-

na para liberar a Els Joglars de la cárcel y el juicio sumarísimo con que los militares retrógrados querían impedir cualquier crítica al período franquista movilizó a todos los teatreros en una campaña en pro de la libertad de expresión. Tras cada representación se leían manifiestos y se charlaba sobre la censura y la libertad de los creadores. Las calles de todo el estado acogieron representaciones en las que colaboraban diferentes colectivos teatrales en defensa de los actores encarcelados y del burdo juicio que se avecinaba.

## LOS ALBORES DEMOCRÁTICOS

Los inicios de la democracia significaron un estallido de creatividad callejera. El ansia de recuperar el arte teatral no se podía plasmar de inmediato ya que se carecía de los teatros que la dictadura había permitido que desapareciesen. La actividad teatral se desarrollaba en patios de escuelas, gimnasios, salones parroquiales, salas multiusos, almacenes, y por supuesto en espacios exteriores. Las compañías teatrales se dotaron de furgonetas con las que empezaron a viajar por toda Europa. Poseer una furgoneta denotaba el estado de una compañía asentada, con profesionales detrás de ellos. El Teatro Independiente había demostrado cómo superar la carencia de salas teatrales mediante el uso de espacios alternativos y la paciencia de recorrer muchos kilómetros con aquellas furgonetas para acceder al siguiente bolo.

El Teatro de Calle era observado de manera benévola ya que se suponía que mientras no se habilitasen edificios teatrales las representaciones callejeras iban a generar el público que posteriormente llenaría las salas. Aquel razonamiento tan infantil nunca se cumpliría, entre otras cosas porque era ilógico pensar eso.

Este período de fuerte agitación política aportó el nacimiento de un importante grupo de compañías teatrales callejeras en busca de un espacio teatral inexistente con anterioridad. Muchas de ellas llevaron el teatro a pueblos y barrios en los que nunca se había visto teatro. A las compañías ya citadas anteriormente cabe añadir **La Tartana**, **Kukulbitxo**, **Axioma**, **La Fura dels Baus**, **Jordi Bertran**, el **Collectiu d'animació de Barcelona**, **Picatrons**, **Marduix Titelles**, **Los saltimbanquis del Dr Solé**, **Karraka**, **La Pupa**, **Leo Bassi**, **Can Boter**, **Tomake Tumaka**, **Maasin el serpentero**, el **Maestro Escalillas**, el **Colectivo Margen**, el **Setrill**, **La Deliciosa Royala**, **Rafa Rasfooting** o el **Profesor Malvarrosa**, entre otros muchos. El gran éxito internacional vino de las

manos de las fiestas teatrales que **Comediants** realizará por media Europa. Eran espectáculos adaptados a cada uno de los espacios propuestos y que divulgaban la temática del festival. Los carnavales de Venecia, por ejemplo, los contratarán varios años seguidos consiguiendo convertirlos en carnaval europeo de referencia.

Este fuerte período de creatividad nunca fue comprendido por los gestores de la UCD, partido mayoritario en el parlamento, quienes dudarían en promover el teatro, ya que los colectivos teatrales eran mayoritariamente de izquierdas y/o nacionalistas. Las dudas del gobierno terminarían drásticamente con el intento del golpe de estado de los militares. La sociedad española consideraría que sólo un gobierno de izquierda moderada podía consolidar la democracia y en las elecciones de 1982 el PSOE se convertiría en el partido mayoritario del nuevo parlamento español. Esta noticia sería acogida con algarabía por la emergente profesión teatral ya que unos meses antes de las elecciones, en una reunión que se realizó en un hotel madrileño, Alfonso Guerra asumió en su totalidad las reivindicaciones de la profesión y prometió cambios radicales en la política institucional en defensa del teatro una vez alcanzasen el poder. Además la política teatral de algunas capitales, diputaciones y autonomías gobernadas por los socialistas había generado entusiasmo. En el Madrid de Tierno Galván, **Lejanía** y **La Tartana** organizaban "Los encuentros Internacionales de Teatro de Calle" que reunían a muchos colectivos europeos y a nuevas propuestas españolas. El disponer de un proyecto ubicado en la capital del estado permitía que los centralizados medios de comunicación se hicieran eco de aquellas actividades callejeras. El Teatro de Calle ya no sonaba a periferia, pues en el propio Madrid había un gran festival internacional de marcado acento odiniano.

Sin embargo, sería en Cataluña donde se apostaría por dos propuestas de gran recorrido que, sin embargo, obtuvieron resultados diferentes. El nombramiento de Xavier Fàbregas como "Cap de Servei de Cinematografia i Teatre de la Generalitat" iba a potenciar al **Circ Cric** y crear la "**Fira de Teatre Trifulgues Xim Xim al Carrer**" en Tàrrrega. Tortell Poltrona y Carles Canyellas asumen construir una carpa para albergar el Circ Cric ya que se va a crear una "Campanya de Circ de la Generalitat de Catalunya". El riesgo económico es importante y los artistas involucrados no sabrán afrontar los problemas económicos que les generará el retraso del dinero institucional y su mala

gestión. La honrosa dimisión de Xavier Fàbregas al frente de los servicios de la Generalitat les hará perder a su único aliado a nivel institucional y el circo languidecerá a lo largo de 20 años en que Tortell Poltrona irá pagando las deudas generadas. Lo que habría podido ser la confirmación del primer circo contemporáneo de Europa terminaría en un rosario de problemas y lamentaciones.

La otra iniciativa que Xavier Fàbregas potenciará, conjuntamente con el alcalde de Tàrrrega, Eugeni Nadal, será la creación de una feria teatral a semejanza del Festival de Avignon. Este proyecto, tan insensato a priori, se confirmaría como una excelente idea y se concretaría en un gran proyecto artístico que pasaría a llamarse **Fira de Teatre al Carrer de Tàrrrega** que ayudará a difundir el teatro español por todo el mundo de manera casi exclusiva durante treinta años.

### EL PRIMER PERÍODO SOCIALISTA

La llegada de los socialistas iba a aportar las primeras sumas económicas importantes para potenciar el teatro en España y además iban a nombrar a los dirigentes del antiguo Teatro Independiente como nuevos gestores teatrales institucionales. Esas dos medidas terminarían por extinguir el Teatro Independiente. Las ayudas económicas de aquellos años recayeron en su mayor parte en la recuperación o construcción de teatros institucionales. El resto fue a parar a las manos de los Centros Dramáticos Nacionales o de los festivales de referencia del Ministerio. Los Centros Dramáticos empezaron a seleccionar a los mejores componentes de cada grupo para montar sus propios espectáculos con lo que consiguieron desmontar las compañías existentes. Los antiguos "independientes" en lugar de seguir su propia evolución artística y empresarial se disolvieron en una multitud de proyectos institucionales, de caducidad anunciada.

Los nuevos teatros y festivales institucionales, dirigidos en su mayor parte por ex-independientes consideraron que la sociedad española tenía el derecho de ver las grandes compañías que la escena europea había creado durante los años de oscuridad franquista y se dedicaron a contratar a las compañías europeas más significativas. España se convertiría en El Dorado de las compañías internacionales con grandes alabanzas de la crítica y masiva asistencia. Las compañías españolas, con recursos económicos in-

suficientes y experiencia limitada, no podían competir con aquella programación y quedaron exentos de la misma. Los autores realistas, prohibidos y perseguidos durante el franquismo, verían como nadie producía sus obras ya que los escenarios estaban llenos de Brechts, Shakespeares o García Lorcas. Los autores fueron los primeros en levantar la voz contra una política institucional que los había condenado a la invisibilidad. La crítica se dividió radicalmente entre defensores de los autores coetáneos españoles, que apostaba por la función formativa del espectador y la ayuda a las producciones autóctonas y la crítica que no entendía ningún otro razonamiento que la valoración subjetiva del propio crítico, basada en una amplia cultura personal. A este segundo grupo se le denominaría "crítica del gusto". Entre los primeros encontraremos a críticos fundamentales como José Monleón, Moisés Pérez Coterillo, Xavier Fàbregas, Maryse Badiou, Josep Lluís Sirera, Nel Diago, Pedro Barea o Gonzalo Pérez Olaguer. Entre los segundos hemos de destacar a Eduardo Haro Tecglén o Joan de Sagarra. Estas dos líneas diferenciadas de crítica adoptarán en el transcurso de los ochenta dos visiones contradictorias ante el Teatro de Calle. Mientras los primeros acogerán a los artistas callejeros con normalidad y serán bastiones imprescindibles en defender esa nueva dramaturgia, los segundos, tras un período de indecisión, los condenarán al silencio o a las críticas más inmisericordes.

A mediados de los ochenta la política institucional consideró indispensable cubrir adecuadamente toda la información teatral que se generaba desde el recién creado Centro de Documentación Teatral, para ello crearon la revista *El Público* a cuya dirección asignaron a Moisés Pérez Coterillo. La revista *Pipirijaina* se vio obligada a desaparecer ya que todos sus redactores pasaron a la nueva revista institucional. *El Público* se editó entre 1983 y 1992. Las críticas de sus componentes siguieron la línea marcada por su anterior revista, pero el hecho de ser una revista institucional les obligó a tener que centrarse cada vez más en las producciones de los Centros Dramáticos.

1983 fue un año terriblemente fructífero para las compañías callejeras. **Comediants** sería el artista invitado del Festival de Aviñón, lo que causaría conmoción en nuestro país. De ser poseedores de una cultura teatral casposa y anticuada hasta conseguir ser cabeza de cartel del festival más prestigioso del continente había pasado menos de un lustro. Y ese lugar de prestigio alcanzado en Aviñón fue gracias a los espectáculos callejeros que

se inspiraban en la cultura popular catalana y que triunfaban arrasadoramente por toda Europa. Además, la oferta callejera iba a verse enriquecida por el nacimiento de una serie de espectáculos que iban a monopolizar los grandes festivales europeos en los próximos años. **La Fura dels Baus** estrenó *Accions* en un paso a nivel subterráneo de Sitges. Su crueldad y agresividad maravillaron a los pocos espectadores que se habían acercado a ver aquella extravagancia. En ese mismo festival **Albert Vidal** estrenó *Parque antropológico*, que posteriormente pasaría a denominarse *L'home urbà*. Albert, que era descrito erróneamente como un mimo, estaba perfeccionando su concepto de "performance", lo que impactaría de nuevo a crítica y espectadores. Al año siguiente realizaría su actividad encerrado en una jaula del zoológico de Barcelona, para asombro de los visitantes del zoo. Y ya por último **La Cubana**, estrenó, también en el Festival de Sitges, *Cubana's Delikatessen*, una serie de acciones sorpresivas que distorsionaban el normal transcurrir de la vida cotidiana en los espacios públicos.

Al año siguiente (1984), por el contrario, se girarían las tornas de una manera radical. El grupo que se situaba en torno al Odín Teatret consideró que el teatro festivo que propugnaban Els Comediants no aportaba nada innovador a la escena europea. Eugenio Barba apostaba por utilizar las bases teatrales populares de diversas partes del mundo como material con el que realizar espectáculos sincréticos. Joan Font, por el contrario, pensaba que no había que renunciar a la utilización de la cultura popular propia y a la exportación por todo el mundo de esa manera autóctona de concebir la fiesta. Las posturas se radicalizaron y se crearon caminos diferentes por los que deambular. Los seguidores de Barba terminaron por abandonar la calle ya que no querían convertirse en grupos de "verbena", como ellos mismos aducían. Carlos Marquerie, uno de los líderes de La Tartana, que había sido uno de los promotores del Festival Internacional de Teatro de Calle de Madrid, finiquitaría el festival pidiendo edificios teatrales en los que representar teatro. Su frase "Se nos han agotado los zancos" resumiría su abandono de la actividad artística en la calle.

Aquella escisión conceptual iba a herir de muerte la progresión del Nuevo Teatro de Calle español. Los problemas que posteriormente acosarían al Teatro de Calle estaban emergiendo. Resumiendo lo visto hasta ahora podemos aducir: silencio o varapalos de una parte de la prensa; monopolización de

los escasos contratos que los festivales estatales destinaban a las compañías autóctonas; incapacidad en atraer a los espectadores hacia las nuevas salas que se estaban construyendo; crecimiento tremendo de un mercado dentro de las fiestas mayores que obligaba a las compañías a ofrecer productos para ese mercado; banalización de la oferta (como si en las salas no se ofertarían también espectáculos mediocres); bajo nivel formativo de los actores...

La perspectiva actual nos permite ver cuan injustas eran algunas de esas críticas que, sin embargo, se consolidaron entre una parte de la profesión llegando a culpar de casi todas las carencias del teatro de sala a la actividad teatral en espacios públicos. La costumbre tradicional de anatemizar a las compañías triunfadoras se cebaría con el TC. Los alumnos que iban a surgir de las escuelas de arte dramático ya no considerarían la calle como un espacio escénico a conquistar, sino como el enemigo básico del teatro de sala. Se culpaba al arte en la calle de todos los problemas del teatro. Y ello a pesar de que el INAEM, el organismo creado para potenciar las artes escénicas, nunca ha tenido una política de apoyo para las actividades callejeras.

De todas maneras, en aquellos primeros años del gobierno socialista las cosas no se veían con la claridad que se ven ahora. Hubo un intento por parte de la administración de corregir la destrucción de las compañías que los Centros Nacionales habían producido al sustraerles a los mejores componentes de cada una de ellas para sus centros dramáticos. El Centro Dramático Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas que creó Guillermo Heras iba a apostar inicialmente por potenciar a las mejores compañías estatales que aún se mantenían en actividad y a producir espectáculos alternativos. Y como alternativo no sólo se hablaba de un lenguaje innovador, sino que se aceptaba la búsqueda de nuevos espacios de representación. Entre los grupos que apoyó en un principio cabe citar a la producción *Suz o suz* de **La Fura dels Baus**, concebida para ser representada en grandes espacios vacíos o al joven grupo madrileño, **Guirigai** con su formidable espectáculo itinerante *Enésimo viaje al dorado*, que se estrenó en una estación de trenes madrileña. Era una delicia, y lo continúa siendo hoy en día, leer los objetivos que Guillermo Heras se marcó al diseñar ese nuevo centro dramático. Sin embargo, de aquellos ambiciosos objetivos se cumplieron muy pocos, seguramente por la insuficiente aportación económica con que se dotó ese proyecto que terminó feneciendo lánguidamente dentro de una sala.

La variedad de corrientes artísticas que se incluían en el Teatro de Calle iba creciendo progresivamente. La estética evolucionaría en busca de plásticas contemporáneas, se abandonaría mayoritariamente la dramaturgia dominante, se rompería el espacio escénico tradicional, se involucraría a los espectadores en las obras y la relación actor, espectador y lugar de representación cambiaría por completo. El concepto teatro visual pasaría a enriquecer la variada oferta artística. El **Teatre Curial** triunfaría por toda Europa con *Blanc*, un espectáculo irreal sobre una estructura metálica llena de espuma por la que se desplazaban los actores. Los efectos lumínicos y pirotécnicos convertían la representación en un lugar mágico diferente a cualquier paisaje reconocible. En cierto modo **Artristras** profundizaría en ese concepto de teatro visual con *Homoterm*, que así mismo funcionaría por los festivales internacionales, al igual que *Al fondo a la derecha*, de la compañía vasca **Bekereke**, aunque en este caso la puesta en escena se basó en el minimalismo actoral, dramático y musical. En Madrid Luís Matilla y Juan Margallo realizarían a lo largo de varios años su teatro de animación y recorrido, que, aunque nació en el interior de una sala, salió a los espacios abiertos en busca de mayores posibilidades escénicas. Su *Feria Mágica*, título de la primera obra, terminaría siendo la marca comercial que definiría aquel teatro en que los niños eran protagonistas. Incluso el teatro clásico utilizaría la Plaza Mayor de Madrid para realizar durante el verano sus fiestas teatrales temáticas. La abismal carencia de espacios teatrales sería cubierta por una brillante y exitosa dramaturgia de espectáculos ubicados en la calle.

El abrumador éxito de las compañías callejeras españolas por todos los festivales europeos encontraría un aliado en el emergente Teatro de Calle francés. El Ministro Jacques Lang decidió descentralizar en verano la política cultural francesa ya que París se quedaba semivacío en los meses estivales. Sus ciudadanos se iban a las playas. Eso le sirvió para justificar las campañas "Les arts au soleil" con las que se potenciaba la creación de festivales veraniegos al aire libre fuera de los grandes núcleos urbanos. En pocos años surgirían muchos festivales que iban a programar en espacios exteriores. No sólo se programaba teatro, sino también danza, circo o música. Pequeñas ciudades conseguían montar festivales importantes. Los franceses consideraron, con muy buen criterio, que esos espectáculos que se hacían a propósito para ser representados en espacios al aire libre no eran sólo teatrales. Por lo

lento empezaron a denominarlos "Artes de calle" (les Arts dans la rue). En 1986 Michel Crespín creó junto a un puñado de compañías el Festival de Aurillac que, junto con Chalons dans la Rue, se convertirían en los motores del Nuevo Teatro de Calle del país vecino. La pujanza de las artes callejeras francesas se debió a la creación de un mercado teatral de espacios abiertos promovido por el Ministerio y a la posterior capacidad organizativa de los artistas callejeros. Ese nuevo mercado francés de festivales veraniegos también sería de gran utilidad para las compañías españolas, ya que la amplia oferta de dramaturgias vanguardistas carecía de un mercado sólido en el Estado Español. Los programadores de cultura de los pueblos que carecían de teatros empezaron por contratarles, pero la rehabilitación de edificios teatrales o la construcción de nuevos terminaría por consumir todo el presupuesto en su programación. La única salida masiva que le quedaría al Teatro de Calle español serían las fiestas o la emigración hacia los festivales europeos.

