CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA Nº 20

MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CUADERNOS DE **DRAMATURGIA** CONTEMPORÁNEA Nº 20

XXIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
Alicante, 2015

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:
XXIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Impresión: INGRA IMPRESORES- Alicante
Publicación interna

ÍNDICE

MEMORIA Y RECUERDO
Guillermo Heras, *"Para Ana Diosdado"* 7

I. Los autores y la dramaturgia actual
I.1. Josep Mª Miró Coromina, *"Escribir teatro, una cuestión política"* 13
I.2. Alberto Conejero, *"El escudo de Perseo"* 21
I.3. Diana Cristóbal, *"Arriesgar desde la dramaturgia"* 29

II. En torno al teatro
II.1. Guillermo Heras, *"La diversidad de los acentos del Español en la Dramaturgia Contemporánea. Interdisciplinariedad e interculturalidad"* 37
II.2. Eduardo Pérez-Rasilla, *"Voces contra la crisis en el Teatro Español (2012-2014)"* 47
II.3. Juan Alberti, *"Algunas consideraciones sobre el Teatro para niños"* 67
II.4. Félix Estaire, *"Escribir. Combatir"* 77
II.5. Ignacio del Moral, *"Discurso XXV Aniversario AAT"* 83
II.6. Paola Ambrosi, *"Pequeña nota sobre Guillermo Heras, dramaturgo"* 89
II.7. Susan P. Berardini, *"Ni una menos: perspectivas sobre la violencia de género en el teatro reciente de Juana Escabias y Diana de Paco"* 99
II.8. María Chatziemmanouil, *"El amor en los tiempos de la inmigración: parejas de culturas diferentes en el teatro de Sergi Belbel. Forasters (2003) y Fora de joc (2009)"* 107
II.9. La Academia de las Artes Escénicas de España 119

III. Homenaje a Carles Alberola
III.1. Juan Luis Mira, *"Si Carles Alberola fuera Charles Alberola"* 127

IV. Muestra-Maratón de Monólogos
Juan Luis Mira, *"Sol@ ante el peligro, se llenó de amor"* 135
IV.1. Irene Serrano, *"Llenita de amor"* 139

V. Breves datos sobre Muestras anteriores
V.1. Autores Homenajeados 145
V.2. Talleres de Dramaturgia 149
V.3. Ediciones de la Muestra 153

En memoria de Ana Diosdado

Para Ana Diosdado

Guillermo Heras

Querida Ana, parece que nos has dejado para ir a otros escenarios. Hace solo unas horas estábamos hablando por teléfono. Me llamaste para agradecer el homenaje que este año se va a realizar a toda tu trayectoria. Te escuchaba y me sentía feliz de oír tu ánimo y tu alegría por estar con nosotros en Alicante. Lo planificábamos todo. Cuándo llegarías, en qué medio de trasporte, los diferentes actos que realizarías. Recordamos momentos en que compartimos experiencias, como un magnífico seminario que dirigiste en los Cursos de la Complutense en un verano caluroso. También la complicidad que nos demostraste con los inicios, no siempre fáciles, de la Muestra de Autores de Alicante. Tú eras entonces presidenta de la SGAE y, como siempre has hecho, de un modo discreto y elegante, sin estridencias, lograste que la Junta Directiva encontrara sentido a este proyecto de proyección de nuestra dramaturgia viva.

En esta última conversación, qué desastre, me hablaste con ironía de cómo algunos autores de tu generación nunca te tuvieron en cuenta. Reflexionamos que eran otros tiempos y que tú fuiste una pionera. En aquellos tiempos de predemocracia se veía bien el trabajo de las actrices, cosa que tú también eras, pero no tanto el de autoras y directoras. Luego triunfaste como guionista de televisión y fuiste la primera mujer que llegaba a la Presidencia de la SGAE. ¡Demasiado para algunos! Claro que hoy todos te lanzarán loas, pero amiga, así es nuestra profesión, para lo bueno y para lo malo.

Escribo esto porque, hace poco, una llamada amiga me ha dicho que ya no estás con nosotros y me siento muy mal. Por mucho que nos digan eso tan socorrido de “es ley de vida”, solo me parece una frase patética. Mera retórica común y, sin duda, para una autora teatral, nada peor que unas frases hechas, unos diálogos predecibles o unos retóricos parlamentos…

En las veces que tuve el placer de charlar contigo siempre me pareciste una gran persona. Escuchabas, reflexionabas y nunca encontré estridencias en tus opiniones. Una vez te invité a un encuentro con autores argentinos, allá donde tú naciste, y poco antes de la partida me llamaste para decirme que te sería imposible acudir. Lo sentí porque allí te esperaban con gran devoción. Tu serie de televisión triunfaba en Argentina y querían ver a esa creadora que había nacido en la ciudad porteña, justamente en el seno de una familia de gran tradición teatral. No en vano tu madrina fue la gran Margarita Xirgú, y parece que desde los cinco años ya pisabas los escenarios.

