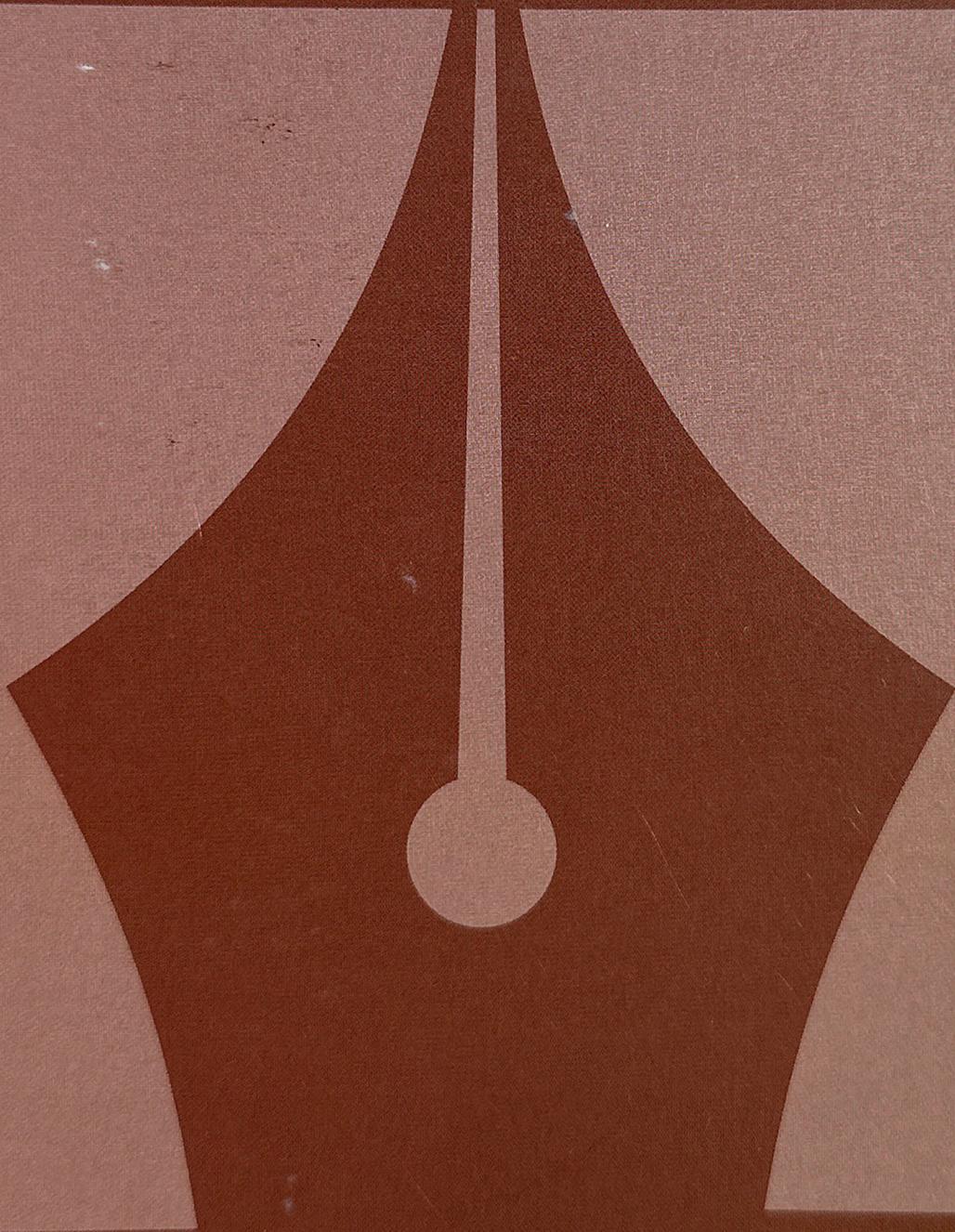


---

**Cuadernos de**  
**Dramaturgia**  
**Contemporánea**  
**nº 19**

---







**CUADERNOS DE  
DRAMATURGIA  
CONTEMPORÁNEA  
Nº 19**

XXII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL  
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2014

## EQUIPO DE DIRECCIÓN

El equipo de dirección no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© los autores

© de esta edición:

XXII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: INGRA IMPRESORES - Alicante

Publicación interna

# ÍNDICE

## MEMORIA Y RECUERDO

- I. Moisés Pérez Coterillo, *“La escritura teatral: marco para un debate”* ..... 9

## I. Los autores y la dramaturgia actual

- I.1. Marta Buchaca, *“Del escritorio al escenario”*..... 23
- I.2. Blanca Domenech, *“Ponencia Palabra de Autora”* .....29
- I.3. Marisa Esteban, *“De la conmoción de lo vivido a la catarsis del teatro”* ..... 33

## II. En torno al teatro

- II.1. Guillermo Heras, *“La resiliencia en la Dramaturgia Española actual”*.....51
- II.2. Juan Luis Mira, *“Juan Mayorga o el compromiso”* ..... 61
- II.3. Eusebio Calonge, *“El incendio de la visión”* .....67
- II.4. David Ferré, *“El libro de la traducción”*.....73
- II.5. Paola Ambrosi, *“La dramaturgia de Antonio Rojano”* ..... 81
- II.6. Pollux Hernández, *“Teada”* .....93

## III. Homenaje a La Zaranda

- III.1. Eduardo Pérez-Rasilla, *“La Zaranda o la Revisitación del Barroco”* ..... 99

## IV. Muestra-Maratón de Monólogos

- Juan Luis Mira, *“Sol@ ante el peligro, pero muy bien acompañad@”*..... 115
- IV.1. Francisco Vinal Abad, *“Declaración de amor de un contable”* ..... 117

## V. Breves datos sobre Muestras anteriores

- V.1. Autores Homenajeados ..... 123
- V.2. Talleres de Dramaturgia..... 125
- V.3. Ediciones de la Muestra ..... 129



## MEMORIA Y RECUERDO

Iniciamos en estos Cuadernos de Dramaturgia una nueva sección que intentará indagar en nuestra Historia reciente para rescatar documentos relacionados con la teoría y la práctica de la dramaturgia contemporánea española.

En el Cuaderno de la XXII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos recuperamos una ponencia que en el año 1984 dictó ese gran periodista, crítico e historiador que fue Moisés Pérez Coterillo. Su análisis lleva el título de “La escritura teatral: marco para un debate” y se realizó durante el Encuentro de Dramaturgos Españoles que realizó bajo el nombre de “NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS: LA ESCRITURA TEATRAL A DEBATE”, organizado por el entonces recién creado Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que entre sus objetivos fundamentales estaba el apostar fuertemente desde la producción y la exhibición por la dramaturgia viva española.

Moisés Pérez Coterillo fue pieza fundamental en ese Encuentro, como en tantos otros que coordinó, dinamizó o, incluso, produjo desde su condición de Director del Centro de Documentación Teatral. Fue un agitador de la escena española a través de sus artículos y ensayos en publicaciones como Primer Acto o el diario ABC. Dirigió dos publicaciones fundamentales en los tiempos de la transición y el asentamiento de la democracia en nuestro país. En la época del teatro independiente, la revista PIPIRIJAINA y desde el CDT, la emblemática EL PÚBLICO.

Moisés falleció en el año 1997, dejando un recuerdo imborrable de su gran aportación a la construcción de una escena iberoamericana contemporánea.

*Guillermo Heras*



## LA ESCRITURA TEATRAL: MARCO PARA UN DEBATE

*Moisés Pérez Coterillo*

Desde hace años, de forma oportuna o impertinente, numerosas gentes de teatro hemos invocado los dos proyectos de renovación teatral más importantes que se han producido en España en las últimas décadas: el que esbozaron desde su creación los llamados “teatros independientes” y el que podría rastrearse en bastantes textos de autores teatrales, cuyo normal acceso a los escenarios se ha visto aplazado de manera sistemática.

Seguramente, por el análisis, la valoración, la discusión y la crítica de aquellos esbozos de utopía pasa cualquier propósito serio de política teatral que pretenda la renovación, la modernización y la presencia activa de la creación teatral en nuestra sociedad.

Pero también es cierto que los mejores proyectos, los más sinceros propósitos, los planes más ambiciosos se pudren en las carpetas y que, con el paso irremisible de los años, vamos acumulando un cementerio de imposibles a nuestras espaldas. Seamos optimistas o no sobre el futuro de nuestro teatro, estemos o no de acuerdo con el trato que las instituciones democráticas dispensan a nuestro oficio, me parece percibir una impresión coincidente en numerosas gentes de teatro. Algo así como un “ahora o nunca”. La sensación de que es imprescindible avanzar hoy soluciones que mañana ya no serán posibles, sencillamente porque no vendrán tiempos mejores.

Porque perder esta ocasión puede ser también perder el último tren de la renovación; dejar escapar definitivamente el cable que reanude el diálogo con las nuevas generaciones de espectadores; olvidar en vía muerta los balbuceos de un nuevo idioma escénico que se corresponde también con una nueva sensibilidad.

Es imprescindible que sepamos forzar un diálogo en distintas direcciones –nosotros que estamos ya tan cansados de hablarnos y escucharnos, de interrumpirnos y de replicarnos-. Es imprescindible un diálogo que responda al buen talante de interlocución de que hoy hacen uso los políticos, y nos permita convencerles de que el asunto del teatro no es un cultivo intensivo de resultados cotizables en el mercado electoral, sino que obedece a leyes de más terca y caprichosa naturaleza que la política. Que precisa de un acto de fe y de generosidad a más largo plazo. Que agradece que no le conviertan en producto etiquetado con membrete oficial. Que precisa de groseras condiciones de supervivencia y que, aun así, son impredecibles sus resultados, los económicos y artísticos. Pero que ese acto de fe puede devolver un día a la sociedad un instrumento para encontrarse y entenderse a sí misma como nunca lo tendrá de otro modo.

Es imprescindible también abrir un diálogo con la propia sociedad. Se dice, y no sin razón a mi cuenta, que buena parte de la neurosis del teatro viene de su voluntario enclaustramiento, de una enfermiza tendencia intrauterina que le hace reducto impracticable y escaso en interés de puertas afuera. La propia noción de crisis, la vivencia quejumbrosa de unas difíciles condiciones de subsistencia termina por convertirse en un argumento de disuasión para quien se acerca desde fuera. Un fenómeno semejante explicaría, al menos en parte, por qué resulta tan difícil y laborioso que un hecho teatral llegue a ser noticiable.

Pocos espectáculos tan desoladores como una representación teatral obligada a cumplirse delante de un público diezariado. Y reconozcamos que se trata de una situación harto frecuente, una situación a la que parecen condenados, salvo contadas excepciones, los espectáculos hasta ahora estrenados por los llamados “nuevos autores”. Sería suicida convenir que la responsabilidad se encuentra sólo de parte de los programadores; del he-

cho de arrinconar estos estrenos contra el final de temporada, que es, tradicionalmente, la que menos espectadores lleva los teatros; o a la falta de condiciones de apoyo, por muy justamente que pueda razonarse el hecho de su programación, al menos en los teatros públicos, como una coartada de la mala conciencia de sus gestores; o, en fin, como consecuencia de la cerialidad y ensañamiento contra todo lo que es novedoso por parte de la crítica más influyente.

Buena parte de ese teatro está lejos de provocar un verdadero interés, ni por su temática ni por su lenguaje. Difícilmente conecta con lo que constituye el ámbito de interés de los ciudadanos; anda escaso de audacia, de riesgo, de transgresión; repite y consume fórmulas plagiadas, más que dirigidas, de fenómenos teatrales que se aprenden de forma libresca, casi nunca en la práctica escénica.

No se entiendan estas palabras como una invitación a moldes teatrales cuyo éxito pueda diagnosticarse como resultado de una prospección de mercado o una exploración del todopoderoso "marketing". No se entiendan tampoco como la petición de un teatro de las mayorías, uniforme, consensuado y previsible. Antes bien, como una urgencia por objetivar el proceso de creación, por hacer que responda, precisamente, a las grandes fracturas, a las crisis por donde se adivina el cambio social, la transformación de los modos de convivencia, las quiebras del lenguaje y de la comunicación.

Un teatro que rechace esa tarea de intervención, en el más amplio sentido del término, está condenado al subjetivismo. Asumir ese diálogo con la sociedad implica también asumir el riesgo que impone el hecho teatral el imperativo de su convivencia con otros medios, que se han hecho todopoderosos con el desarrollo de las tecnologías de este siglo.

Un diálogo imprescindible, inaplazable, debiera establecerse hacia dentro de la propia práctica teatral. El celo por conducir la iniciativa de la creación; es decir, de capitalizar la autoría de un espectáculo, posiblemente está provocando hoy en el teatro que se hace en España una compartimentación, una falta de interrelación y dependencia, que se traduce, a la postre, en una extensa mediocridad y que frecuentemente se disculpa por la falta de medios, por la ausencia de condiciones, por el vacío de una política teatral

inexistente. Razones que, por más que sean inciertas, no explican satisfactoriamente las cosas. Se puede decir que el teatro de los últimos veinte años, y no sólo en España, sino también fuera, se caracteriza por el rapto de la autoría teatral, entendida como iniciativa del proceso de creación, por parte de los directores de escena y en contra de los escritores de textos dramáticos. El rapto viene agravado por el hecho de que también la iniciativa de la producción de los espectáculos (y la misma propiedad de los medios de dicha producción) recae frecuentemente en los directores de escena. En consecuencia, el escritor teatral, por más que conste su disconformidad, se ha recluido en su laboratorio doméstico, ha trasladado a los paréntesis de ocio que le permite su ocupación fundamental y remunerada la escritura teatral, entendida como un "hobby", practica el deporte de la competencia en los premios teatrales y tarde, mal o nunca asiste al resultado en escena de un proceso que él puso en marcha, poco menos en calidad de motor inmóvil, pero al que no asiste y frente a cuyo resultado se encuentra ajeno o impotente las más de las veces.

Decía al comienzo de esta intervención que los dos proyectos de renovación más importantes que se han producido en los últimos años en España eran rastreables en la práctica de los llamados "teatros independientes" y en la escritura de los también llamados "nuevos autores". En mi opinión, el mayor fracaso de esos procesos radica en su falta de conexión, en su mutua ignorancia, cuando no rechazo, en su práctica incomunicación, en su divorcio dentro del proceso teatral.

Los "teatros independientes", aceptando bajo este término la iniciativa teatral que surge al margen de la estructura mercantil heredada de la posguerra y del entonces teatro oficial, ensayan fórmulas de organización que permiten un nuevo modo de entender la creación; abren una dinámica fluida que, de forma suficientemente anárquica e imprevisible, asegura la continuidad de un proceso y termina por definir los rasgos personales de los colectivos más innovadores. en ellos se practica de forma a veces autodidacta y personal, una forma de dramaturgia diferente a la concebida tradicionalmente por el autor aislado, y aunque sólo al final de proceso pueda, no sin esfuerzo, fijarse un diálogo escrito o narrarse unas acciones, nadie puede

poner en duda que se trata de una verdadera autoría teatral, bien pertenezca al colectivo, bien al conductor del proceso.

En otras ocasiones, esa dramaturgia se realiza sobre textos, teatrales o no, de autores ajenos, en la opinión de que maleabilidad permite una mejor acomodación al proceso.

El éxito de aquella aventura, con ser notable, no puede medirse exclusivamente por la sobrevivencia de algunos colectivos durante cinco, ocho, diez, quince o veinte años, como ocurre con las más veteranas formaciones teatrales independientes: Els Joglars, Comediants, la Cuadra, Adriá Gual, Tei-TEC, Tábano, Dagoll Dagom, Esperpento, Ribera, Margen, Akelarre, Circo, Lliure..., sino por su paralela ósmosis con formas teatrales de empresa y posteriormente sobre todo por su infiltración, generalmente a título individual en los teatros públicos, tanto como actores, escenógrafos, directores, gestores, animadores..., piezas clave en la incipiente política teatral de la Administración, tanto central, municipal como autonómica. Nadie podrá explicar los quince últimos años de la vida teatral en España sin valorar este fenómeno. Nadie podrá explicar el renacimiento de movimientos teatrales, como el catalán, por poner el mejor ejemplo, con una fuerza, una capacidad de convocatoria y un grado de profesionalidad tan alto, sin tener en cuenta el surgimiento de los "teatros independientes". Su repercusión alcanzaba, además del propio proceso de creación a terrenos de animación, captación de nuevos públicos, descentralización, defensa de la propia cultura y de la lengua, recapitulación de su patrimonio como colectividad, conexión y colaboración con organizaciones políticas y sindicales de signo democrático, representación en el exterior del teatro que se hacía en España...

De forma paralela, a veces con un simple tabique por toda distancia, creyendo en idénticos postulados de renovación teatral, en ocasiones colaborando estrechamente con los propios colectivos, pero sólo excepcionalmente tenidos en cuenta en función de su especialidad, han convivido con los grupos de escritores teatrales. En contadas ocasiones, las obras de estos autores terminaban siendo materia de trabajo para los grupos y, más excepcionalmente aun, eran invitados a ejercer su especialidad de escritores en el proceso de creación emprendido por los grupos. Podría pensarse que estos

autores escribían un teatro “imposible” para el obligado trámite de la censura administrativa, pero la tardía desaparición de la censura tampoco alteró los términos de esta desconexión. El rechazo o el desconocimiento de una nueva escritura escénica se producía lo mismo en el teatro mercantil como en el llamado independiente. Dos ejemplos entre muchos que podrían encontrarse. En el Teatro de la Comedia se importa, como es costumbre, de otras capitales europeas o americanas, un montaje de éxito titulado Drácula. En esas fechas lleva dos años editado un texto de Francisco Nieva, de temática semejante y que aún permanece sin estrenar, Nosferatu, aquelarre y noche loca de, que hubiese servido, al menos en teoría, para añadir una creación propia y personal a la entonces moda “wamp” o de terror. Por no salir del mismo teatro de La Comedia en marzo de 1979, el teatro Estable Castellano TEC estrena Don Carlos, Infante de España, versión de la obra de Friedrich Schiller. La Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos, de Muñiz, se habría publicado en 1975 y se estrenaría año y medio después de la versión de Schiller.

Tómense los ejemplos como síntomas, no como un proceso de intenciones. Nadie pretende negar a un colectivo su real libertad de elección de aquellos textos que mejor le plazcan, el derecho de hacer versiones de autores extranjeros, tomando o no en consideración lo que autores propios hayan dicho sobre el tema. Se trata, simplemente, de subrayar un hecho evidente; la desconexión entre la escritura dramática practicada por los autores y la práctica teatral de los grupos y compañías.

Un segundo argumento que pudiera justificar este desencuentro cabría buscarlo en supuestos abismos estéticos que mediaran entre algunos textos relevantes de los autores y el estilo, lenguaje y forma de entender la relación con el público de los principales colectivos. Pero ese supuesto abismo no sólo no existe, sino que las dificultades que entrañan algunos de esos textos para una manera convencional de entender el hecho teatral, serían un reto moderado, una simple prueba de aplicación para el grupo. También podrían adelantarse ejemplos, a modo de futuribles, pero me perdonarán que no lo haga, por más que desde la subjetividad de un simple espectador teatral –los críticos ya lo han hecho por su parte, pero más vale no mentar la cuerda en

casa del ahorcado- uno podría concluir que determinadas involuciones, re-iteraciones o traspies, cometidos en el preciso terreno de la dramaturgia de los últimos espectáculos de nuestros mejores colectivos, quizá no hubieran existido de haber trabajado de otro modo, acaso con un dramaturgo, o sobre un texto ajeno al propio colectivo.

O para formularlo de una manera positiva: que al menos sobre el papel uno estaría dispuesto a asegurar que quienes mejor entenderían los textos de nuestros autores más renovadores, quienes mejor pueden resolver los problemas que su puesta en escena conlleva; quienes pueden prestarles el aval de su reconocimiento y de su prestigio para conectar con el público, son, sin lugar a dudas, los más veteranos y crecidos colectivos teatrales.

Las cosas no son así, evidentemente. Tomando como indicativos los datos referentes a grupos y compañías teatrales que aparecen censados en la cartelera de "El Público" del mes de mayo último, tendríamos un cuadro aproximado de la realidad en los siguientes términos: Aparecen censados 470 colectivos (autocalificados profesionales, 292; semiprofesionales, 30, y aficionados, 148), con un total de 687 títulos (el 72% de ellos pertenecientes a autores españoles y el resto a extranjeros). El desglose por autores de los títulos reseñados ofrece este resultado (cuadro 6).

Referidos a los espectáculos de grupos y compañías profesionales, el 44,67% de los títulos corresponde a espectáculos con dramaturgia colectiva o del propio director de escena, mientras el 17,2% pertenece a autores españoles vivos.

Creo que no puede seguir afirmándose con verdad que no existan autores españoles. Otra cosa es que su calidad, la ambición de sus textos, su lenguaje o los temas de sus argumentos susciten pro igual el entusiasmo o la aprobación. Sin querer entrar en valoraciones para las que sólo serían válidos los argumentos personales y subjetivos, quiero afirmar al menos que existen dramaturgias de una poderosa originalidad y de una enorme entidad dramática a las que no parece esperarles mejor destino que al legado teatral de dos de nuestros dramaturgos mayores, Valle-Inclán o García Lorca, que siguen sin tener en España (como sus autores homólogos en países de Europa) centros y laboratorios teatrales dedicados a investigar en su obra y compa-

ñas a mantenerlas en su repertorio (Ibsen, Chejov, Strindberg...). Al lado de grandes e indiscutibles dramaturgos, otros autores que verían multiplicada la eficacia de su escritura si pudieran confrontar su trabajo con la práctica escénica y hacer de lo que hoy es una actividad marginal, el ejercicio de una profesión remunerada y reconocida por el público.

Estas jornadas habrían alcanzado su principal objetivo si permitieran abrir un primer debate, sin ahorrarse pasión ni inteligencia, en busca de las fórmulas que permitan una presencia activa e interpelante del autor teatral –en las amplias acepciones del término, tal como se convoca y pretende en este seminario- en los procesos de creación de los espectáculos, que es tanto como decir en la vida y en el destino de la sociedad.