A mediados de los ochenta, el Teatro de Calle español arrasaba por toda Europa. La segunda mitad de los ochenta se nutriría de la gran creatividad emergida durante el primer lustro de esa década. En este segundo lustro el circo tomaría un impulso potente gracias a las aportaciones del **Circ Perillós**, quienes descubrieron que si actuaban sin carpa, uno de los sueños dorados de todas las compañías circenses, no sólo se ahorraban el tremendo esfuerzo de montarla, desmontarla, cargarla y descargarla, sino que su público se multiplicaba por diez. Sus espectáculos tuvieron un ascenso cualitativo de manera continuada hasta conseguir girar regularmente por toda Europa. Por su parte el **Circ Sèmola** produciría una conmoción artística tremenda tras el estreno de su espectáculo *In concert*. Una propuesta que, acompañada por una audición de música clásica, presentaba los números de una manera innovadora e imaginativa. La importancia de la propuesta no radicaba sólo en los números artísticos, sino en su puesta en escena. Y ya por último el payaso **Tortell Poltrona** volvió a entusiasmar con su espectáculo *Clovni*, cuyo número final consistía en el suicidio del clown lanzándose desde una torre de siete metros para aterrizar sobre un colchón de aire que se deshinchaba tras el impacto. El circo renunció a la carpa anhelada sólo unos años antes y ganó un público multitudinario.

En este lustro también se producirían otros espectáculos de éxito. **La Cubana** estrenaría *Cubanadas a la carta*, que seguiría la técnica empleada en

su primer gran éxito. Se trataba de una serie de acciones que se iban a representar a lo largo de dos días que el programador escogía de la oferta de acciones que la compañía le ofrecía. Algunas de estas acciones entraban en un mundo en el que algunos ciudadanos podían considerarse provocados o la policía consideraba que eran actos delictivos. Alguno de sus actores fue llevado a la cárcel en alguna ocasión para desesperación de los organizadores y regocijo de los espectadores. Era teatro de la provocación de una manera suave y graciosa, pero efectiva. Los actores nunca perdían su papel de nuevos ricos hasta que no los sacaban de las dependencias municipales. Desgraciadamente esta línea de trabajo ni prosperó, ni tuvo seguidores. Una propuesta similar, aunque menos provocativa, fue utilizada por **Trapu Zaharra** con sus *Locos perdidos por la calle*.

Y mientras tanto llegó la década de los 90 en que España iba a realizar su presentación como país democrático y moderno ante la sociedad mundial. Los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 y la Exposición Universal de Sevilla iban a cerrar un ciclo en que las artes de calle autóctonas habían llevado la nueva cultura teatral española por todo el mundo. España estaba de moda y los festivales europeos sentían la necesidad de programar al Nuevo Teatro de Calle. Esa necesidad le abrió las puertas de Europa a *Xarxa Teatre* que rápidamente se convirtió en una de las compañías usuales en los festivales europeos. *Xarxa* creaba sus espectáculos a partir de las tradiciones populares valencianas, lo que incluía un uso importante de la pirotecnia terrestre y rechazaba el uso de la pirotecnia aérea. La presencia de una variada colección de toros, la recuperación de las antiguas estructuras terrestres de pirotecnia, la aparición de santos y demonios, los efectos teatrales con los que enriquecieron el uso de la pirotecnia, la propia dramaturgia, la facilidad con que adaptaban la puesta en escena a cualquier espacio y cómo conseguían sortear cualquier tipo de legislación restrictiva los prestigiaron entre los directores de los festivales. En 1990 el FAR de Morlaix les ayudó a producir *El foc del mar* espectáculo pirotécnico itinerante que termina con la quema de una falla. Si *Nit màgica* los dio a conocer en Europa, *El foc del mar* los confirmó como una de las grandes compañías que descubrían una cultura que era prácticamente desconocida por los europeos. Además la compañía se benefició al no tener propuestas de los dos grandes eventos del 92. Ni los Juegos Olímpicos de Barcelona, ni la Expo de Sevilla contaron con ellos has-

la última hora. Y digo que esa ausencia les benefició porque eso les permitió tener libre el verano de 1992 para actuar por toda Europa.

La inauguración y la clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona fue una apuesta definitiva por las compañías callejeras catalanas. La responsabilidad artística de la inauguración recayó sobre **La Fura dels Baus** y la de la clausura sobre **Els Comediants**. Aquellas ceremonias –como se las denomina habitualmente– rompieron el monolítico y militarista concepto que se utilizaba para inaugurar o clausurar los grandes eventos deportivos. Hasta ese momento el modelo que regía para los eventos deportivos era la propuesta militarista de las olimpiadas de Berlín de 1936. La inauguración de Berlín había marcado todas las inauguraciones posteriores hasta Barcelona cuando los gitanos ocuparon el escenario para cantar sus rumbas, el fuego penetró dentro del propio espacio para mostrar al mundo la cultura popular catalana, los participantes bailaban simulando mares por los que navegaban seres diferentes, el colorido se adueñaba del estadio, los atletas mezclados y bailando mientras se celebraba la clausura y aquel efecto final mágico en que un arquero encendía (supuestamente) la llama olímpica en una torre inmensa, truco similar al que habían venido utilizando algunas compañías de calle en los últimos años. Sin quitarle ni un ápice de mérito al publicista Lluís Bassat, el Nuevo Teatro de Calle catalán iba a marcar definitivamente la inauguración de los Juegos Olímpicos.

El éxito de las ceremonias olímpicas proyectaría aún más la figura de La Fura dels Baus y Els Comediants en el mundo. Eso iba a crear un nuevo problema: la gran afluencia de espectadores a las compañías teatrales españolas. Ya no iban a trabajar para un grupo más o menos amplio de personas, sino para decenas de miles de espectadores. Para sonorizar u ofrecer la visibilidad correcta a grandes masas, el Teatro de Calle debía dotarse de medios técnicos e infraestructuras similares a los grandes conciertos de las estrellas musicales de moda. Ello iba a reducir la cantidad de bolos anuales. Un gran espectáculo de una compañía requiere muchos días, incluso semanas, de trabajo. La incidencia y la asistencia masiva de espectadores compensan la cantidad de representaciones a realizar. Además La Fura y Comediants encontraron de repente un nuevo mercado inexistente hasta ese momento: la puesta en escena de óperas. La capacidad que habían demostrado para crear espectáculos muy visuales fue valorada por los gerentes de los grandes

teatros de ópera europeos. Esta capacidad creativa ha sido utilizada por los propios centros operísticos catalanes, quienes han venido utilizando reiteradamente su talento. De la calle han llegado a la ópera y han conseguido mantener su prestigio artístico.

Las compañías de sala o de calle de gran formato apenas existen en España, ya que raramente consiguen la financiación que una obra de estas características requiere. Por eso las obras de gran formato que a partir de ese momento creará la compañía *Xarxa Teatre* serán con aportaciones económicas extranjeras. Las inauguraciones de grandes obras públicas, de conmemoraciones históricas o de proyectos urbanísticos de gran formato facilitarán el dinero para crear grandes eventos. Eventos inicialmente propuestos para ser representados una sola vez. No obstante, Xarxa utilizará esas creaciones para proyectos específicos y las reconvertirá en espectáculos en gira. En 1994 la Scène National de Calais les propone inaugurar el túnel bajo el canal de la Mancha. *Veles e vents*, como sería denominado el espectáculo, fue posteriormente preparado para salir de gira y se convirtió en el espectáculo de gran formato más representado en toda Europa durante los diez años siguientes a su estreno. Se trataba del proceso de construcción de un hipotético navío de la antigüedad que terminaba convirtiéndose en un petrolero desvencijado. El viaje a lo largo del tiempo conlleva también una evolución en los seres humanos que lo realizan. De la pureza, ilusión, nobleza y camaradería con que inician su recorrido se pasa al odio, la destrucción, la violencia y la guerra. La obra afirma que la muerte del mar comportará la muerte de los seres humanos. Ese mismo año **Sarruga** presentó los enormes animales de papel arrugado y hierro que los actores transportaban pedaleando. *Natura est* se incorporó a la nómina de productos teatrales exportables. Al año siguiente **Gog i Magog** estrenó *Parasitum*, un extraño ritual de hombres y bestias que así mismo se abrió espacio en las programaciones de los festivales.

## EL PERÍODO POPULAR

El período de mandato socialista iba a llegar a su fin en 1996. El Partido Popular liderado por José María Aznar ganaría las elecciones. A lo largo de los casi 14 años los socialistas habían conseguido dotar de una política teatral a un país que había carecido de ella. Sus resultados positivos fueron enormes, pero si los comparamos con la política desarrollada por algunos

países vecinos aún eran insuficientes. Y a pesar de la gran presencia de las compañías de calle en los escenarios internacionales, la ayuda para producir obras para ese espacio exterior fue nula. Pese a ello hay que reconocer que durante ese período socialista las compañías teatrales se profesionalizaron y abandonaron el asociacionismo; se crearon órdenes de ayuda para los profesionales; los actores fueron cotizados a la Seguridad Social; se restauraron o construyeron una gran cantidad de edificios teatrales; se crearon los primeros circuitos teatrales y se silenció la censura, que aún mantenía vestigios morales y políticos en la época de la UCD. En definitiva, los socialistas habían aceptado que el teatro debía ser un servicio que asumiera la administración para evitar que fuera un producto que denotase la buena situación económica de sus consumidores.

El cambio político se veía venir entre la profesión teatral y el desencanto había cundido entre los colectivos progresistas durante los últimos años. En teatro el desencanto venía producido porque el flujir económico estatal redundaba mayoritariamente en las instituciones estatales, autonómicas o locales por lo que la iniciativa privada languidecía y se veía incapaz de prosperar económicamente. Tan sólo dos o tres empresas habían conseguido consolidarse. No obstante, ese desencanto no aminoraba el temor que los jóvenes empresarios teatrales tenían a la futura llegada de los conservadores al poder. La historia última de España, tanto del franquismo como de la UCD, auguraba la supresión de las partidas de cultura del ministerio. La pregunta que todos se formulaban era si la derecha española ya había evolucionado hacia una derecha de perfil europeo o seguía anclada en la incultura y la incompreensión. Ese temor, sin embargo, desapareció cuando los gestores culturales del Partido Popular aumentaron los presupuestos destinados a ayudar a las compañías, tanto en sus autonomías, como en el INAEM. La estructura organizativa que habían creado los socialistas apenas fue modificada, pero se corrigió al alza la ayuda a la iniciativa privada. Hasta esa fecha nunca se había ayudado tanto a la profesión teatral. No obstante, cada día nos alejábamos más de la política de nuestros vecinos del norte.

La política que los franceses han desarrollado para promocionar las artes de calle de su país les ha permitido situarse en el lugar hegemónico que ocupaba el Teatro de Calle español durante los ochenta y noventa. Ello se debe a la capacidad organizativa de sus colectivos y a la sensibilidad de sus

gobiernos. En 1997 las compañías y festivales de artes de la calle se unieron en "La Fédération", colectivo que aglutinaba a los artistas, las empresas, los festivales y el entorno de las artes de calle. No se trataba ni de un sindicato, ni de una asociación patronal, ni de un colectivo de empresas. Eran un grupo de interlocución con el que el gobierno debería pactar la política de las artes de calle. El número 41 de *Fiestacultura* (invierno, 2009), revista especializada en las artes de calle, publicaba un artículo en el que se aportaban algunos de los grandes rasgos de la ayuda institucional a las artes de calle en Francia. Cualquier comparación es odiosa, pero en este caso es imposible. En resumen, durante 2009 existían en Francia 36 compañías concertadas con su Ministerio con una importante ayuda gubernamental. Todas ellas estaban concertadas con sus regiones y con las ciudades en que residían. Los franceses disponen de 6 centros de creación exclusivos para las artes de calle (CNAR). Cada uno de ellos produce y financia varios espectáculos anuales, tanto de gran formato, como de formato pequeño o mediano. No sólo se dispone de instalaciones adaptadas para la creación, sino que se dispone también de dinero para producir espectáculos. Además los profesionales del teatro tienen acceso a un subsidio de desempleo muy beneficioso. Las propias ciudades o regiones crean centros de acogida en los que ubicar a los creadores. Esos centros son propiedad de la institución. Los gastos de mantenimiento también corren por cuenta de la institución, pero son gestionados por los propios artistas. Marsella, por ejemplo, ha creado recientemente la ciudad de las artes de calle, un complejo de naves urbanas en donde ha ubicado a diez colectivos de gran formato. Los autores callejeros mantienen una relación con su sociedad de autores que en España se les niega. Un autor callejero forma parte del grupo directivo del colectivo de dramáticos. El resultado de esa política institucional que abarca ciudades, regiones y al ministerio les ha permitido asumir un predominio total a nivel mundial en las artes escénicas callejeras. Y no es porque sus artistas sean más creativos que los artistas españoles, sino porque pueden vivir de su trabajo gracias a la ayuda institucional, mientras que los españoles sólo podemos sobrevivir si realizamos muchos bolos cada año. En el Estado Español se valora más la cantidad de bolos realizados que la importancia e incidencia de los mismos. En Francia no se les exige a las compañías concertadas la realización de un mínimo de representaciones, sino que se valoran otros aspectos de su

trayectoria y creación artística. La diferencia de resultados es enorme. La ceguera de las autoridades españolas por apostar por el Nuevo Teatro Español cuando lideraba la escena callejera europea terminará por estudiarse en los masters de gestión cultural como uno de los grandes errores de una política teatral. Y ese error se mantiene sin que haya sido subsanado.

A finales de la década de los noventa empiezan a emerger las ferias teatrales autonómicas. Algunas comunidades autónomas incluso organizan varias ferias el mismo año: circo, sala, danza, calle, animación... La abundancia de ferias, comparada con la escasez de los festivales, denota la debilidad de la profesión y lo fácil que es abusar de la misma. Algunas supuestas ferias no pagan a los artistas sus cachés, aduciendo que van a permitir que otros programadores vean sus obras y las programen, por lo que las compañías aceptan acudir a cambio de comida, alojamiento y una deficiente ayuda técnica o una sensible reducción de sus honorarios. Evidentemente no todas las ferias pueden ser juzgadas de la misma manera, pero incluso algunos miembros de la Coordinadora de Ferias reconocen que existen festivales camuflados tras el formato de las ferias. Entre las ferias que han potenciado el Teatro de Calle tras la pionera Tàrrega, cabe citar la Feria Umore Azoka de Leioa, la Feria de Teatro de Ciudad Rodrigo y la Fira Mediterrània (d'Arrels Tradicionals) de Manresa. También hay que mencionar la creación en 2000 del Festival Internacional de Teatro de Calle de Valladolid, los festivales de Vila-real, Medina de Campoo, Aguilar del Campo, Getafe, Alcorcón, Vitoria, Viladecans, y las fiestas de Zaragoza, Bilbao, Castellón, Murcia...

Toda esta actividad teatral pasaba desapercibida para los medios de comunicación de ámbito estatal, TV, radios y prensa escrita. Estos medios habían asumido que sólo merecían ser noticia un par de compañías de principios de los ochenta. Y no era por que las otras compañías no les enviaran los correspondientes comunicados, sino por una dinámica inmovilista. Los periodistas de cobertura estatal no se mueven de Madrid o Barcelona por lo que desconocen lo que pasa fuera de esas ciudades. Sin quererlo, la ausencia de noticias de aquello que pasaba fuera de las dos grandes urbes españolas se sumó al proceso de invisibilidad de las nuevas compañías teatrales. Por eso en 1999 nació la revista *Fiestacultura* –dirigida por *Pasqual Mas*– especializada en arte en espacios exteriores y fiestas tradicionales. La revista fue promovida y financiada por *Xarxa Teatre* ya que la asiduidad con la que

esta compañía actuaba por todo el mundo le facilitaba informar sobre toda la actividad artística europea en espacios exteriores. Doce años después de haber sido creada sigue manteniendo informados a los amantes del teatro de todo aquello que se produce en nuestro continente.