Nunca se es viejo para morir y menos en esta época. Estoy seguro de que por tu cabeza bullían nuevos proyectos de todo tipo. Afortunadamente tu legado está ahí y se puede reconocer. Hiciste de todo en el teatro, pero también escribiste novelas, por no hablar de tu trabajo de gestión al frente de la SGAE. Cuando ahora pienso en la cantidad de mujeres que de una manera más normalizada que en tu época se dedican a todas estas tareas no puedo dejar de pensar que fuiste una persona con el suficiente temple como para enfrentarte a lo establecido y, así, superar los prejuicios de toda una época.

Escribiré más sobre tu legado, pero ahora estoy demasiado triste y seguro que la emoción me puede hacer caer en lugares comunes. Nada desearía más que no fuera así, porque, aun con el dolor, veo tu imagen cercana y algo que siempre me sedujo enormemente: tu sonrisa. Una mezcla entre picardía, ironía y ternura. Quizás por eso tus textos teatrales nunca fueron agresivos, deconstruidos o sin vocación de ser entendidos. No engañabas a nadie. Esa era tu personalidad y a ella querías entregarte con sinceridad y sin simulaciones.

En noviembre vamos a hacerte el Homenaje que siempre deseé que tuvieras y que por falta de un espectáculo en el mercado no pudimos hacerte antes en la Muestra de Autores de Alicante. Ese Homenaje será compartido por todo el Patronato de la Muestra que se mostró orgulloso al saber que este año abrirías oficialmente la Muestra. Y, así, en el Ayuntamiento en que se recordará tu trayectoria y luego, en ese lugar que pienso sería de tus preferidos, las tablas del Teatro Principal, se oirá tu voz a través de las actrices que interpretarán los personajes que soñaste y luego tú misma pusiste en escena. Tus palabras, tus ficciones, tu poética seguirán ahí, en los libros o en los archivos televisivos, como pasa siempre con los artistas que dejan huella. Nunca desaparecen, su memoria queda presente, no solo en los momentos recientes, sino en la memoria que se construye para el futuro.

I. Los autores y la dramaturgia actual

Escribir teatro, una cuestión política

Josep Maria Miró

Voy a hablar de política. Que nadie se asuste por este tan denostado término.

Hace pocos años, en 2011, le propuse a Laurent Gallardo, traductor del catalán al francés y miembro de la Maison Antoine Vitez el prólogo para mi obra *El principi d'Arquimedes*. La premisa, después de leerse la obra, era que escribiera lo que quisiera. Así se lo dije. Yo no le daría ni un solo dato, ni una sola información. Nada. Simplemente que escribiera lo que él considerara pertinente sobre mi obra. No le tocaría ni una frase, ni una palabra, ni una coma. Dijera lo que dijera. Fuera bueno, malo, muy malo e, incluso, si yo estuviera o no de acuerdo con su opinión o mirada sobre el texto. Libertad absoluta para escribir el prólogo.

Siempre lo he hecho así. Nunca he querido interferir en un prólogo, igual que no lo haría en un artículo, crítica o cualquier material analítico, académico o de investigación sobre mi obra. Yo escribo y dirijo. No creo que tenga que interferir, ni opinar, ni puntualizar sobre la recepción crítica —incluso de público— de mi producción como autor. Y de hecho, ese prólogo ha sido utilizado en el tríptico del programa de mano en mi montaje y también en otras producciones que se han hecho en el mundo. Me entra un cierto pudor cuando me dicen que escriba o hable sobre mi obra. Hoy no

voy a hablar de mi obra. Hoy voy a hablar de política. De política y políticas. Y viene al caso que hable de ese prólogo porqué Laurent Gallardo lo tituló *Josep Maria Miró, un autor polític*. Reconozco que, Laurent, amigo, persona que me quiere y quiere mi obra, hizo un prólogo bellísimo. Aun así, el título —este concepto de autor político— en un principio también me asustó un poco. Me causó cierto rubor en el primer momento que me lo encontré escrito. Ahora, casi cuatro años después, invitado en esta muestra de teatro de Alicante, no solo diré que me gusta y no sé si merezco o no el atributo, sino que defiendo la necesidad de autores políticos.

Antes decía que el término "político" está denostado. Posiblemente porqué se confunde con nuestra política, con la clase política, con los políticos. Y ese, pienso, es un error. Tendríamos que dignificar de nuevo la política. Y lo mismo ocurre cuando se habla de política o ideología en términos culturales y teatrales. Caemos en el error de pensar en un teatro antiguo; en un teatro dogmático; en un teatro panfletario. Tendríamos quizá que recuperar el término de teatro político como teatro de ideas, un teatro para un público inquieto, un público activo, un público donde el espectador también es un actor más en el diálogo imprescindible que se tiene que producir entre lo que ocurre en el escenario y la platea. Muchas veces, cuando hablo del hecho teatral, hablo de este diálogo necesario y que tiene y debe producir múltiples relaciones propias del diálogo: la interrogación; la generación de debate; el cuestionamiento; la confrontación; la provocación; el enfado; el entretenimiento… En todo caso, estoy hablando de la necesidad de un espectador activo, no secuestrado por un banal *me ha gustado o no me ha gustado*, más propio de una inmediatez un tanto frívola. Hablo de un espectador capaz de dejarse interpelar y de una recepción profunda. Por eso, evidentemente, también hace falta creadores con un compromiso firme con el teatro y que hayan especulado sobre la necesidad de este diálogo en sentidos muy amplios y diversos con el espectador, con esta masa desigual que llamamos público pero que contiene múltiples tipos de públicos.