**Cuadro I**  
**COMPAÑÍAS Y COLECTIVOS CENSADOS EN LA CARTELERA**  
**DE “EL PUBLICO” MAYO 1984**

<b>Autocalificación</b>	<b>Número</b>	<b>Porcentaje</b>
Profesionales	292	62,12
Semiprofesionales	30	6,38
Aficionados	148	31,40
<b>Total</b>	<b>470</b>	<b>---</b>

**Cuadro II**  
**TITULOS EN PROGRAMACIÓN**

<b>Compañías/ colectivos</b>	<b>Autores españoles</b>	<b>%</b>	<b>Autores extranjeros</b>	<b>%</b>	<b>Autor no identif.</b>	<b>Totales</b>
Profesionales	310	71,75	112	25,92	10	432
Semiprofesionales	31	72,09	12	27,90	---	43
Aficionados	153	72,16	51	24,00	8	212
<b>Totales</b>	<b>494</b>	<b>71,90</b>	<b>175</b>	<b>24,47</b>	<b>18</b>	<b>687</b>

**Cuadro III**  
**AUTORIA DE LOS TITULOS PRODUCIDOS POR**  
**GRUPOS Y COMPAÑIAS PROFESIONALES**

<b>Autoría</b>	<b>Números títulos</b>	<b>Porcentaje</b>
Autores clásicos españoles	13	3,00
Autores clásicos extranjeros	25	5,78
Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos	30	6,94
Autores extranjeros siglo XX, ya desaparecidos	54	12,50
Autores españoles vivos	74	17,12
Autores extranjeros vivos	33	7,63
Autoría colectiva	103	23,84
Autoría del director del espectáculo	90	20,80
No consta autoría	10	12,31
<b>Total</b>	<b>432</b>	

**Cuadro IV**  
**AUTORIA DE LOS TITULOS PRODUCIDOS POR**  
**COLECTIVOS PROFESIONALES**

<b>Autoría</b>	<b>Números títulos</b>	<b>Porcentaje</b>
Autores clásicos españoles	4	9,30
Autores clásicos extranjeros	2	4,65
Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos	4	9,30
Autores extranjeros siglo XX, ya desaparecidos	6	13,95
Autores españoles vivos	8	18,60
Autores extranjeros vivos	4	9,30
Autoría colectiva	10	23,25
Autoría del director del espectáculo	5	11,62
<b>Total</b>	<b>43</b>	

**Cuadro V**  
AUTORIA DE LOS TITULOS PRODUCIDOS POR GRUPOS AFICIONADOS

<b>Autoría</b>	<b>Números títulos</b>	<b>Porcentaje</b>
Autores clásicos españoles	8	3,77
Autores clásicos extranjeros	12	5,66
Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos	31	14,62
Autores extranjeros siglo XX, ya desaparecidos	18	8,49
Autores españoles vivos	59	27,83
Autores extranjeros vivos	21	9,90
Autoría colectiva	34	16,03
Autoría del director del espectáculo	21	9,90
No consta autoría	8	4,24
<b>Total</b>	<b>212</b>	

**Cuadro VI**  
AUTORIA DEL TOTAL DE TITULOS RESEÑADOS EN LA CARTELERIA  
"EL PUBLICO" MAYO 1984

<b>Desglose</b>	<b>Números títulos</b>	<b>Porcentaje</b>
Autores clásicos españoles	25	3,63
Autores clásicos extranjeros	39	5,67
Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos	65	9,46
Autores extranjeros siglo XX, ya desaparecidos	78	11,35
Autores españoles vivos	141	20,52
Autores extranjeros vivos	58	8,44
Autoría colectiva	147	21,39
Autoría del director del espectáculo	116	16,88
No consta autoría	18	2,62
<b>Total</b>	<b>687</b>	





## **I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL**



## DEL ESCRITORIO AL ESCENARIO

*Marta Buchaca*

Agradezco que me hayan invitado a este encuentro porque es necesario reflexionar sobre el teatro y tengo la sensación que cada vez lo podemos hacer menos. Últimamente parece que la única reflexión que hay son los cuatro tuits que hablan de teatro, y es necesario tener un espacio para debatir, para exponer las dudas, para pensar nuestro oficio, para parar, al fin y al cabo. Así que agradezco tener esta oportunidad.

Lo primero que pensé cuando vi el título del encuentro “Palabra de autora” fue: “Ojalá solo fuera autora”. Pero eso en estos tiempos y en este país es imposible. Yo, aparte de autora, soy directora y de eso estoy orgullosa y contenta, pero también me toca ser agente de mi propia obra, productora, y todo lo que haga falta. Y me ha venido una nostalgia muy grande de cuando solo era autora. Pero el problema, o la suerte, es que entonces no sabía que lo era. Cuando con diez y ocho años escribía en mi cuaderno diálogos, escenas, actos, estructuras, reflexiones... Cuando escribía obras a mano, cuando escribía con libertad porque estaba convencida de que eso que escribía no lo leería nunca nadie, no subiría nunca a un escenario. Cuando no me planteaba temas de producción a la hora de escribir, ponía los personajes que la historia necesitaba y, si eran veinte, pues eran veinte, situaba las escenas donde tenían que pasar (no en ese espacio único de una mesa y cuatro sillas, que viene siendo lo habitual en nuestros días). Y si me salían diez escenarios distintos, los usaba. Tengo nostalgia de esa libertad, una nostalgia feroz. Aho-

ra, cuando escribo, siempre pienso en la producción, es más, ahora, hasta pienso en los actores antes de escribir la obra, ya que muy a menudo he hablado con ellos antes de empezar a escribir y sé para quién escribo los personajes. Eso es maravilloso, ya que escribir sabiendo quiénes serán los actores es un lujo y ahora me costaría mucho no escribir así. Pero también me gustaría poder escribir con total libertad y que esa libertad no estuviera reñida con la producción. Pero en estos días, si tienes una obra con quince personajes o tienes mucha suerte y te la produce un teatro público (difícil porque cada vez tienen menos dinero, y porque no sé si se atreverían a apostar por una obra así de un autor contemporáneo español) o la guardas en tu ordenador y ahí se queda.

No sé si mis compañeras añoran esa libertad, pero supongo que sí. Porque esa inocencia y esas ganas son las que nos han llevado hasta aquí. Ahora, cuando escribo, lo que me frena más es algo tan simple como: “joder, es que esto lo va a ver mi madre”. Y cuando tienes conciencia de eso, te pones inmediatamente en un terreno frágil, de desnudo impúdico. Saber que mis padres, mi familia, mis amigos van a ver la obra que escriba es a menudo un freno. Porque lo que escribo sale de mis profundidades, de mis miserias, de mi dolor. Porque aunque escriba una comedia, siempre viene de mi dolor. Si escribo una comedia romántica no es por otro motivo que por el miedo tremendo que le tengo a la soledad. Este verano estuve haciendo un curso con Wadji Mouawad y el último día un alumno le preguntó: “Eso que dices de la libertad está muy bien, pero a mí a veces me da miedo escribir siendo libre y sincero porque sé que depende de lo que escriba mi familia va a sufrir, mi novia va a tener vergüenza...” Mouawad (la persona más comprometida que he conocido con su arte, y un genio con todas las letras y en mayúsculas) se quedó en silencio mucho rato, en un silencio incómodo. Porque sabía la respuesta, pero dolía darla, porque costaba, pero sabía que era la única posible. Y, finalmente, dijo: “On se'n fout.” O sea, que nos debe dar igual. Que ser artista es ser libre y la libertad es escribir lo que sentimos sin pensar qué va a pasar después. Eso es difícil de hacer, pero necesario. Y también sería ideal que nos fuera igual la producción y que escribiéramos obras de cien personajes en cien lugares distintos. Pero todos queremos estrenar, supon-

go, porque el teatro sin público no tienen ningún sentido. Pero está bien, también de vez en cuando, acordarse de esa niña que iba siempre con una libreta y un boli creando diálogos imposibles para obras totalmente libres. Supongo que esa niña siempre está ahí, en el fondo. Y que la tarea es luchar para resucitarla.

Después de este rollo todavía no os he dicho ni quién soy, ni qué he hecho. Mi nombre es Marta Buchaca y actualmente trabajo como guionista de televisión en TV3 y soy directora y autora, ambas cosas a la vez, porque soy incapaz de desligar la una de la otra.

Ahora tengo 33 años y hace ocho años que estrené mi primera obra: *L'olor sota la pell* (*El olor bajo la piel*). Entonces tenía 25 años, estudiaba en el Institut del teatre y no tenía un estilo personal. Al contrario. Cuando empiezas a escribir (o al menos eso me pasaba a mí) tienes muchos referentes, autores que te gustan y a los que sueñas parecerte. Las primeras obras suelen ser intentos de "copiar" el estilo de los autores que admiras. Eso era esta primera obra. Y de ella aprendí mucho. Era la primera vez que una obra mía se ponía en escena y allí empecé a entender que el teatro se acaba de escribir en el escenario. Pero no era la directora y no era suficientemente madura como para atreverme a reescribir durante los ensayos.

*Plastilina* también la escribí en mi escritorio, y como tampoco la dirigía yo, no cambié ni una coma en los ensayos. Me consta que hay autores que lo hacen aunque ellos no dirijan la pieza, pero yo no tenía experiencia y seguramente no hubiera sabido ni por dónde empezar a cambiar. Después de esa obra conocí a Rafael Spregelburd y a Javier Daulte y ese fue el punto de inflexión en mi carrera. A través de ellos entendí la importancia del autor-director. Comprendí que la responsabilidad de escribir una obra no acaba el día que se pone "fin", acaba el día del estreno. Después de ver "Gore" de Daulte y después de hacer un curso con Spregelburd decidí ponerme a dirigir. Me enfrenté por primera vez a la dirección con *En Conserva*. Una obra que escribí para un taller del Institut del teatre. Cuando acabó el proceso comprendí que a partir de ese momento, siempre dirigiría mis propios textos. Y así fue. Después de eso recibí un encargo del Festival Grec para escribir una obra y fue la excusa ideal para volver a dirigir. De allí salió *Les nenes no*

*haurien de jugar a futbol (Las niñas no deberían jugar al fútbol)*. Esa obra ya la escribí pensando en cómo la dirigiría y en quién serían los actores. Y, sin lugar a duda, la obra tiene una teatralidad que no tienen las piezas que escribí en mi escritorio. Esta es mi obra más representada en el extranjero y, sin duda, la que mayor interés suscita. Se ha estrenado en Croacia, en Chipre, en Grecia y en Méjico. En diciembre de 2014 se estrenó en la Trastienda, en Madrid, también dirigida por mí. Pero Madrid es un territorio difícil para los autores de fuera de la capital. Es curioso pero mis obras se ven más en el extranjero que en Madrid. Creo que las obras de autores catalanes que se estrenan en Barcelona también deberían hacerlo en Madrid, pero a veces es difícil que eso pase. *Litus*, que fue un éxito en Barcelona y que creo que es mi mejor texto, todavía no se ha estrenado en Madrid.

Es en esta obra (*Litus*), donde he encontrado la manera ideal de trabajar. Empecé escribiéndola en mi casa sabiendo qué actores la representarían, pero sin tener ni sala ni producción. Cuando tenía la mitad de la obra escrita decidí hacer una lectura con los actores. Durante el proceso de escritura necesito escuchar el texto en voz alta, y, si es posible, que lo lean los actores que lo van representar, todavía mejor. En el escritorio, en la soledad de mi casa, es difícil saber si la obra funciona, si los diálogos son interesantes, si se entiende, si fluye. Por eso pedí a los actores que leyeran esa primera mitad.

Después de esa primera lectura acabé la obra, pero decidí no dársela a los actores. No quería que supieran qué pasaba. A cada actor le di la información que necesitaba para poder actuar y entender las relaciones con los otros. Todos los personajes tenían un secreto que los otros no podían saber. Eso hacía que los actores estuvieran vivos e implicados y hacía el proceso más interesante e intenso. Si un actor actúa sin saber cómo acabará la historia ni qué le pasará a su personaje, está más vivo y sus reacciones son más ricas. Como autora dejé que la obra y el trabajo con los actores me sorprendiera y hasta modifiqué cosas de la obra viendo cómo reaccionaban los actores en las improvisaciones. Este tipo de proceso también hace que yo esté más atenta, más dispuesta a que lo que pasa en escena modifique mi historia.

*Litus* habla de un amigo que se suicida. De alguien que decide pararlo todo para siempre, que decide que ya ha tenido suficiente. La obra habla de

la amistad, y también de la pérdida. De qué pasa cuando un amigo nos deja de manera tan abrupta. De qué pasa con los amigos que se quedan. Pero, sobre todo, la obra habla de hacerse mayor, de crecer. Los personajes tienen alrededor de los 30 años y con la muerte de su amigo tienen que crecer de golpe.

En la obra todos los personajes son amigos de Litus, y para poder trabajar con los actores esa amistad, primero teníamos que crear a Litus. Teníamos que saber cómo era, cómo reaccionaba, qué le gustaba, qué le hacía reír... Para hacerlo hicimos muchas improvisaciones creando el pasado de la pandilla de amigos, y poco a poco, fuimos dibujando el amigo, el hermano, el novio, el compañero de grupo de música, etc.

Después de *A mi no em diguis amor (TNC)* (cambié la obra mil veces durante los ensayos hasta lograr una versión que me gustara) y de *Litus*, ya no entiendo la escritura sin estar ligada a la dirección. Tengo acabada la primera versión de mi última obra (*Losers*) y no la voy a revisar hasta que la ensaye con los actores, ya que es en el escenario donde se encuentran las mejores soluciones. Tengo ganas de ponerme a ensayarla y ver cómo me sorprende. Pero actualmente, entrenar en condiciones no es fácil. Todo lo contrario, es casi imposible, ya que no hay dinero, cada vez hay menos subvenciones, etcétera, etcétera, etcétera.

Nuestra generación ya nació cuando la cosa estaba difícil. Remotos nos parecen los tiempos en que las obras tenían subvenciones, en la que los encargos se pagaban (y bien), en la que los productores privados tenían dinero. Nosotros no hemos vivido de subvenciones ni de grandes presupuestos. La obra de las que escribí que más presupuesto tuvo fue la del Proyecto T-6 del Teatre Nacional de Catalunya (*A mi no em diguis amor*) y ahora los medios que tuve para hacerla me parecen ciencia ficción. Porque lo son, porque esa Sala Tallers ya está cerrada y ese proyecto muerto y enterrado. Y eso me llena de desánimo, porque miro atrás y pienso que mucho de lo que me ha construido como dramaturga ya no existe: El premio Joaquim Bartrina de Reus, que premió mi primera obra "L'olor sota la pell", ha desaparecido. El premi Ciutat d'Alcoi, que ganó *Plastilina* en el año 2007, no pudo celebrarse el año pasado por falta de presupuesto. Los premios literarios son básicos para ayu-

dar a los jóvenes escritores a tirar adelante, a creer en lo que hacen, pero cada vez hay menos. Me duele sumarme al desánimo general del país, pero no puedo dejar de hacerlo. La subida del IVA ha hecho caer la asistencia al teatro en todo España. En 4 meses se han perdido 1.800.000 espectadores. Pero a pesar de todo esto, nosotros seguimos luchando, seguimos estrenando aunque sea sin dinero, seguimos viviendo para el teatro, para contar historias. Porque, con la que está cayendo, la única salida es tirar para adelante y reinventarnos. Pero eso también me produce un cierto desconcierto, ya que últimamente en Barcelona se están haciendo las obras “a la argentina” cosa que está muy bien, pero también es peligrosa, porque estamos acostumbrando a la gente y a los productores a que el teatro es gratis. Sé que es un debate complicado, ya que, si decidimos no trabajar gratis muchas obras no se harían nunca, pero no sé... Es un tema que me preocupa. La situación es muy complicada, pero no creo que la solución sea trabajar gratis. Sé que la solución tampoco es parar las máquinas, pero alguna fórmula tiene que haber o tenemos que encontrar para dignificar el oficio. Últimamente veo iniciativas que me ponen los pelos de punta como lo de la taquilla inversa: no, paga después, si te ha gustado, pagas más y si no, menos. ¿A quién se le ocurre? ¿Ustedes se imaginan yendo a la carnicería y decir: cuando haya probando la carne, te digo cuánto vale? ¿No, verdad? ¿Pues por qué con el teatro tendría que ser distinto?

## PONENCIA 'PALABRA DE AUTORA'

*Blanca Domenech*

No estoy segura de ser la persona más indicada para hablar de mi propia escritura. Siempre he pensado que el texto es mucho más inteligente que su autor, quien suele tener unas ideas bastante distorsionadas de lo propio.

En todo caso, considero de gran interés este ejercicio de auto-reflexión. Ya que existen multitud de escritores y formas de enfocar la dramaturgia, espero que mi caso particular pueda, a su vez, hablar de algo más general. Algo que en cierto punto nos englobe a todos los escritores de teatro.

Supongo que ocurre en todas las profesiones, pero en el caso de la escritura quizá de un modo mucho más evidente. Me refiero a que todo lo que voy a contar a continuación acerca de mi trayectoria está íntimamente ligado a mi vida personal. Cada decisión estética, temática; cada evolución, cada cambio, cada contradicción... ha sido motivada o bien por una circunstancia vital o bien por su rechazo. Escribir supone también un esfuerzo por no engañarse, por no acomodarse al lugar común, por no sacrificar la independencia.

Comprender profundamente las leyes de la escritura dramática, creo, trasciende lo racional. Existe, por supuesto, toda una gama de técnicas y estrategias que solo se adquieren con el estudio y con la práctica. Pero aun así, dichas técnicas han de ser interiorizadas de tal modo que cuando se usen, se haga de una forma fluida y natural, como si no estuvieran siendo utilizadas.

En mi caso, llegar a asimilar todos esos conceptos teóricos y conseguir ponerlos en práctica de manera habitual me llevó años de inseguridad y frustración. Un largo proceso en el que no solo he ido asumiendo teoría y técnica, sino también una actitud vital, una posición ante la vida. Camino ya iniciado, que no acaba nunca. Pues de algún modo, un dramaturgo no deja de investigar, cambiar, crecer, evolucionar e, incluso, contradecirse a sí mismo. Por el momento, al día de hoy, puedo señalar dos etapas bien diferenciadas en mi trayectoria como escritora dramática, y esbozar una nueva, que ni yo misma conozco bien, pues recién la estoy iniciando. A la primera etapa la llamaré 'Obras imposibles' y a la segunda 'Alarma social'. La tercera todavía no tiene nombre.

## Obras imposibles

Al decir 'Obras imposibles', me refiero a un conjunto de textos concebidos desde lo que yo considero una total inconsciencia. Y no quisiera que se entendiera el término de forma despectiva. Al contrario, es una inconsciencia que continuamente lanza retos a la escena. Una inconsciencia en la que ni la trama ni los personajes se preocupan de explicarse a sí mismos. Textos largos. Con cierto halo de surrealismo y atmósferas de ciencia-ficción; con temáticas poliédricas y diferentes capas de lectura...

¿Podrían ser consideradas como obras raras? Si las analizamos desde el punto de vista de la puesta en escena al uso, con su exigente necesidad de desvelar la trama, lanzar un mensaje claro y contundente, en un tiempo medido de una hora y media como máximo y, en definitiva, su apremiante demanda de resultados inmediatos, es posible que sí, que podamos considerarlas raras.

Lo que está claro es que se trata de obras que, en caso de ser llevadas a la escena, requieren reescritura, exigen una partitura escénica que las acote. Pero eso, también, de algún modo, es algo que considero bello.

Dentro de esa inconsciencia sí puedo distinguir dos objetivos conscientes y que tenía muy claros en aquella época:

1) Crear un germen de texto que diera pie a múltiples interpretaciones y diferentes obras, dependiendo de la lectura particular del director y los actores, otorgándoles una gran libertad. Desde este punto de vista, el título 'Obras imposibles' hace también referencia a una actitud de autor de texto, completamente alejado de aspectos como la dirección o la interpretación. Cuya única intención es, desde el texto, lanzar retos a la escena, sin la más mínima búsqueda de soluciones a las complicaciones que plantea.

2) Textos no solo para la escena, sino también para la lectura. El teatro como literatura, rescatando su enorme potencial para crear universos en el lector.

Las obras que puedo destacar dentro de esta categoría que he denominado como 'Imposible' van desde la primera, *Eco* a *Pies de gato*, *Vagamundos* y *La musa*.

## Alarma social

A partir de principios del año 2011, todo dio un vuelco. Un cambio radical que provocó una revolución en mis planteamientos dramáticos. Dicho giro estuvo causado por dos circunstancias:

1) Comencé a colaborar con Sanchis Sinisterra en su Nuevo Teatro Fronterizo y con otros grupos. Dichas colaboraciones me permitieron entrar en contacto con la escena desde un punto de vista muy diferente al que estaba acostumbrada. La cercanía con el trabajo de dirección, con los actores, y formar parte de equipos en los que el dramaturgo se integraba dentro del proceso de creación, hicieron que comenzara a tomar otra conciencia, más práctica, más terrenal. Y tuve la ocasión de enfrentarme a esas imposibilidades y retos. Mis textos empezaron a localizarse en un espacio muy determinado, adaptándose a un proyecto que tenía la vocación de transmitir un mensaje concreto dentro de un mundo particular. Creo que se redujeron las

múltiples capas de lectura y la ambigüedad, para ganar en aspectos provocativos y asamblearios.

2) A partir de comienzos del 2011 mi conciencia política y social despertó de una manera inevitable, cuando la situación de nuestra sociedad me obligó a plantar los pies en el suelo. Las obras escritas a partir de ese momento reflejan temáticas como el 15M (*La llamada de la calle*), los desahucios (*Trámite*), la emigración de los jóvenes españoles (*Zorros de ciudad*), la reforma laboral (*Punto muerto*) o la memoria histórica (*El mal de la piedra*). Son obras cargadas de urgencia y de rabia, que plantean dilemas a los personajes, obligados a soportar situaciones al límite.

Ante la alarma, mi tarea de indagación de la creación dramática se focalizó en la investigación de las posibilidades de intervención ciudadana, tratando de utilizar el texto como mecanismo de agitación social y revitalizando en la medida de lo posible su carácter provocador, asambleario, removedor de conciencias.

Comencé a preocuparme mucho más por el espectador, por la importancia de que mi mensaje fuera bien entendido por el director y los actores.

La tercera etapa en que me encuentro pretende rescatar determinados aspectos de la primera y sumarlos a la segunda, ya que tan importante como el compromiso cívico es también la necesidad de conservar la mirada y la voz propia.

Quizá la búsqueda actual se dirija hacia un estudio de la condición humana y de los fondos sociológicos de la vida, al mismo tiempo que estos aspectos se mezclan con los debates políticos de cada momento.

Todavía hoy, cuando comienzo a escribir una obra, experimento el vértigo y la sensación de no saber absolutamente nada. Siento esa misma incapacidad del principiante. Y es que escribir, de algún modo, es como el amor. Uno nunca acaba de aprender del todo a manejarlo.

## DE LA CONMOCIÓN DE LO VIVIDO A LA CATARSIS DEL TEATRO

*Marisa Esteban*

*Intervención en la mesa redonda "Palabra de Autora"*

Hola a todos y a todas. Gracias por venir y participar en este encuentro sobre la dramaturgia viva. Me alegro mucho de estar en tan buena compañía y quiero felicitar a Guillermo Heras, a Nina Díaz y al resto de compañeros por mantener la Muestra de Autores Contemporáneos contra viento y marea a lo largo de estos años.

Yo me planteo el hecho escénico en los distintos elementos que lo componen: dramaturgia, poesía, interpretación, música, pintura o escenografía, como una indagación de la vida, una catarsis o liberación a través del arte. Y en realidad, ese mismo planteamiento es válido para la intervención de hoy y el debate posterior. El título "Palabra de Autora" puede llevarnos a reflexionar sobre muchas cosas, pero de momento me hace cuestionarme esencialmente tres.

La primera es hasta qué punto la palabra de una autora o autor es fruto en muchos casos de la conmoción que le han provocado sus vivencias. Y es precisamente ese impacto en su escritura lo que le hace tomar el pulso del hecho escénico contemporáneo y trascender la experiencia personal para plasmar la percepción del mundo en que vivimos a través del teatro. E incluso contribuir a cambios en la vida real, por mucho que los escépticos, los ingenuos y hasta los kamikazes que se dejan la piel, dudemos de esto

en nuestros momentos más oscuros. La ingenuidad y el sacrificio por lo que amamos son un tesoro envenenado por el alto precio que pagamos por ello.

La segunda cuestión que podríamos plantearnos es si cuanto más convulsa es la vivencia, personal o colectiva, mayor es la transformación, la evolución, y hasta la ruptura radical del lenguaje escénico para conseguir esa catarsis, esa liberación, por la cual nos dedicamos al teatro.

Y la tercera pregunta, ya que de autoras hablamos, es si la dramaturgia es un drama añadido, disfrazado muchas veces de comedia, para las mujeres que escriben, por el no tan simple hecho de haber nacido con un sexo y no con otro. ¿Y esto influye en la escritura escénica contemporánea para bien, para mal, para mejor o para fatal?

Solo puedo plantear estas preguntas a los que estamos hoy aquí y aproximarme a las posibles respuestas que tendremos en el debate, a través de mi azarosa experiencia en otro país de Europa, en un extraño pero revelador microcosmos, en el que se dieron y se dan las condiciones más extremas para una mujer, que además es extranjera, aunque estudiara y viviera allí. Para colmo de males, dramaturga. Pero en esto si que no hacían discriminación sexual. En este sentido reinaba la igualdad, porque muchos de los dramaturgos alemanes más comprometidos fueron tratados igualmente a golpe de patada y juicios.