El Siglo XXI se iniciará con una estructura organizativa e infraestructural como hacía años que no se veía. La gran cantidad de nuevos teatros iba a requerir de programadores, tramoyistas, jefes de sala, taquilleras. En mayor o menor medida todos los teatros se dotaron de trabajadores fijos, funcionarios mayoritariamente, para desarrollar su actividad en mejores condiciones. El presupuesto de los ayuntamientos para la actividad cultural creció espectacularmente, pero la mayor parte del dinero destinado iba a redundar en las necesidades infraestructurales, técnicas y personales de los edificios. Eso limitaría la cantidad económica destinada a programación por lo que la mayor parte de programadores considerarían que el dinero que tenían debía destinarse a la programación de la sala propia. Pocos consideraron mantener una actividad en espacios exteriores. Ni siquiera se planteaban que era función suya programar fuera de su sala por lo que dejaron de destinar dinero para ese menester. El Teatro de Calle se vio aún más reducido al mercado festivo. Paradójicamente los gestores de cultura le pagaban la compañía de Teatro de Calle a los gestores de las fiestas. Poco a poco muchos gestores teatrales quisieron plasmar su personalidad en la programación y llegaron a considerar que programar las compañías de éxito que todos programaban no conllevaba ningún mérito. Por ello empezaron a optar por realizar programaciones diferentes a las que hacían sus vecinos. A pesar de que el público no suele trasladarse de una ciudad a otra los programadores empezaron a buscar la originalidad. Por lo que hacía falta una oferta mucho más variada de espectáculos que programar para tener programaciones singulares. La producción teatral aumentaría sensiblemente, con la particularidad de que las propias compañías asumían los gastos de producción. Se empezó a producir mucho y sin dinero para un mercado que si en números globales había aumentado espectacularmente había dejado con escasas posibilidades de supervivencia a muchos espectáculos de calidad. El motivo de no programarlos podía ser tan sencillo como el haber actuado a menos de 100 km. de una sede el año anterior. De repente se empezó a extender la creencia de que había una crisis de creatividad ya que no había buenos espectáculos, originales y baratos

para rellenar una programación tan singular. Con las ferias vendría a suceder lo mismo. Ninguna feria repetiría en un mismo año un espectáculo de gran formato. A lo máximo se repite algún espectáculo de mediano o pequeño formato. Por lo tanto el mercado de las compañías, de sala o de calle, se vio reducido sustancialmente ya antes de la llegada de la crisis.

A pesar de todos los problemas que se han enumerado hasta ahora, la presencia de las compañías españolas aún había sido muy importante durante la última década del siglo XX por toda Europa. El Nuevo Teatro de Calle español seguía manteniendo una importante presencia internacional. Durante el siglo XXI la danza y el Circo asumieron un fuerte protagonismo en el Teatro de Calle. Un grupo de compañías de tipo circense empezaron a ofrecer espectáculos para un grupo más o menos limitado de espectadores. **Albadulaje, Los Gingers, Los 2 play, Circ Pànic** o los históricos **La Tal y Escarlata Circus**. La excepción a ese empequeñecimiento la representa **Puja**, que posteriormente se denominará **Voalá**. Este colectivo realiza acrobacias colgados de una grúa a 25 metros del suelo con coreografías de varios trapezistas a ritmo de la música interpretada en directo. El mimo clown **Leandre** se convirtió en el gran descubrimiento de la escena callejera del 2000. Su manera de interpretar a un mimo, de gran expresividad a pesar de intentar parecer inexpresivo, nos recuerda sobre manera a Buster Keaton. Si bien muchos de sus números provienen del gran libro de gags clownescos, su capacidad de improvisación es notoria y grandes carcajadas suelen acompañar su intuición.

No obstante, la gran eclosión artística del nuevo siglo la van a aportar las compañías de danza contemporáneas. **Sol Picó** creará varios espectáculos de los que sobresaldrán *DVA* y *Amor Diesel*. **La Imperdible** regresó a la calle. Empezaron siendo un grupo callejero, **La Pupa**, durante los ochenta para luego trasladarse a una sala. Su regreso callejero consistió en una trilogía, creada en años sucesivos, sobre la ubicación del espectador. Se inició alrededor de un quiosco, cual mirones, continuó ubicando al público bajo un escenario con suelo transparente y concluyó ubicándoles en una posición elevada en torno al escenario con gran profusión de imágenes. Los vascos de **Gairzerdi** realizaron una serie de producciones de enorme calidad y gran creatividad que no fueron programadas con la asiduidad que merecían. Otras compañías que optaron por la danza en espacios abiertos fueron **Alki-**

**mia 150, Karlik Danza, Senza Tempo, Maracaibo, Hojarasca danza, Factoría Mascaró o La Furtiva**. Así mismo la danza aérea, efectuada sobre las paredes de los edificios, tuvo varios creadores como el grupo **B-612**. Los títeres también se hicieron notar y a los históricos títeres callejeros de **Axioma** se les unió **Espejo Negro** con un sonado éxito, *La cabra*.

El 2000 se inició con el estreno de *Déus o bèsties* de la compañía *Xarxa Teatre* que en pocos años programaron todos los grandes festivales internacionales. La compañía **Hortzmuga** presentará otro espectáculo de gran formato, *Matraka*, sobre el bombardeo de Gernika. **Markeliñe** demostrará un extraordinario dominio de la dramaturgia en su *DSO*. **Azar Teatro** ridiculizará a los monarcas con su *Barroco Roll*. El **Teatro de la Saca** impactará en la escena callejera con su *Fuhrer* sobre la persecución de los judíos y las guerras del planeta. **Visitants** buscará un nuevo lenguaje escénico con su afamado *Viatgers*. **Nacho Vilar** producirá una serie de espectáculos cómicos muy divertidos. **La Cremallera** encontrará un mercado amplísimo en obras de pequeño formato para mercados medievales. **Fadunito** dará en el clavo con *La gran familia*. **Al Suroeste Teatro** conseguirá hacer brillantes espectáculos juglarescos con injustificable falta de aceptación por parte de los programadores. **Vagalume** producirá espectáculos con una asiduidad sorprendente. **PVC** se ahogará en su intento de mostrar públicamente las contradicciones de nuestra moralidad y su impactante *Lujuria* apenas será programada.

## EL SEGUNDO PERÍODO SOCIALISTA

La alternancia política que facilita la democracia permitió a los socialistas volver al poder tras el tremendo error que significó la declaración de guerra a Irak que Bush y Blair hicieron en las islas Azores con la presencia del presidente Aznar. Las plazas españolas se volvieron a llenar de manifestantes contrarios a la intervención militar española y la amplia mayoría de la que gozaba el Partido Popular desapareció drásticamente. La gestión de la información que realizó el gobierno ante el brutal atentado del 11 de marzo en Madrid —tres días antes de las elecciones— terminó por decantar la balanza hacia los socialistas. Mucha gente que se hubiese abstenido fue a votar contra los conservadores. El nuevo gobierno mantuvo las líneas establecidas de gestión teatral hasta la llegada de la crisis financiera y el anunciado estallido de la burbuja inmobiliaria española.

Durante este período continuaron surgiendo nuevas propuestas. **Kamchatka** arrastrará a sus emigrantes cargados de maletas por las calles europeas. **Cal y canto** triunfará con sus cometas volantes y también nos hablará de los emigrantes en *Éxodos*. **La Industrial Teatrer**a sorprenderá con *Vermell/ Rojo*. Las técnicas se han diversificado. Ahora se cuenta con propuestas más clásicas, juglarescas, osadas, espectaculares, provocadoras, estéticas, visuales, participativas, estáticas, itinerantes, contemporáneas, narrativas... Este siglo ha contado con una variedad de puestas en escena y dramaturgias tan inusuales que es difícil definir las todas. En definitiva, los artistas utilizan la calle como un espacio al que acoplarse y aprovechar las ventajas que proporciona obviando los problemas que le crea a la dramaturgia de sala. El resultado han sido espectáculos específicos para la calle que no se pueden analizar con el mismo método que se usa para el teatro de interior. La sala requiere dominar los silencios y el dominio de esos silencios en la calle es imposible. El público de sala suele ser instruido, perteneciente mayoritariamente a la clase media y con unos gustos muy estudiados y conocidos. Por el contrario, el público de la calle aglutina a todos los niveles culturales y a una amplísima gama de niveles económicos. Quizás por eso los estudiosos del teatro se han adentrado en menor medida en los lenguajes teatrales callejeros. Algo similar a cómo se enseñaba el teatro en las universidades en la década de los sesenta: se analizaba la literatura teatral, el texto, y se ignoraba la puesta en escena. Los profesores universitarios tuvieron que empezar a analizar la actividad teatral desde el punto de vista de la puesta en escena. En estos momentos son cada vez más los ambientes universitarios que se adentran en el estudio del Nuevo Teatro de Calle, no como un espectáculo de sala, sino como una propuesta que tendente a conseguir los mismos objetivos que el teatro de sala, utiliza técnicas, medios y lenguajes muy diferentes, que por lo tanto, requieren también análisis diferentes.

La novedad más importante de esta década será la lucha institucional contra la crisis. Sociedad, arte y cultura han de ir de la mano para enfrentarse a los problemas económicos. No hay una deficiente creación, eso nunca ha existido, sino crisis económica. Los bancos y los promotores urbanísticos nos han arruinado a todos. Han vaciado de dinero las arcas institucionales y al igual que sucedía en tiempos de Franco los recortes institucionales se han dirigido mayoritariamente hacia la cultura, el ocio y el deporte popular.

La respuesta dada por las autoridades ha sido desmoralizante. Los grandes holdings empresariales incluso han creado una táctica usurera para generar beneficios consistentes en hundir el valor de las empresas. Perder para ganar. El teatro, de sala o de calle, sufre esa situación inestable. Aunque lo peor son las defensas de tendencias neoliberales que hablan de ahorrar el dinero destinado a programar teatro no pagando caché a los artistas. Luego se despedirá a los trabajadores de los teatros. Más adelante serán los técnicos y ya por último se reconvertirán las salas a otros usos comerciales. El giro político en la manera de hablar de la cultura nos puede devolver a la oscuridad del período franquista. Y ante ese peligro la profesión teatral debe perder el miedo a reivindicar el teatro como una función social donde haga falta. Sentarse viendo la tele finiquitará la sociedad de bienestar y el futuro que eso puede aportar es muy tenebroso. El *El Teatro de Calle* se encuentra en la encrucijada de volver a tener que pasar la gorra. Y ¡ojalá me equivoque!

#### Para saber más:

Mas, Pasqual. *La calle del teatro*, Hiru, Ondarrabia, 2006.

Vilanova, Manuel V. y otros. "La escena callejera 1960-1984". *Fiestacultura*, Vila-real, 2010.

Miralles, R y Sirera, J. Ll. *Xarxa Teatre. 25 anys sense fronteres*. *Fiestacultura*, Vila-real, 2008 (Ediciones en inglés, castellano y catalán).

*Fiestacultura*. Revista especializada en teatro de calle de aparición trimestral desde 1999.

## 25 AÑOS MOSTRANDO EL CAMBIO

*Cuarta Pared*

### INTRO

Cumplimos 25 años. En este tiempo hemos crecido con el afán constante de renovar la escena y queremos seguir haciéndolo, porque no se trata de mirar al pasado, sino de darle la bienvenida al futuro. Para celebrarlo hemos diseñado una temporada por todo lo alto que aborda tres líneas de programación. ¿Te apuntas al viaje?

**Compañía Cuarta Pared.** Abrimos una nueva etapa con nuestro proyecto más ambicioso, *Primeros días del futuro*, que engloba una serie de estrenos en distintos formatos teatrales sobre cómo será la vida cotidiana dentro de unos años. Además, podrás despedirte de los últimos montajes de la compañía empezando con la reposición de *Rebeldías Posibles*.

**Compañeros de Viaje.** Se estrenarán los últimos trabajos de algunos de los profesionales que nos han acompañado estos años y que han dejado su sello en la programación, como Alberto Jiménez, José Ramón Fernández, Alfonso Armada, Laila Ripoll con Micomicón Teatro, o Carmen Werner con Provisional Danza.

**Impulso ETC.** Abrimos por primera vez al público algunos de los trabajos que se han gestado en Espacio Teatro Contemporáneo, nuestro recién creado

área de investigación. El primero será *Más allá de las palabras*, un montaje pionero en nuestro país, realizado con profesionales de distintas procedencias étnicas y culturales residentes en España.

## CUARTA PARED

### Única y necesaria

Cuarta Pared es un proyecto cultural único que aporta su propio criterio a las artes escénicas. Fomentamos un teatro renovador, capaz de reflejar los problemas de la sociedad contemporánea y que posibilita el encuentro entre artistas innovadores y espectadores inquietos. En este marco, apostamos por los procesos creativos a largo plazo frente a proyectos efímeros de mero interés económico. El proyecto es a día de hoy uno de los centros de formación, investigación y producción teatral más reconocidos de nuestro país.

**Cuarta Pared celebra en 2010 su veinticinco aniversario.**

## SALA

### Espacio para el cambio

La Sala Cuarta Pared tiene como objetivo ser un núcleo plural y dinamizador de las artes escénicas con un claro apoyo a las nuevas dramaturgias, y busca esa misma diversidad en el espectador.

El espacio se ha convertido en un punto de referencia para un público heterogéneo, nada elitista, que se apasiona por un teatro comprometido. En respuesta a las inquietudes de nuestros espectadores promovemos actividades como encuentros con compañías o albergamos festivales, tanto propios como externos, que enriquecen la programación cada temporada.

Para su actividad, Cuarta Pared cuenta con un espacio muy personal que sintoniza por completo con la filosofía de programación. La sala está pensada para que el espectador disfrute del privilegio de la proximidad con el escenario, de la versatilidad del espacio, y de la experiencia de conocer y vivir el teatro de forma diferente a través de montajes arriesgados y poco convencionales.

**Sala Cuarta Pared acoge cada año a más de 35.000 espectadores.**

## COMPAÑÍA

### Dramaturgias de hoy

Hay tres claves que definen el trabajo de la compañía Cuarta Pared: riesgo en la escena, búsqueda constante de nuevos lenguajes y voluntad de participar en el debate social. Esto le ha llevado a crear sus propias dramaturgias en colaboración con escritores cuya curiosidad creativa no se agota en logros convencionales.

La compañía, constituida por miembros fundadores, actores que finalizaron su aprendizaje en la escuela, y actores invitados que aportan otros puntos de vista, ha generado una manera muy personal y reconocible de hacer teatro, que mantiene viva la inquietud de ser portavoz de la sociedad a través de un lenguaje propio que aglutina diversos códigos escénicos.

En las producciones infantiles la compañía apuesta por la innovación y la calidad, con el mismo rigor artístico que en los espectáculos para adultos. Las dramaturgias tratan temas cercanos al niño que le ayudan a comprender el mundo, sin olvidar los aspectos más lúdicos, imaginativos y creativos de las artes escénicas.

**Sólo en los últimos diez años la compañía Cuarta Pared ha realizado más de dos mil representaciones.**

## ESCUELA

### Trabajo de base

El concepto del actor creador es la base de la Escuela Cuarta Pared. A lo largo de sus 25 años de experiencia, la escuela ha ido creciendo hasta alcanzar un número de 400 alumnos al año. Además ha ido modernizándose y adaptándose a las necesidades para formar intérpretes capaces de trabajar en el contexto del teatro contemporáneo.

Para quienes desean dedicarse al teatro de manera profesional, la escuela ha desarrollado una pedagogía integral renovadora que estimula al alumno a asumir riesgos y encontrar por sí mismo mecanismos para resolver los problemas actorales, dándole las herramientas de creación necesarias para afrontar diversas metodologías. El profesorado potencia los recursos creativos del alumno, su autonomía y su compromiso hacia el trabajo en grupo.

En la Escuela Infantil y Juvenil el niño o joven adquiere herramientas indispensables para su desarrollo como ser humano a través del teatro, de una forma lúdica e innovadora, que cuenta con el asesoramiento periódico de un equipo pedagógico especializado.

La escuela ofrece además Cursos de Iniciación al Teatro dirigidos a adultos aficionados a las artes escénicas que quieran disfrutar del enriquecimiento personal que supone participar en procesos creativos.

Los profesionales del sector disponen también de distintos cursos para ampliar su formación, talleres de dramaturgia enfocados a profundizar en la escritura teatral contemporánea o los Cursos Internacionales de Teatro en Verano Aforo, monográficos impartidos por prestigiosas personalidades del mundo del teatro.

**Más de cuatrocientos alumnos se acercan al teatro cada curso en la Escuela Cuarta Pared.**

## ETC

### Buscador teatral

Espacio Teatro Contemporáneo es el último eslabón en el desarrollo de Cuarta Pared, un ámbito de investigación y desarrollo de nuevos lenguajes escénicos que facilita a los profesionales de las artes escénicas realizar las búsquedas que no son posibles en las producciones habituales.

Las propuestas escénicas contemporáneas y los textos innovadores necesitan nuevas formas de presentarse en el escenario, pero las urgencias y las limitaciones que imponen los procesos de producción sólo permiten aplicar fórmulas preexistentes que desactivan la potencia y la carga renovadora de las nuevas propuestas.

ETC ofrece un espacio y un tiempo donde poder trabajar sin la presión de los resultados inmediatos y contando con los recursos adecuados para desarrollar los procesos.

**En sólo dos años ETC ha producido diez laboratorios junto a más de ciento cincuenta profesionales.**

## CONTRAPORTADA

### Algunos Premios

Premio Palma de Alicante 2009 por la programación continuada de dramaturgia española viva.

Premio Internacional Feria de Teatro de Huesca a la Mejor Propuesta de Teatro 2007.

Premio Max al Mejor Texto Dramático en Castellano 2002.

Premio Max al Mejor Espectáculo Infantil 2001.

Premio al Mejor Montaje del Año según los lectores de El País de las Tentaciones 2001.

Premio Max al Mejor Productor Privado de Artes Escénicas 2000.