Mis obras, agrupadas en la que he llamado “La Trilogía del Exterminio”, se basan en personajes reales, tanto del pasado como de nuestro más inmediato presente en Europa. Los seres buenos, malos y peores que las inspiran han servido por sí mismos un material tan impresionante que ni la intersección más fértil entre el teatro de la crueldad y el humor corrosivo del absurdo habría podido elucubrar. Las obras han llegado a buen puerto, después de fuertes tormentas, gracias al esfuerzo y valentía de muchas personas e instituciones internacionales que, aun reconociendo el riesgo que implica esta dramatización y denuncia de atrocidades pasadas y presentes, han contribuido a sacarlas a la luz pública. La dramaturgia, por mucho que me apasione, es solo la punta del iceberg de un continente hundido en las profundidades del silencio. El teatro es una empresa colectiva. No he estado sola, afortunadamente. Hay que valorar el esfuerzo de los participantes en el proyecto teatral

iniciado con la Primera Pieza de la Trilogía “Königinnen”(Reinas) en alemán y cuyo título en la versión española es “Frente a las Costas de Madagascar”. Las terribles experiencias de las supervivientes y las gentes del teatro durante la producción de “KÖNIGINNEN” en el campo de concentración para mujeres de Ravensbrück, situado a 80 km. de Berlín, dieron lugar a la segunda pieza. Tuvimos que enfrentarnos a una serie inacabable de censuras y amenazas. “20604 EUROPA”, que es el título de esta nueva pieza, surge de nuestras vivencias, marcadas a fuego en el cuerpo y en el alma, cuando el estreno de la Primera Pieza fue prohibido en el campo de concentración de Ravensbrück y los fondos públicos fueron expoliados por la Fundación de Antiguos Campos de Concentración de Brandemburgo, a pesar de las protestas de las personas e instituciones internacionales que hicieron posible la producción. A esta atroz experiencia siguieron juicios en Alemania por defender la verdad. Y al volver a nuestro país, el accésit del Lope de Vega y el premio Juan de Timoneda de la ciudad de Valencia para la Primera Pieza, que nos reconfortaron en cierta medida. Pero la verdadera y enorme liberación para los participantes llega con el último Premio Lope de Vega otorgado a la Segunda Pieza. Porque si la primera se centraba en el pasado, esta es un clamor sobre el presente. Ahora tenemos la ansiada certeza de que con “20604 EUROPA” podemos ofrecer a un público internacional, gracias a la catarsis liberadora de vendas y bozales que es el Teatro, un botón de muestra para acorazarse y defenderse como tuvimos que hacer nosotros a partir del análisis de las causas y consecuencias de aquel revelador microcosmos que hemos padecido en el corazón de Alemania. Del abuso de poder, el acoso, la codicia, la falta de empatía y la impunidad ante la corrupción más manifiesta, que hoy desgraciadamente se enseñoorea de toda Europa.

Siempre agradeceré a las supervivientes su participación en el proyecto. Ellas abrieron su corazón y mis ojos a lo largo del camino que lleva desde el conocimiento del horror al arte de crear personajes a través de esta difícil experiencia. **El personaje de la Vieja Ciega, protagonista de “20604 Europa”, se nutre en su esencia de ellas y de miles de “desconocidas”,** cuyos nombres nunca figurarán en eso que llamamos Historia porque son silenciados por los verdugos de ayer y los administradores de hoy. Tras la primera

etapa del proyecto en Berlín, Barcelona, Varsovia y Fürstenberg, pueblo vecino a Ravensbrück, me trasladé a las casas de las antiguas guardianas de las SS, reconvertidas en un albergue situado frente al campo. Allí conocí a estas extraordinarias mujeres, republicanas españolas, judías húngaras, alemanas resistentes, checas, polacas, ucranianas... Viviendo con ellas a lo largo de estos años, tanto en Ravensbrück como en algunos de sus países de origen, inmersas en un constante ir y venir del presente al pasado y vuelta al presente, he acabado convirtiéndome yo misma en una extraña nómada del tiempo. Igualmente nómada ha sido la gestación de la Trilogía, aunque ha estado arropada por el calor y apoyo en los momentos cruciales de muchas personas. Sin ellas no habría tenido la fuerza para continuar una lucha incesante. Agradezco con todo mi corazón y en todo lo que vale su esfuerzo y su amor a mis padres, Felicidad y Antonio, y a mi hermana Eva, que han estado conmigo siempre contra viento y marea, en los momentos más duros, incluso con sus visitas a Ravensbrück, y a las personas e instituciones que participaron en la Producción Internacional de Teatro “**KÖNIGINNEN/ REINAS**” (“**Frente a las Costas de Madagascar**”) en el lugar histórico: el equipo artístico y técnico del Teatro Libre de Berlín, “**FREIE THEATERANSTALTEN BERLIN**”, y su director de escena **Hermann van Harten**, a los patrocinadores públicos y privados internacionales, a la **Comunidad de Supervivientes de Ravensbrück** y a la **Asociación de directores de escena de España**, entre otras.

Decisivo y gratificante fue el trabajo conjunto con **Marianne Conrad desde el Foro Literario en la Casa de Brecht**, donde tuvo lugar la dramatización de la Primera Pieza de la Trilogía en Berlín tras la prohibición del estreno en el campo de exterminio y el expolio de los fondos públicos internacionales concedidos para la representación en Ravensbrück. También agradezco de corazón la capacidad y generosidad de las **personas que a su vez hicieron posible la dramatización de esta misma pieza, “Frente a las Costas de Madagascar”, en la SGAE de Madrid: Carmen Dólera**, con quien realicé la dramaturgia en castellano, **Guillermo Heras**, director de escena, **José Luis Andrade**, creador del espacio sonoro y visual gracias a las pinturas de las artistas que sufrieron cautiverio en Ravensbrück, **Robert Muro**, productor, y todos los **actores y actrices**. La lista de personas que en España, Alemania, Polonia

y Bruselas han participado en esta aventura sería interminable, pero todas y cada una han contribuido a llevarla a buen puerto.

Como dramaturga me interesa la creación de personajes femeninos fuertes con una complejidad dramática y gran capacidad de lucha y resistencia, que puedan oponerse a los mecanismos perversos del abuso de poder, en el caso de las mujeres resistentes, o bien que sirvan a esos intereses del poder y los perpetúen, como es el caso de las guardianas o doctoras del campo de concentración. Estos últimos son personajes muy interesantes. En este sentido me gusta contraponer monólogos de personajes antagónicos, al principio de las obras, para indagar en las motivaciones más profundas que desencadenarán la acción de unos y de otros en las escenas más corales y dramáticas.

La primera pieza de la Trilogía es una obra inspirada en las vidas de Milena Jesenskà, escritora checa en la resistencia y amor en otro tiempo de Franz Kafka, Neus Català, joven republicana española apresada en el maquis de Turnac, Margarethe Buber-Neumann, exiliada política alemana devuelta por la policía de Stalin a la Gestapo, y Stanislawa Czajkowska, una adolescente polaca que toma parte en clases clandestinas. Estas cuatro mujeres comparten la amarga experiencia de la deportación a Ravensbrück, por obra y gracia de los funestos pactos firmados entre políticos internacionales “negociando” con tierras, almas y cuerpos que no son suyos: Pacto de no Intromisión de los Aliados en la Guerra Civil Española, Pacto de Munich, Pacto Hitler-Stalin... En el campo para mujeres tomado como “modelo” por el genocida SS-Reichsführer Himmler, su amigo, médico personal, y presidente de la Cruz Roja en Alemania, el Dr. Gebhardt, lleva a cabo una serie de criminales experimentos con seres humanos, asistido por la Dra. Herta Oberheuser: “el demonio con cara de ángel”, y un claro ejemplo de personaje femenino al servicio de una jerarquía, que también la utiliza a ella. Yo la llamo rueda-hamster y desde entonces he conocido muchas así, en el teatro y en la vida.

También busco una relación entre generaciones de mujeres, qué es lo que las une y qué las diferencia. Algo parecido me ocurre en la evolución o cambios en la escritura en las sucesivas piezas de la Trilogía. La forma de

expresión puede ser distinta para cada obra, pero existe una búsqueda constante y experimentación de nuevos lenguajes escénicos.

En la primera pieza de la trilogía del exterminio, “Frente a las Costas de Madagascar”, el punto de partida era una serie de entrevistas con las supervivientes y material documental y el influjo del arte como estrategia para ayudarlas a sobrevivir en las condiciones más extremas. El lenguaje escénico tiene una estructura mosaico de numerosos personajes, dibujos, poesías y piezas musicales creadas durante su cautiverio. Cuando se habla de nuestras comunes raíces europeas, deberíamos tener en cuenta que la primera y más terrible convivencia de aproximadamente 130.000 mujeres y niños, deportadas de 23 países europeos, entre quienes se contaban más de 200 prisioneras españolas detenidas en Francia, tuvo lugar precisamente en el mayor campo de concentración “femenino” de la historia del viejo continente.

Por las inusuales características del proyecto en el lugar histórico, toda la concepción artística superaba una dramaturgia y puesta en escena convencionales en teatros europeos de los países de procedencia de las supervivientes en una gira posterior. Ellas me hablaban a menudo de Europa, la de ayer y la de hoy. No la Europa institucional que vuelve a arrodillarse ante el Bundesbank, sino la que ellas habían ayudado a liberar y a cambio, las había olvidado en tantos casos. Aquella Europa por la que ellas lucharon y por la que luchamos nosotros para vivir con dignidad como seres humanos y no solo sobrevivir como nos dejen. Esa necesidad más viva que histórica fue el motor del proyecto que transmití a los patrocinadores internacionales. Queríamos unir el presente y el pasado de Europa en las distintas estaciones recorridas por supervivientes, espectadores y artistas. Diez autobuses blancos recogerían a supervivientes y espectadores internacionales desde el aeropuerto de Berlín, parando en la Puerta de Brandemburgo, donde Klaus Wowereit, el alcalde de Berlín que nos ayudaba a financiar los autobuses desde la fundación de la lotería, quería recibir y hablar a las supervivientes, para conducir las de nuevo a Ravensbrück ese día del estreno de la obra nacida de sus voces. Concebimos este recorrido como una acción homenaje al conde Bernadotte, antiguo presidente de la Cruz Roja sueca. Gracias a sus negociaciones con Himmler en 1945, consiguió evacuar y salvar a más de

7.000 mujeres y niños con vehículos similares conocidos como los “Autobuses Blancos”. Había que llegar a Ravensbrück para asistir en la “Textilfabrik” de 3000 m<sup>2</sup> al estreno de “KÖNIGINNEN (Frente a las costas de Madagascar)” en una catarsis desencadenada por la verdad de un teatro desnudo y sagrado que honrara a las muertas y sanara a los vivos. Las siguientes representaciones de la obra habían sido previstas en anteriores reuniones con responsables del PROGRAMA EUROPEO DE CULTURA en Barcelona, Bruselas, Berlín y Varsovia, y con Borja Sitjà en el marco del *Festival de las Artes* (Foro Internacional de las Culturas), entre otros festivales. Además, habíamos mantenido correspondencia con otros antiguos campos de concentración como Auschwitz, Westeborg y Mauthausen para conseguir llevarla hasta ellos.

**En la segunda pieza de la Trilogía, “20604 Europa”,** situada en nuestro más inmediato presente, y basada en nuestras propias experiencias, el lenguaje escénico cambia radicalmente con respecto al de la primera pieza, se rompe y se transforma, siguiendo la lucha a contrarreloj y tumba abierta de los personajes hasta desembocar en la catarsis final que deja supurar un humor corrosivo y un interrogante: ¿A quién pertenece el futuro de Europa?

Para poder entender de verdad cuál ha sido la evolución de la dramaturgia, hay que conocer las terribles circunstancias en que se desarrolló el proyecto en Alemania. Qué ha cambiado y qué no entre la Europa del pasado, donde se sitúa la primera pieza, y la actual, que da lugar a la segunda.

Aún son muchos en Alemania los que se ocultan tras su fachada de demócratas hasta que puedan volver a mostrar su verdadero rostro. Así lo hizo Hitler cuando ganó las elecciones con traje civil y asiento parlamentario hasta que pudo arrojar ambos al fuego con el resto de la mascarada democrática. Pudo hacerlo porque los poderes de la industria y las finanzas le respaldaban. Los mismos Krupp, Siemens, Hugo Boss y tantos otros que tenían sus talleres en los campos de exterminio. Muchos de los cuales perviven y crecen como multinacionales y continúan teniendo como marionetas a ciertos poderes políticos que también dicen servir al pueblo y solo sirven a intereses más altos que ellos mismos. El rechonchito con gafas Reichsführer SS-Himmler, bajo cuyas zarpas estaban todos los campos de concentración del Tercer Reich, y en cuyo despacho color verde mugre en Oranienburg/

Sachsenhausen sienta hoy sus enormes posaderas el vitalicio director de la Fundación de Antiguos Campos de Concentración de Brandenburg tan xenófobo y misógino como su predecesor, era el presidente del Círculo de Amigos de la Industria Alemana y entre sus grandes ideas financiadas por sus amigos estaban los experimentos médicos en los campos con prisioneros “no arios”, y el hacer de Ravensbrück (su campo favorito) un surtidor para los prostíbulos de los otros campos. Aprender del pasado solo tiene un objetivo: no volver a cometer los mismos errores en el presente. Reconocer los puntos más dramáticos dentro de los ciclos históricos que se repiten por los mismos intereses de siempre. En el siglo XX fueron las crisis económicas, los salvadores de la patria, los fascismos y las dos guerras mundiales. Como decía mi amado abuelo: “Oh casualidad, siempre iniciadas, pero siempre perdidas por Alemania. Crees conocerlos, Marisa, por estudiar con ellos, pero aún te faltan hervores.” ¡Y vaya si me dejaron cocinar para hervirme después en la cocina del infierno de Ravensbrück! Así son las cosas. Limpian, conquistan, exterminan. Lo único bueno es que saben cómo volver a construir. Empiezan por el epicentro sísmico y friegan vigorosamente en círculos concéntricos de alta velocidad hasta convertirse de nuevo en la locomotora de Europa. ¿No es otro golpe maestro? Así que es solo cuestión de tiempo que los vagones de cola paguen el pato y el combustible, para no perder el orden en las cosas, ni la paz entre vecinos. Alemania dice estar construyendo Europa en un esfuerzo creativo. Saben que solo quien construye el futuro de todos puede juzgar su propio pasado. Alemania es Kali, diosa del Exterminio y Hembra Reconstructora. Ser dominante sobre cualquier otro ser. Su apetito es tan voraz como su instinto de mear y limpiar con las patas traseras. Una leona en celo lamiendo tierras y hombres, de esos que de padres a hijos huelen tarde el peligro porque han vuelto a dejarse seducir por la más fuerte. Y lo digo por propia experiencia. De todos los europeos depende en este momento crucial de la Historia, reaccionar ante el peligro que más que oler ya hiede, cuando el rearme alemán lleva su máscara favorita, la de una economía potente que devora a las más débiles. La Alemania que yo quiero es otra. Es la de las voces críticas, la de nuestros compañeros del teatro, la de las familias de supervivientes, la que hubieran querido Brecht, Müller, Weiss o Seghers.

Durante tres años trabajé enviando solicitudes de apoyo a la producción desde la recepción del albergue de Ravensbrück, donde vivía, situado en frente del campo de concentración, porque la **Fundación de Antiguos campos de concentración de Brandemburgo** que dirige Ravensbrück no quiso poner ningún dinero para representar la obra en sus instalaciones y me dijo que buscara yo sola la producción. Fue un trabajo febril y agotador, pero yo había dado mi palabra a las supervivientes y debía seguir a pesar de las trabas de todo tipo que me ponía la fundación. Cuando empecé a conseguir no solo cartas de apoyo, sino subvenciones públicas internacionales, la fundación dijo que se hacía “responsable institucional del proyecto”. Solo les interesaba el dinero. Dijeron que ahora ya podía trabajar desde el despacho de la antigua comandancia y que el dinero debía ir a parar a la cuenta de la fundación porque ellos eran los “responsables institucionales de la producción”. No podía hacer otra cosa, aunque ya nos dieran pruebas para no fiarnos mucho de ellos, porque era la única manera de que permitieran representar la obra dentro del recinto de Ravensbrück, como era el mayor deseo de las supervivientes y el mío propio. Aceleré aún más el ritmo de trabajo, día y noche desde la comandancia, una verdadera cocina del infierno, ayer y hoy. Estas escenas las dramatizaría posteriormente en “**20604 EUROPA**”. Ellos le ponían el sello de la fundación cada mañana conforme salían más cartas para los patrocinadores, instituciones públicas y esponsores privados de la industria alemana, sellos espantosamente parecidos a los del pasado y en el mismo lugar. En total, con mucho esfuerzo, viajes a ministerios y alcaldías y a todo aquel que quisiera colaborar, conseguí 230.000 euros de los siguientes patrocinadores: *la Generalitat de Catalunya, la Fundación Kulturfonds, el Alcalde de Berlín con la Fundación de la Lotería Berlinese, Ámbito Cultural de El Corte Inglés, Ministerio Alemán de Mujeres, Ministerio de Cultura de Brandemburgo, Ertomis, Siemens, y la cooperación de la Comunidad de Supervivientes, y Amicales Internacionales de víctimas y resistentes de campos de exterminio nazis*, entre otros participantes que debían colaborar en etapas posteriores como Jaume Roures desde España y Alexander Thies, director de Neue Filmproduktion desde Berlín. En todas las subvenciones ponía que los fondos estaban exclusivamente otorgados para la producción de KÖNIGINNEN en Ravensbrück. En todas excepto en la subvención del

alcalde de Berlín, los fondos fueron ingresados en la cuenta de la fundación. Pero el alcalde, que los conocía mejor que otros patrocinadores, se negó a ingresarlos en esa cuenta y exigió que se abriera una cuenta extra para la producción "KONIGINNEN" donde depositar su subvención.

Cuando ingenuamente creíamos que toda la producción estaba asegurada, Hermann van Harten, director del "FREIE THEATERANSTALTEN" de Berlín y un gran hombre de teatro que en su tiempo había trabajado con Heiner Müller, asumió la dirección escénica en el mismo campo, y él, que tanta experiencia tenía en tratar este tema con su maravillosa obra "No he sido yo, ha sido Adolf Hitler", junto con los actores de la "Oficina Federal de Teatro, Cine y Televisión" de Berlín, se dejaron alma y piel en los ensayos durante dos meses directamente en la "Textilfabrik" dentro del campo. Cuando los responsables de las indemnizaciones a las víctimas y de los proyectos culturales dedicados a su memoria, junto a sus corruptos abogados, malversaron esos fondos, vi llorar, igual que yo lo hacía, a mis gentes del teatro y a las supervivientes. No lo olvidaremos jamás. Mientras ellos estafaban, yo llevaba adelante la producción. Me fue necesario invertir todo lo que tenía con el fin de sufragar los gastos. A través de los documentos secretos de la fundación que años después pudimos leer, porque Hermann van Harten, el teatro y yo los reclamamos, amparándonos en la INFORMATIONSFREIHEITSGESETZ alemana (Ley de libertad de información para proyectos públicos), pudimos saber que ya desde el principio habían decidido apropiarse de las subvenciones públicas internacionales. Estos documentos y las escandalizadas declaraciones de los ministerios han salido por fin a la luz y los extractos más sangrantes van a ser publicados junto a la primera y segunda piezas de la trilogía. Antes del Lope, tuve que renunciar a otro premio, muy a mi pesar, ya que implicaba la inmediata publicación y la documentación no estaba completada. El trabajo documental ha sido, muy a mi pesar, un pilar imprescindible en todo el proceso de creación. Yo me muevo en el terreno de la imaginación, de la dramatización de los personajes como en mi hábitat natural. Trabajar con más de 400 documentos a lo largo de estos años ha sido una carga muy pesada, que me deprimía profundamente, pero que era necesaria. Ahora he comprendido de verdad el significado de Teatro-Documento.

Todo lo sucedido ha dado una nueva dimensión a mi trabajo al mostrar la vigencia política de una crueldad teóricamente “superada” y ha influido en mis obras, basadas en hechos reales ya no solo del pasado, sino de nuestro presente. Todo ha adquirido una dimensión que demuestra la barbarie y crueldad vigente hasta el día de hoy. La Trilogía del Exterminio no son obras escritas en casa los fines de semana, surge del proyecto in situ durante años que nos ha costado lágrimas de sangre. Descubrí algo horrible mientras trabajaba en la comandancia. Yo llegué incluso a dormir con mi anorak en el suelo de la comandancia, para despachar todas las cartas de la producción que debían llevar el sello de la fundación y estar listas a primera hora de la mañana y con el miedo a la carretera entre Ravesbrück y el vecino pueblo de Fürstenberg infestada de neonazis. Pero mientras trabajaba desde la “cocina del infierno” que es la comandancia de Ravensbrück, descubrí algo terrible que dió una nueva dimensión a todo lo que hasta entonces había vivido y padecido. En la comandancia trabajaban también dos jovencitos testigos de jehová que hacían allí su servicio civil sustitutorio de la mili. ¿Sabéis lo que hacían los pobres? Tenían orden del director de la fundación de denegar las miles de solicitudes de indemnización de supervivientes polacas, checas, ucranianas, de todas partes. Debían únicamente asegurarse previamente de que no fueran mujeres emblemáticas, ni conocidas por los medios de comunicación por su trabajo en el “Comité Internacional de supervivientes de Ravensbrück”. La potente industria germánica, que antaño tuviera sus talleres en los campos de exterminio, se había dignado a “conceder” unos pocos años, de 2001 a 2004, para “despachar” estas montañas actuales de solicitudes o “Haftanfragen”, y actuaba muy eficazmente delegando el trabajo sucio en sus topes administrativos desde la antigua comandancia del campo, que alegaba falta de pruebas de cautiverio, ya que en Ravensbrück no se tatuaba sobre la carne el número de las deportadas, como en otros campos de exterminio. Además, en otro anterior alarde de eficiencia, las SS habían quemado las actas con los números de los transportes poco antes de la liberación del campo por los aliados. Existen otras formas de comprobar los números de los transportes, pero a los gestores de la industria del holocausto en los antiguos campos de exterminio, por lo menos en Ravensbrück, no les interesaba buscar con mayor rigor y profundidad, ahorrándose así miles de millones de

euros de indemnización para supervivientes anónimas de distintos países. Sentí un asco inmenso y decidí dramatizar en mis obras todo aquel fraude. En total, el gobierno, la banca y la industria alemana disponía de un fondo de 4.500 millones de euros para la indemnización de las víctimas de todos los campos nazis que aún vivieran en todo el mundo, en la última oportunidad histórica de indemnizarlas. No sé lo que pasó con las víctimas de otros campos. Pero fuí testigo de como la mayoría de las solicitudes de las supervivientes anónimas de Ravensbrück fueron denegadas.

**20604 EUROPA** surge de nuestras experiencias actuales y tres peculiares personajes son sus protagonistas. Una VIEJA CIEGA superviviente con lengua de áspid y los acentos mezclados de Babel-Europa que regresa al escenario remodelado de la barbarie, en la que será la última oportunidad histórica de indemnizar a las víctimas; FRAU S., una joven dramaturga de origen español, creadora de una producción internacional de teatro basada en las vidas de las deportadas: “Frente a las costas de Madagascar (Königinnen)”; y HEINRICH VAN HERZEN, un temperamental director de escena del Teatro Libre de Berlín que, al asumir la realización de la obra, erige el arte como memoria viva en el campo de la muerte. Los tres se verán irremediabilmente abocados a enfrentarse con los actuales administradores de una corrupta Industria del Holocausto. A pesar de todo, consiguen nivelar la balanza aunando sus fuerzas con un elenco internacional de actores para llevar a cabo la representación como homenaje a las mujeres deportadas a Ravensbrück, en cuyas instalaciones, hoy convertidas en espacio de visita y memoria, debe tener lugar el estreno de la obra. Para ello han conseguido las subvenciones públicas de diversos ministerios europeos y aportaciones económicas de empresas alemanas. Pero tanto la directora de “Nuevo Ravensbrück”, FRAU DOKTOR DÁNAE VON URIN, como el director de la “Fundación del Rancio Condado de Brandy-Brandy Concentrado”, HERR DOKTOR CÓLERA, que administra las instalaciones, no hacen más que poner impedimentos que van desde la crueldad hasta el absurdo para evitar la puesta en escena. Mientras pasan los días en medio de las gestiones de FRAU S., los actores y el director ensayan contra viento y marea el espectáculo que recupera la memoria de las supervivientes. Finalmente FRAU S. descubre que el director de la Fundación ha

desviado a otra cuenta bancaria las subvenciones públicas internacionales concedidas exclusivamente a la producción teatral, atentando contra todos los estatutos y planea prohibir la escenificación, protegido por poderes omnipresentes, pero en la sombra. Frente a tal burda malversación, LA VIEJA CIEGA abre los ojos de FRAU S. para algo más que el Teatro. Le muestra la relación entre este “desvío” y quienes están detrás de la denegación de miles de solicitudes de indemnización de supervivientes internacionales y anónimas con un pie en la tumba y otro en la beneficencia. En medio de la más absoluta desolación se establece un sorprendente pacto entre la VIEJA CIEGA y FRAU S. para hacer pública la barbarie perpetrada en el pasado y en el presente. Con su unión a vida o muerte, logran dar un giro de 180 grados a los acontecimientos. Las vivencias de estas dos mujeres, marcadas a fuego en cuerpo y alma por este terrible microcosmos enquistado en el corazón de Alemania y de Europa, se revelan bajo la batuta del director de escena como el primer movimiento de una nueva sinfonía exterminadora, anticipando el abuso de poder, el acoso, la malversación, la falta de empatía y la impunidad ante la corrupción más manifiesta, que se enseñoera otra vez, del Viejo Continente. Los personajes reales son tan estafalarios como Ubu. Supuran ese humor corrosivo y demencial. Aquí he podido explayarme a mis anchas y utilizar la poesía más descarnada y el humor como revulsivo, llevados al límite de la imaginación, del teatro de la crueldad y del absurdo. Con grandes movimientos escénicos de cabaret y coreografías contemporáneas. He experimentado a lo bestia con el lenguaje escénico como única forma de catarsis y liberación.

Estoy escribiendo la pieza que cerrará la Trilogía: **LA CORRUPCION DEL TIEMPO**. Me inspira LA INDAGACIÓN de Peter Weiss y la estoy construyendo en un paralelismo de los juicios a las guardianas de Ravensbrück en los años 50 y 60 y la otra pantomima que sufrimos nosotros en el juicio del 2009 en Neuruppin (Brandenburg), correspondiente a la denuncia que hicimos contra la Fundación de Antiguos Campos de Concentración de Brandenburg. Como siempre resulta un botón de muestra de la Europa que vivimos. Esta vez me centro en los tribunales y vuelvo a experimentar con un nuevo lenguaje escénico. Me duele el alma cada vez que reviso los materiales judi-

ciales y revivo la última parte de esa pesadilla, pero solo cerrando este ciclo siento que he cumplido con mi responsabilidad moral y artística y puedo volver a respirar libremente, como ser humano y como mujer de teatro.

Todos somos de una forma u otra supervivientes. Cuando recibí la noticia de que los jueces de Brandemburgo querían ocultar lo ocurrido ante la opinión pública, a pesar de las protestas de los patrocinadores como la Generalitat de Catalunya y el alcalde de Berlín, me desmoroné, una vez más. Ese día tuve la suerte de estar en Alicante junto a mi hermana Eva. Ella me dio un beso y salió corriendo. Dijo que me aguardaba una sorpresa. Volvió con mi flor favorita, una esterlicia, un ave del paraíso gigante, y un poema. El poema se titulaba: “También nosotras somos supervivientes”.

A estas alturas, ya solo creo en la justicia del arte. Y espero que el Premio Lope nos proteja de corruptos y malas bestias, ahora que vamos a publicar las dos primeras piezas y el informe documental. Pero tampoco estoy muy segura de las reacciones que se pueden desencadenar al sacar a la luz pública internacional todo lo que os he explicado. Espero y deseo con toda el alma que nuestros gestores cooperen y podamos ofrecer pronto su representación en el TEATRO ESPAÑOL de Madrid, retomando la tradición de escenificar las obras premiadas con el Lope de Vega desde 1932. También en Barcelona, Valencia y otras ciudades españolas. Y, sobre todo, poder cumplir al fin con la promesa hecha a las supervivientes y a sus familias: retomar la gira en otros teatros y antiguos campos de concentración de sus países, por la que tanto hemos luchado, dentro de un marco europeo de coproducción, con personas buenas, capaces y honradas. Porque lo más doloroso de todo es la muerte de algunas de mis longevas amigas, pero quedan aún vivas otras y las familias de todas, y los artistas y patrocinadores, y los ciudadanos hartos de opresión y recortes. Ravensbrück es Europa, ayer y hoy. El Teatro es más que un compromiso ético, es la necesidad de sobrevivir con dignidad como seres humanos. Ahora más que nunca y cuanto antes.

Me gustaría cerrar esta intervención abriendo puertas y retomando el tema de “Palabra de autora”. Es cierto que las dramaturgas de este país van abriéndose paso entre premios y escenificaciones. Pero también es cierto que aún quedan instituciones muy vetustas, como el Lope. Desde 1932 es-

tuvo reservado solo a hombres. Tuvieron que pasar 66 años para que una dramaturga colombiana, Tania Cárdenas, el año en que el Lope se convirtió en premio de teatro iberoamericano, lo ganara con su obra "Cuarto frío". Una buena doble apertura, a una mujer y a Iberoamérica. Y hasta el 2012 no ha sido concedido a una dramaturga española, ¡desde 1932! Estoy segura de que en todos estos años han habido excelentes textos dramáticos escritos por mujeres y presentados al premio, pero los jurados siempre se decantaron por hombres. Ahora se inicia una apertura en el jurado hacia las autoras, propiciada también por la participación de mujeres entre los miembros del jurado, como ha sido el caso de Carla Matteini, una gran mujer de teatro fallecida hace pocos meses y recordada siempre por sus amigos y compañeros del Teatro. Gracias, Carla, descansa en paz y danos fuerza con el recuerdo de tu vida.



## **II. EN TORNO AL TEATRO**



## LA RESILIENCIA EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA ACTUAL

*Guillermo Heras*

Siempre me ha gustado revisar artículos que escribí en el pasado para situar el presente a modo de contraste con el propio pensamiento y, sin duda, la diferente etapa histórica en la que determinadas opiniones se inscriben. Si repaso cuestiones que planteaba entre los ochenta del siglo pasado y la actualidad, me doy cuenta de que algunas cosas han empeorado, pero otras han tenido evidentes transformaciones. Una de ellas es la consideración que se da a la dramaturgia española de nuestros días en comparación con la que se hacía en otras épocas. Que todavía haya quien dice que no tenemos autoras y autores españoles de interés e importancia, además de varias generaciones si atendemos a la edad de su nacimiento, no es más que un síntoma del pintoresquismo de cierta “profesión teatral”, aún atada a los criterios más obsoletos. Basta hacer una relación de los textos que se han escrito desde el 2000 hasta ahora para que comprobemos el buen estado de la escritura dramática en nuestro país. Y lo más interesante, no dejan de aparecer nombres y alternativas estéticas cada año que pasa.

Nuestro Talón de Aquiles, la producción de esos textos, aún es insuficiente para la gran cantidad de opciones que existen. Y eso que hay que reconocer los esfuerzos de la actual dirección del Centro Dramático Nacional, así como de alguna otra instancia pública y privada (sobre todo las múltiples salas alternativas o de pequeño formato de toda la geografía española) para

dar a conocer tanto las dramaturgias emergentes, como las de textos que no vieron posible el estreno cuando se escribieron. Sin embargo, no hay que olvidar que aún están sin ver la luz de los escenarios varios textos que hubieran tenido cabida en cualquier programación de un teatro europeo público.

Así pues, voy a volver a reflexionar sobre cómo nuestras autoras y autores de toda España siguen teniendo que desarrollar su trabajo artístico bajo un concepto emanado de un concepto de la práctica psicoanalítica, aunque tenga su base en una referencia a un material de construcción empleado por arquitectos y aparejadores. Y este término, “resiliencia”, se ha ido transformando en nuestro país desde los años de la Dictadura, donde la censura política marcaba la dificultad de una escritura libre y, por tanto, se cercenaba la posibilidad de estrenar esos textos, hasta la actual donde la censura del mercado y, por tanto, la forma de producir conllevan una actitud resiliente acorde con estos nuevos tiempos.

Señala el profesor argentino Jorge Dubatti, en el prólogo del libro *El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires* (Libros del Rojas. Editorial Atuel. 2003), la importancia del concepto que establecen los doctores Néstor Suárez Ojeda y Mabel Munist de “resiliencia”. Según su definición, este concepto vendría a ser: “La condición humana que ha sido estudiada por médicos y científicos y, tomando la palabra de los ingenieros y arquitectos que la aplican para referirse a los materiales de la construcción, la han definido como la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas. Es decir que hay dos conceptos importantes: el primero es esa virtud de enfrentar y sobreponerse a las desgracias, y el segundo es ser capaz de fortalecerse y salir transformado a partir de ellas”.

Pero, ¿cómo encarar esta cuestión en un país como la España actual? Sin duda parece lógico que un crítico y estudioso argentino utilice este término, teniendo en cuenta lo ocurrido en ese país en su reciente historia. Lo mismo podríamos decir en muchos países de América Latina. Lo que puede parecer más raro es que yo intente utilizar ese término en un país como España. Una nación que en los últimos años, hasta el comienzo de la llamada crisis económica, en realidad un cambio de las estrategias neoliberales, había consoli-

dado un alto nivel de vida, sin olvidar, claro está, los grandes desniveles que no pudieron corregirse en parte importante de su población.

Tampoco hay que olvidar que estamos viviendo un periodo oscuro en el que los gobiernos de Europa no han sabido dar respuestas a las demandas de sus ciudadanos, como se demostró en las elecciones europeas celebradas recientemente. Estamos pues en un momento de crisis que va más allá de lo económico y se adentra profundamente en el plano político y social. Hace falta replantearse muchas cuestiones y, a veces, no parece que la clase política se dé cuenta del alcance de los problemas. Y todo esto, por supuesto, tiene que repercutir en la práctica de las Artes Escénicas de nuestro país.

Muchos siguen afirmando que ya estamos en el PRIMER MUNDO y, por tanto, la visión que desde los poderes mediáticos siempre se intenta vender es la plena integración en los modelos dominantes de calidad de vida y excelencia cultural de los demás países del adelantado orden occidental. De nada sirve recordar, analizar y demostrar que los presupuestos que se habían dedicado desde mediados de los años 90 a los Ministerios, Consejerías, Concejalías u otros departamentos públicos relacionados con la cultura estaban muy lejos de los que se dedicaban en los países punteros; y desde ese dato objetivo podemos deslizar otras consideraciones que con el paso del tiempo no han cambiado. Por ejemplo, que aquí el patrocinio privado a través de las Fundaciones siempre fue escaso y escorado a unas pocas áreas artísticas, que el índice de lectura, tanto de libros como de periódicos sigue siendo de los más bajos de Europa, que el número de Bibliotecas por habitante no alcanza, ni de lejos, los niveles de países tan pequeños como Finlandia, que la gente no acude a los teatros como un hecho habitual, y, por supuesto, menos a contemplar las obras de nuestros autores contemporáneos, que nuestra industria cinematográfica está en continua desazón, que se publica muchísimo, pero en pequeñas cantidades y para una élite seleccionada, que tenemos las televisiones públicas con menor índice de preocupación por ocuparse de promocionar espacios culturales y que, nuestros políticos rara vez dan ejemplo, no ya de “pasión cultural”, sino de simples hábitos de consumo normalizado de alternativas culturales. ¿Alguien sabría

explicarnos bien cuáles son las líneas de acción cultural que plantean desde los grandes partidos hasta los más emergentes?

Partiendo de que son ya bastantes años de retraso en presupuestos económicos en relación a aquellos países europeos con los que nuestros gobernantes nos quieren equiparar, y sin olvidar que hubo en los años ochenta y parte de los noventa un intento de poner nuestro reloj en hora, no podemos dejar de señalar cómo se ha producido una cierta estabilidad debido a que los sucesivos gobiernos de los partidos que han ejercido el poder en España, mantuvieron el funcionamiento de los Teatros Públicos, así como la forma de dar las subvenciones o el mantenimiento de Festivales, Premios y demás actividades que empezaron a desarrollarse en el periodo democrático. Pero hay que insistir en lo que ocurre hoy. Menos presupuestos, un inquietante impuesto del IVA y la falta de ganas en intentar acometer medidas para los problemas estructurales. Baste para entender esta inercia cómo dos grandes PLANES para realizar una transformación del TEATRO Y LA DANZA, elaborados por el INAEM con la estrecha colaboración de todos los sectores de la profesión, permanecen en los cajones y, por tanto, son meros recuerdos que dieron lugar a frustradas esperanzas.

Sin embargo, hay algo claro que podríamos contemplar en estos últimos años, e insisto en que debido, en parte, a esos factores de inercia política y ayudado, a veces, por un determinado desinterés en amplios sectores profesionales, esta cuestión es la caída en picado de ayudas y promoción (desde lo público y lo privado) al teatro de pensamiento, de riesgo, de búsquedas en relación al cuidado con el que se ha protegido un cierto teatro de mercado. Y en muchos sentidos este mercado ha sacralizado criterios y ha ayudado a extender la idea de que lo importante para el teatro es establecer una vara de medir en la que lo único que importa son los ÍNDICES DE OCUPACIÓN de las salas, al margen del rigor de las propuestas programadas. Por eso la RED de Teatros y Auditorios Públicos ha pasado a ser un factor determinante de creación de un “gusto” que normalmente solo tiene que ver con lo más comercial o lo más populista, conceptos sobre los que no tengo ningún cargo en contra, sino que me parece que son UNA DE LAS OPCIONES POSIBLES, pero que no cubren todas las alternativas que una sociedad democrática de-

manda actualmente. La política cultural de un Gobierno moderno debería estar relacionada con acciones para rectificar el mercado dominante, y lo desarrollado en esa línea de trabajo ha tenido hasta ahora unos resultados bastante decepcionantes.

¿Ocurrirán noticias alentadoras en los nuevos tiempos? ¿Será verdad en que las Artes Escénicas se van a aplicar algunas medidas para alentar su producción? Son declaraciones del Ministro de Hacienda en los últimos días, aunque mucho me temo que, nuevamente, sea el cine o las Artes Plásticas los territorios lo que se lleven la parte del león en el reparto. Por supuesto que lo que desearía es que no hubiera discriminación para ningún lenguaje artístico, sino que avanzáramos juntos hacia una auténtica CULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA equilibrada, y no asimétrica. No soy tan ingenuo como para pensar que las soluciones a los problemas están solo en manos de unas propuestas de gestión más o menos intervencionistas (en lo económico), pero lo que tengo claro es que no se puede dejar la práctica de las Artes Escénicas al simple albedrío de las leyes del mercado. Claro está, si es que se piensa que la cultura es un bien público y no una simple mercancía más. Pero por ello hoy más que nunca habría que preguntar a los políticos, de un lado y de otro, por qué línea quieren optar, si la de considerarnos ciudadanos o simples consumidores.

Volvamos a la resiliencia y al tema que con preferencia me gustaría situar en esta intervención: la diferencia de actitudes entre la dramaturgia y su representación en la escena española en relación a la escena argentina de los últimos tiempos. Al igual que no creo ya en los conceptos tradicionales y tan reductores de “izquierdas” o “derechas”, según los modelos manejados, dada las transformaciones sociales que se han producido, sí creo que no es lo mismo tener una gestión desde un modelo conservador que desde uno progresista. No me gustaría analizar bajo clichés y, por eso, desearía ser lo más ponderado posible a la hora de hacer juicios de valor sobre la Historia reciente. Además, hoy todo es más complejo. Lo mismo que es muy difícil en Historia acotar con fechas precisas movimientos artísticos o desde hace tiempo se cuestionan muchos términos, desde el de “generación” hasta el de “vanguardias”, sería injusto pensar que los problemas que arrastra el tea-

tro español tienen su raíz en los años de gobierno de la derecha reciente. Todo tiene sus orígenes desde hace mucho más tiempo, y por supuesto en el atraso con que la burguesía española se pone a la hora europea. Además, cuando esa burguesía reaccionaria hace “su” revolución, lo hace mediante un golpe de Estado fascista y tras una guerra civil muy cruenta. La dramaturgia española tiene un lastre que se hereda desde finales del siglo XIX tal y como han señalado muchos analistas y expertos, no tanto en el desarrollo de la escritura dramática (donde siempre ha habido grandes autores), sino en el terreno de la representación (o no representación) de esos textos.

No es este el lugar para referirnos a todos esos años de censura y represión, sino intentar situar cómo nuestra dramaturgia viva ha tenido que luchar siempre contra muchos elementos que no han sido, precisamente, simples molinos de viento.

Para poner un ejemplo, ya a comienzos de los años noventa, responsables socialistas (algunos de ellos hoy con responsabilidad política en gobiernos autonómicos de derecha) empiezan a hablar de “optimización de recursos” o se sacralizan las llamadas “industrias culturales”, que en suma no es más que la medida de los éxitos por el número de consumidores.

Cuando la derecha troglodita ataca, por ejemplo, la “excepción cultural” acude siempre a los tópicos de que en la creación no se debe intervenir, que es el mercado el que marca la oferta y la demanda de los productos culturales, que con esas medidas se crea clientelismo... Afortunadamente, y por el bien de una cultura nacional, no se ha hecho casi nada de los proyectos que se anunciaron cuando estaban en la oposición aquellos que hoy están en el gobierno. No se debe confundir cultura nacional con cultura de gobierno de turno. Pero no olvidemos lo que dijo claramente el Señor Fraga: “No les vamos a dar una ayuda económica para que encima nos pongan a parir”. Es decir, con “mi” dinero no se ríen de mí. Pero el problema es: ¿De quién es el dinero que administra un Gobierno? Por supuesto que se supone que en una democracia será prioritario administrarlo según la mayoría que ha salido de las elecciones. Pero, ¿y la minoría?, ¿No tiene ningún derecho?, ¿No se le cobran los mismos impuestos? O en algunos casos, incluso más que a las Grandes Empresas.

Pues bien, creo que esa “minoría” siempre la ocupa el sector teatral y por eso no se trata ahora de llorar, como escribirá algún intelectual orgánico, creyendo que él sí es absolutamente independiente, aunque se le olvide que cuando cobra sustanciosas cantidades económicas por una conferencia o asiste a un seminario, ese dinero no sale del Espíritu Santo.

De lo que se trata es de equilibrar políticas de gestión que dinamicen y ayuden al sector, y no desde la dependencia de subvenciones puntuales, sino del fomento de actuaciones en circuitos, hoy esclerotizados, y ayudas económicas para fortalecer grupos y compañías con estabilidad y no basadas en el proyecto puntual. Temas como las Compañías Residentes o Centros de Producción Regionales que se olviden de copiar el modelo del Centro Dramático Nacional, así como una Agencia que se ocupe del fomento y promoción de nuestra Dramaturgia Nacional, tanto en el interior como en el exterior, son medidas posibles y deseables.

Porque apostar por la escritura de nuestros autores de hoy es estar actuando sobre la memoria del presente en su relación con un arte y una cultura de futuro. A nuestro patrimonio nacional dramático es fundamental preservarlo, pero de nada servirá si no va acompañado de una decidida política de apoyo, tanto a nuestros clásicos como a los autores actuales. Y diría más, mucho se ganaría si esos autores estuvieran trabajando en núcleos teatrales que acogieran su trabajo (obras propias y realización de dramaturgias de clásicos y de otras obras), de una manera estable y permanente.

He ahí algunas formas para superar el muro de la “resiliencia” de los últimos años: apertura real de los circuitos de exhibición a la dramaturgia viva, creación de una red de Teatros con Compañías Residentes que tuvieran un autor en su interior, obligación de los Teatros Nacionales y Centros Dramáticos Públicos de programar un número importante de textos de autores españoles vivos, apoyar a la producción de los textos de autores ganadores en Premios de Literatura Dramática, fomento de la traducción de textos para ser distribuidos por diversas vías en el extranjero (por ejemplo, Instituto Cervantes, Acción Cultural Española, AECID), creación de una Agencia, en la que colaboraran INAEM, los pertinentes Departamentos de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura a través de una Dirección General de Cooperación,

Fundaciones privadas, Departamentos de Cultura de las diversas Comunidades Autónomas y SGAE, para apoyar diferentes líneas de acción que ayuden a la proyección exterior de nuestra dramaturgia contemporánea, ayudas a la distribución de libros y revistas que acojan la problemática de nuestro teatro, ayuda por parte de los medios de comunicación a situar al teatro en un plano de información, reflexión y debate similar al de otras Artes, apoyo a colegios e Institutos para que, desde temprana edad, sea conocido y representado de una manera escolar los textos dramáticos actuales.

Lógicamente estas medidas de gestión deberían ser aplicadas con la colaboración directa de los autores y ahí, no estaría de más que se efectuara también una cierta dosis de autocritica de estos, sobre el divorcio que a veces se produce entre la creación de espectáculos y la recepción que se consigue entre los ciudadanos.

No se trata de “café para todos” por decreto, sino de abrir un abanico de posibilidades para que la creación y producción contemporánea pueda competir con dignidad alejada de la demoledora ley excluyente del mercado puro y duro.

Pero como muy bien dice Marta Suplicy, Ministra de Cultura de Brasil, importante personaje de la gestión política brasileña: “La cultura no existe en abstracto, depende de políticas públicas, de recursos”. Se puede ser utopista en el desarrollo de lenguajes artísticos, pero serlo en la relación producción / creación puede ser auténticamente suicida. ¿Aguantarían ahora los Estados los agujeros económicos que tantas unidades de producción de Artes Escénicas dejaron en otros tiempos? Seguramente no, pero si los Gobiernos no entienden que deben aumentar los presupuestos de inversión en CULTURA, seguiremos moviéndonos en territorios de profunda abstracción y, sobre todo, no teniendo en cuenta que la Cultura es hoy uno de los temas importantes en su relación con creación de puestos de trabajo, oficios subsidiarios y relación directa con otras economías.

De este modo, y volviendo al concepto de “resiliencia” y haciendo honor al profesor Dubatti, la diferencia fundamental entre estos últimos años de gran crisis política, social y económica en Argentina, en relación a nuestra establecida, conservadora y globalizada España, es que esa “resiliencia” en

el lado argentino ha devenido en la consolidación de un gran teatro, sobre todo de una poderosa dramaturgia propia, mientras que en España ha sido una resistencia más pasiva, un dejar pasar el tiempo esperando soluciones y que desde hace tiempo se intentan paliar con una gran proliferación de pequeños e, incluso, mínimos espacios. Sin duda un modo de resistencia pero que puede acabar en una opción única y una dejadez por parte del Estado de no asumir sus auténticas responsabilidades.

Por eso admiro profundamente al movimiento teatral argentino, evidentemente con sus luces y sus sombras. Su desarrollo lo conozco no solo por referencias, sino por mi continua vinculación a sus propuestas, tanto en Buenos Aires como en otras ciudades del interior. Su poder creativo se ha realizado a base de hacer una fructífera “resiliencia” activa. Y no es de extrañar que la alternativa argentina haya pasado por la iniciativa privada, independiente y con pocas ayudas públicas, pero sí con una entrega, entusiasmo y compromiso por parte de sus profesionales que en España solo podemos observar en determinados núcleos creativos, autores o directores. Muchas veces sus experiencias han sido aisladas, pero han desarrollado una dramaturgia y unos espectáculos por encima de la media de otros países del entorno.