Premio Ojo Crítico de Teatro en 1999.

### Festivales de los que Cuarta Pared es sede

**Festival de Otoño** Festival Internacional de Teatro, Música y Danza.

**Escena Contemporánea** Festival Alternativo de Artes Escénicas.

**Territorio Danza** Festival de Danza organizado por Cuarta Pared.

**Madrid en Danza** Festival Internacional de Danza.

**Teatralia** Festival Internacional de las Artes Escénicas para Niños.

**Veranos de la Villa** Festival de Verano del Ayuntamiento de Madrid.

**Un Madrid de Cuento** Certamen de Cuentacuentos.

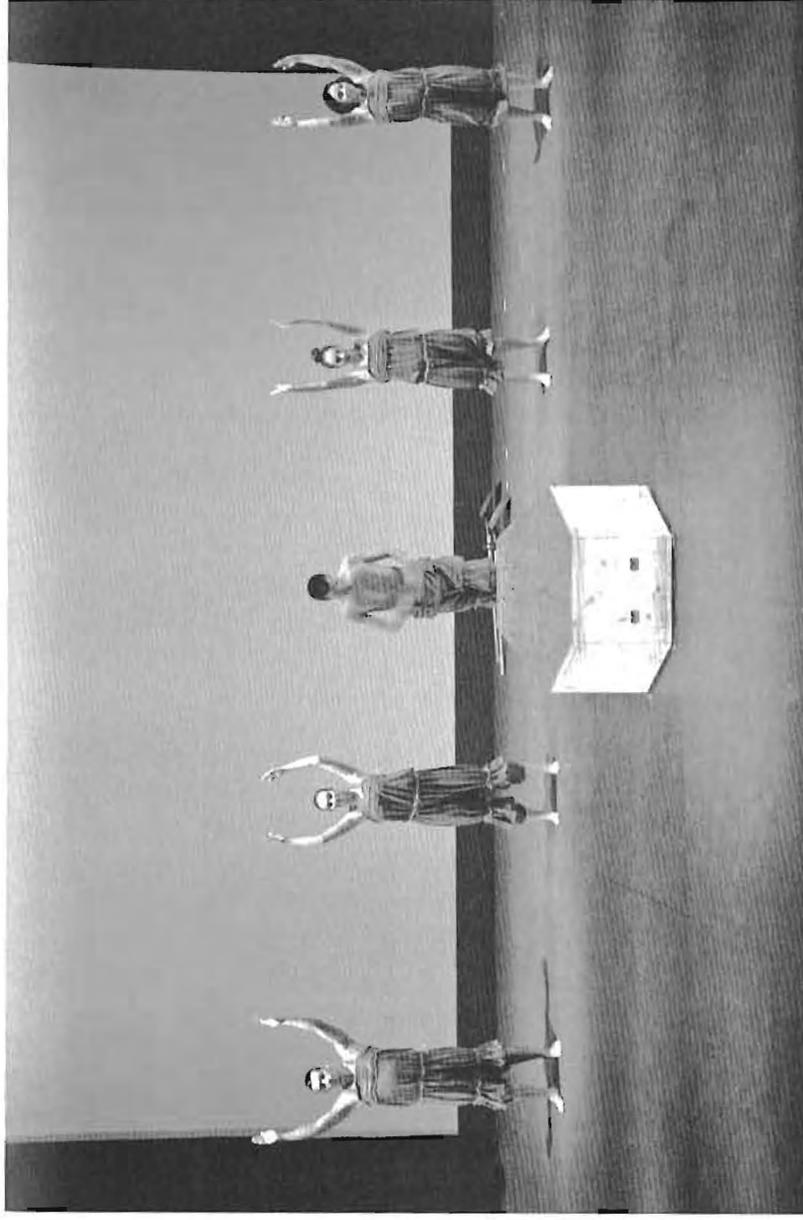
**Memoria fotográfica  
sobre la XVII Muestra de Teatro Español  
de Autores Contemporáneos**



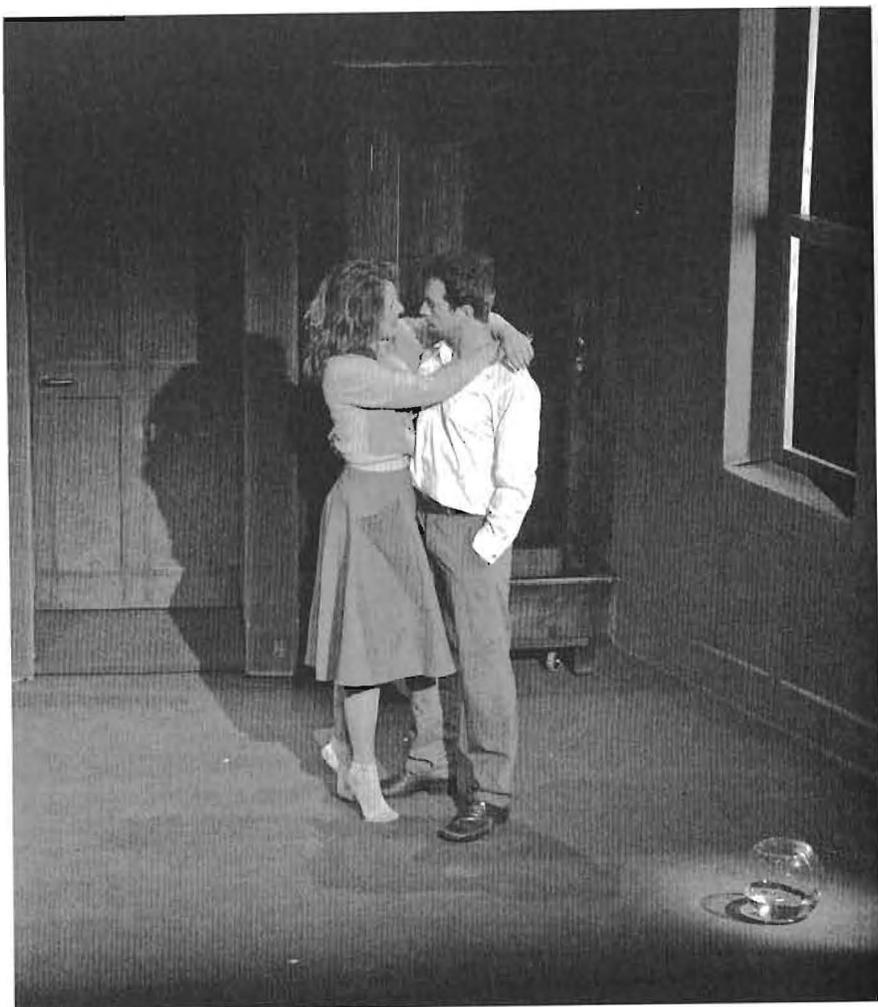
JUAN MAYORGA Y REPRESENTANTES DE DIVERSAS INSTITUCIONES.



"CARTAS DE AMOR A STALIN" de Juan Mayorga.  
Dirección: Helena Pimenta.



"LOS MARES HABITADOS" de Irma Correa, Carlos Alonso Callero, Antonio Tabares y Orlando Alonso.  
Dirección: Carlos Alonso Callero.



"LA AMÉRICA DE EDWARD HOPPER" de Eva Hibernia.  
Dirección: Eva Hibernia.



"CORPOS DISIDENTES" de Carlos Neira, Xiana Carracelas, Arantza Villar, Nerea Barros e Iria Sobrado.  
Dirección: Carlos Neira.



"LOS QUE RÍEN LOS ÚLTIMOS" de Eusebio Calonge.

Dirección: Paco de la Zaranda.



"EN EL OSCURO CORAZÓN DEL BOSQUE" de José Luis Alonso de Santos.

Dirección: Ignacio García.



“SIEMPRE FIESTA” de Luis G.ª Araus, Susana Sánchez y Javier G.ª Yagüe.  
Dirección: Javier G.ª Yagüe.



“INTERCAMBIOS”.  
Encuentros entre autores, traductores y programadores.



PRESENTACIÓN DE PUBLICACIONES.

(de izquierda a derecha, Fernando Gómez Grande, Amado del Pino, Virgilio Tortosa, Juan A. Ríos Carratalá y Antonio Cremades).

### III. DESDE LA OTRA ORILLA

## DOS PUNTITOS

*Cristian Palacios<sup>1</sup>*

¿Para qué sirve un lenguaje? Esta herramienta esencial al género humano, esta tecnología, que en algún momento hizo del hombre un hombre, ¿para qué se usa? ¿Cuál es su utilidad? La respuesta parece evidente: para comunicarnos. Si entendemos, como el joven Benjamin, que “toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje” y pensamos que teatro, cine, música, pintura, arquitectura, son, a su manera, lenguajes, diremos que comunican. Pues bien, la cosa no es tan simple. En primer lugar porque “comunicar” como el verbo indica, como parece indicar, es siempre, comunicar algo. Y ese algo ¿de qué está hecho? De lenguaje. ¿De qué está hecho el teatro? Y ¿qué es, a fin de cuentas, lo teatral? Nadie parece estar dispuesto a responder esa pregunta. En realidad, nadie parece estar dispuesto a responder una pregunta cuyos términos sean “¿Qué es X?”. Se corren riesgos muy grandes. Riesgos que hoy en día muy pocos investigadores, críticos o pensadores quieren asumir. Bueno, algunos. Otros, los que pretenden entrar en el *nobile castello* de la fama por la vía negativa, y echarse una partidita de cartas con Harold Bloom, lo hacen. Y allí los tenemos diciendo “el teatro es esto y esto otro y nada más”. Pero

---

<sup>1</sup> Dramaturgo, investigador del CONICET.

claro, aunque cada tanto se les ocurre una genialidad, lo que todas sus afirmaciones categóricas encierran es más que nada una férrea y firme voluntad de provocar. Provocación que como gesto no tiene nada de malo, salvo cuando, como suele suceder, no se dicen más que tonterías disfrazadas de verdades grandilocuentes.

Afirma Althusser, en la introducción a "Para leer El Capital", que nuestro tiempo se expone a ser recordado alguna vez como el tiempo en que la humanidad ha vuelto a preguntarse por el "sentido" de los gestos más simples de la existencia "¿Qué es leer?", "¿Qué es ver?", "¿Qué es oír, decir, actuar?" o más sencillamente "¿Qué significa pensar?". Habría que preguntarse también por la pregunta, habría que interrogar, algún día, el acto mismo de interrogar. La pregunta siempre abre un espacio vacío porque "lo que no se sabe" que es siempre condición ineludible para empezar a saber, no es anterior a la pregunta, sino que aparece allí, horadando la superficie de lo cerrado, en el momento en que la pregunta se forma. Y este espacio, este hueco que la pregunta abre, es el sitio donde tiene lugar el pensamiento, donde el sentido se echa a rodar. Me gusta siempre decir que el "buen teatro" hace preguntas y el "mal teatro" las responde. Eso lo dijo, para la literatura, creo que Jauss. Creo que Jauss dijo algo así como que toda obra literaria hace una pregunta y es la tarea del investigador –pero aquí podemos sustituir esa palabra por pensador– encontrar la pregunta que el texto hace, que nos hace. Volvamos pues a la pregunta, ¿de qué está hecho el teatro?

¿De qué está hecho el Quijote, por ejemplo? Suele decirse que de palabras. ¿Y Hamlet? De palabras también. Pero una grieta se abre entre Hamlet y el Quijote –esos dos chiflados– en el momento en que el verbo "decir" es reemplazado por dos puntitos. Esos dos puntitos –que nadie nunca ha tenido en cuenta– definen el abismo insondable que separa al teatro de la literatura. Que los separa, pero actuando un poco como esas medallas que se entregaban en la Edad Media los amantes, cuando uno de ellos partía hacia un largo viaje. Un viaje que podía durar años, con el riesgo que implicaba no reconocerse al regresar. Estas medallas entonces eran a la vez la marca de una cercanía y de una distancia. La medalla indicaba que los amantes estaban separados pero unidos a la vez para siempre por un hilo común. Así más o menos como sucede con el teatro y la literatura a través de esos dos misteriosos puntitos.

Estos puntitos –que representan al teatro mucho más que la máscara, la faja, Melpómene, el telón rojo, Dionisos o la nariz de clown– esos dos puntitos, decía, no han podido ser interrogados hasta fines del siglo XIX, porque hasta fines del siglo XIX no existía propiamente teatro. ¿Qué significa esto? Teatro ha existido siempre, al parecer, en todas las culturas; pero el teatro tal como lo entendemos hoy en día, el teatro que puede rebelarse a ser subordinado al texto buscando ser otra cosa que representación, ese teatro no ha nacido sino hasta el surgimiento del oficio de director. El ritual de una tribu de la Polinesia o el canto polifónico de unos cuantos griegos embriagados no es todavía teatro, pero tampoco lo es el ejercicio de transportar un texto literario a la escena, el ejercicio de leer en voz alta, de una forma y otra, no es sencillamente teatro. El teatro es otra cosa que contiene a todas estas otras.

Y esos dos puntitos tampoco han podido ser interrogados hasta bien entrado el siglo XX o –si nadie lo ha hecho antes, y esto lo desconozco– hasta este preciso instante, hasta pasada la primera década del XXI; porque no es hasta ese entonces que se produce en la dramaturgia un fenómeno bastante singular: su desaparición. Es decir, no su desaparición total. No es que los dramaturgos hayan dejado de escribir poniendo los dos puntitos, pero se debe reconocer que es cada vez más habitual, o cada vez menos común, encontrar dramaturgos que escriban en discurso directo. Lo hacen, en cambio, adoptando un tipo de escritura "poética", cambiando la tipografía de las letras, pidiendo que los lectores nos concentremos en la materialidad de la escritura, haciendo, como se dice, literatura.

Y aquí se abre otra pregunta, porque si justamente la más radical revolución del teatro en el siglo XX –aquello que, creo yo, hace que exista propiamente el teatro– ha sido su rechazo a ser subordinado al texto –con Artaud, pero también con Antoine, cuyo giro ha sido buscar la representación no de la palabra escrita sino de aquello que excedía al texto, de la vida que Antoine creía, estaba en el texto, pero que en realidad estaba por fuera del texto, porque era la representación del mundo y no de la palabra que hablaba sobre el mundo– si este movimiento ha sido la columna vertebral sobre la cual todo lo que hoy en día reconocemos como teatro se ha afirmado y apuntalado; ha de reconocerse que este gesto que repiten tantos dramaturgos hoy en día, tiene algo de singular ¿Por qué justo en el momento en que se descubre que el texto no es lo que importa, que lo que importa, cuando hablamos de

teatro, es otra cosa, por qué en ese momento los dramaturgos comienzan a escribir, precisamente para ser leídos? Algo que no sucede claramente con el guión cinematográfico, que yo sepa. El guión cinematográfico no tiene más voluntad que la de ser una instancia técnica. Un proyecto de obra, que será luego un filme. Y nada más.

Ensayaré una respuesta –sin duda insuficiente– que intentará resolver este enigma que atañe, creo yo, a esos dos dichosos puntitos en lo que representan, en lo que tienen de irrepresentable, es decir, en lo que une al teatro con la literatura en esta paradójica relación. Y bien, diré que en el teatro el texto es accidental mientras que en la obra literaria lo accidental es su lectura. La palabra accidental no debe prestarse a confusión. Accidental es aquí “lo absolutamente necesario para que la obra exista”, pero no la obra en sí. Una novela no es la lectura que de esa novela se hace, aunque la novela no sea nada si nadie la lee. Lo mismo, una obra de teatro no existe sin un texto –aunque ese texto sea virtual– pero ella “es” su realización sobre el escenario. Difícil de digerir porque lo que el teatro “es”, no lo es sino un instante, y luego se desvanece en el aire. Mientras que la obra literaria o la partitura o incluso un filme están ahí, los vemos, podemos tocarlos –pero ¿son ellos realmente, eso?– como un cuadro o una estatua o un edificio. En cambio, el teatro no es su texto, claramente no. Es lo que vemos cuando lo vemos, tan fugaz y volátil. Y aunque repite lo irrepitable, noche tras noche, no está nunca “ahí”.

*Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, aunque sea una obra escrita como teatro, aunque tenga toda la apariencia de ser teatro, no es una obra teatral. Y por lo mismo, *Medeamaterial* o *Insultos al público* no son tan sólo obras literarias, porque lo que son lo son en tanto están ahí para ser llevadas a escena. Lo extraordinario es que, con todo, sigue siendo *Fausto* –una obra escrita para ser leída– el texto en lengua alemana más representado. Mientras que el *Filóctetes* de Müller o –para poner un ejemplo latinoamericano– *Oc Ye Nechca*, de Jaime Chabaud, se disfrutaban como literatura, como se siguen leyendo tanto o más que representando a Shakespeare a Lorca o al bueno de Don Ramón del Valle Inclán. Lo cual le quita a la dramaturgia su especificidad, pero al tiempo que le hace conservar al teatro su lugar en la literatura. No como si la literatura le prestara un servicio al teatro por un derecho imperialista de hospitalidad. Más bien diríamos que la apuesta que

la dramaturgia ha llevado adelante borrando esos dos puntitos miserables –en el mismo momento, creo yo, en que Artaud proclamaba la clausura de la representación– ha sido la de poner las cosas de igual a igual, dado que si el teatro puede leerse como literatura, no faltará para la literatura, para toda la literatura, la posibilidad de ser leída como teatro.

Decíamos lectura, pero me gustaría emplear aquí otra imagen que creo que aclarará un poco más lo que quiero decir, la de traducción. Pienso una vez más en Walter Benjamin y en su texto *La tarea del traductor*. No es difícil imaginar el ejercicio del director como una traducción del texto a la escena, de un sistema de signos a otro, o de un lenguaje a otro lenguaje, hecho de gestos, acciones, movimientos, palabras. “¿Qué ‘dice’ una obra literaria?” pregunta Benjamin – “¿Qué comunica? Muy poco a aquél que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y sin embargo la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia” Este fragmento debería ser repetido como un salmo por algunos directores –y por miles y miles de actores y dramaturgos– hasta que su sentido llegué a golpearlos con la fuerza de una revelación. La tarea del director no consiste en llevar de un lado a otro aquello que el texto comunica, su sentido, su mensaje o como se le quiera llamar porque eso, en una obra de teatro, es lo que menos importa ¿Y en qué consiste entonces? La función del traductor –sigue Benjamin– se diferencia de la del escritor en que debe encontrar en la lengua de llegada una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original. Algo así como construir una casa donde pueda sentirse a gusto el extranjero, una morada para la voz del poeta. ¿Qué es la voz? Algo que debe ser traducido incluso en el interior de la misma lengua. Y el poema, cualquier poema, es el cuerpo donde se aloja esa voz. La voz de Shakespeare, la voz de Tennyson, de Rimbaud, de Lorca, de Baudelaire, esa voz que sólo una buena traducción nos deja intuir.

Coincidirán conmigo en que existe una relación más estrecha –en este sentido– entre el teatro y la poesía, que entre éste y cualquier otra forma literaria. De hecho, de una escritura como la de Müller se dice que es poética. La poesía tiene su origen en la oralidad a diferencia del cuento o la novela –hija de tiempos modernos– cuyo receptáculo natural es el libro. La poesía no suele llevar puntitos porque el poema los presupone. Porque se presupone

ne que eso que es el poema, alguien lo dice en voz alta. Y bien, a pesar de ello, cualquier lector de Mallarmè podrá constatar que hasta el espacio en blanco que separa uno y otro verso cumple una función. Porque lo que la poesía dice –aquello que es imposible decir– lo dice agotando al máximo todos los recursos y la energía del lenguaje (sonoros-visuales-espacio/temporales). Todo está en el poema al servicio de esa voz. Y bien, si la letra es el cuerpo para la voz del poema, ¿no podría pensarse el texto dramático, al revés, como una suerte de voz para el cuerpo que es el espectáculo mismo? ¿Cuál sería entonces la tarea del director? ¿En qué consistiría su “respeto” para con el texto dramático, lo que se dice “su fidelidad”? En hacerlo hablar. En dejar oír la voz que en ese texto habita.

Y la voz que en ese texto habita, una voz que es –a diferencia del poema– plural; puede crearla el dramaturgo ya sea haciendo dialogar a sus personajes por medio de dos puntitos –que son la representación gráfica de esa potencialidad que toda obra encierra– ya sea utilizando todos los otros recursos que la escritura le brinda: la página en blanco, la tipografía, el tamaño de una letra, pueden, si así lo precisa, hacerla hablar. Y no se necesita llegar hasta Müller. Léanse, por ejemplo, las acotaciones en Ramón del Valle Inclán, o el valor de los puntos suspensivos en Chejov. Porque un texto dramático, es, ante todo, un texto, una obra literaria, que llegará a transmutar en espectáculo por virtud de un director o de un dramaturgo esquizofrénico, devenido director. Cuando sucede al revés, cuando se crea un espectáculo, como se dice, “desde el cuerpo”, resulta muy difícil pasarlo luego a un texto, resulta muy difícil hacerlo bien. Porque se necesitaría un escritor tan bueno que sea capaz de oír la voz, el texto virtual que ya está de todos modos, en el espectáculo, y traerlo al papel en un movimiento que sería como una especie de exorcismo, lo contrario de una posesión.

Un lenguaje –vuelve a decir Benjamin– “no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no-comunicable”. La lengua no sólo comunica, esa no es, por lo menos, su ocupación principal. Y así volvemos a la pregunta del comienzo ¿para qué sirve un lenguaje? Para

2. Die Aufgaben des Regisseurs, deberíamos decir, porque la palabra que usa Benjamin, Aufgabe, tiene, además del de “tarea”, el sentido de “deber”, “obligación”, “cometido”; pero además el de “renuncia”, “remisión”, “entrega”...

pensar. La lengua nos deja pensar el mundo que nos rodea o mejor dicho, todo lo que nos rodea, incluso nosotros mismos, se piensa en el interior de la lengua. Estamos inmersos en ella como el agua en el agua. No podemos escapar. Cualquier acción, cualquier gesto, será interpretado como parte de un sistema, mi ser más íntimo, esto que dice yo, está hecho de un lenguaje que no me pertenece y sobre el cual toda ilusión de propiedad es vana. Pero sucede con el lenguaje que a veces se vuelve sobre sí mismo, se espesa, se retuerce, y cuestionándose, deja escapar una línea de luz donde tiene lugar lo nuevo, lo único, lo diferente. Eso es la poesía y eso también es el teatro. Creo que el teatro es una forma de pensar el mundo, una forma de decir aquello que ni la ciencia, ni la religión, ni la filosofía alcanzan para decir. La tarea del dramaturgo consiste en echar mano a todo lo que está a su alcance para encontrar –tras largas noches de insomnio– que un hombre caminando por un espacio vacío es un pequeño milagro que nos ayuda a entender, en un instante y para siempre, quienes y qué cosa es lo que somos bajo el pálido azul del cielo.



#### IV. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

## Y VAMOS POR LA DOCE...

*Juan Luis Mira*

Los días 13, 14 y 21 de mayo tuvo lugar en Clan Cabaret de Alicante la XI edición del maratón de monólogos "Sól@ ante el peligro", que en esta ocasión congregó a una veintena de participantes. La Muestra, co-organizada por el mismo pub y el T.U. de Alicante, con la colaboración de la MTEAC, fue pionera en su día de este tipo de concursos y hoy ya es decana de los mismos en toda España. Ya hemos sobrepasado una década y vamos por la doce... Y el trabajo de estos años se refleja no sólo en los textos e intérpretes que los defienden, cada vez más preparados, sino en un público que abarrota la sala durante todas las sesiones. Por algo "Sol@ ante el peligro" se ha convertido, además de ser una cita ya tradicional en la cultura nocturna cada año, en un vivero de profesionales. El monólogo en la provincia de Alicante goza de una buena salud, existe un circuito muy interesante que coordina a numerosos locales repartidos por toda la geografía alicantina y se está convirtiendo en una sana tradición con la que acompañar las horas noctámbulas para muchos jóvenes –y no tan jóvenes–. Cada jueves por la noche, por ejemplo, a partir de septiembre, Clan Cabaret mantiene una programación, seriamente planificada, que abarrota el pub. Para ello, desde hace años, apuesta por ofrecer calidad y diversión. Y lo ha conseguido.

En la edición de este año, el Primer Premio fue a parar a las manos de

Ana Sandoval con su monólogo "la proporción áurea". Este monólogo, además, compartió con "Qué pasaría si", de Pascual Carbonell, el Premio de dramaturgia. Os ofrecemos a continuación ambos textos galardonados, junto a "Tertulianos", de Santiago García Tirado y "Es él", de Jesús Mayoral, seleccionados para estos cuadernos por su destacado nivel de creatividad y originalidad.

## TERTULIANOS EN EL MUNDO

*Santiago García Tirado*

(Aparece en el escenario hojeando un periódico).

Vaya, y vaya (...) es que hay cosas que son imposibles de entender (...) huy, huy, estoy sobrecogida, de verdad, porque no sé qué decir (lee): "Vivimos en un mundo inhóspito". ¿Y ustedes, entienden esto? A ver, ¿dónde se le pone la hache a inhóspito?

¿Lo ven? Nos rodean asuntos complicados, temas en los que los seres humanos creemos tener siempre una respuesta a mano, como si fuéramos una vulgar conferencia episcopal, pero no, no se arreglan las cosas así tan alegremente.

Hay tantos y tantos asuntos cruciales para el ser humano que para traer luz a este síndicó apareció hace siglos un grupo de gente dispuesta a todo, incluso a dejarse la piel delante de los micrófonos. Como yo. Yo soy tertuliana. En radio, en televisión, y ahora en los blogs, que antes eran blogs de anillas, o blogs de dos rayas, pero que ahora están en internet, y se llaman blogs, a secas.

Desde luego, si no fuera por nosotros cuánto engaño llenaría el mundo. Para eso los tertulianos y las tertulianas estamos bragadas (casi siempre, pero no siempre, para qué nos vamos a engañar) en temas de todo tipo. Estamos

obligados a saber de todo, condenados a estar a la última siempre, como Punsets de la civilización, pero mejor peinados: sabemos de cocina, de medicina, de fútbol, de lo que se tercié. Y además sabemos contarlo. Claro que como se pueden imaginar es un oficio de alto riesgo, así nos ha ido a lo largo de la historia. Fíjense en Sócrates: dice que no sabe nada, y le dan cicuta (pero mira que luego han vendido libros sobre el tío, eh, no son listos ni nada; lo que se han ahorrado luego en derechos de autor). Que murió, por cierto, en la incompreensión: "Eh, tú, qué discóbolo va a ganar el domingo", "Ah, yo sólo sé que no sé nada"; "Eh, tú, tertulianopoulos (le decían), ¿a que no sabes por qué a las estatuas de tías buenas siempre les falta un brazo, pero no una teta?". "Ah, yo sólo sé que no sé nada". Y lo mataron. Si es que ya entonces fallaba el sentido del humor.

Luego vino Hipatia, otra tertuliana famosa, y también se la quitaron de enmedio por hacer experimentos. Pero ¿quién no ha hecho experimentos alguna vez? ¿O es que hay alguien aquí que no haya plantado alguna vez en la vida, su lentejita en un bote de yogur con su algodón mojado? ¿A ver quién no se ha frotado el pelo con un boli para ver si se le pegaban los trocitos de papel? ¿Y quién no se ha tirado un pedo (con perdón: es por la ciencia) bajo el agua para ver si los gases hacían burbujitas? ¡Eso lo hacemos todos a hurtadillas!, pero claro, Hipatia lo contaba en público, porque era tertuliana en Alejandría, "y así no vamos a ninguna parte", le dijeron, "si la gente empieza a experimentar como loca... esto acabará en contubernio inhóspito"... ¡pumba!, una menos.

Luego vinieron tantos otros tertulianos de infausta noticia: Galileo, Giordano Bruno, Voltaire, Michael Moore, Roger Moore, Demi Moore, y Homer Simpson, y Javi Clemente, aunque podría estar hablando aquí hasta el infinito de otros muchos tertulianos incomprendidos.

Sí, sí, nosotros nos exponemos a diario, mientras la gente con toda la felicidad del mundo se dedica a vivir la vida padre, a la ligera, subidos en un andamio, o cargando botellas de butano, o exprimiendo naranjas para don Simón, hala, como unos irresponsables. A nosotros, en cambio, nos toca estar siempre en la vanguardia, ahí, al día de la última novedad, enfrentándonos a la incompreensión, al oscurantismo. Que como todos sabrán es una cosa con muy pocas luces, pero mucha mala leche. Y con poco sentido del humor.

¿Que de qué temas hablo? Pues de lo que toca: si se lleva el tupé, si los bífidus activos, si Simon o Garfunkel, si Angelina Jolie o Carmen de Mairena, yo qué sé, lo que salga. Les pondré unos ejemplos de rabiosa actualidad: últimamente a los intelectuales les da vergüenza decir que practican una religión. A ver: es un complejo como otro, no crean que sólo los tienen Edipo y los Borbones, los reyes en todo caso. No, también los intelectuales tienen complejos. La gente intelectual nos llama a la tertulia de las 11, y nos pregunta cómo conseguir que su niña de nueve años haga la comunión sin que se enteren sus colegas del partido comunista; nosotros, que también entendemos de religión, le aconsejamos lo que más le pegue: pues si puede llevar a la niña a clase de vudú que es más rollo-étnico, o de cienciología como Tom Cruise, o a clase de Karma, como Carme Chacón.

Otro tema de moda entre tertulianos es la disyuntiva entre dos nuevos estilos de vida que se están imponiendo: lo que podríamos resumir como Falete vs. Lady Gaga. Ahí hay tertulianos que pierden la cabeza por una y por otra, que tienen fanes a rabiar y juntas suman muchos premios. Yo, sin embargo me mantengo al margen para observar, y así he llegado a la conclusión de que el problema de fondo es otro: lo que está en juego es la educación de nuestros jóvenes. ¡Ah, la educación española, que está viciada!

¿Cuándo alguien tomará cartas en este asunto inhóspito y pondrá las peras a cuarto?

¿Qué es eso de levantar a nuestros chicos a las 7 de la mañana, y mandarlos al tajo hasta las 3 de la tarde? Luego hablan del fracaso, pero ¿es que se puede esperar algo bueno de un adolescente recién levantado? ¿Cómo no lo ven claro los pedagogos? Ah, pequeños oyentes... porque los pedagogos son otros oscurantistas. Yo, cuando se levanta un adolescente de la siesta hago como Pulgarcito, salgo de casa por patas para no vérmelas con el ogro. ¿Ustedes no? Y además del madrugón los mandamos cargando con esas mochilas que parece que van al Annapurna todas las mañanas. Alguien debería llamarlo por su nombre: "Explotación infantil".

Luego está el asunto de la economía, un asunto en el que solemos entrar los tertulianos. Créanme: no hay más tema de fondo, por mucho que les digan que si capitalismo, que si socialismo. No se crean rumores, que sólo son para despistar: si nos vamos a jubilar a los 80, si baja el Nasdaq, si

Mourinho durará hasta Año Nuevo. Son tácticas de distracción, para que la gente se parta de la risa cobrando el paro, inconscientemente, mientras ellos invierten con mucha seriedad en bonos griegos. Lo de la jubilación, por otra parte, yo lo considero un cuento: ¿cómo se va a jubilar nadie a los 80 años, al paso que crecen los burgers en las ciudades?

En fin podríamos seguir hablando de muchos temas, de infinitos temas en los que una tertuliana como yo es un referente en este mundo sin norte, pero tengo prisa porque me voy a mi tertulia sobre las variaciones de Ferrán Adriá en el bocata de calamares cañís. Pero tengan presente lo que les digo, y no olviden vitaminarse y supermineralizarse, porque vivimos en un mundo inhóspito. Y si quieren hacer una buena obra por el bien del mundo, esta Navidad pongan un tertuliano en su mesa.

## ¿QUÉ PASARÍA SI...?

*Pascual Carbonell*

¿Qué pasaría si mañana no saliera el sol?

¿Qué pasaría si cien volcanes, o mil, entraran de golpe en erupción?

¿Qué pasaría si todas las mujeres del mundo decidieran dejar de depilarse los sobacos?

¿Qué pasaría si la fuerza de la gravedad dejara de ejercer la fuerza de la gravedad? Eso sería grave.

Tengo un amigo, es gay, que dice que el hombre que se acuesta con él jamás vuelve a tocar a una mujer.

¿Qué pasaría si todos los hombres de la tierra se lo hicieran con mi amigo? ¿Sería el fin del mundo?

Todos los hombres, por culpa de mi amigo, estarían pasando de nosotras.

¿Qué pasaría si todos los hombres pasaran de nosotras?

¿Se acabarían esas fiestas de instituto en las que un chico lleno de granos te mete la mano por debajo de la falda mientras tú intentas evitar que se te derrame el ponche al mismo tiempo que intentas no engancharte con tu aparato de dientes en su piercing de la lengua?

¿Qué pasaría si todos los chicos llevaran un piercing en la lengua? Todo el día, a todas horas habría un tío enseñándote su lengua:

– “¿Qué passa, te mola mi piercing?”. “Mira tía, me he puestas un piercing”. Ahh, qué asco.

¿Qué pasaría si todos los piercings de todas las lenguas de todos los hombres se infectasen a la vez?

Habría que amputar, ¡fuera lenguas! Entonces ya no se podría hablar con los hombres.

Bueno, no es que ahora se pueda, pero, de vez en cuando, emiten alguna que otra palabra:

– “Tengo hambre”. “Quiero sexo”, “Aparta, que no veo la tele”.