En nuestro país, reitero que en el caso de los autores españoles, de todas las generaciones, sigue habiendo una cantidad de “textos malditos” ante los que los programadores, los directores de los centros oficiales, los directores de escena y los actores, no se atreven a montar por miedo al eterno problema del mercado y la falta de proyección mediática que suele acompañar a esos estrenos.

No me cabe duda, aunque siempre el teatro será ya un arte de resistencia que hay que pasar a dar alternativas para pasar de la resiliencia a la acción concreta.



## JUAN MAYORGA O EL COMPROMISO

*Juan Luis Mira*

En los planes de nuestro último Premio Nacional de literatura dramática, Juan Mayorga (Madrid, 1965) no entraba dedicarse al teatro. Su futuro, a finales de los ochenta, en principio parecía estar en las antípodas: la filosofía, las matemáticas, la novela, la poesía... Pero se le cruzó en su camino el Premio Marqués de Bradomín, al que se presentó sin saber bien si lo que había escrito era novela, poesía, teatro –o un híbrido de los tres a la vez- y sin esperanza alguna de que obtuviera nada positivo. Sin embargo, terminó llevándose un accésit que, entre otras cosas, le garantizaba la asistencia a un curso de dramaturgia, donde realmente descubrió que su horizonte profesional estaba frente a un género en el que, insospechadamente, cabía todo aquello que él situaba en compartimentos independientes: la filosofía, las matemáticas, la novela y la poesía.

Desde entonces, su obra ha crecido hasta convertirlo en el dramaturgo español más representado dentro y fuera de nuestro país, amén de sus cinco Max, de consolidarse en el terreno de la adaptación y de haber sido traducido, hasta ahora, a 25 idiomas. Más allá de su éxito, Mayorga es una de nuestras personalidades dramáticas más definidas y respetadas, especialmente porque ha sabido identificar su compromiso personal con el artístico, desde la responsabilidad de un ciudadano que encontró en el teatro el lugar idóneo desde donde formular cuestiones y reflexiones que aporten su particular luz a la sombra caótica de la manipulación.

## El teatro, la política y la memoria

Mayorga ha elaborado un discurso dramático en el que constantemente vuelve la mirada hacia el pasado para entender el presente y poder afrontar así el futuro desde la esperanza. Su teatro es el arte de la memoria y es, al mismo tiempo, el compromiso de un autor que cree en la palabra como motor de la teatralidad y, lejos de querer dar lecciones a nadie, observa el tiempo: el pasado, el presente, el futuro, consciente de que tras esa relación temporal laten algunas de las claves que pueden dar sentido a la condición humana.

La revista *Primer Acto* –qué mejor ejemplo de compromiso– seleccionó hace unos años, para conmemorar la salida de su número trescientos, uno de sus textos, acompañado de diferentes artículos en torno a su obra. Las palabras de Monleón reflejan la magnitud y el significado de un dramaturgo que ha conseguido ocupar un espacio imprescindible de nuestra escena: “necesitábamos un texto que expresara lo que, en definitiva, hemos querido ser durante cincuenta años. Y si era de un autor español y nos planteaba un conflicto ético-político de ahora mismo, tanto mejor. Y lo hemos encontrado: *La paz perpetua*, de Juan Mayorga”.

Hay una coherencia en su producción que da unidad al conjunto de sus textos y que se plasma, en primer lugar, en el carácter político de su teatro. Un repaso a sus obras más destacadas nos muestra la presencia inequívoca de temas que podemos calificar como políticos, empezando por su texto primerizo, *Siete hombre buenos*, en el que asistimos a las dificultades de la República española en el exilio; y continuando en algunos de sus títulos más representados, como *Himmelweg*, sobre la barbarie y el terrorífico cinismo en los campos de concentración nazis; *Cartas de amor a Stalin*, en torno a la censura y represión de la disidencia intelectual por parte del poder totalitario; *El jardín quemado*, sobre la represión criminal en la dictadura franquista; *La paz perpetua*, debate sobre la legitimidad del empleo de la tortura frente al terrorismo; la injusticia de las leyes de inmigración en *Animales nocturnos*; los entresijos de la alta burguesía ligada al poder en *La boda de Alejandro y Ana* o el problema de la pederastia y su tratamiento en los medios de comunicación

expuestos en *Hamelin*. Otras de sus obras capitales, *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *La tortuga de Darwin*, a pesar de su aparente ubicación distante de títulos anteriores, convierten la lúcida reflexión de las últimas horas de un simio o el repaso acelerado de la autobiografía de una tortuga bicentenaria en testimonios llenos de alusiones e intenciones políticas. Su teatro, pues, es abiertamente político, en todos los sentidos, por los temas que aborda y por ese compromiso cívico que nunca ha ocultado su autor como eje central de su trabajo. Incluso en su faceta de adaptador, actividad que le ha deparado muchas satisfacciones y que él siempre ha admitido como parte fundamental de su aprendizaje como autor, vemos que la orientación de los textos escogidos mantiene inequívocamente la misma línea: *Un enemigo del pueblo*, *La visita de la vieja dama*, *Fuenteovejuna*, *Hécuba*... Recordemos, por último, el manifiesto que redactó con motivo del día mundial del teatro, en 2007: “El teatro es un arte político. (...) No es posible hacer teatro y no hacer política”. Podemos añadir que, además de político, su discurso teatral se desencadena en el corazón de esa izquierda capaz de replantear sistemas de valores y la saludable necesidad de la autocrítica, esencia de cualquier pensamiento que anhele el progreso social. Por último, nos parece muy interesante el matiz que incorpora Pérez-Rasilla al apuntar que el teatro de Mayorga, más que de tesis, es un teatro de ideas.

El segundo de los rasgos que articula la dramaturgia de Mayorga, íntimamente conectado con el primero, es la importancia que en sus textos adquiere la memoria histórica. “No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria”, proclama el autor en el manifiesto aludido anteriormente. Mayorga reflexiona sobre esa parte de su producción adscrita al llamado “teatro histórico”: “lo decisivo es la capacidad que tenga la pieza de, a través del pasado, expresar –revelar, criticar– en primer término lo actual, y, en último término, lo universal”. Pasado, pues, como hemos aludido, en función del presente y con una proyección hacia el futuro. Las coordenadas del tiempo, como ejes indisolubles. Teatro de la memoria, más que de la historia.

Ese poso historicista no es sino el pulso y el reflejo con los que un autor comprometido con su tiempo reacciona ante los hechos que vive en su mo-

mento. No podemos olvidar que España está emplazada desde hace algunos años en el debate sobre la recuperación de su memoria histórica. La obra de Juan Mayorga es el resultado de un posicionamiento personal que trasmite, por encima de cualquier perspectiva diacrónica, el latido de su evidente actualidad.

El repaso argumental de algunas de sus obras más sobresalientes, como *El traductor de Blumemberg, Himmelweg o Cartas de amor a Stalin*, subrayan su implicación en el debate.

La memoria histórica está presente en una parte muy importante de su producción con un efecto evidente de rebote hacia el presente. Además, otro segmento de su producción arranca desde el mismo presente. Mayorga confiesa que le costó mirar a su alrededor para centrar algunos de sus textos. Sus piezas “actuales” no quieren quedarse relegadas a meras crónicas de un tiempo: “ojalá –nos dice- cuando pasen los años tengan todavía algo que decir, (...) el tiempo escribe; el tiempo subraya y tacha. Ese es el privilegio del dramaturgo que trabaja con el pasado: escribe con ayuda del tiempo”.

Entre esas obras encontramos títulos como *Animales nocturnos o Hamelin*, en las que lo relevante no es sacar a colación temas de actualidad como la inmigración, la xenofobia o la pederastia y sus repercusiones mediáticas, sino que estos ofrezcan una proyección global, universal, sobre las relaciones humanas y sirvan como marco de reflexión de cuestiones que han pasado, están pasando y, dependerá de nosotros, pasarán. Otras de sus piezas, que además obtuvieron un considerable éxito popular, *Últimas palabras de copito de nieve* y *La tortuga de Darwin*, conducidas a través de dos animales a los que no les está negado el don de la palabra, describen una órbita que, desde el presente - el momento final de ambos personajes- viaja hacia el pasado a través de sus respectivas biografías y, en última instancia, termina cuestionando el desenlace que la sociedad les ha reservado, lejos de su voluntad.

En un ámbito similar circunscribimos *La paz perpetua*. El debate latente, la tortura “justificada”, como arma posible frente al terrorismo, nos permite examinar las diferentes aristas del tema, sus múltiples aspectos y las distintas tomas de posición. La vieja premisa, anclada en el pasado, de “el fin justifica

los medios”, subyace y traslada un conflicto que ha permanecido a lo largo de los tiempos. Es lo que Mateo y Ladra titulan “el mal necesario” como materia de reflexión y que en boca del entrevistado, Juan Mayorga, se expresa así: “Hay hoy un discurso político y moral de legitimación de la tortura en tanto que mal necesario. Yo creo que todo ello es extremadamente importante y a mí me provoca zozobra, y el teatro es el medio más directo para compartir mi zozobra”.

Zozobra que Juan Mayorga vehicula desde la coherencia de una dramaturgia en la que confluyen, en definitiva, política y memoria.



## EL INCENDIO DE LA VISIÓN

*Eusebio Calonge*

Un personaje errabundo en mi memoria, de entre todos los que dio el teatro en el siglo XX: un feto. Habla desde el vientre de una prostituta, finalizada la primera guerra mundial: “¡No nos llaméis a estos reinos! Somos los hijos de un muerto. Y aquí el aire es malsano.”

Este parlamento, expansivo como un gas letal, cuestiona el sentido del arte después de una de las grandes carnicerías de la historia. Anterior a la tan traída y llevada frase de Adorno “Después de Auschwitz no se puede escribir poesía”, el personaje de Karl Kraus expresaba en este grito, más que un ruego, un funesto deseo de aniquilamiento. Sin embargo, exteriorizaba este pensamiento, paradójicamente, de modo poético.

Se escuchaba este grito poético, en mitad de un derrumbe, el del idealismo. En su espesa polvareda debió de generarse la confusión, se suplió el Arte por un desmesurado mercado. Se instauró el fracaso humano como fórmula de rentabilidad artística, proliferaron las mercancías nihilistas a precios exclusivos, estableciéndose la virtud de la obra según el precio de su venta. Todo un discurso propulsado por el Estado hacia la Nada, esa Nada absoluta, y curiosamente materialista, que, si en un principio fue la Génesis del mundo, ha devenido en su fin. Un “The End” en pantalla plana.

El eco de ese grito cruzó el tiempo, llenando de despojos el espejo que cruzamos. Ese espejo que fue para los clásicos el teatro. Espejos de feria para

el esperpento, cuyo azogue intentaron transformar los revolucionarios, espejo roto para la escena del fin del siglo XX, reflejando en sus añicos una humanidad deshumanizada, descuartizada, narcotizada y espiritualmente esterilizada. Así llegamos al siglo XXI. Donde somos bombardeados con información, abotargados virtualmente, apenas sin tiempo para sacar los ojos de una pantalla, esa pantalla que extiende la explotación de nuestra consciencia más allá de las horas de trabajo, que expropia nuestro tiempo total de la vida.

El feto de Kraus va a cumplir un siglo de no nato, ya no tiene qué temer, será esterilizado con todas las garantías médicas, en la mayor asepsia, estatalmente planificado su aborto. Su grito, “el grito sale del alma, es el alma” dice María Zambrano, se intentará acallar para siempre, por un entramado cultural que regula todas las obras que, aun no siendo abortadas, nacerán, no ya póstumas, sino muertas. Conforme a unos decretos estatales, donde por supuesto puntúan el uso de pantallas para ser subvencionados. Los distintos tentáculos del poder controlaran también que no llegue a las redes de exhibición, gestionadas por productores y distribuidores, intermediarios que neutralizan cualquier tentativa teatral que no responda a la utilidad de la taquilla. Cualquier intento de poética se ahogará en papeles burocráticos, e incluso se concitarán los argumentos de interés camuflados bajo feroces críticas al propio poder. Haciendo creer que todo el teatro depende de sus estériles normativas, que se gesta en sus grises oficinas, no en los escenarios.

Pero ¿qué temen? Si el teatro es algo agónico o moribundo, con apenas público, sin apenas espacio en los medios. Si cuando no ha sido usurpado por el negocio del ocio, ha sido devastado su público por los enfant terribles subvencionados. Aniquilado por la cultura de masas o por la exhibición de egos. ¿Qué teme el todopoderoso Estado? En una palabra, teme a La Verdad. Una verdad que escapa a su control, que no tiene soporte material, y que, por tanto, no pueden comprar. La verdad, que no se establece por consenso, según los intereses de cada época, sino que es inmutable. Algo infinitamente mayor que nuestra razón, ya que la verdad no cabe en el cerebro.

Pero ¿la verdad en el teatro? Todo sabemos que si se interpreta un crimen sobre el escenario, este no es real, desde Aristóteles sabemos que esta imitación de la realidad se hace para crear el rechazo de ella, de alguna manera es

aleccionadora, la famosa catarsis, la purificación del espíritu, que sería algo parecido a la piedad. Pero este sentido mimético con la realidad ¿es la verdad, o es una manera de buscar utilidad a esa verdad?

La historia de la filosofía que va encontrando en el arte donde posar sus abstracciones, acaba direccionando a este, hace que el arte deje de tener una mirada exterior, un modelo en la realidad, y que repose sobre la idea, o la interpretación que nos hacemos de la realidad, y, por tanto, se vuelve subjetivo. El pensamiento del artista es la génesis de toda obra. Todo depende de su portentoso talento. Algo que mueve la verdad hacia el idealismo. Un ideal sentimental en el romanticismo que transmuta en ideológico cuando se plasma en el sentido de la historia. Así que el teatro plasma una realidad que ya es simplemente sociológica y, por tanto, de interés en la construcción del Estado. Lo administrativo agradece encargos a grandes talentos sumisos a la propaganda. Pertenecer a la vanguardia acaba siendo cuestión de un carnet del partido. El arte no solo toma la forma de quien lo piensa, acaba tomando la forma de quien lo paga. Pero tras tantos usos del teatro para usos sociales, políticos, tras tantas etiquetas, ismos, no se tuvo en cuenta que lo histórico se petrifica en el perpetuo movimiento de la realidad, que la historia del teatro no es el Teatro y que tras tantos disfraces sigue la desnudez buscándose.

¿Dónde palpita la verdad? ¿Es ajena o está sepultada por las cascarras de tantas palabras a través de los siglos...? ¿Sepultada es muerta...? Hablamos entonces de desocultar, la verdad está oculta. Se trata entonces de dónde buscarla. Toda búsqueda es en realidad un encuentro. Necesita de la tensión de la espera. Y esta espera se establece como una lucha en la propia consecución de la obra, forma parte de su propia esencia, esto nos hace ir más allá de nosotros mismos, buscar en esa oscuridad y silencio del espacio escénico con que trabaja el oficiante de teatro. Es inevitable sentirse perdido por más planos textuales, escenográficos, etc... que tengamos. Sentimos entonces que no somos los meros ejecutantes técnicos de la obra, ya que la actividad técnica no hace brotar la creación. Más bien nos sentimos un conducto entre esa oscuridad que nos rodea y la luz que perseguimos. Luz a modo de relámpago, un desgarrar en la oscuridad, en la materialidad, en ese espacio aforado en negro de 12 de embocadura por 8 de fondo que nos

abrirá un mundo. La fuente de la que brota el caudal de imágenes que surtirá la obra, esto es el origen, que hace que repentinamente el escenario deje de tener unas medidas precisas. Pisamos ya no tablas, sino el recinto de la obra. Un umbral que no nos pertenece, pero sí permite la apertura a lo manifiesto. Comprobamos entonces que el texto, el atrezzo, la interpretación, etc., todo lo sujeto a un proceso técnico, es donde se ocultaba la obra, y que es fundamental esta opacidad, esta resistencia de lo material, ya que es contra ella con quien hemos establecido la lucha, y en esta lucha se produce un desgarrro, y ese desgarrro tiene la forma, es la forma de esa verdad que acabamos de alumbrar, la obra.

No es pues, la obra, una recreación de la realidad, ni una interpretación de esta, que acontezca la obra no quiere decir que esta se haga correctamente, sino que algo vivo se expresa en ella. La obra es realidad misma. No es el teatro representar ni interpretar, sino el acontecer de ese fulgor, que no es sino siendo. Un fluir. Siembra la eternidad en lo vivo.

Pero, este acontecer de la aparición de un mundo ¿cómo establecemos que es la verdad? Queda aún el puente que cruza de la creación a la verdad revelada, quizás (aquí solo podemos movernos en lo intuitivo) en la forma se expresa también un sentimiento de naturaleza no visible, que nos sumerge en la vida de ese mundo. Deja entonces la mirada de ver y prende la llama de la visión. Ese mundo se llena de alma. Lo que es un misterio en el creador se vuelve un milagro para quien contempla. Lo creado necesita de la contemplación, de quien hace de la obra una vivencia en el alma. Así la obra asciende hasta hacerse alma de todos. Esto es revelación. Proyecta la verdad en la eternidad que perdura solo en lo presente. Este acto, siempre esencialmente poético, infinitamente mayor de lo que por un momento se expresa en nosotros, es la verdad en la obra. De la que no vemos su luz, sino lo que alumbrá, el contorno fugaz de su belleza.

Dado el escaso crédito y el más que dudoso valor que les damos ya a las palabras, hablar de la verdad parece ya algo remoto, retórico, falso, pura cáscara sin significado. Las fuentes fueron envenenadas hace generaciones, y el feto, hija de prostituta y de soldado desconocido, se ha contagiado aun antes de venir al mundo de este miedo, de este asco.

Si antes nos preguntábamos qué temían, ahora cabe preguntarnos ¿por qué se teme a la verdad? La respuesta es que, aunque ahora desmantelado, el arte guarda la verdad en su interior. Como una semilla, nace en cada ser, con ojos nuevos y como bien dijo Rozenzweig “El pasado no empuja sino que es el futuro el que tira”. Y esto genera la esperanza, y con ella se volverá a buscar siempre el sentido de la vida, y será incesante la búsqueda del sentido del teatro en quienes de nuevo se dediquen a este arte, y será traer de nuevo a la vida las rosas de Ofelia, ¡Ay! intactas sus espinas, y tendrá la mirada de Lear su cólera casi intacta, y de nuevo nos sacudirá el golpe seco de Melibea contra la tierra, el grito de Hécuba por el que se le ven las entrañas, y se abrirán las puertas calderonianas, doradas como sagrarios y entrará la bruma azul de Maeterlinck por ellas, y hasta el tufo a moyate de Don Latino y Max Estrella, y seguirán propagando el silencio todos los enigmas por la eternidad... Se encontrarán de nuevo los resquicios por donde entrar en el alma de cada obra y de nuevo los detendrá esa Presencia. La que hace que la vida deje de ser un absurdo y comience a ser un misterio, y la del teatro una pasión útil. Quizás entonces el feto sienta el amor de la vida, quiera nacer, y podamos oír el llanto, el grito que es el alma, de ese niño, como una nueva alabanza.

Diremos entonces solo lo que ante la verdadera obra de arte puede decirse: Amén



## **ACTUALITÉS EDITIONS**

### **EL LIBRO DE LA TRADUCCIÓN**

*David Ferré*

Escribir para los *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea* supone una continuidad en mi trabajo. En el nº16, 2011, escribía un artículo sobre “El traductor emancipado”. Apuntaba varios aspectos de la relación traducción-edición que iban a orientar mi trabajo artístico, académico y docente. Ya intentaba salir del debate en torno a la publicación del texto dramático y de sus traducciones, planteando la necesaria renovación de concepto de lectura (del traductor, del director, del lector “clásico”) y, por tanto, de la publicación, más allá de la cuestión tecnológica, mera herramienta. La traducción teatral se convertía en indicador del texto, basada en la hipótesis de un traductor-espectador.

Ahora, voy a plantear la posibilidad de un lector-traductor, en la cual la traducción abre un proceso dramático creativo. Un lector emancipado. Esto se puede vincular con las palabras de Guillermo Heras (“el teatro es social, artístico y político”), quien me inició hace 15 años a la dramaturgia española contemporánea cuando tuve la oportunidad de ser su ayudante en el CDN-Teatro María Guerrero en Madrid para la puesta en escena de *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. Allí, sin saberlo, descubrí lo que significaba traducir teatro, trayendo a Francia este autor, con una traducción “performativa” en los antiguos AET de Orléans (2003) de *El traductor de Bloomemberg*.

Hoy día, mi camino en la traducción sigue su rumbo: escribir es preformativo porque leer también. Y no me refiero al escenario físico de los actores.

El caso es que, por vez primera, no sé en qué idioma escribir este artículo. Lo cual no deja de ser significativo a la hora de presentar la continuación de estos años de labor (en el territorio de los autores emergentes hispanófonos -España, Uruguay, México, Argentina), y de la transformación de *Actualités Editions* en tanto y como editorial. De entrada, el lector se convierte en punto central del dispositivo, dejando de lado la cuestión del estreno en el marco editorial. En este sentido, esta es una herramienta que puede retomar aquellas reflexiones más allá de la cuestión de las tecnologías y de los soportes de difusión. Más bien, se trata de una redefinición del lector, ubicando este en otro lugar, más responsable de su propia actividad, suponiendo *un traduir* de otro tipo, de otra dimensión.

Cuando se tomó la decisión de abrir la plataforma *Actualités Editions* en el 2009, quería facilitar las gestiones en cuanto a la traducción de textos teatrales al francés, coeditando con editoriales ya existentes en el país galo. Pues la situación en Francia es la siguiente: se publica cuando ya existe un hecho escénico del mismo texto, además del problema de la difusión. En ningún caso se resuelve aquella situación desde la perspectiva estética de manera estructural y política. Es decir, teniendo en cuenta lo que es el estatus del lector hoy en día, no solo como consumidor, quien supuestamente, decide lo que necesita (un marketing disfrazado de institución cultural y de consumidor político), sino como *actor*.

La “libre” circulación de las ideas y del arte ha hecho de este último un producto básico, formateado por el mercado. Y entrar en él supone una auto-valoración, no solo económica, sino también ideológica. Se convierte en algo legítimo, ubicándose dentro del marco de la Historia, de las historias de las ideas, historias políticas, historias del arte como el reflejo de lo real. Un texto, objeto de arte, sería legítimo desde la perspectiva del valor. Y en el caso del teatro, bien sabemos que el valor, por mucho que pensemos en ello, no es siempre lo que se ve. A menudo, es lo que no se ve. Digo yo. Y sobre todo cuando, dentro de un país que ya no es ni liberal ni socialista, pues el valor, al no ser claramente económico o estético, no existe. El valor ya no

es el resultado de un *hacer*, sino un punto de partida en el mercado mismo. Ya no se hace el camino caminando al igual que lo estoy haciendo ahora para escribir este texto, que no es ni ficción ni traducción.

En nuestra época, la transparencia de los *modus vivendis* de todo tipo es lo que otorga el valor, la fuerza o la debilidad, a los productos del mercado (desde la imagen hasta el derecho- ver las publicaciones sobre las vidas privadas de los políticos...); pues yo me pregunto ¿cómo la transparencia de una traducción podría tener algún valor? Y por ello, me puse a escribir una tesina sobre el tema<sup>1</sup>. A lo largo de dos años, me pregunté si seguía siendo útil traducir teatro en la época *mass media*? Obviamente sí, pero igual no para defender los valores ya enunciados de un supuesto mercado ficticio, o, si se prefiere, verdadero en la medida que la ficción sería la última modalidad de representación de esta misma realidad *mass media*! Pues bien, si es útil, lo es porque traducir teatro permite construir un dispositivo estético potente: el del manejo del texto desde su propio lenguaje, extraer de él todo tipo de material lingüístico y a-lingüístico. Este material extraído del texto “fuente” se convierte en un espacio de visión, de visualización de la dramaturgia, no solo del texto, sino del *Gestus*; es decir, la relación social, y estética, que establece el lector-traductor entre su personaje y los demás<sup>2</sup>. Sus componentes. Asimismo, el libro deja de ser un espacio cerrado para ofrecer el cuerpo del lenguaje que constituye un texto teatral. Es una de las definiciones de la dramaturgia contemporánea.