¿Qué pasaría si no existiera la televisión!? No el apagón analógico, sino un apagón “ilógico”, total y definitivo. Los padres tendrían que hablar con sus hijos, las parejas tendrían que comunicarse, los libros tendrían que leerse y las amas de casa se subirían por las paredes, histéricas, sin saber qué es de la vida de Belén Esteban. Belén Esteban tendría que sacarse una carrera universitaria, o dos, para ganarse la vida. O a lo mejor se mete en política. ¿Qué pasaría si la Esteban fuera presidenta del gobierno? Si se presenta gana seguro y si gana, a Rajoy le da un ataque, un ataque de nervios o de risa o de algo. Belén nombraría de vicepresidente a Jorge Javier Vázquez, de ministra de defensa a María Antonia Iglesias y de ministra de asuntos exteriores a Karmele Marchante. ¿Qué pasaría si Karmele Marchante fuera la ministra de asuntos exteriores? Representaría a España en Eurovisión, eso seguro. A ver quién le dice ahora que es ministra que no puede cantar lo del tsunami. ¿Qué pasaría si gana el festival de Eurovisión? Karmele grabaría un segundo disco, y luego un tercero, y un cuarto y así hasta que se compra una casa en Miami al lado de Julio Iglesias. Y justo cuando termina de instalarse en su mansión, un tsunami arrasa toda la costa de Miami. ¿Qué pasaría si un tsunami arrasa toda la costa de Miami y se traga todas las mansiones de todos los famosos? Ya no habría famosos y los tertulios no sabrían de qué hablar. ¿Qué pasaría si en los debates no hubiera tertulios? ¿Qué paz! Todos callados. ¿Qué pasaría si todo el mundo se callase de una vez? Todo el mundo en silencio. Nadie insultando a nadie, hasta los políticos dejarían de decir mentiras, bueno no, esos son capaces hasta de mentir callados. Y los curas ya no podrían dar ningún sermón. ¿Qué pasaría si los curas no pudieran dar sermones? Tendrían todo el tiempo del mundo para sus cosas.

Sus cosas divinas. Sí, y para ir detrás de los niños. Porque, ¿qué pasaría si los curas dejaran de ir detrás de los niños? ¿Qué harían? No tendrían más remedio que ir detrás de las viejecitas que siguen esperando sentadas en los bancos de las iglesias a que un cura les dé un sermón. El cura ahora ya no les da un sermón, ... ahora les da otra cosa. ¿Qué pasaría si esas abuelitas que están sentadas en los bancos de las iglesias esperando su turno a que un cura les haga sentirse otra vez como una mujer, se convierten en unas ninfómanas del sexo? Los curas, los pobres, poco a poco se irían suicidando ante la mirada atónita de las abuelas ninfómanas. ¿Qué pasaría si desapareciesen todos los curas de este mundo? Las abuelas ninfómanas tendrían unas necesidades sexuales no cubiertas y se cepillarían al primero que pasara por la calle. Al repartidor de Mercadona, al del gas, al vendedor de enciclopedias hasta que, finalmente, irían a por todos esos niños del parque, tan tiernos, y se lo harían ellos, y con los nietos de sus amigas, ¡y hasta con sus propios nietos! La gente recordaría aquellos tiempos, ¡qué tiempos aquellos! en los que los que existían curas, curas que violaban algún que otro niño, pero sólo de vez en cuando.

Lo sé, hago muchas preguntas. ¿Quizá sea por eso que los chicos me abandonan, mis amigas ni me llaman y mis padres me repudian? Es posible. Pero no puedo parar de preguntar, no hasta que no tenga todas las respuestas. ¿Qué pasaría si algún día tuviera todas las respuestas? ¿Dejaría de preguntar? ¿Qué pasaría si dejara de preguntar? ¿Significaría que me he muerto? Es posible, aunque lo veo difícil, no, lo de morirme no, lo de saber todas las respuestas. No hay Google, ni Punset, ni wikipedia que conteste a tanta preguntita.

Así que por eso y para terminar, os haré a vosotros, el público, la pregunta de las preguntas, la pregunta más difícil de todas:

– ¿Qué pasaría si... esta fuera mi última pregunta?

## LA PROPORCIÓN ÁUREA

*Ana Sandoval*

Cariño, verás, tengo algo que decirte... he conocido a alguien.

¿Ves por qué no quería contártelo? Sabía que ibas a enfadarte, si aún no te he explicado nada. ¡Ah! ¿Que no quieres que te explique nada? Pero si... no, no, no te vayas nene, no te vayas... déjame que te lo explique, por favor. Si te he contado esto es porque he pensado que podríamos empezar una vida todos juntos.

¿Loca? ¿Loca yo? Pero, cariño, no ves que si vosotros me queréis a mí y yo os quiero a vosotros, ahí hay un punto de conexión, una unión inequívoca, una relación infalible, irremediamente abocada al éxito, una conjunción brillante, una... ¿putada? ¿Qué es una putada? No nene, no tenemos por qué separarnos, si a ti te encanta conocer gente nueva. Y aceptarás que esta proposición, que valientemente llamaré "única oportunidad", aportaría a nuestra relación aires nuevos, nuevas experiencias, nuevos retos, cariño, nuevos retos. ¿Ves cómo sí? Si ya te está cambiando la cara... ¿Cómo? ¿Qué te estás mareando? Túmbate, cariño, ahí, levanta las piernas, así...

Bueno, pues eso, el caso es que nos cono... ¿Que quién es? No lo conoces, no en serio que no lo conoces, y a ella... no, a ella tampoco. No, él no tiene novia, es que también la he conocido a ella. Cariño, creo que no me estás entendiendo. Los conocí a los dos a la vez, me monté un trío. Sí, empe-

zamos como un trío y acabamos siendo una pareja de tres. No, no, ¿he dicho pareja? No quería decir pareja, mi pareja eres tú, ellos son sólo mi... amante, ¿no? Lo que viene siendo un amante. Pero ¿qué pasa? ¿Qué pasa? Que a mí esta situación no me gusta, ¿eh? No... a ver, que yo lo paso muy bien con todos, pero te miento, cari, te miento, y a mí mentirte no me gusta... pues, por ejemplo, tú te vas de cena con los amigos, y yo ¿qué hago? Pues aprovecho para quedar con ellos, y claro, que no es uno, que son dos, cari, que son dos, y agota, que tú sabes que yo soy de las que me esfuerzo, y claro, luego llegas tú, que cuando bebes te pones, te pones cachondo perdido, ¿para qué vamos a engañarnos? Y ale, que también quiere el nene. Y yo ya no puedo seguir este ritmo. No, no, no, ¿dónde vas? No te vayas... Mira, he hablado con ellos y están dispuestos a aceptarte en nuestro triángulo. Que no, que no, a lo mejor me he expresado mal, a ver, está claro que tú no eres el acoplado, tú no eres el acoplado, no, sino que serían ellos los que se acoplarían a nuestra pareja. Ya, cariño, ya, por supuesto que yo te quiero a ti como a nadie, por encima de todo, palabrita, y por eso mismo lo tuyo es mío, y lo mío es tuyo. He aquí el *quid* de la cuestión: lo mío ha de ser tuyo.

¿Qué manía con llamarme loca! Mira, ¿por qué no los conoces y ya dices, eh? Sólo tengo que avisarles y les digo que pasen. ¿Qué pasa? Sí, es que están aquí fuera, esperando. Les he dicho que vinieran por sí te gustaba la idea, para ganar tiempo, ¿sabes? No, no cariño... no es una trampa para que no puedas irte, ni una medida de presión, es porque he pensado que tal vez podríamos tomar un café, para tantear el terreno, o unas cervecitas, ¿un tequila?

¿Ella? Se llama María. Lo que más me gusta son sus tetas, redondas, turgentes y siempre en guardia cuando me acerco. Al principio se me hacía un poco raro... me excitaba la novedad, pero me sentía algo impotente porque no sabía lo que tenía que hacer. Me acuerdo perfectamente de la primera vez que me besó, y de cada sensación cuando le comí las tetas por primera vez, y cuando me abandoné por completo en sus manos, y cuando le chup... ¿te estás empalmando? Genial, ¿lo ves? ¡Si es que a ti también te encanta la idea!

¿Cómo? No, no... eso no puede ser. No puedes quedarte sólo con nosotras dos. Mira, nosotros desde un principio fuimos tres, no podemos ser

ahora dos para formar contigo otro tres, es decir, no puedo ir de un tres a otro tres, de hecho nunca estuvimos bien siendo tres, sino que te necesitamos a ti para ser por fin cuatro, ¿entiendes? El cuarto elemento. Sí, como los cuatro elementos fundamentales de la Tierra. Si es cierto que todas las sustancias están compuestas por cuatro constituyentes elementales, las relaciones sentimentales no tendrían por qué ser menos. Y ahora mismo, fíjate tú lo que te digo, estás apunto de comprobarlo, sí, tú eres el elegido. Tú puedes encontrar la fracción justa, el porcentaje idóneo de cada uno de nosotros cuatro para encontrar el equilibrio, la proporción áurea. Es por eso que no tiene sentido que quieras formar una pareja de tres sólo con nosotras dos. ¡Ya sé que no te gustan los hombres! Cariño, ya lo sé. Y no te preocupes por esto, porque lo hemos hablado y te daremos tiempo para acomodarte. Sabemos que al principio te costará relacionarte con él, pero ya verás como al final le coges cariño, y acabas por pedirle que te deje que te arrodilles ante él y que te coja de la cabeza y que te meta la... vale, vale... a lo mejor voy demasiado rápido.

¿Entonces sí? Sigues sin entenderme. Bueno, a ver, tú eres de ciencias, ¿no? Una línea recta, dime, ¿qué es una línea? Una línea puede dibujarse uniendo solamente dos puntos, es decir, la pareja. Dos sentidos, sí, pero una sola dirección. Dos ángulos de  $180^\circ$  que se abrazan, sí, hay cariño, pero nada más. Entonces, ¿dónde llegaríamos? Al triángulo: tres ángulos interiores, tres lados, tres vértices. Aquí hay algo más, sí, hay aventura, hay subidas, hay bajadas, escondites entre sus tres puntos de inflexión. Sin embargo, siempre hay alguien a quien le toca estar arriba, o estar abajo. ¿Injusto, no? ¿Cómo se decide eso? He aquí, por lo tanto, el primer motivo de discusión. En cambio, vayamos al cuadrado: cuatro lados iguales, cuatro ángulos rectos de  $90^\circ$  idénticos, el peso de cada uno de los puntos justamente ponderado, una simetría más que simétrica, una aproximación a la perfección. Tú puedes ser ese cuarto punto.

¿Sabes lo que pasa aquí? Que tú no me quieres... sí, es eso. Dices que estás enamorado de mí, pero estás siendo muy egoísta conmigo. Si lo estuvieras me querrías tal y como soy, y no sólo eso, compartirías mi forma de vida, mis ambiciones, mis ganas de que estemos los cuatro juntos. Pero si no eres capaz de hacer ese pequeñito esfuerzo por mí, ¿qué puedo esperar

de tí? No me mires así, porque ahora me fijo en tus ojos y sólo veo traición, cariño, traición y mentiras, de todo menos amor...

*(Dirigiéndose al público).*

Lo conseguí. Aceptó, lo hizo y no se arrepintió. Pronto aprendió que entre los cuatro nunca podía faltarle de nada. Por ejemplo, siempre tienes con quien salir de fiesta o con quien ir a cenar. Tampoco te falta nadie nunca para jugar al parchís... al completo digo, ¿eh? Con su verde, su rojo, su amarillo y su azul. ¿Y en el sexo? Nunca te quedas sin pegar un polvo, no, porque si a uno no le apetece, sigues siendo un trío, y si falta uno más, siempre te quedará la pareja convencional, que bueno, a falta de pan...

El caso es que no es oro todo lo que reluce y estamos teniendo nuestra primera crisis. Sí, porque lo hemos estado hablando y estamos de acuerdo: nos falta un quinto elemento. ¿Qué pasa? No me miréis así, que no se trata de un inconformismo crónico, ni de un capricho, ni de un "cuánto más tengo, más quiero", no es eso... es que nos hemos dado cuenta de que todavía no hemos alcanzado la proporción áurea, ese número de interesantes propiedades, de aroma estético, de carácter místico. Nos falta ese quinto elemento que en la tierra Aristóteles llamó éter. Así que sólo tenéis que decidíos y les digo que pasen. ¿Qué pasa? Sí, es que están aquí fuera, esperando. Los he dicho que vinieran por si os gustaba la idea, para ganar tiempo. Tal vez podríamos tomar un café, unas cervecitas, o ¿un tequila?

## ES ÉL

*Andrés Mayoral*

"La sabiduría me persigue. Pero yo voy más rápido que ella. Corro más".

Mi nombre es Andrés Mayoral, independientemente de que lo diga yo o deje de decirlo. Podría contar una de esas historias que a mí me ocurren y que son ciertamente peculiares, las cuales suelo vivir en primera persona. Me apresuro a precisar que se trata de primera persona de singular. Porque a mí las cosas me suelen pasar en singular. Básicamente porque vivo sólo. Y vivo sólo, fundamentalmente, para no tener que mandar a nadie a tomar por culo.

Podría contar, como digo, una de esas historias, pero no lo voy a hacer. Lo que haré será hablar un poco de mí y de mi cosmovisión del mundo.

En efecto, vivo en una casa cuartel yo solo. Allí estoy yo, sin que nadie me moleste, sentado en mi sillón, bueno, repanchigado, que es más mi posición favorita, con las piernas sobre la mesita, frente a la televisión, viendo mi partido de fútbol, acompañado de mi cerveza... o viendo esa película que tanto me gusta, que desde que la vi me la pongo casi todos los días, que es una de un "caramal" gigante, ese que se va comiendo a los barcos y a las personas que se hacen a la mar. A mí es que los "caramales" me encantan. Ya sea en película, como en documentales, como en el típico plato de caramales del bar. Y si es acompañado de una ración de concretas mejor que mejor.

Cuando acaba la película del "caramal" tengo dos opciones. La primera: cascármela. Sí, así, como suena. No me preguntéis el motivo, no hay un motivo específico racional. No sé si será por el aburrimiento, por la postura de repanchigado... a lo mejor es que tu conciencia o lo que sea, tu cerebelo, de repente se retrotrae a los niveles más profundos del subconsciente donde se encuentran los genes más ancestrales del mono sapiens que todos llevamos dentro, allí se mezclan con las neuronas dando como resultado que sin comerlo ni beberlo te encuentras que le estás dando a la manivela.

La opción segunda es ponerme la misma película otra vez, pero en versión original. O sea, en inglés. Yo, modestia aparte, soy una persona con cierto bagaje cultural, con inquietudes, ávido de ampliar mis conocimientos y yo me he tirado mis tres o cuatro años estudiando inglés a saco, enclaustrado en mi casa cuartel sin salir, pero tres o cuatro años seguidos... hasta que llegué al verbo "to be", que fue llegar ahí y dije: bastante has estudiado. Ya te puedes defender. *El verbo "to be" pa su puta madre.*

El inglés es muy importante, tiene vocación universal. Además es muy fácil. Bueno, fácil escrito. Hablado ya es otro cantar. Es que claro, los ingleses no vocalizan. Y por eso no se entiende. Yo creo que no se entienden ni entre ellos. Entonces, claro, es un idioma que no tiene sentido.

Yo estoy a favor de un idioma universal, pero que sea de vocalizar y que además la gente no tenga que estudiar para aprenderlo, o sea, que saliera "por intuición". Como el portugués. Yo saco las palabras en portugués sin haberlo estudiado, sólo por intuición: "limón": "limao"; "tostón": "tostao"; "copón": "copao"; y como esas muchas. Y en adjetivos más aún: que quieres describir por ejemplo a un tipo inteligente, listo: "espabilao"; "avispa"; "despierto"; bueno, "desperta". Que quieres describir a uno con pinta gilipollas: "atontao", "atolondrao"; "ensimismao"; "acojonao"... bueno, estas dos últimas, técnicamente no es que sean sinónimos de gilipollas, pero se puede decir que las caras coinciden. A mí me dan la foto de un ensimismao, de un acojonao y de un gilipollas y yo no las distingo. Los rasgos faciales coinciden esencialmente.

Otra cosa muy importante, muy universal, se puede decir ya, es Internet. Internet es muy importante. Ahí lo que busques. Cosa de yo que sé, de animales, los que quieras: salvajes, domésticos, grandes, pequeños, voladores,

rastreros, acuáticos... hasta extintos, como los dinosaurios. Cosa de plantas, lo mismo. Cosa de herramientas pa'l campo, de una pieza pa'l coche que se te ha averiado... hasta cosas inútiles como la historia. De historia, también la que quieras y eso que no tiene sentido. Es como el inglés. La historia es una cosa que bien, que está ahí, que ya ha pasado, pero agua pasada no mueve molino y que por lo tanto no nos lleva a ninguna parte. Además puedes encontrar muchos inventos: en Internet puedes encontrar inventos por un tubo y sus inventores. El otro día encontré al inventor este inglés: Newton, el que inventó la gravedad. ¿Ves? Ese sí que es un invento de provecho: las mesas en el suelo, los cubitos en los vasos, la gente sentada en las sillas... vamos a Newton le debemos muchísimo. Yo no me quiero imaginar cómo sería la vida antes de que este señor inventara la gravedad: las personas volando, todas las cosas flotando, los alimentos, el agua... sería un desastre, todo manga por hombro, ni el gobierno de Zapatero, sería un caos para la nación... ese sí que es un invento de provecho, no inventos absurdos como las raíces cuadradas, o las sumas llevando. Las sumas, bien... ¿pero llevando? Vamos no me jodas. Luego hay otros inventores quizá de más renombre, más místicos, si quieres como el italiano ese que además de inventar le gustaba pintar y hacer esculturas. Bueno, ése más que nada, a mí no me digáis, era un peliculero: ¿vosotros habéis visto los croquis que dibujaba? ¿De unas alas de "muciégalo" y pajarraco para que se las pusieran las personas y echaran a volar? ¿eso lo hace alguien? Nada, ese tío buscaba la fama fácil, estaba obsesionado, decía: la fama me tiene que venir por algún sitio; pintando, haciendo esculturas o inventado cosas, aunque sean absurdas. No te digo que no tuviera imaginación, pero era más un peliculero que otra cosa. Yo incluso al hombre primitivo le veo más mérito, sinceramente. Que inventó el fuego, por ejemplo, y te sirve para asar las chuletas. Además, también pintaba en su cueva. A lo mejor era más rudo, pero era más realista que pensar en ponerse alas de "muciégalo" pa echar a volar.

En fin, este ha sido mi breve tributo a una filosofía de vida austera e intelectual que espero sirva de algo a las generaciones venideras.

V. BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

## AUTORES HOMENAJEADOS

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

## TALLERES DE DRAMATURGIA

### **I MUESTRA**

Impartido por SERGI BELBEL

### **II MUESTRA**

Impartido por JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

### **III MUESTRA**

Impartido por JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

### **IV MUESTRA**

Impartido por RODOLF SIRERA

### **V MUESTRA**

Impartido por FERMÍN CABAL

### **VI MUESTRA**

Impartido por CARLES ALBEROLA

### **VII MUESTRA**

Impartido por YOLANDA PALLÍN

### **VIII MUESTRA**

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

### **IX MUESTRA**

Impartido por PALOMA PEDRERO

### **X MUESTRA**

Impartido por JUAN MAYORGA

### **XI MUESTRA**

Impartido por ITZIAR PASCUAL

### **XII MUESTRA**

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

### **XIII MUESTRA**

Impartido por CHEMA CARDEÑA

### **XIV MUESTRA**

Impartido por ALFONSO ZURRO

### **XV MUESTRA**

Impartido por ANTONIO ONETTI

### **XVI MUESTRA**

Impartido por ALFONSO PLOU

### **XVII MUESTRA**

Impartido por MAXI RODRÍGUEZ

## **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".

### XIII MUESTRA

- Proyección de "¡AY, CARMELA!" de José Sanchis Sinisterra.
- "Encuentro con el autor Jerónimo López Mozo".
- "Encuentro con el autor Juan Mayorga".
- "Encuentro internacional de traductores".
- "La dramaturgia española contemporánea y su relación con las Escuelas Superiores de Arte Dramático".

### XIV MUESTRA

- Proyección de "ACTRICES" de Josep M. Benet i Jornet.
- Presentación del "Laboratorio de la Escritura Teatral".
- Presentación del "Foro Teatral Ibérico".
- Encuentro con el autor Sergi Belbel en el marco de encuentros sobre la traducción.

### XV MUESTRA

- Proyección de "4ª PLANTA" de Antonio Mercero.
- Escribir teatro en Alicante. Editar teatro en España.
- Encuentro con el autor Santiago Martín Bermúdez.
- A propósito de "La Tierra" con José Ramón Fernández.
- La relación del autor / traductor con el autor vivo.

### XVI MUESTRA

- Proyección de "KRÀMPACK".
- Palabra de Autor.
- Palabra de Traductor.
- Lectura dramatizada, "JACUZZI".

### XVII MUESTRA

- PROYECTO "CANARIAS ESCRIBE TEATRO".
- INTERCAMBIOS. Encuentro entre autores, traductores y programadores.

## RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI y XVII MUESTRA

### I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**FERNANDO y ÁLVARO AGUADO**  
"Con las tripas vacías"  
por *Morborea Teatro*

**J.L. ALONSO DE SANTOS**  
"Dígaselo con valium"  
por *Pentación S.A.*

**A. BUENO y A. IGLESIAS**  
"En la ciudad soñada"  
por *Teatro Guirigai*

**ANTONIO BUERO VALLEJO**  
"El sueño de la razón"  
por *Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana*

**FERMÍN CABAL**  
"Travesía"  
por *Producciones Calenda*

**ERNESTO CABALLERO**  
"Auto"  
por *Teatro Rosaura*

**J. CRACIO y Y. MURILLO**  
"Una Cuestión de azar"  
por *el Centro Andaluz de Teatro (CAT)*

**EDUARDO GALÁN**  
"Anónima sentencia"  
por *Deglobe S.L.*

**SARA MOLINA**  
"Cada noche"  
por *Teatro para un Instante*

**DANIEL MÚGICA**  
"La habitación escondida"  
por *P.M.S. Producciones S.A.*

**JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA**  
"Miserio próspero"  
por *El Teatro Fronterizo*

**JAVIER TOMELO**  
"El cazador de leones"  
por *Tres en Raya Espectacles*

## II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J.L. ALONSO DE SANTOS

"Hora de visita"

por Pentación S.L.

LUIS ARAUJO

"Vanzetti"

por C.C.C.K.

BERNARDO ATXAGA

"El caso del equilibrista que no podía dormir"

por Maskarada

ANTONIO BUERO VALLEJO

"Las trampas del azar"

por Enrique Cornejo

ERNESTO CABALLERO

"La última escena"

por E.C. Producciones

MAITE CARRANZA

"Cachetes"

por Els Aquilinos

ÁNGEL Cerdanya

"Si soy así"

por El Sueco

LLUISA CUNILLÉ

"Libración"

por Cae la Sombra

A. LIMA

"Las síamesas del puerto"

XIMO LLORENS

"Poquelin-Poquelen"

por Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV)

VICENT MARTÍ XAR

"Veles i vents"

por Xarxa Teatre

JAVIER MAQUA

"Papel de lija"

por Margen

SARA MOLINA

"Tres disparos, dos leones"

por Teatro para un Instante

MIGUEL MURILLO

"Un hecho aislado"

por Arán Dramática

FRANCISCO NIEVA

"Manuscrito encontrado en Zaragoza"

por Fin de Siglo/Teatro del Laberinto

MÍQUEL OBIOLS

"Datrebil"

por Archiperre

CÁNDIDO PAZÓ

"Reinas de piedra"

por Ollomoltranvía

ALFONSO PLOU

"Carmen Lanuit"

JOAN RAGA

"La familia Vamp"

por Visitants

J.M. REIG y J.L. MIRA

"Caso de hola"

por Jácara-Del Blau

MAXI RODRÍGUEZ

"The currant 3"

por Toaletta Teatro

PACO SANGUINO y RAFAEL

GONZÁLEZ

"Metro"

por Moma Teatre

ALFONSO SASTRE

"¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás"

por Eolo Teatro

P. TABASCO y B. SANTIAGO

"Variaciones o también Merlín sufrió de amores"

por Mujercitas

RAÚL TORRENT y FERRÁN RAÑÉ

"Dicho sea de vaso"

EGUZKI ZUBIA

"Tesoro mío"

por Dar Dar

ALFONSO ZURRO

"Retablo de comediantes"

por La Jácara

### III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C. ALBEROLA y P. ALAPONT

"Currículum"

por Albena

B. ATXAGA, S. BELBEL, E.

CABALLERO, P. ORTEGA y A. ZURRO

"Por mis muertos"

por Teatro Geroa y Teatro de la Jácara

ERNESTO CABALLERO

"El Insensible"

por Janfri Topera

EUSEBIO CALONGE

"Obra Póstuma"

por La Zaranda

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA y

T. ALBÁ

"Rusc, el maleficio del brujo"

por La Pera Limonera

XAVI CASTILLO y CESCA SALAZAR

"Pánic al centenari y tres eran tres"

por Pot de Plom

PATI DOMENECH

"Michin y las nubes"

por La Machina

J.R. FERNÁNDEZ, A. SOLO,

F. LASSALETA y P. CALVO

"Sangre iluminada de amarillo"

(Tras Macbeth)

por Yacer Teatro

RODRIGO GARCÍA

"Notas de cocina"

por La Carnicería Teatro

EMILIO GOYANES

"La Luna"

por Lavi e Bel

LUIS LÁZARO

"Soy de España"

por Culebrón Portátil

VICENTE LEAL GALBIS

"A la paz de Dios"

por Apiti-Pitinna

CRISTINA MACIÁ

"Revolución en Galeras"

por La Carátula

JORGE MÁRQUEZ

"La tuerta suerte de Perico

Galápagos"

por Uroc Teatro

ADOLFO MARSILLACH

"Yo me bajo en la próxima,

¿y usted?"

por Pentación S.L.

VICENT MARTÍ XAR

"El senyor Tornavis"

por Volantins

ANTONIO ONETTI

"Salvia"

por Cuarta Pared

JOSEP PERE PEYRÓ

"Quan els paisatges de Cartier-

Bresson"

por Morel Teatre

JORDI PESSARRODONA

"Parasitum?"

por 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 Albená Produccions

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

JOSEP MARIA BENET I JORNET  
"Testamento"  
por Chácena

ERNESTO CABALLERO  
"Destino desierto"  
por Teatro del Eco / Barbotegi

NEREA CALONGE e IDOIA BILBAO  
"Piscueetes"  
por Puppenherts Studio's

CHEMA CARDEÑA  
"La estancia"  
por Arden Producciones

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA y T. ALBÁ  
"Quo no vadis?"  
por La Pera Llimonera

DOLORES COLL  
"Medusa"  
por Artistrás / Camaleón

LLUISA CUNILLÉ y F. ZARZOSO  
"Intemperie"  
por C. Hongaresa de Teatre

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 Dibuijat

IGNACI RODA  
"Grumic"  
por Tábata

ÁNGEL RUIZ y MARIANO MARÍN  
"Canciones animadas"  
por Producciones Cachivache

FRANCISCO SANGUINO  
"El urinario"  
por Moma Teatre

PEPE SEDÓN y FRAN PÉREZ  
"Annus horribilis"  
por Chévere

RODRIGO GARCÍA  
"Acera derecha"  
por Cuarta Pared

V MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

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

ALFONSO ARMADA  
"El alma de los objetos"  
por Koyaanisqatsi

CARLES BENLLIURE  
"La llum"  
por Teatro de la Resistencia

T. BERRAONDO, G. GIL y M. PUYO  
"Medea Mix"  
por Metadones

IGNACIO DEL MORAL  
"Rey Negro"  
por Centro Dramático Nacional

PATI DOMENECH  
"Patito feo"  
por La Machina

GUSTAVO FUNES  
"El ladrón de sueños"  
por Histrión Teatros

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 Beaterío 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

YOLANDA PALLÍN  
"Lista negra"  
por Calenda

ITZIAR PASCUAL  
"Holliday aut.-Postal de mar"  
por Dante

DAVID PLANELL  
"Bazar"  
por Pentación S.L.

ÁNGEL RUIZ y MARIANO MARÍN  
"101 años de cine"  
por Producciones Cachivache

ROBERTO VIDAL BOLAÑO  
"Angelitos"  
por Teatro Do Aquí

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M.A. MONDRÓN y J. PESCADOR  
"Lunas"  
por K de Calle

M.A. MONDRÓN  
"Hazte Azteca"  
por K de Calle

CHEMA CARDEÑA  
"La puta enamorada"  
por Arden Producciones

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ  
"Lazarillo de Tormes"  
por Producciones El Brujo

IÑAQUI EGUILUZ  
"La vuelta al mundo en 80 cajas"  
por Markeliñe

ROBERTO GARCÍA  
"Óxido"  
por Malpaso

PALOMA PEDRERO  
"Una estrella"  
por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ  
"Lugar Común"  
por Zurda Teatro

EDUARDO ZAMANILLO  
"Robotro qué tal"  
por P.T.V.

ERNESTO CABALLERO  
"María Sarmiento"  
por Teatro El Cruce

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 Teatroat

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 Befa

GERARDO MALLA  
"El Derribo"  
por Pentación S.L.

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO  
"Ataques de Santidad"  
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA y ROBERTO  
GARCÍA  
"Besos"  
por Albená Teatro

IGNACIO AMESTOY  
"Violetas para un borbón"  
por Teatro del Laberinto

EUSEBIO CALONGE  
"Cuando la vida eterna se acabe"  
por La Zaranda

JESÚS CAMPOS  
"Naufragar en internet"  
por Teatro A Teatro

XAVI CASTILLO y PANXI VIVÓ  
"Defecte 2000"  
por Pot de Plom

EULOGIO DASPENAS  
"Las Cochinitas prodigiosas"  
por Máquina Mecánica

FERNÁNDEZ, PALLÍN, 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

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA  
"Ñaque o de piojos y actores"  
por Teatro de la Huella

JAVIER TOMELO  
"Los misterios de la ópera"  
por Geografías Teatro

ROBERTO VIDAL BOLAÑO  
"Rastros"  
por Teatro Do Aquí

EDUARDO ZAMANILLO  
"Adultos (título provisional)"  
por PTV

ALFONSO ZURRO  
"Tres farsas maravillosas"  
por Quiquilimón

#### VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

SANTI UGALDE  
"Paquetito"  
por Trapu Zaharra

ALFONSO PLOU  
"Buñuel, Lorca y Dalí"  
por Teatro del Temple

JAVIER ESTEBAN  
"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

ÍÑIGO 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

ÁNGEL ESTELLÉS  
"Amalgama"  
por Ángel 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*

FRANCISCO SANGUINO

"El cumpleaños de Marta"

por *El club de la serpiente*

SEBASTIÁN JUNYENT

"Pa siempre"

por *Descalzos Producciones*

IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

EMILIO GOYANES

"Lavidada"

por *Lavi e Bel*

JAUME POLICARPO

"Pasionaria"

por *Bambalina Titelles*

CARLES BENLLIURE

"Diario carretera, noticias orales"

por *Xarop Teatro*

JORDI GALCERÁN

"Paraules encadenades"

por *Saineters*

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

"Si un día me olvidarás"

por *Teatro del Astillero y Centauro  
Teatro*

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ

MÉNDEZ

"Última batalla en el Pardo"

por *Salvador Collado*

CARLOS NUEVO

"El secreto de los hombres libro"

por *Rayuela Producciones Teatrales*

GONZALO SUÁREZ

"Palabras en penumbra"

por *Albena Produccions / Espai MOMA*

LAILA RIPOLL

"Atra bilis (cuando estemos más  
tranquilas)"

por *Micomición*

TONI ALBÀ

"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 /

LÓPEZ ALOS / MENARGES / MESTRE

"8 monólogos 8"

por *Sólo ante el peligro*

J.R. FERNÁNDEZ / YOLANDA PALLIN

/ JAVIER G. YAGÜE

"Imagina"

por *Cuarta Pared*

FERNANDO ARRABAL

"El triciclo"

por Jácara Teatro

LABORDETA / FERNÁNDEZ

"Miedo ambiente"

por Basur

MIGUEL OLMEDA

"K.O."

por PiKor Teatro

F. ZARZOSO / LL. CUNILLÉ

"Viajeras"

por Hongaresa de Teatro

QUIM MONZÓ

"El porqué de las cosas"

por Tanttaka 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

## 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

FERNANDO ARRABAL

"Carta de amor (Como un suplicio chino)"

por Centro Dramático Nacional

JULIA RUIZ

"El gran traje"

por Lasal Teatro

JESÚS CAMPOS

"De tránsitos"

por Teatro A Teatro

J. SORS, M. TORRAS y J. GILBERT

"Comix"

por Clown Teatre

EDUARDO ALONSO

"Alta comedia"

por Teatro Do Noroeste

E. CABALLERO, P. CALVO, J. R. DE LA

MORENA, J. MAYORGA, C. PAZÓ,

MAXI RODRÍGUEZ y R. SIRERA

"Miedo escénico"

por Yacer Teatro

EMILIO GOYANES

"Yai"

por Lavi e Bel

A. ROLDÁN, E. GALÁN y L. LORENTE

"Memoria y olvido (Argentina 76-nunca más)"

por Nemore Producciones / El

sombrero de Ala Ancha /

FIT Iberoamericano de Cádiz

PASQUAL ALAPONT

"Una teoría sobre eso"

por La Dependent

JOAN C. MARTÍNEZ

(coord. Creación colectiva)

"Tiempo es.com"

por Contr@ast

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.  
 CARRETERO 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

**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 TOMEÓ**  
 "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*