En el caso de los autores emergentes, este dispositivo se desdobra, ya que el autor en cuestión se convierte también en lector de su propio texto. Es decir, que el *Gestus* hace nacer una *skênê* del texto “fuente”, y el traductor se puede centrar, creo yo, en él, creando un dispositivo óptimo de lectura, que va más allá de la cuestión de la interpretación.

---

1 *La skênê de la traduction ou le voyage des écritures dramatiques*, UFR Lettres et Arts – Mémoire de Master 2 Recherche, dir. Mme Sandrine Le Pors, université d'Artois, 2013-14.

2 Pavis, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et image de la scène*, ed. Septentrion, 2007.

Además, la cuestión de la extrañeza me parece bastante importante. Traducir teatro, desde los años 90, se distingue del traducir literatura. En aquella época, fue más que necesario, y somos herederos de este gran avance en el mundo de la traducción, reivindicando su especificidad escénica y su correlativo: la dramaturgia entendida como un movimiento del texto hacia el escenario (Lessing). No es el cometido aquí, pero hoy, creo que traducir un texto es también traducir “*un escribir*” (subrayando el proceso mismo de la escritura). Asimismo, la pauta según la cual el teatro es hablado, y la literatura no, no se averigua. Más bien se cancela aquella posición (desde Faulkner como mínimo). Sobre todo desde que sabemos que cada actor estudia sus replicas dentro del texto entendido como dramaturgia visual, sonora y/o, literaria. La teatralización no es siempre teatro, aunque lo puede ser a veces. Una cosa no excluye la otra. Por lo tanto, *el traducir* teatro como específicamente una lengua hablada, una rítmica, no resulta tan pertinente. Pero traducir el cuerpo de la lengua, entendido como el ritmo y significante, y la prosodia (el pensamiento de Henri Meschonnic<sup>3</sup> al respecto resulta imprescindible), hace posible la existencia de *un traducir* dramático: *un traducir* capaz de sujetar el proceso de la catarsis griega y de la mimesis aristotélica. Aquí, ya hablamos del traducir como un proceso que intenta restablecer la continuidad de la escritura y de la lengua. Como tal, es una experiencia de la lengua en tanto y como cuerpo. Traducir tiene que ver con una poética. Traducir tiene una función política dentro de la actividad del lenguaje mismo.

Es decir, que mantener, en la sintaxis, algunas de las principales construcciones de las frases puede producir, por ejemplo, “extrañeza”, dado que permite darse cuenta de que el texto traducido al francés no es... francés. Conlleva en su propio lenguaje y sus fundamentos elementos que no son del territorio de recepción. Esta regla según la cual un texto traducido al francés ha de “parecer” francés, borrando sus más lejanas diferencias, me resulta, tanto como artista como como individuo, contradictorio con la necesidad de traducir. ¿Para qué traducir si es para borrar el relieve del texto inicial?

---

3 Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Poche, Paris, 1999.

¿Por qué no transmitir huellas culturales y políticas de territorios lejanos con la forma del lenguaje mismo? Traducir permite traer, mantener, producir un cuerpo extraño, un cuerpo que permite entender desde otra perspectiva, no exótica<sup>4</sup>, un autor, desde su propia acepción. Entonces sí que adquiere otro sentido traducir, publicar y crear un texto “extranjero”. Traducir con este enfoque se convierte en una iniciativa de índole estética.

*Actualités Editions*, pues, se dedica a publicar tanto los textos traducidos como su propia *skênê*: escenario de la actividad del traducir, dibujos, esbozos, comentarios, juegos semánticos, problemas y resoluciones provisionales, con el fin de responder a la crisis del lector. Da a conocer lo que no se ve, y lo que hace de las traducciones unos cuerpos extraños dentro de otro espacio político. Y el lenguaje deja de ser un vínculo informativo para convertirse en una experiencia. Esta propuesta cuenta con “El taller literario” de Wittig<sup>5</sup>, donde las palabras superan la cuestión lingüística del significado-significante.

Desde la “crisis del personaje”, el teatro contemporáneo tiene una relación peligrosa con esta misma noción: ¿qué es un personaje? Y, por tanto, ¿qué dice un texto de sus personajes? Y aquellos, ¿cómo hablan, de qué, por qué, qué dicen, dicen algo? Al... lector. Y el lector de hoy, bien sabemos que ya no es el lector de antes. Si en su *Historia de la lectura*, Manguel<sup>6</sup> hace hincapié en la cuestión del soporte de la lectura como elemento determinante de la escritura, lo que vamos viendo es que con los medios digitales, leer ya no sería lo mismo. No lo sé, pero leer el teatro siempre es un riesgo. Porque la representación depende del lector. Antes y después de una posible puesta en escena. Que sea director, traductor o lector ajeno al sistema de producción. Desde el teatro griego, las notas didascálicas han adquirido varias funciones. Hoy se ve que la ficción se plasma en ellas mismas a veces, o que

---

4 Théâtre Public n° 192, *Le théâtre espagnol après la transition, entre mémoire historique et mémoire intime*, en colaboración con Marion Cousin, 2009, p. 85-87.

5 Wittig, Monique, *Le chantier littéraire*, PUL, ed. iXe, 2010.

6 Manguel, Alberto, *Una historia de la lectura*, ed. Alianza, 2012.

los diálogos se convierten en didascalias. En *Actualités Editions* este aspecto va a ser central: una gran parte del espacio será ocupado por este margen, donde cada lector podrá ir manejando materiales invisibles a primera vista, asentando otro tipo de claves para la lectura, induciendo de nuevo lo que es la interrelación del hiperlector, en la lectura misma y no en el complejo conocimiento de la noción de dramaturgia. Es una puesta en escena del proceso de la traducción en el marco de los folios blancos. Antoine Vitez<sup>7</sup> escribió mucho al respecto: la traducción como representación mental dentro del lenguaje mismo, hacia “dentro”. Por tanto, la traducción permite cuestionar las ciencias del lenguaje.

“La tarea del traductor”<sup>8</sup> nos sirve de base. Benjamín nos remite a los territorios del lenguaje y la aproximación es histórica. Conceptualiza la Historia desde el traducir. De hecho, más que el transporte de un territorio a otro, establece una relación entre cada espacio lingüístico: la definición y la índole de aquella relación nutre, determina, el espacio editorial de *Actualités Editions*.

Además, en el 2015, está previsto abrir el espacio virtual de cada texto: no un desplazamiento del texto impreso al virtual, sino la apertura de un espacio de composición visual y sonora de la *skênê de la traducción* en un espacio virtual, permitiendo un juego lúdico y estético de cada texto. Una vieja utopía...

En resumidas cuentas, cuestionar la traducción teatral como algo específico, o no, se resuelve con una respuesta “sencilla”: se traduce una escritura y después un texto, un tono, algo literal, y a la par emerge de aquello una serie de elementos que favorecen el proceso: el del texto así como el de la traducción, o más bien: la traducción hace surgir una *skênê* singular y específica. Aquella constituye la base de la lectura, respondiendo a la necesidad actual donde los lectores se hacen partícipes de la escritura leyendo. Traductores y autores se convierten en interlocutores del lector. Y este lector abarca la globalidad del proceso.

---

7 Vitez, Antoine, *Le Théâtre des idées*, Ed. Gallimard, coll Le Messenger, Paris, 1991.

8 Benjamin, Walter, *La tâche du traducteur*, OC, Ed. Gallimard, Folio, Paris.

Cada país tendrá su propia colección. Empezaremos, como no, con España y José Manuel Mora, con Méjico y Verónica Musalem. Asimismo, se abre *La Manufacture de la traducción*, a la vez que se desarrolla nuestra editorial. Una estructura y una herramienta. Unos cometidos estéticos claros. Y ya lo escribía hace años en estos mismos *Cuadernos*: si la traducción es un indicador de nuestro concepto de la escritura, pues con la *skênê de la traducción*, poder leer de otro modo una traducción podría constituir un nuevo eslabón en el marco editorial del presente y del futuro.

***Paris, 31 de agosto del 2014. David Ferré  
d.ferre@actualites-editions.com***



## LA DRAMATURGIA DE ANTONIO ROJANO: DEL NORTE AL SUR, PASANDO POR MUNDOS INQUIETANTES Y POSIBLES.

*Paola Ambrosi*

En el encuentro con algunos de los escritores de su generación, durante la Muestra de Alicante de 2012, Antonio Rojano habló de una “Conspiración de la Dramaturgia Emergente”, concepto que desarrolla a partir de la etimología de la palabra en su intervención en el nº 18 de esta misma revista. Se trata en realidad de una manera de “respirar juntos” que tienen estos jóvenes autores de teatro, una forma de compartir experiencias. La conspiración de la que habla Rojano se refiere también al quehacer común de todos los que realizan el hecho teatral: actores, directores, escenógrafos, técnicos, una dimensión colectiva que cualquier hombre de teatro tiene, pero que en la escritura de estos jóvenes es quizás cuando más se subraya. Conspiración que en su sentido más próximo de complot se refiere muchas veces al núcleo narrativo mismo, a la trama de las obras de Rojano, tanto que se convierte el hilo conductor de su dramaturgia. La sensación de que haya un complot acompaña siempre al lector de sus piezas, sea que el complot oculte la voluntad de realizar un sueño ingenuo por parte de algunos personajes, sea que se trate de un diseño más sofisticado e inquietante. De hecho «la finalidad última [de esta escritura - como pone de relieve el mismo autor -] no consiste solo en derramar sangre al llegar al tercer acto, sino en traer luz a lo subterráneo y aparecer como una revelación frente a lo establecido. Es

decir, provocar un nuevo conocimiento»<sup>1</sup>. Hay que añadir que a este fin el dramaturgo de hoy apela al público para que se apropie del texto y le dé sentido, para que lo interprete, para que tome posición y se comprometa con el objetivo de la conspiración puesta en acto y lo hace con una fuerza y una modalidad nuevas.

Otro elemento importante que Rojano aprende de sus maestros es el espíritu de resistencia que el dramaturgo tiene que defender, su posición crítica, independiente, para cumplir con un oficio que de alguna manera será siempre marginal, sabiendo que la fuerza del conspirador estriba en la fuerza oculta del escritor que le lleva a encerrarse, invisible y solitario, entre cuatro paredes a trabajar.

De hecho la labor de este autor coincide en muchos elementos con la de sus compañeros de generación, tanto en los aspectos formales como temáticos: una construcción dramática compleja, la fragmentación del texto, la alternancia de escenas que dinamiza el ritmo, a veces con una técnica de telenovelas; lo interdisciplinar, es decir el mestizaje de las artes, la violencia como elemento ya imprescindible de la contemporaneidad y lo cotidiano, el cosmopolitismo, la inmigración, la frustración juvenil por falta de valores comunes y de perspectivas, de participación solidaria por parte de una sociedad disgregada que no sabe ver un futuro. Son estos los elementos que ponen de relieve Guillermo Heras, por lo que atañe a las actuales estructuras dramáticas, y Eduardo Pérez Rasilla en su siempre atento y puntual panorama crítico de la escritura de esta joven generación bien prolífica y activa; bibliografía a la que me remito<sup>2</sup> también por lo que se refiere al elenco de

---

1 Antonio Rojano, "Hombres que escriben en habitaciones pequeñas", «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», 18, 2013, pp. 23-29, cita pp. 27-28.

2 Me refiero a Eduardo Pérez-Rasilla, "La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España", «Acotaciones», 27 (luglio-diciembre 2011); *Presentación, y Notas sobre la dramaturgia emergente en España*; "Entrevista con Antonio Rojano", «Don Galán», 2 (2012), pp. 7-15 e 201-227; Guillermo Heras, *Las estructuras dramáticas actuales. Aproximaciones*, Paso de Gato, México D.F., 2011; José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral* (20+13=33), Madrid, Verbum, 2014. Se aconseja además el sitio de

nombres de estos jóvenes dramaturgos, difíciles de fijar mientras no se conozca bien y se consolide su obra.

De este autor se está empezando a ocupar la crítica, por la coherencia de su obra que se va envolviendo y desarrollando de manera prometedora, sin traicionar los intereses básicos siempre presentes en el hilo conductor de la creatividad del dramaturgo<sup>3</sup>. De hecho, su última pieza, *La ciudad oscura* (2014), todavía inédita, es quizás la más compleja y una de la más interesantes, donde mezcla una trama de *thriller* con el tema político.

La producción de Rojano cuenta ya con varios dramas, que solo en parte se han podido ver en las tablas, y otras tantas piezas breves, además de un trabajo paralelo como creador videogames, que de alguna manera influencia la dinámica de su dramaturgia. Lo más conocido de su obra es quizás su trilogía americana, que comprende: *Sueños de arena* (2005), *La decadencia en Varsovia* (2006), *Los Vegasianos* (2008)<sup>4</sup>. En la primera, que ganó el Premio Calderón del mismo año, seguimos los acontecimientos de unos personajes, que, en un estado de constante confusión de planos temporales, entre realidad y delirio, solo desean alejarse de un lugar asfixiante (para ellos California) y sueñan con un futuro feliz en Oklahoma. Ahí, en cambio, los espera una clínica psiquiátrica que se parece mucho a una prisión. La segunda pieza, *La decadencia en Varsovia*, pone en escena a tres adolescentes en su intento de huir del lugar de origen metafóricamente desértico, para ir a Groenlandia. La pieza que cierra la trilogía, debe su título a la ambientación en una Las Vegas de los años Noventa. De *Los Vegasianos* existe también una versión breve: *El*

---

la Muestra (<http://www.muestrateatro.com/>).

- 3 Nos da un panorama detallado de su obra, con referencia también a estrenos, premios, obras breves y obras para radio Manuela Fox, "El teatro de Antonio Rojano", en J. Romera Castillo (ed.), op.cit., pp.163-178. Véase también: J.P. Gabriele, "Catorce voces emergentes del teatro español actual", «Anales de Literatura española contemporánea», 32/2, 2010, pp. 235-261.
- 4 Antonio Rojano, *Sueños de arena*, Madrid, CDT, 2006; *La decadencia en Varsovia*, Madrid, INJUVE, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2006. Ed. electrónica en la colección Premio Romero Esteo, n. 5, Consejería de Cultura, Sevilla; *Los Vegasianos*, Badajoz, Gobierno de Extremadura, Dip. Badajoz y Cáceres, 2012.

*cementerio de neón* (2009)<sup>5</sup>. Son textos que tratan de un mundo de perdedores «que deambula en los míticos espacios de la literatura norteamericana», como nos anticipa el autor en su blog, donde el desierto del paisaje (Texas) o las luces embaucadoras de la ciudad (Las Vegas), se superponen al estado de vacío y de miedo que sienten en su corazón los protagonistas de estos dramas, en situaciones donde el crimen, que se realice o menos, siempre está al acecho. Está claro que, a través de esta ambientación apasionadamente americana, el autor pone en tela de juicio el mismo “sueño americano”, creando un efecto de “extrañeza” que le permite al público una reflexión más objetiva y distanciada sobre temas universales de gran actualidad, que le atañe mucho más de lo que pensaría.

El silencio es un elemento esencial en la obra de Rojano. Lo advertimos en largas pausas en los diálogos, en la falta de contestación de algunos personajes, en puntos suspensivos que dejan largo espacio a la reflexión. En la “Nota del autor” a *Sueños de arena*, por ejemplo, se alude a una atmósfera dominante de inminente angustia que el dramaturgo quiere conseguir, y que bien puede valer, en general, para toda su obra: «Debe haber una constante sensación de fragilidad durante toda la representación, de un extraño peligro que está por aproximarse. Por ello, el *silencio*, cada vez que se muestra en el discurso, debe ser pesado, denso. No debe entenderse como un elemento vacío, nulo, sino como una sensación activa y permanente, pero difícil de determinar». Incluso los prólogos de estas piezas son siempre sugerentes y bien titulados, como la “Historia de los puentes fracasados”, en el mismo *Sueños de arena*, donde cada intento de cruzar el puente, única salida de la ciudad, quedará frustrada.

El viaje es otro motivo recurrente en la escritura de Antonio Rojano, pero se trata más bien de viajes deseados, soñados, programados, que nunca llegan a cumplirse. Lo encontramos, a propósito de la emigración de los muchos polacos en busca de trabajo, en *La decadencia de Varsovia*, como una

---

5 Antonio Rojano, *El cementerio de neón*, León, Caja España, 2010.

inevitable pesadilla en la sensación de Dave, uno de los tres jóvenes protagonistas:

Supongo que todos se largaron, que la decadencia de Varsovia comenzó como una travesura. Como un viaje absurdo, inconcreto, desproporcionado para un solo hombre, en busca de la Tierra Prometida. Y ese viaje inútil, desgraciadamente, ese viaje hacia ninguna parte, han tratado de imitarlo más tarde millones de hombres. [...]Su viaje por la salvación en la mayoría de los casos ha terminado como una extinción en masa, un genocidio importado a todos y cada uno de los países del planeta. (p.37, lo subrayado es mío)

En la dramaturgia de Antonio Rojano los personajes se mueven en su propio imaginario del Norte al Sur o, con más frecuencia, al revés, hacia tierras frías, inhóspitas, pero atrayentes para seres solitarios y atormentados que viajan inútilmente hacia ninguna parte. De hecho, sorprende la vastedad de mundos que el autor trae a colación en sus obras. De Indochina a la Groenlandia, de España a las costas africanas, del Texas a la Antártida, a la soñada Arizona, en una perspectiva que crea ilusiones y da seguridad en el caso de salir vivos de tantas aventuras, soñadas o realizadas. En un mundo que en cierto sentido se hace siempre más pequeño y alcanzable, y al mismo tiempo hostil y difícil de comprender, se necesita quizás una visión global, necesaria para abarcar los dos polos de atracción. Un concepto que se resume en el título de una de las piezas más interesantes: *Nací en el Norte para morir en el Sur* (2011)<sup>6</sup>, una pieza que indaga sobre el tema de la memoria, de la recuperación de recuerdos, jugando con el tiempo y el espacio. Como bien sintetiza el autor, El Capitán Linares, un exiliado español alistado en la Legión Extranjera Francesa, en la Indochina de 1950, cae herido durante una refriega contra el *Vietminh* en mitad de la jungla. Al recuperar la consciencia, un extraño fenómeno ha trascendido la lógica del tiempo y del espacio. El soldado despierta atónito en un hospital de campaña del bando republicano durante la Guerra Civil.

---

6 Antonio Rojano, *Nací en el Norte para morir en el Sur*, Caos Editorial, ed. electrónica, 2011.

Las grandes distancias enseñan, como en esta pieza, que existen equivalencias más que diversidad entre los seres humanos y presuponen un supuesto deseo, o necesidad, por parte de los personajes de estas obras, de abarcar una visión amplia del propio ser y de sentirse de alguna manera ciudadanos del mundo *tout court*. Al mismo tiempo, las grandes distancias fascinan y dan miedo; permiten incluso una visión alejada que favorece la individuación de la realidad, o mejor dicho, de las varias facetas de una realidad y de una tierra que, cuanto más lejos se encuentre del propio hogar, mejor. Los protagonistas de las aventuras de estas piezas de Rojano viajan tanto porque, como él mismo reconoce: «Un viaje hacia lo desconocido termina convirtiéndose en un viaje hacia lo interior de nosotros mismos. Hacia nuestra verdad, *Hacia lo que hemos perdido*». Estas interesantes puntualizaciones de los paratextos, las encontramos en «Una cicatriz con forma de bandera». Se trata de una página firmada por el autor y puesta de prólogo a *Nací en el Norte para morir en el Sur*, donde no se habla explícitamente de cicatrices, que abundan, en cambio, no solo en la estética, sino en la construcción misma de algunos personajes. Calvo Delgado, de las Fuerzas Especiales de US Army le pregunta al soldado Pato Donald: «¿Qué tienes ahí? ¿Es una cicatriz? [...] Parece una estrella. Una cicatriz con forma de estrella comunista. (*Ríe.*) Te sienta bien...» (p. 27).

Las cicatrices, como los tatuajes, son signos coherentes con personajes frágiles, que necesitan mostrarse fuertes, capaces de aguantar el dolor, enseñándolo de manera provocadora; estas marcas físicas inciden tanto en la estructuración de la pieza como en la poética de la escritura rojiana y se convierten en un rasgo reconocible hasta llegar a ser la misma razón del título de la pieza: «Me gustaba la de ese amarillo. La cicatriz. Una cicatriz en forma de estrella. ¿Has visto además el tatuaje que llevaba en el pecho –o lo que queda de él–? *Nací en el Norte para morir en el Sur*. Yo no leo vietnamita, -está claro- es algo que me contó él» (p. 78). Y en la misma obra, Delgado nos da otra razón para tener signos en el cuerpo: la necesidad de que los demás le hagan caso. Le dice a Armstrong, que se está muriendo.: «Acaso soy invisible? ¿Acaso no me ve nadie? Vaya, vaya... Me pasa igual con las mujeres... Necesito una cicatriz. Pero no en la nariz, ya sabes... Mi nariz me gusta. Necesito

una cicatriz que me dé hombría, eso es» (p. 78). Algunas recuerdan, aunque sea de casualidad, a las de *Cicatriz*, de Guillermo Heras<sup>7</sup>, como la siguiente: «Mujer: Y qué pasó en el arrozal? ¿Qué hizo nuestro héroe colombiano? Delgado: ¿Quieres saberlo? (*Se desabrocha el pantalón. Muestra una cicatriz en el glúteo.*) Mira. Me senté sobre una mina Boom. Sobre una-mina-de-oro-marrón. (*Ríe.*)» (p. 62). Los personajes rojianos tienen sus ilusiones y una visión utópica, como se confirma en las siguientes palabras de la Enfermera: «Todo está bien, no se preocupe, capitán. (*Susurrando*). Usted no es como ellos. No saber nada le hace diferente... Una vez salga de aquí, no despierte nunca ¿me oye? Nunca... (*Solloza.*) ¡Nunca! (*Sale.*)».

Otro aspecto importante de la escritura dramática de Antonio Rojano desde su exordio es la fuerte influencia del cine y de la novela norteamericana, como se intuye del carácter *on the road* de sus personajes y de muchas ambientaciones, además de la consistente herencia de los maestros que han marcado señaladamente el teatro del último siglo: Beckett, Brecht, Koltès o Henry Müller. Y, entre los españoles de las últimas generaciones Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Ramón Fernández, o Antonio Álamo, para nombrar solo algunos con los que el joven dramaturgo ha tenido una relación continuada y directa. En ese ámbito, una de las fuentes más reconocibles es, por ejemplo, por lo que se refiere a los diálogos, como bien ha puesto de relieve Pérez-Rasilla, la de David Mamet, al que dedica *La decadencia de Varsovia*; la de Pinter, por las relaciones de poder entre los personajes. A Shepard le acomunan la conmixión de elementos pop, rock y de ciencia ficción con los mitos. De Carter hereda la atención a los más humildes y pobres y, de su minimalismo, la capacidad de omitir todo lo posible a través de la elisión de lugares, acontecimientos o parlamentos de personajes que el lector-espectador puede intuir, crear a su gusto gozando de la *souspance*.

A Rojano le gusta crearle confusión a su interlocutor, estrategia que siempre se activa en sus obras. En *Los Vegasianos*, por ejemplo, marca las cuatro escenas solo con los números dispares; la omisión de los pares explicita el

---

7 Guillermo Heras, *Tsunami, Imposturas, Cicatriz*, Madrid, El Astillero, 2006.

hecho de que hay cosas que no se quieren enseñar al espectador, para que pueda rellenar el hueco por sí solo, inventándose las, obligándose a hacer hipótesis sobre los sucesos que faltan. Las palabras conclusivas del prólogo a *Nací en el Norte para morir en el Sur* confirman una vez más su intención, ya que una obra le resulta lograda al dramaturgo: «Cuando comenzamos a confundir qué es real y qué es imaginado. Cuando hemos descartado nuestro mundo y hemos creado un mundo nuevo. Así es mi guerra y así se escribió esta obra».

Bien atento al rumbo que va tomando su arte, este autor entiende la importancia de descubrir nuevos límites en la creación teatral, aspecto que apela a un trabajo siempre más compartido con directores y actores en una puesta en escena y lo hace con técnicas sugerentes, que dan una gran libertad de interpretación. Un ejemplo significativo son las escenas escritas en forma de monólogo, que implica un diálogo, una puesta en acto de gran libertad performativa. En *Fair play* (2010)<sup>8</sup>, por ejemplo, se alternan escenas a lo largo del texto en las que cada personaje se encuentra solo, situación que le permite abandonarse a un tono confesional con rasgos de liricidad, en una aparente situación de diálogo (de hecho cuando cada protagonista dice su verdad delante del juez del tribunal, en realidad ausente, ya que nunca aparece en escena). Desde un punto de vista formal en la escritura es interesante el expediente de dividir el texto en dos columnas que evidencian la discrepancia entre la palabra dicha y el pensamiento íntimo del personaje. Una provocación interesante a la hora de una puesta en escena. La misma estrategia la había utilizado ya el autor en *Nací en el norte...* y en *La decadencia de Varsovia* para indicar diálogos simultáneos o conversaciones telefónicas que se entrecruzan. Solo una acotación sugiere, en el último caso, cómo la iluminación pueda exaltar el efecto.

---

8 Antonio Rojano, *Fair Play*, Editorial Anagnórisis, Textos, 23, 2012. Ed. Electrónica. En traducción italiana de Alessia Riz, *Fair Play*, Salerno, Plectica, 2014.

En *Fair Play* Rojano vuelve a la realidad de la crónica y se mete en un tema tan popular como el del fútbol, del que indaga luces y tinieblas dentro de una construcción de *thriller*. El mismo autor así resume el asunto:

Un importante equipo de fútbol español vive los últimos partidos de la temporada con creciente nerviosismo. Apoyándose en la mala racha de resultados, uno de sus jugadores veteranos, con el que el entrenador ya no cuenta, tratará de liderar una conspiración que provoque el despido de éste para así poder terminar su carrera en lo más alto.

Al mismo tiempo y en plena vorágine informativa propia del final de la temporada, la prensa destapará la misteriosa muerte de una joven que había pasado la noche en el hotel de concentración con alguno de los jugadores más importantes del club. Este hecho convulsionará definitivamente la vida de los jugadores implicados y del entrenador del equipo.

En la concepción de Antonio Rojano, como en la de todos los apasionados del fútbol, que no saben expresarlo de la misma manera tan poética y epifánica, este deporte ha nacido para que los hombres puedan vivir. Es más: para que los hombre puedan aprender a vivir. Por eso el bote de la pelota coincide con el acto fundante mismo de la creación: «0 /PREVIA / Oscuridad. Al principio no hay nada. Una luz tenue rompe las tinieblas. Dijo Dios: *Haya luz* y hubo luz. Y Dios vio que la luz era buena y separó la luz de las tinieblas. / Luego, dijo Dios: *Haya fútbol* y Dios creó a los futbolistas y a la pelota./ Que Dios nos coja confesados./ El partido va a comenzar.» (FP, p. 4). No solo el íncipit de *Fair Play* nos lo revela; la epígrafe de Albert Camus lo sostiene: «... pronto aprendí que la pelota nunca viene hacia uno por donde uno espera que venga. Eso me ayudó mucho en la vida, sobre todo en las grandes ciudades, donde la gente no va siempre *de frente*[...] Lo que más sé, a la larga, acerca de la moral y de las obligaciones de los hombres, se lo debo al fútbol».

La división entre la luz y la tinieblas alude seguramente a la existencia cierta de una parte noble del fútbol, que siendo un juego es metáfora de la vida y de algo que se puede aprender. «La vida se refleja en las patadas que te dan y en los goles que metes» (*ibidem*). Hasta los marcianos, extraterrestres y

galácticos existen en la visión de nuestro autor «encarnados en cuerpos que visten con pantalón corto» (*ibidem*).

El estilo hiperrealista y fantástico a la vez, que caracteriza una parte importante de la escritura de Rojano, vuelve en *Katiuskas* (2012)<sup>9</sup>, cuya acción se desarrolla en España después de un accidente nuclear; el lector va percibiendo poco a la vez el drama en el que se va a encerrar, obligado a encajar indicios en una atmósfera incierta, solo aparentemente familiar y cotidiana, donde se necesitan máscaras y botas (la katiuskas del título) para salir. El autor reproduce una situación de peligro, de miedo, de la que ya es imposible huir en la que se siente uno enrollado sin saber cómo poder defenderse o reaccionar. La misma del ciudadano víctima de las «fuerzas que escapan de su saber. Las fuerzas, por ejemplo, que llevan a los hombres a la violencia. Las fuerzas que manipulan la información de los medios», como el mismo autor explica en la intervención ya citada.

También en su último trabajo, *La ciudad oscura*, se respira una atmósfera inquietante. Se trata de una obra compleja, cuya trama se sintetiza en este largo membrete que titula la tercera parte y desvela el nudo temático del *thriller*: “El golpe de estado del 23 de febrero considerado como una carrera de caballos purasangre”. La pieza está muy bien estructurada, en cuatro partes, a su vez seccionadas en 24 escenas, cuya titulación es de lo más fascinante y sugerente para un montaje que no quiera perder la riqueza del texto por lo que se refiere a su estética. El dramaturgo joven y experto de todo lo que ofrece la red, juega con un imaginario muy interesante y diversificado que despista, da curiosidad y divierte, con imágenes que van desde “My husband knows everithings” hasta “Sweet secret”. No faltan puntos de referencia a clásicos como *El lago de los cisnes* (“Odette es Odile” y el nombre del Mago) o a la novela de John Fante *Ask the dust* Pero lo que más me llama la atención es que un *thriller* con tanta presencia de elementos tecnológicos, fantásticos y futuribles encuentre su solución en las palabras escritas a mano en una pizarra. De hecho, uno de los aspectos más interesantes de la pieza

---

9 Antonio Rojano, *Katiuskas*, INAEM, 2012. Ed. electrónica.

es la reflexión sobre la escritura misma, las razones profundas de su brote, la atención a la palabra, la dificultad del escritor de enfrentarse con la hoja vacía, con el inevitable autobiografismo, con su relación con el personaje, que a su vez se pregunta por quién es. Una vez más el lector se siente inquieto y comprometido al enfrentarse con una conspiración real y metafórica que se le revela «desde el placer de la ficción», frente a «un futuro tan improbable como cercano», según lo advierte el dramaturgo en una nota previa.



## TEADA

*Pollux Hernández*

Nadie cuestiona los estudios de Medicina, de Economía, de Informática o incluso de Periodismo, pues, por mucha vocación y predisposición que se tenga para ejercer tales disciplinas, no se concibe que nadie pueda dedicarse a ellas sin una preparación académica que le garantice una formación adecuada. Sin embargo, cuando se trata de las artes en general, algunos consideran que no se aprenden, pues el artista nace y no se hace por mucho que se le enseñe. Tienen razón si se refieren al talento, al genio creativo, pero, por mucho talento que tenga un artista, hay rudimentos y técnicas que es mejor que aprenda y domine si desea afianzar y potenciar sus dotes innatas.

Esto vale para el arte del teatro, cuyos practicantes más eximios, o bien han pasado por una o varias escuelas o desde muy jóvenes se han formado en la escuela práctica de una compañía o bajo la influencia cercana de grandes maestros. Ciertamente, los estudios teatrales, por muy completos que sean, nunca suplirán el talento, pero pueden orientarlo, complementarlo y sobre todo sublimarlo. De ahí que el actor deba dominar una serie de conocimientos y técnicas que vertebran su oficio, desde la propia historia del arte actoral hasta la mnemotecnia, pasando por todas aquellas disciplinas que lo forman y lo preparan para encarnar satisfactoriamente un personaje.

Como se sabe, la formación teatral en España se halla encuadrada en programas de estudios debidamente acreditados y normalizados impartidos por las escuelas oficiales dependientes de gobiernos provinciales o autonó-

micos. El prestigio de algunas de estas escuelas, como la de Madrid o la de Barcelona, atrae a estudiantes de todo el país, mientras que algunas regiones (País Vasco, Aragón, Castilla-La Mancha) carecen totalmente de estudios oficiales. Por estas desigualdades y por otras razones de índole académica o administrativa, hay personas que no pueden matricularse oficialmente y recurren a las numerosas academias y centros privados.

Estos centros, cada cual con sus propias ofertas específicas y a menudo sin ayuda alguna y dependiendo únicamente de los ingresos aportados por los alumnos, desarrollan una tarea encomiable, ya que proponen una formación, sectorial o global, a unos jóvenes —o menos jóvenes— que, por los motivos que sean, no pueden acceder a la enseñanza de los centros oficiales. Algunas de estas escuelas privadas ofrecen una gran calidad de cursos monográficos dirigidos por especialistas de renombre.

En Alicante, donde cada año tiene lugar la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, no existe un centro oficial de estudios teatrales que encauce las aspiraciones de muchos jóvenes que, o bien deben matricularse en Valencia o Murcia, o buscar suerte en Madrid o Barcelona. Hace ya mucho tiempo que la Universidad debería haber diseñado un programa oficial de estudios a partir de su Aula de Teatro, una iniciativa que, bajo el empeño de su fundador, el director y dramaturgo Juan Luis Mira, tanto ha hecho por el teatro universitario y el de la ciudad en los últimos treinta años.

Por un momento pareció que sería posible que el Centro de Estudios Ciudad de la Luz fuera la solución a tal penuria, pero el lamentable fiasco que ha liquidado este proyecto y la consiguiente desaparición del Centro no han hecho sino subrayar la necesidad de dar una respuesta seria a la evidente demanda de profesionales de las artes escénicas en una ciudad con población suficiente (unos 340.000 habitantes) para justificarlo.

Con este propósito surgió la idea de crear, en el seno de la Facultad de Letras del campus alicantino y por iniciativa de uno de sus profesores, John Sanderson, una titulación específica para quienes desearan adquirir o ampliar sus conocimientos en el arte actoral mediante un curso multisectorial. Así nació TEADA (Título de Experto en Arte Dramático Aplicado), cuya docencia se inició en octubre de 2013 y terminó en abril de 2014, acogiendo a

una treintena de alumnos, la mayoría de Alicante y alrededores, pero algunos procedentes de Murcia y Yecla.

A razón de 20 créditos totales y diez horas de clase semanales (impartidas en sesiones de dos horas y media viernes por la tarde y sábados por la mañana), los alumnos recibieron un ambicioso abanico de enseñanzas prácticas, desde las técnicas elementales de voz y gesto hasta las de improvisación, interpretación (escénica y ante la cámara), memorización, práctica del verso, doblaje, escritura de un guión, preparación para un casting, comunicación viral, etc.

El profesorado, la mitad procedente de Alicante y la otra mitad de Murcia o Madrid, estaba compuesto por quince profesionales, la mayoría en activo en sus diferentes especialidades, algunos profesores de otras escuelas, otros actores experimentados en el escenario o la pantalla, y otros directores de cine o teatro. Todos compartían como denominador común de su docencia la «aplicabilidad» de sus enseñanzas, es decir su puesta en práctica inmediata.

Los alumnos, de edades y experiencia muy dispares, siguieron las clases con una gran capacidad de adaptación y entusiasmo, y sus esfuerzos cristalizaron en cuatro proyectos prácticos de final de curso: dos cortometrajes (uno de los cuales, *La última cena*, fue seleccionado y presentado en el Festival de Cine de Alicante), y dos espectáculos teatrales: *Una joven casta*, una comedia de Middleton, y *Enreda2*, una serie de escenas por parejas (algunas de ellas escritas por los propios alumnos), ambos representados en el Teatro Arniches en el mes de mayo.

Ya se ha anunciado la continuación de este primer curso: una segunda parte, correspondiente al título de Especialista en Arte Dramático Aplicado (30 créditos), que empezará a impartirse en febrero de 2015, y una tercera, correspondiente al Máster en Arte Dramático Aplicado (10 créditos), que se impartirá a finales de 2015 y culminará el conjunto de estos estudios. Toda la información sobre este programa puede consultarse en: <http://www.artedramaticoaplicado.com>.



### **III. HOMENAJE A LA ZARANDA**



## LA ZARANDA O LA REVISITACIÓN DEL BARROCO

*Eduardo Pérez-Rasilla*  
*Universidad Carlos III de Madrid*

*Cada obra es una nueva muerte. Está vivo lo que no deja de morir.*  
(Eusebio Calonge)

A pocas compañías les resulta tan apropiado el adjetivo señero como a La zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja. Su lenguaje escénico se ha ido configurando a lo largo de más de tres décadas desde unas rigurosas e irrenunciables convicciones estéticas y también éticas. Desde los primeros textos, escritos por Juan Sánchez -Juan de Lazaranda-, *Los tinglaos de María Castaña*, *Mariameneo*, *Mariameneo*, *Vinagre de Jerez*, la palabra busca “*vislumbrar lo más esencial de lo inteligible*”, quiere emular aquel *Estoy mascando ortigas* de Max Estrella, tal como lo expresa el propio Juan Sánchez. Es decir, pretende devolver a la palabra, tan cargada de inercias y de cháchara insustancial, su capacidad para representar y, en consecuencia, para conocer, y recuperar el poder de expresar su compromiso con lo humano, aunque ese compromiso suponga dolor. O precisamente porque lo supone. El flamenco constituía en aquellos primeros trabajos un insustituible referente, que nunca se ha perdido del todo, aunque se ha llevado a cabo una progresiva labor de decantación y asimilación. Y se ha mantenido incólume el propósito de que la palabra dramática hurgue en las honduras del misterio humano. *Lo que desconocemos de nosotros mismos es lo fundamental a la obra*, escribirá más tarde Eusebio Calonge. Aquellos espectáculos iniciales marcaban ya la trayectoria de un quehacer escénico que podemos reconocer en todos los trabajos que han presentado hasta la actualidad. Cuando Claudio di Girolamo vio en los años ochenta *Mariameneo Mariameneo*, advirtió que

*Ellos eran de esos que llevan a cuestas, como caracoles o tortugas su mundo entero hecho apenas de unos cuantos jirones de sus cosas, sobadas y gastadas por el uso y el tiempo individual; vestidos con harapos usados desde siempre, adheridos a su cuerpo como otra piel, ofreciendo muchas más vida que aquella efímera del escenario.*

Y no ofrecen una impresión muy distinta sus trabajos más recientes. En el momento en que Eusebio Calonge se incorpora como dramaturgo a la compañía, La zaranda tiene ya un modo de hacer y unos objetivos definidos, una actitud ante el teatro y ante la vida. Desde entonces, La Zaranda ha ido creando unas propuestas inconfundibles, coherentes entre sí, dotadas de una extraordinaria potencia visual y sonora y de una rara belleza literaria. Comencé a ver los espectáculos de La zaranda precisamente a partir de *Perdonen la tristeza*, primera obra de cuyo texto se responsabilizaba Calonge. Me llamaron la atención entonces la fuerza de la interpretación actoral, por su originalidad y su poderío, y también la creación de una ritualidad meta-teatral, en la que resonaban muchos ecos, pero en la que se podía apreciar un sello propio, una personalidad fuerte. Admito ahora, desde la distancia que proporciona el tiempo, que no supe valorar algunos elementos del lenguaje, verbal y escénico, empleado, como el uso de las repeticiones rítmicas, el recurso a determinadas soluciones humorísticas o la presencia de ciertos motivos (¿tópicos?) de la tradición cultural andaluza. Ciertamente, en los espectáculos que siguieron a *Perdonen la tristeza* se advertía una rigurosa depuración estilística, una tendencia a la abstracción en la fábula que sustentaba la acción escénica y una mayor porosidad en el lenguaje. Pero ese perfeccionamiento artístico del trabajo permitía también comprender la novedad de una propuesta teatral que, como sucede con frecuencia, requería una actitud abierta ante lo que constituía una manera diferente de abordar la creación escénica. Exigía un cambio de mentalidad a la hora de juzgar un espectáculo distinto. Era preciso sumergirse en un proceso creativo basado en unos presupuestos originales y, a la vez, tomar una cierta distancia para poder situar aquella experiencia escénica.

La mirada sobre una trayectoria como la de La Zaranda desde la recepción de sus espectáculos (*El régimen del pienso* es el último que he tenido

ocasión de ver) y desde la lectura de los textos publicados -no todos, pero sí una parte significativa de ellos- proporciona hoy la posibilidad de ponderar uno de los fenómenos más brillantes del teatro español desde la Transición, aunque su presencia en nuestros escenarios sea mucho menos frecuente de lo que sería deseable y aunque la investigación universitaria haya prestado a la compañía una atención cicatera, a pesar de algunas excepciones dignas de consideración, como los espléndidos trabajos de Óscar Cornago y de Begoña Gómez. Contamos con otros materiales críticos, desde luego, como los que han proporcionado la revista *Primer acto* y otras publicaciones especializadas, festivales y eventos escénicos, reseñas o entrevistas aparecidas en la prensa periódica, o la editorial Hiru, responsable de la publicación de algunos de los textos de Calonge y de breves, pero sustanciosas, introducciones, entre ellas la de un siempre lúcido Alfonso Sastre. Una monografía de Wilson Escobar Ramírez. O un trabajo más reciente de Polly Hodge. También algún libro conmemorativo. Pero tal vez sea el momento de afrontar investigaciones de conjunto sobre La zaranda realizadas con una metodología rigurosa y sistemática. O de publicarlas, si es que se han llevado a cabo y languidecen en alguna estantería universitaria.

La poética de La zaranda se revela a través de un proceso escénico de una potente plasticidad, singular e inconfundible, tal como advierte pronto el espectador, quien percibe los elementos y texturas a que aludía la cita de Claudio di Girolamo, pero también una marcada ritualidad que oscila entre lo solemne y lo grotesco. En sus reflexiones sobre la naturaleza del teatro, Calonge escribe:

*El rito reunía lo sensible con lo inteligible, lo corporal y lo anímico. El teatro nace de la quiebra, de la escisión entre el cuerpo y el espíritu, en ese abismo que se va abriendo y en el que florece el árbol de la ciencia y con él los interrogantes. Nace con la metafísica, surge de esa misma ruptura, la que separa los sentidos del sentido. Esa crisis es su trasfondo.*

Los espectáculos se apoyan en series de movimientos rítmicos, habitualmente lentos, pero constantes, que proporcionan una cierta, y paradójica, sensación mecánica, puesto que, por un lado, ponen de relieve la alienación, la impostura o la destrucción de lo que de humano tiene el individuo, pero,

por otro, resaltan los aspectos más íntimos y más vulnerables de la corporalidad. El dolor, la fatiga, la enfermedad, la carencia o, directamente, la obscuridad, la escatología y la muerte adquieren vigorosa presencia escénica en sus trabajos. No pocas veces los movimientos se asocian a lo procesional o a formas rituales semejantes: romerías, ferias, homenajes, celebraciones populares, cortejos fúnebres, sepelios, duelos mortuorios u otras conmemoraciones o ceremonias que tienen siempre algo de festivo y de luctuoso a un tiempo. Los desplazamientos suelen adquirir una trayectoria circular y siempre son reiterativos, por lo que transmiten la impresión de lo rutinario, pero también de lo inseguro y de lo incierto. Sus movimientos resultan a la vez decididos y penosos, voluntariosos y erráticos. No es extraño que recurran a rudimentarios vehículos o artilugios para el desplazamiento o el transporte, tales como parihuelas, carretillas, sillas de ruedas, sogas y poleas, maletas gastadas, baúles toscos, etc., cuyo uso acentúa un deliberado ambiente fatigoso u opresivo y presenta un mundo artesanal, en cierto sentido premoderno. Así, por ejemplo, *Una abollada bañera con ruedas* simula la vagoneta que discurre por los raíles de *Los que ríen los últimos*. O, en *Ni sombra de lo que fuimos*, los personajes tienen como objetivo poner en marcha un destaralado carrusel.

Los actores manipulan recurrentemente objetos de factura sencilla y fácilmente identificables, pero provistos de una rica capacidad de significación o de sugerencia. Están confeccionados estos objetos con materiales humildes: telas bastas, maderas baratas y sin labrar, metales sin pulir, cuerdas, etc., de los que surgen cajas, arcones, somieres, camastros u otros lechos más o menos improvisados, sillas, marcos, instrumentos rudimentarios de tramoya teatral o circense, barracas de feria o los vehículos y medios de transporte a que hacíamos referencia. Todo ese conglomerado material carece de refinamiento, pero es versátil, puede transformarse ante los ojos del público y, además, está dotado de un extraordinario poder expresivo que contribuye eficazmente a configurar su universo poético. Sin embargo, estos objetos no poseen solo cualidades visuales y valores funcionales. La sonoridad es indispensable en este teatro ritual, configurada también por un ritmo que proporciona el movimiento de los actores, con sus desplazamientos constantes,

con sus pasos erráticos, pero pertinaces, o sus andares procesionales, con su manipulación, construcción y transformación de los objetos, con los ruidos y golpes y con la palabra, una palabra, que como veremos más adelante y en paralelo con la propia acción escénica y con la configuración plástica, escapa de la función dialógica para buscar valores fónicos y musicales, para crear imágenes y para trasladar la acción escénica a un plano diferente del que dibuja la fábula que la sostiene. Pero, además, con los que podríamos considerar los despojos de la palabra, balbuceos, gritos inarticulados, jadeos, quejidos, onomatopeyas, etc. Así, en *Perdonen la tristeza*, don Leandro procede

*retirando trajes y vestiduras y arrojándolas al carromato como cadáveres destrozados que se retiran del campo de batalla. El viejo cómico los izará como estandartes de esa época que se resiste a creer que pasó. Esta danza macabra de arrojar prendas y devolverlas a su siti, de enterar cadáveres y resucitarlos, irá haciéndose frenética.*

La interpretación actoral es también un proceso de transformación, un ejercicio de metateatralidad en el que los actores-personajes transitan de la vida a la muerte y de la muerte a la vida, se convierten momentáneamente en otros personajes o salen de los suyos propios, componen cuadros efímeros o se erigen en portavoces ocasionales de seres diferentes, pronuncian palabras que corresponden a otros, se cuestionan sobre la condición, la naturaleza o el estado de los personajes que interpretan. El equilibrio, o, mejor, la tensión entre la individualidad del personaje y la coralidad o el distanciamiento constituye tanto una manifestación de la ritualidad de su teatro cuanto expresión de la herencia barroca. No parece descabellado imaginar semejanzas entre las figuras de los autos sacramentales y los personajes de los textos de *La zaranda*, aunque la mirada inocente y dogmática de los poetas dramáticos del XVII haya dejado paso a la expresión del dolor que ha acumulado sobre nosotros la historia y a la desconfianza que suscita la interpretación de un papel en el teatro de la vida en los siglos XX y XXI. Por su parte, la fábula, presente y bien trabada en los textos de *La zaranda*, contundente en cuanto a su temática y a su sentido, y pertinente en cuanto a su estructura, parece puesta, sin embargo, al servicio de una significación metafórica, de una ritualidad que traslada -eleva- el ánimo del espectador al territorio del misterio y

de la revelación. La fábula no es un pretexto, pero sí un presupuesto para un desarrollo poético. *El teatro* -ha escrito Calonge- *es un modo de entrar en nuestra realidad profunda, para eso no la podemos reducir a hechos, sino detener un instante. Anular el tiempo profano, entrar en una liturgia.*

El universo de La zaranda está habitado por gentes trashumantes y precarias, de ahí la circularidad y la tendencia errática. O el empleo de los precarios medios de locomoción o transporte a que hacíamos referencia. En las obras de La zaranda pululan cómicos, feriantes, titiriteros, artistas circenses, retratistas ambulantes, viajeros sin itinerario preciso, emigrantes que no alcanzan su destino. La acotación inicial de *Ni sombra de lo que fuimos* describe así a los personajes:

*El crepúsculo hace que se alarguen las sombras de los que cruzan el sendero. Con el derrotado andar de los que atraviesan su calvario cotidiano peregrinan estos aparecidos sin rumbo ni destino. Tienen la edad imprecisa de quienes han hollado todos los caminos (...) Las sombras hacen un alto en su extravío, reposando en este andén de ninguna parte.*

O, por el contrario, están habitadas por gentes reducidas a la inamovilidad o a la reclusión: enfermos, locos, viejos, excluidos sociales, empleados u oscuros funcionarios, tramoyistas, bufones, prostitutas, desahuciados, idiotas, pordioseros, malditos. Seres humanos que parecen autómatas o maniqués que parecen humanos. Visten harapos, guardapolvos grises, ropas ajadas por el tiempo, desangelados camiones de manicomio, residencia u hospital, prendas informes que servirán de sudario o de mortaja. En la acotación del acto I de *Futuros difuntos* se lee esta aterradora descripción de los personajes:

*Desechos hospitalarios, crónicos, infectos, ulcerados, contagiosos. Algunos hinchados, otros cadavéricos, arrumbados como trastos inservibles, deformes, renqueantes o enquistados en sus sillas de ruedas*

Cabe pensar en una relación con el espacio que recuerda a tantos personajes de Pinter, quienes se refugian en habitaciones desapacibles que no quieren abandonar de ninguna manera, aunque esos espacios sean inadecuados u hostiles y además haya quienes los empujen a desalojar aquellos

territorios. O a los personajes beckettianos que pululan por lugares inciertos o se retiran a espacios inhóspitos. *Dédalo de derrengadas y pinas escaleras. Algunas conducen a puertas astilladas, otras dan al vacío que presagia el solar o la escombrera*, dice la acotación del acto I de *La puerta estrecha*. El espacio inicial de *Cuando la vida eterna se acabe*, se percibe *Tras el enrejado de somieres herrumbrosos*. En *Futuros difuntos* los personajes se reúnen en un *desolado patio del manicomio*.