**MANUEL RIVAS**  
 "La mano del emigrante"  
 por *Tanttaka Teatro*

**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*

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

**JOSEP VILA**  
 "Sasif y la bruja Jaravulá"  
 por *Fanatík Visual P.M.I.*

**JOSÉ L. PRIETO**  
 "Fobias"  
 por *Lagarta, Lagarta, S.L.*

**ALBERT ESPINOSA**  
 "Tu vida en 65 minutos"  
 por *Albena Teatre*

**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*

**LLUÏSA CUNILLÉ**  
 "Ilusionistas"  
 por *Companyia Hongaresa de Teatre*

**JAIME PUJOL**  
 "Continuidad de los parques"  
 por *Dramaturgia 2000*

**MARCEL. LÍ ANTÚNEZ**  
 "Transpermia"  
 por *Panspermia*

**DANIEL HIGIÉNICO**  
 "Mamá quiero ser autista..."  
 por *Daniel Higiénico*

**JUAN MAYORGA**  
 "Animales nocturnos"  
 por *Guindalera Escena Abierta*

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

**M. PEIDRÓ y X. LLORENS**  
 "H2O"  
 por *Cía. de Teatro La Dependent*

**JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**  
 "Flechas del ángel del olvido"  
 por *Sala Beckett*

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

**IÑAKI EGUILUZ**  
 "Carbón Club"  
 por *Markeliñe*

**ENRIC ASSES**  
 "Querer y no poder"  
 por *Cane Mondo*

**RAFAEL HERNÁNDEZ**  
 "Sexo atómico"  
 por *Teatro Elisa*

**PALOMA PEDRERO**  
 "Beso a beso"  
 por *Teatro del Alma*

**P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA y T.  
 ALBÁ**  
 "Grim Grim"  
 por *la Pera Llimonera*

**M. BAYONA, A. DE PACO y A.  
 JORNET**  
 "A lo mejor me lo merezco"  
 por *ESAD de Valencia*

**XAVIER PUCHADES**  
 "Ácaros"  
 por *Teatro de los Manantiales*

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

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

**ITZIAR PASCUAL**  
 "Pared"  
 por *Extradivarios Producciones*

**RAIMUNDO BUENO**  
 "El tren"  
 por *Teatro Paraíso*

**S. SÁNCHEZ, LUIS G<sup>a</sup>-ARAUS y J. G.  
 YAGÜE**  
 "Café"  
 por *Cuarta Pared*

**MARIANO LLORENTE**  
 "Todas las palabras"  
 por *Producciones Micomicón*

**XAVI CASTILLO**  
 "El chou"  
 por *Pot de Plom*

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

**ANGÉLICA LIDELL**  
 "Y como no se pudrió... Blancanieves"  
 por *Atra Bilis*

**CÁNDIDO PAZÓ**  
 "Por cierto"  
 por *Cándido Pazó*

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

**JOAN RAGA**  
 "Trans-Accions"  
 por *Scura-Splats*

**JESÚS CAMPOS**  
 "Entremeses variados"  
 por *Teatro A Teatro*

**EUSEBIO CALONGE**  
 "Homenaje a los malditos"  
 por *La Zaranda*

**ERNESTO CABALLERO**  
 "Sentido del deber"  
 por *Teatro El Cruce*

**JAIME OCAÑA**  
 "Emboscado"  
 por *Belladona Teatro*

**PACO PASCUAL**  
 "Destino Marte"  
 por *La Strada Teatro*

**L. RIPOLL, Y. PALLÍN, Y. DORADO,  
 R. HERNÁNDEZ GARRIDO y JULIO  
 SALVATIERRA**  
 "Voces contra la barbarie"  
 por *Dante*

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

**MANUEL MOLINS**  
 "Els viatgers de l'absentia"  
 por *Teatre de Ponent*

**JONAN KATALANO**  
 "Metáfora, el circo olvidado"  
 por *Zero Teatro*

**ISAAC CUENDE**  
 "La Sucursal"  
 por *La Machina Teatro*

**ROBERTO MENARGUES, DAVID  
 "PELI", OSCAR MORA, ROSANA  
 FERREIRA, LUIS J. JUAN, ARTURO  
 COLLADOS y SERGIO FERNÁNDEZ.**  
 "7 Monólogos 7"  
 por *Cíen Cabaret y Aula Teatro U.A*

**FERRÁN OROBITG**  
 "La Gran Familia"  
 por *Fadunito*

**JULIO ESCALADA**  
 "Sois la bomba"  
 por *Somos la Bomba*

**CARLOS SARRIÓ**  
 "Al pie de la letra"  
 por *Cambaleo Teatro*

**JERÓNIMO LÓPEZ MOZO**  
 "El Arquitecto y el Relojero"  
 por *Producciones Off Madrid*

**EMILIO GOYANES**  
 "Petit Cabaret"  
 por *Lavi e Bel*

**EMILIO DEL VALLE**  
 "Más perdidos que Carracuca"  
 por *Metamorfosis P.T.*

**JULIA RUIZ**  
 "La vieja durmiente"  
 por *Lasal Teatro*

**JERÓNIMO CORNELLES, JULI DISLA,  
 ALEJANDRO JORNET, PATRICIA  
 PARDO, JAUME POLICARPO y JAVIER  
 RAMOS**  
 "Construyendo a Verónica"  
 por *Bramant Teatre*

**DAVID PLANA**  
 "Mala sangre"  
 por *La Chácena*

**JULI DISLA y ESTEFANÍA ROLDÁN**  
 "Tris, Tras, Trus"  
 por *Combinats*

**JAUME POLICARPO, XAVIER  
 PUCHADES y PACO ZARZOSO**  
 "El cielo en una estancia"  
 por *Bambalina*

**PAKO MERINO y DIEGO LORCA**  
 "Entrañas"  
 por *Titzina Teatre*

**PABLO DEL MUNDILLO**  
 "De la pérdida del apetito"  
 por *Pablo del Mundillo*

**ROBERTO LUMBRERAS**  
 "Hasta que la boda nos separe"  
 por *Teatro La Quimera*

LAILA RIPOLL  
 "Los niños perdidos"  
 por *Micomición*

DAVID BARBERO  
 "Cantata y fuga de Adán y Eva"  
 por *Escena Abierta*

ÁNGEL CALVENTE  
 "Los perros flauta"  
 por *El Espejo Negro*

ANTONIO ÁLAMO  
 "Pasos"  
 por *Síntesis Producciones*

PEDRO ÁLVAREZ-OSSORIO, ISABEL  
 MEDINA, JEAN-LUC PALLIÈS y  
 RACHID MOUNTASAR  
 "Fuera, Fora, Dehors..."  
 por *La Fundición/ Escola de Mulheres/  
 Influenscènes/Cendrev*

MARC ROSICH  
 "Duty free"  
 por *Jácara Teatro*

JUAN A. GONZÁLEZ y JANO DE  
 MIGUEL  
 "Trapos sucios"  
 por *Juja*

TERENCI MOIX, QUIM MONZÓ,  
 RAFAEL MENDIZÁBAL, ENRIQUE  
 GALLEGO, FÉLIX SABROSO, LUIS  
 MIGUEL SEGUÍ y ANTONIA SAN  
 JUAN  
 "Las que faltaban"  
 por *Trece Producciones*

CARLES ALBEROLA  
 "13"  
 por *Albena Teatro*

AGUSTÍN IGLESIAS  
 "En las Puertas de Europa"  
 por *Teatro Guirigai*

PACO ZARZOSO  
 "Umbral"  
 por *Compañía Hongaresa de Teatre*

JESÚS MONTOYA, AMINE HAMADA,  
 MARINA TORRECILLA, LUIS J. JUAN,  
 MARIO HERNÁNDEZ, MIGUEL  
 ENTRENA y DAVID GARCÍA COLL  
 "Sol@ ante el Peligro"  
 por *A.C.T.U.A., el T.U. de la  
 Universidad de Alicante y Clan Cabaret*

SANTI UGALDE  
 "Visa Vis"  
 por *Trapo Zaharra*

PERÚ C. SABÁN  
 "Qimeto"  
 por *Picor Teatro*

JUAN CARLOS RUBIO  
 "Las Heridas del Viento"  
 por *Mutis Producciones e Hispanic  
 Theatre Guild*

JORDI GALCERÁN  
 "Fuga"  
 por *Saineters i Yorick Teatro*

EDUARDO ZAMANILLO  
 "Invisible"  
 por *P.T.V.-Clowns*

PASQUAL ALAPONT  
 "L'Infern de Marta"  
 por *La Dependent*

ALFONSO ZURRO  
 "A Solas con Marilyn"  
 por *Atalaya*

IOLANDA LLANSÓ  
 "Papyrus"  
 por *Xirriquiteula Teatre*

ANTONIO ÁLAMO  
 "Cantando bajo las Balas"  
 por *K.Producciones*

PAU MIRÓ  
 "Lluvia en el Raval"  
 por *Celcit Producciones*

PEDRO I. EGUILUZ, PACO  
 REVUELTAS y ANA I. MARTÍNEZ  
 "Cigarra y Hormiga"  
 por *Markeliñe*

MARTA TORRES  
 "Hazmerreir"  
 por *Teatro de Malta*

JUAN COPETE  
 "Soliloquio de Grillos"  
 por *Triclinium Teatro*

XAVI CASTILLO  
 "Canvi Climàtic: Circus"  
 por *Circus, Pont de Plom*

LUIS GARCÍA-ARAUS y JAVIER G. YAGÜE  
 "Rebeldías Posibles"  
 por *Cuarta Pared*

JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ  
 "La Tierra"  
 por *[IN]Constantes Teatro*

**PAKÍ DÍAZ y RAFAEL CASTILLO**  
 "Tengo mucho Cuento"  
 por OFU Teatro

**RAÚL CANCELO**  
 "Cónsules de la Calle: Momento"  
 por Horticmuga Teatroa

**ÁNXELES CUÑA**  
 "Margar en el Palacio del Tiempo"  
 por Sarabela Teatro

**ALFONSO PLOU**  
 "Yo no soy un Andy Warhol"  
 por Teatro del Temple y Centro  
 Dramático de Aragón

**SERGIO CLARAMUNT y PUY  
 SALGADO**  
 "Vida Clownyugal"  
 por Punto Clown

**JORGE MORENO**  
 "Happy Birthday, Miss Monroe"  
 por Konjuro Teatro

**EDUARDO GALÁN**  
 "La Mujer que se parecía a Marilyn"  
 por Secuencia 3 y Teatro Lara

**PASCUAL CARBONELL y JERÓNIMO  
 CORNELLES**  
 "2.24"  
 por Bramant Teatre/Teatres de la  
 Generalitat Valenciana

**MARCOS CASTRO, ANA ORTEGA y  
 JUANJO CUESTA-DUEÑAS**  
 "Éxodos"  
 por Cal y Canto Teatro

**AURELIO DELGADO**  
 "Antígona 18100-7"  
 por Carme Teatre

**JESÚS MONTOYA, MARINA  
 TORRECILLA, LUIS J. JUAN, MARIO  
 HERNÁNDEZ, EFFMAN SHAFFER,  
 ELISABETH SOGORB, DAVID A.  
 GARCÍA**  
 "Sol@ ante el peligro"  
 por A.C.T.U.A. el T.U. de la  
 Universidad de Alicante y Clan Cabaret

**PERE MARCO**  
 "Megàimals"  
 por Maduixa Teatre

**RAFAEL CAMPOS**  
 "Días sin nada"  
 por Tranvía Teatro

**JESÚS CAMPOS**  
 "D.Juan@simetrico.es"  
 por Teatroateatro

**EMILIO GOYANES**  
 "Sol y Luna"  
 por Lavi e Bel

**EDUARDO GALÁN**  
 "Mujeres frente al espejo"  
 por Tornaveu/Secuencia 3/  
 Ayuntamiento de Valencia/Comunidad  
 de Madrid

**EDUARDO ALONSO**  
 "Extrarradios"  
 por Teatro do Noroeste

**TIAN GOMBAU y PANCHI VIVÓ**  
 "Una Odissea de butxaca"  
 por El Teatre del L'home dibuixat

**MARCOS PTT CARBALLIDO y EZRA  
 MORENO**  
 "Blazek"  
 por El retrete de Dorian Gray

**PACO ZARZOSO**  
 "El mal de Holanda"  
 por Cia. Hongaresa de Teatre/Tornaveu/  
 Festival Veo

**LAILA RIPOLL**  
 "Árbol de la esperanza"  
 por Amaya Curieses/Micomición

**ROSA DÍAZ y CRISTINA D. SILVEIRA**  
 "Niña Frida"  
 por Karlic Danza Teatro y Javier León

**CARMEN RESINO**  
 "Orquesta"  
 por Producciones Off Madrid

**FERNANDO ARRABAL**  
 "Fando y Lis"  
 por Vania Producciones/Teatro de  
 Cerca

**PEPÍN TRE**  
"¡Viva el Coyote"

**ALFONSO ZURRO**  
"Las bragas"  
por *Cafin Club Teatro*

**PACO SANGUINO**  
"Por culpa de Yoko"  
por *Jácara Teatro*

**ÍÑIGO DE LA IGLESIA y RUBÉN TORRES**  
"La erección es tuya"  
por *Tennes & Williams*

**DAVID BERGA**  
"Humortal"  
por *EFS (Encara Farem Salat)*

**JORDI CASANOVAS**  
"City/Simcity"  
por *Germina! Producciones /Cía. Flyhard/Sala Beckett*

**ALFREDO SANZOL**  
"Sí, pero no lo soy"  
por *Centro Dramático Nacional*

**JORDI CIENFUEGOS**  
"Evidencias"  
por *Teatre al Detall*

**IGNACIO DEL MORAL**  
"Soledad y ensueño de Robinson Crusoe"  
por *Teatro El Cruce*

**ADOLFO MARSILLACH**  
"Silencio... Vivimos"  
por *Varela Producciones/Cía. De Blanca Marsillach*

## XVII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

---

**JULI DISLA**  
"La rabia que me das"  
por *Teatres de la Generalitat Valenciana*

**ANTONIO CREMADES**  
"Topos"  
por *Les Bouffons*

**MARIO GARCÍA, ANA SANDOVAL, ANA POLO, INMA CASTRO, MANUEL GÓRRIZ, AMÍN HAMADA y MAR MÍNGUEZ**  
"Sol@ ante el peligro"  
por *A.C.T.U.A., el T.U. de la Universidad de Alicante y CLAN CABARET*

**JORDI MAGDALENO y ENRIC CASSO**  
"Carilló"  
por *Cía. La Tal*

**GARBI LOSADA**  
"Si ves a Lola, dile que es rica"  
por *Ados Teatroa*

**JUAN MAYORGA**  
"Cartas de amor a Stalin"  
por *UR Teatro*

**MERCEDES ASENJO**  
"Clara y Daniel"  
por *Teatro del Azar*

**IRMA CORREA, CARLOS ALONSO CALLERO, ANTONIO TABARES y ORLANDO ALONSO**  
"Los mares habitados"  
por *2RC Teatro, Compañía de Repertorio*

**ROBERTO GARCÍA**  
"L'art de la fuga (edició especial)"  
por *Dramatúrgia 2000*

**DANIEL NESQUENS**  
"Simoon en la Luna"  
por *Teatro Pingaliraina*

**EMILIO GOYANES**  
"Cabaret líquido"  
por *Lavi e Bel*

**EVA HIBERNIA**  
"La América de Edward Hopper"  
por *Teatre de Ponent*

**EDUARDO ZAMANILLO**  
"Adivinaguas"  
por *P.T.V.-Clowns*

**ANTONIO DE PACO**  
"Alguien silbó (y despertó a un centenar de pájaros dormidos)"  
por *Imaginaria Teatro*

**CARLOS NEIRA, XIANA CARRACELAS, ARANTZA VILLAR, NEREA BARROS e IRIA SOBRADO**  
"Corpos disidentes"  
por *Nut Teatro*

**MARÍA MINAYA, SILVIA VALERO y MADO VIDAL**  
"De trizas corazón"  
por *D-ESAS-3*

**EUSEBIO CALONGE**  
"Los que ríen los últimos"  
por *La Zaranda*

LAILA RIPOLL, RODRIGO GARCÍA,  
JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ y EMILIO  
DEL VALLE

"Restos"  
por Inconstantes Teatro

JUAN CARLOS LIBRADO "NENE"  
"¡Madriz mola mazo, tronco!"  
por Compañía Chorreando.te

SERGIO LÓPEZ DE LANDACHE y  
VÍCTOR GARCÍA DE LA TORRE  
"Rezikletas"  
por Grupo Turukutupá

SERGI FÄUSTINO  
"Duques de Bergara Unplugged"  
por Sergi Fäustino

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS  
"En el oscuro corazón del bosque"  
por Es.Arte (Estrategias para el arte y la  
cultura, S.L.)

MARÍA DÍAZ  
"A ver cómo te lo explico..."  
por María La Vikinga

ANTÓN VALÉN  
"Business Class"  
por Nacho Vilar Producciones, S.L.

MIGUEL MURILLO  
"El Ángel de la luz"  
por Al suroeste teatro, S.L.

LUIS GARCÍA ARAUS, SUSANA  
SÁNCHEZ y JAVIER G. YAGÜE  
"Siempre fiesta"  
por Compañía Cuarta Pared

## 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" de AA.VV.

- Nº 8. **"LA MIRADA DEL GATO"** de *Alejandro Jornet*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 9. **"UN SUEÑO ETERNO"** de *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 y Borja Ortiz de Gondra*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 18. **"INSOMNIOS"** de *David Montero*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 19. **"HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE"** de *Jorge Moreno*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 20. **"NO OS QUEDÉIS MUDOS"** de *Roger Justafre*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 21. **"CUATRO MENOS"** de *Amado del Pino*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 22. **"SUBPRIME"** de *Fernando Ramírez Baeza*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

• Precio del ejemplar: 6 euros

### COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

Nº 1. **"MATRIMONIOS"** de *AA.VV.*

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

Nº 3. **"EN TORNO AL AZAR"** de *AA.VV.*

• Precio del ejemplar: 5 euros

## CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14  
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15

• **Precio del ejemplar: 5 euros**

**PEDIDOS**

**SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**

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

Teléfono: 965123856. Fax: 965980123

e-mail: [info@mustrateatro.com](mailto:info@mustrateatro.com)

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