Son los territorios de la muerte. Las obras están pobladas de muertos. *La puerta estrecha*, título de inequívocas resonancias mortuorias, recibe el subtítulo de *Officium defunctorum*. Otras, como *Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros*, *Futuros difuntos*, *Cuando la vida eterna se acabe* u *Obra póstuma*, por ejemplo, inciden en mecanismos de titulación análogos. En este último texto:

*La memoria arrastra astillas, jirones, herrumbre de días, vidas que encallaron en la niebla del tiempo, nadando contra la corriente, incesantes arrastradas hacia el pasado.*

*(En algún recodo de nuestra existencia quedan los restos de algún oscuro naufragio)*

(...)

*Una luz brusca y fría descubre cuatro camillas, una de ellas vacía. Sobre las otras tres, sendos cuerpos se retuercen. . Están solos y malditos. Arrojadlos tiempo atrás por la borda de su destino; la turbulenta marea de sus vidas los abandonó en las abruptas costas de la soledad.*

El breve acto IV que cierra *Ni sombra de lo que fuimos* nos sitúa ante el enésimo viaje de los feriantes, quienes han de partir cuando: *Cesa el fuelle de la respiración del Tío Zurrapa (y) se cubre la noche con el silencio de la muerte. Todos van asomándose a los desorbitados ojos del difunto*, como reza la espléndida acotación. *Homenaje a los malditos* está encabezada por la vibrante cita del Evangelio de San Lucas: *¡Ay de vosotros, que construís los sepulcros de los profetas y fueron vuestros padres quienes los asesinaron!* En *Perdonen la tristeza* un viejo cómico, ya senil, rememora obsesiva y grotescamente la escena del Tenorio junto al mausoleo de Doña Inés.

Tal vez quepa imaginar, como sucede con los personajes de Beckett, que son seres entre la vida y la muerte, hombres -y ocasionalmente mujeres- que ocupan un extraño limbo, seres que no han muerto del todo, porque nunca han podido existir. Sombras o fantasmas, figuras de un sueño o de una pesadilla que no se resignan, sin embargo, a la oscuridad o a la muerte, sino que reivindican alguna suerte de presencia o de vida, que se agitan y dan voces, se estremecen y persiguen algo que parece escapárseles siempre. Los tres Juanes de la frustrada travesía narrada en *Obra póstuma* se interrogan sobre su situación en estos términos:

*Juan el loco (para sí): Muerto... ¿Qué puedo hacer ya?*

*Juan el viejo: ¿Has visto alguna vez a un muerto hacer algo? Compórtate como un muerto. Procura el descanso eterno. Así que calla y deja descansar de una vez.*

*Juan el loco: Si al menos tuviera la certeza de que estoy muerto...*

*Juan el ciego: Parece que ni los muertos saben qué es la muerte*

*Juan el loco: Ni siquiera eso podemos saber.*

La ausencia es una noción dominante en la creación de La zaranda. Eusebio Calonge ha explicado que: *Dentro de la obra se espera un encuentro... esa búsqueda de una ausencia es lo más importante para mí. El ser que se buscaba desesperadamente y no se encontró, es una irradiación que marca toda la obra.*

Esta ausencia está plásticamente sugerida por los círculos que trazan los movimientos y el empleo de abundantes objetos configurados en torno a una oquedad: cajas, ataúdes, taquillas, baúles, marcos, escenarios, etc., y, por supuesto, la referencia a las fosas, como ocurre especialmente en *Futuros difuntos*.

*Morras: Les adelantaré el trabajo. Iré abriendo mi fosa en el cementerio. Los himnos guerreros que salían de las gargantas juveniles. Toda aquella fuerza capaz de levantar al mundo. ¿Es esta, sobre las que las moscas y gusanos se arrastran, mi tropa? Todo vino a parar aquí. A la tierra removida. ¿Será este mi lugar en la historia? ¡Levantaos! ¿No me oís? Vuestra sangre no sirvió para nada, tanto odio y horror como el que os mató y no cambió nada. El odio sigue como lo dejasteis. Levantaos, os engañaron, derramar sangre solo sirvió para perder la vida...*

*¡Levantaos! ¡Levantaos os digo! Si me obedecisteis para ir a la muerte, ¿por qué no lo hacéis para volver a la vida? ¡Levantaos! ¿Cómo no vimos que las trincheras que cavábamos no eran sino nuestras fosas?*

O por la exhibición de escenarios vacíos o de espacios provisionales, inacabados (*La puerta estrecha*). O por la mostración de trajes o de prendas que cuelgan del telar, sin un cuerpo que las habite (*Perdonen la tristeza*). O por el sueño, de impronta calderoniana y shakesperiana, tan evidente en sus títulos y en tantos pasajes de sus obras: *¡Dejadme, dejadme seguir mi sueño, que todo lo demás es mentira!*, grita desesperado don Leandro, el viejo actor aquejado de senilidad, quien, en *Perdonen la tristeza*, apostillará: *Solo el demonio madruga para despertar a los que sueñan*. En *Futuros difuntos*, Calabacillas increpa desesperado a sus compañeros: *¿Sois vosotros? ¿Sois vosotros más verdad que los demonios de mis pesadillas? ¿Qué es verdad? La lengua que me ahoga. ¡Esa es la verdad! Acabará asfixiado como una rata. ¡Aire! ¡Aire! No puedo respirar.*

La ausencia evoca la muerte, motivo recurrente y explícito, pero también se asocia a ciertas formas de muerte civil, desde el olvido a la exclusión, desde el desprecio al despido, desde el exilio al rechazo, desde el desahucio al insulto. O, con no poca frecuencia, sugiere el final de un ciclo, de una manera de hacer, de una forma de vida. Sin embargo, esta ausencia tiene que ver también con el misterio, con lo que no se conoce y, por tanto y paradójicamente, con la vida. *Creo que toda obra de arte es un soplo de vida y de muerte, en ella se dan los presentimientos y las nostalgias, es decir, la presencia, el infinito*, ha escrito Calonge en *Orientaciones en el desierto*. Y, de manera aún más explícita, ha apostillado: *De la vida a la muerte y el reflejo que cruza de la muerte a la vida. A medio camino está el escenario*. Así, los espectáculos de La zaranda se sitúan en ese punto de tensión entre la vida y la muerte, el conocimiento y la ignorancia, la memoria y el olvido, el viaje y la permanencia, el sueño y la vigilia, el deseo y la desidia, la esperanza y la desesperación, el rostro y la máscara, la gravedad y la burla, la verbosidad y el silencio, etc. El oxímoron, otra reminiscencia barroca en la escritura de Calonge, revela esa condición ritual de su teatro, que está muy lejos de ser un mero recurso estético. Constituye la expresión de su discurso escénico, en el que tienen

su lugar la palabra, el trabajo actoral, los elementos plásticos y sonoros. Paco Sánchez (Paco de La zaranda) ha escrito:

*Porque si vivir es arder en preguntas, el teatro debería ser el lugar de las respuestas, halladas no en la razón, sino en la intimidad del alma humana. Respuestas que por otra parte volverán a interrogarnos, porque quizás sea precisamente ese el misterio del teatro: el resucitar las preguntas eternas.*

La ritualidad no es gratuita en el teatro de La zaranda. El rito es para ellos la esencia misma del teatro. Se trata de una decidida forma de religiosidad profana, acorde con una mirada trascendente, aunque no confesional, de los problemas que aborda en su teatro: La enfermedad y la muerte, la dificultad para discernir entre el sueño y la vigilia, entre la teatralidad y la vida o entre la locura y la cordura, la condición itinerante del hombre, la azarosidad de su precaria existencia, las formas de opresión y exclusión, la violencia y la guerra, las migraciones, el olvido y la memoria, etc., temas en los que es fácil advertir una poderosa impronta barroca -literaria, filosófica, musical y plástica-, pero también la influencia del pensamiento platónico y aristotélico, de alguna literatura clásica griega (particularmente Homero, Esquilo y Eurípides) y de una tradición literaria y religiosa que arranca con la Biblia (el Antiguo y el Nuevo Testamento son citados y glosados con profusión) y se extiende por escritores como San Agustín, Dante (singularmente la *Divina Comedia*), Santa Teresa o San Juan de la Cruz, y más adelante, Kierkegaard, Unamuno, Gabriel Marcel, Kazantzakis o María Zambrano. No faltan las concomitancias con creadores contemporáneos: Kantor y Beckett, sobre todos ellos, Grotowsky y Barba, y tal vez algunos otros, como Thomas Bernhard.

Se ha comparado muchas veces el teatro de La zaranda con el teatro de la muerte de Tadeusz Kantor. Y ciertamente no faltan razones para ello. La omnipresencia de la muerte, la ritualidad procesional, la vigorosa plasticidad, el empleo de materiales y objetos toscos y sencillos pero de gran fuerza evocadora y expresiva, la convivencia en el escenario de la vigilia y el sueño, la obsesión por una memoria amenazante y reveladora, la tendencia a lo recurrente, o la revisión alucinada o irreverente de la imaginería religiosa católica son aspectos que destacan en las creaciones de Kantor y en las de La zaranda. Pero podemos advertir también las diferencias entre las dos com-

pañías. La más relevante me parece precisamente la relación con la palabra. El teatro de Kantor se apoya casi exclusivamente sobre las acciones físicas de los actores y la plasticidad inherente a esas acciones, y apenas recurre a la pronunciación de la palabra. El teatro de La zaranda se desenvuelve también en la acción física y ritual de sus actores, que configuran o manipulan un fascinante universo plástico, pero es además un teatro caracterizado por una profusa verbosidad -compatible con la reivindicación del silencio desde y sobre el que esa palabra se proyecta: *el silencio debe ser el principio de cualquier arte*, escribe Calonge, pero también *el silencio nunca puede ser mudéz*- y por un exquisito cuidado de la palabra pronunciada en la escena, que se convierte en uno de los rasgos constitutivos de su poética.

Naturalmente, la palabra sobrepasa los usos funcionales y convencionalmente comunicativos. Rompe con el diálogo tradicional para convertirse en un instrumento mucho más complejo, que explora las posibilidades rítmicas y sonoras, y que adquiere una autonomía expresiva de inusitada riqueza. Pero es preciso subrayar cómo esa palabra está profundamente arraigada en la acción escénica, forma parte de ella y la determina a un tiempo, hasta tal punto que serían incomprensibles tanto la acción sin la palabra como la palabra fuera de la acción física. *En el lenguaje no es igual lo que se dice que lo que se expresa*, anota Calonge. Es una palabra confiada a unas determinadas voces -o generada por ellas-, a unos ritmos de movimiento corporal muy característicos, a una significativa relación con los objetos, como puede advertirse en cada uno de los espectáculos de la compañía, lo que parecen confirmar las consideraciones del propio Calonge en las líneas siguientes:

*Al teatro de hoy le cabe aquello que escribió que escribió Machado en el Juan de Mairena sobre la prosa, que es cada vez más escrito y menos hablado y en consecuencia cada día peor. A esto contribuyeron también la desvinculación entre texto y acción que produjeron las vanguardias literarias en su obtusa búsqueda de la originalidad, que ya no viene a cuento porque ya no queda nada que transgredir, pero que sigue produciendo farragosos oratorios intransitables para el público. Todo esto levanta un muro de palabras que no deja ver lo que el teatro dice.*

Se diría que la palabra del dramaturgo solo podría estar en el aquí y en el ahora de la representación escénica. Sin embargo, esta condición esencialmente teatral de la palabra no menoscaba su expresividad, su belleza y su poderío. Hay un gran escritor tras los textos de *La zaranda*. La creatividad lingüística es perceptible en la riqueza léxica, en la audacia fonética y en la fluidez sintáctica. Calonge maneja una amplia diversidad de registros y de figuras estilísticas. La recurrencia, las variaciones sobre el mismo tema, los juegos de las palabras, las aliteraciones, la onomatopeya, la hipérbole, la metáfora, los paralelismos y otras figuras poéticas conviven con el balbuceo o el grito, con el diálogo entre palabra y ruido, con el grito desgarrado. El lenguaje culto se entremezcla con el popular. El lirismo impregna los diálogos que, con frecuencia, derivan hacia la salmodia y el aforismo.

Pero ese dominio lingüístico no tiene que ver con una intención manierista o con cualquier otra suerte de ostentación. No hay una voluntad formalista, sino aquella preocupación programática que revelaban las consideraciones de Juan Sánchez citadas al comienzo de estas líneas y que comparte Calonge, quien en alguna ocasión ha citado como fuente de autoridad al pensamiento platónico sobre la inspiración del poeta, sobre su elevación, que lo convertirá en *un ser luminoso y alado*. La palabra revela y, a la vez, preserva el misterio. Renuncia a la obviedad, a la mostración explícita, pero se exige esa capacidad de asociación y de sugerencia que se espera de la poesía. *La revelación es el centro de la creación*, explica el dramaturgo.

Entiendo que, junto al pensamiento clásico y a la literatura de inspiración bíblica -en su sentido más amplio, tal como hemos sugerido líneas más arriba-, es la tradición barroca la que ha ejercido una mayor influencia en el teatro de *La zaranda*, singularmente, aunque no solo, el barroco español. Así lo expresa Calonge

*De la persecución obsesiva de la realidad y de la búsqueda desesperada de Dios, de ese encontronazo entre lo tangible y lo intangible nace nuestro barroco español. ¡Un destello que nace del choque de dos fuerzas contrapuestas en la que se tambalea el alma!*

El uso recurrente del oxímoron, el gusto por el claroscuro, la proclividad a los contrastes entre lo bello y lo deforme, la afición a los juegos de ingenio y

al lenguaje sentencioso, la propensión a lo hiperbólico, la atracción por la locura, la obsesión por la caducidad del tiempo, su pronunciado desengaño o la reivindicación del sueño como forma superior de realidad son algunas de las notas de impronta barroca que podemos advertir en la escritura de Calonge y en las escenificaciones de *La zaranda*. Las citas, implícitas o explícitas, de Calderón de la Barca, de Shakespeare, de Quevedo, de Cervantes, pero también de la pintura de Velázquez, por ejemplo; la huella del pensamiento de Saavedra Fajardo o de la música de Bach y la presencia de la imaginería religiosa, casi siempre distorsionada esta última, como pasada por la amarga y lúcida visión de Goya o por la reescritura feroz y clarividente de Valle-Inclán, dos maestros que han dejado también una marca indeleble en la creatividad de *La zaranda* y no solo a este propósito.

La conversación que mantienen en la escena I del acto II de *Futuros difuntos* los bufones (y locos) velazqueños, Lezcano, Morras y Calabacillas, proporciona, a mi entender, una magnífica síntesis de la escritura de Calonge, con sus referencias pictóricas, sus citas o sus glosas de célebres pasajes literarios (Shakespeare, Calderón, Quevedo, Cervantes...), su amarga reflexión sobre la historia y su fracaso y con su cuestionamiento de los personajes prototípicos que interpretan:

*Lezcano: ¡A rey muerto, rey puesto! Su majestad quiere escucharlas una vez más. Le divierte nuestra locura. Continuemos la historia...*

*Morras: Volvamos a contar la misma historia, la de los siglos de los siglos, la que no va a ninguna parte, la que sueña ser otra y solo es fracaso... volvamos a contarle la misma historia, llena de ruido y de furia, escrita con nuestra sangre. Todavía se entretiene escuchando esta historia agotada, la de unos enanos que se pensaron gigantes...*

*Lezcano: La historia de siempre, la que va de la cuna a la sepultura, las quijadas sin dientes acaban todas las historias...*

*Calabacillas: Si no contáramos el mismo cuento, ¿qué cuento contaríamos? Después de tanto tiempo no tenemos nada nuevo que decir... No nos gusta la historia pero tampoco queremos su fin, no nos gustan nuestros papeles, y tampoco nos gustaría si fuesen otros. No nos gusta nada, aunque siempre creemos que nos gustará algo.*



## **IV. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS**



## **“SOL@ ANTE EL PELIGRO”, PERO MUY BIEN ACOMPAÑAD@**

*Juan Luis Mira*

El certamen de monólogos que, desde hace dieciséis años, convoca el pub alicantino CLAN CABARET, junto al Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, y con la colaboración de la MTEAC, ha entrado en una etapa de consolidación más que meritoria, como lo demuestra el nivel de calidad y participación de sus últimas ediciones.

En la 16ª, de nuevo los “valientes” monologuistas dispuestos a enfrentarse “SOL@ ante el peligro”, tuvieron que dirimir su pase a la final del 31 de mayo a través de dos concurridas semifinales, con una sala abarrotada de público. El éxito de este certamen es, sin duda, su continuidad y ello se ve reflejado en la participación (que suele superar la veintena de concursantes) y la presencia de espectadores, especialmente en la final, donde se cuelga siempre el cartel de “no hay billetes”. SOL@ ANTE EL PELIGRO, pues, hace que el monologuista cada año se sienta muy poco sol@.

En la pasada edición destacamos el Premio otorgado a MARISOL, LA ROJA, una monologuista que empezó arrasando hace dos años, a pesar de ser su *debut* en las tablas, y que repitió galardón en este. Estamos ante una autora/intérprete llena de vitalidad, con una propuesta siempre interesante, comprometida, políticamente incorrecta y, por ella, provocadora. Una artista que tiene mucho que decir y sabe decirlo, con frescura y humildad. Y, por

eso, encandila tanto al público que la premió (junto a otro asiduo del certamen, el argelino Mohamed Amine) y al jurado que valoró su singularidad y personalidad. Porque lo que viene a demostrarnos gente como Marisol es algo que el certamen reivindica desde sus inicios: hay vida -y monólogos- más allá del Club de la Comedia.

Publicamos en los CUADERNOS el texto que se alzó con el Premio a la mejor dramaturgia, del periodista Paco Vinal, una curiosa declaración de amor que propone un divertido juego entre el humor, los tópicos y la originalidad.

## DECLARACIÓN DE AMOR DE UN CONTABLE

*Francisco Vinal Abad*

Querido Miguel:

Estoy de oferta. ¿Te intereso?

Salgo muy bien de precio, y te sentaré divino, ¡seguro!

Mira, pruébame sin compromiso; si luego ves que no soy lo que buscas, o encuentras algo mejor y más barato, puedes devolverme... o regalarme a un amigo.

Es cierto: soy retornable, intercambiable, biodegradable... (agradable también). Y muy asequible, apetecible, ponible... y disponible.

¿Cuál es tu estado euro-afectivo?... ¿Tienes saldo?... ¡Pues hazte conmigo, que estoy muy bien, te lo digo! Resulto fácil de abrir y de cerrar; de encender y de apagar.

En caso de que no te guste te reintegraría todos los sentimientos. Garantizado. Pero eso... no ocurrirá. Porque una vez me tengas te preguntarán cómo habías podido pasar antes sin algo tan útil y placentero a tu lado... con un acabado tan suave... y a este P.V.P. de escándalo...

Sí, me habrás visto anunciado: soy contable (podrás contar conmigo), importable (te importaré), rentable, disfrutable... Criticable y sancionable... ¡aunque susceptible y dispensable!

Puedes pagarme a plazos, o en carne...

También dispongo de un seguro de asistencia técnica, tanto en carretera como en el hogar, para que tengas pocos gastos de mantenimiento. Además mis vicios no son ni caros ni complicados (unas sardinitas los domingos... unas bolas chinas los martes...

¿A qué esperas?, ¡ad-quíéreme!, ¡aprovecha esta oportunidad!... ¡Consúmeme antes de que me eche a perder! ¡No dejes que llegue mi fecha de caducidad! ¡Venga, vamos!; ¿que no me entiendes? (;) ¿O es que no suspiras por algo realmente deseable, palpable, untable, pervertible, desconcertable y posible...? ¡Pues apresúrate!, ¡que yo soy eso y más!: montable y desmontable; convertible, compatible y ¡compartible! Apilable... Recargable (¡bang!, ¡bang!)... Imperdible (sólo si tú quieres)... Sumergible... Aturdible, trincable, abatible y ¡perforable! Lavable (a mano), tendible (en la cama) y plegable (suavecito). ¡Asible! (del sable). Sintonizable (¡sí, sí, sííí!)... sincronizable... ajustable, agitable, ¡combustible!... portable, ampliable, ¡descargable!... y por si fuera poco, también funciono sin cable.

En fin, que si me dices ven, me vendo un poco.

Esperando ser tuyo, se despide,

Ángel.





## **V. BREVES DATOS SOBRE MUESTRAS ANTERIORES**



## AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
- JORDI GALCERÁN
- JESÚS CAMPOS
- JUAN MAYORGA
- IGNACIO AMESTOY
- SALVADOR TÁVORA
- LAILA RIPOLL
- LA ZARANDA



## **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

**XVIII MUESTRA**

Impartido por PACO BEZERRA

**XIX MUESTRA**

Impartido por MIGUEL MURILLO

**XX MUESTRA**

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

**XXI MUESTRA**

Impartido por CAROL LÓPEZ



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

**COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL  
CONTEMPORÁNEO**

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

- Nº 9. "UN SUEÑO ETERNO" AA.VV.**
- Nº 10. "MALDITA INOCENCIA" de Adolfo Vargas**  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 11. "PLOMO CALIENTE"**  
**"MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"**  
*de Antonio Fernández Lera*
- Nº 12. "EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO"**  
*de Jerónimo López Mozo*  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 13. "AQUILES Y PENTESILEA"**  
**"REY LOCO" de Lourdes Ortiz**
- Nº 14. "A RAS DEL CIELO" de Juan Luis Mira**  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 15. "PUNTO DE FUGA" de Rodolf Sirera**
- Nº 16. "LA NOCHE DEL OSO" de Ignacio del Moral**  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 17. "TU IMAGEN SOLA" de Pablo Iglesias 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)
- Nº 23. "¿YO QUIEN SOY?" de Miguel Signes**  
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

## 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.*



## **CUADERNOS DE DRAMATURGIA**

- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 1
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 2
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 3
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 4
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 5
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 6
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 7
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 8
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 9
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 10
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 11
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 12
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 13
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 14
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 15
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 16
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 17
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 18
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA N° 19

## **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)