Cuando hablo de esta necesidad política estoy hablando de una cuestión muy simple. Estoy hablando de compromiso con la escritura; con el tiempo que nos ha tocado vivir; con la narrativa; con los códigos; con el público. Estoy hablando de honestidad. De saber qué tipo de teatro hacemos y porqué lo hacemos. En el fondo, trata de preguntarse a uno mismo por qué escribo teatro y qué necesidad hay en nuestros días de hacer teatro.

Algunos de los autores que admiro son autores políticos. Políticos en tanto que han hecho de su obra una mirada sobre el mundo. Sin caer en la "moralina". Sin caer en el panfleto. Pero también han hecho de su propia figura como autores un acto de militancia, de política. Estoy hablando de Harold Pinter, Martin Crimp, Thomas Bernhard, Caryl Churchill, Pier Paolo Passolini, Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Angelica Lidell, Sanchis Sinisterra, para citar solo algunos de ellos. Han entendido que son autores con una mirada sobre el mundo y lo que esto conlleva: unas temáticas; un compromiso con su tiempo; con su lengua; con las narrativas; con los códigos teatrales; con la formulación de un lenguaje; o una estética, entre muchas otras cosas. Autores que hacen de su obra y de la autoría una declaración de intenciones. Siento, a veces, que en un momento de explosión de nuevos autores, con un dominio de la técnica, con capacidad de contar historias, de una cierta eficacia en la creación de ficción, con oficio, la asignatura pendiente es encontrar una voz. Una voz que cuente cosas. Que sea un auténtico interlocutor con el espectador. Con la platea. Posiblemente, más que asignatura pendiente, es una de las tareas más complicadas para un autor, para un creador, encontrar una voz propia. Una voz con contenido. De hecho, algunos de estos autores que he citado, han hecho de su obra tal declaración de principios que sus propios nombres como autores han generado adjetivos, sustantivos y verbos y hablamos de actitudes "bernhardianas", de conceptos "pinterianos" o "passolinianos" o hay quien creó el concepto de "cunillelandia". Son palabras derivadas de actitudes vitales y artísticas que nos generan universos y voces personalísimas.

Hace pocos días leía un artículo de Carlos Gil en *Artezblai*, en el que daba un toque de atención que era que en la última edición del prestigioso Premi Born de Teatre, los tres textos finalistas hablaban sobre la pareja.

Que, incluso, el montaje que coincidía con la gala era una obra sobre la pareja. Con su afilada mirada, Gil hablaba de cierto aburguesamiento de las escrituras y las teatralidades que esta temática capitalizara los contenidos. Con esto no quiero decir que tenga nada en contra de escribir sobre la pareja. Lo he hecho, pero siempre intentando hacerlo con sus transversalidades como la pareja como víctima del sistema en *Nerium Park* o el concepto de confianza y mentira en *Humo*, dos de mis textos recientes. Estoy hablando que quizás nos falta, a veces, un poco más de ambición, una mirada un poco más profunda. Ir más allá de lo que a veces he catalogado como teatro de la peripecia. Y en este sentido, los autores tenemos que hacer un cierto ejercicio crítico —nos toca hacerlo— con algunos tópicos o perversiones de los sistemas de producción y éxito que condicionan algunas de las tareas de escritura. Se ha aceptado —a veces peligrosamente— algunos conceptos como escribir para llegar a un público amplio (para gustar al público); para facilitar la comprensión en el receptor, no ejercer la tarea de un espectador capaz de "descifrar" o asumir que una obra es buena en tanto que tiene más o menos espectadores y por tanto ir en la búsqueda de estos públicos amplios, homogéneos.

Son decisiones que hace falta tomar. Cuando me preguntan sobre los procesos de creación, una pregunta de respuesta siempre complicada, siempre digo que no soy tan consciente de los procesos pero sí que hay dos cosas fundamentales cada vez que empiezo a escribir: Qué y cómo. Y, de hecho, también esta es la misma premisa que pienso que tiene que tener clara un director al afrontar una obra: qué quiero contar y cómo.

Y en este apartado entra en jaque una cuestión a mi entender fundamental: la lengua. Parecerá una obviedad pero la lengua es fundamental en el teatro de texto. Los autores antes citados son autores con una consciencia profunda de las posibilidades de la lengua para generar pensamiento y teatralidad. Y muchas veces, quizás sin ser conscientes de ello, la situacionalidad ha estado por encima del lenguaje. Es más importante lo que pasa en escena que la acción que se desprende de las palabras. Tenemos maravillosos ejemplos de la importancia del lenguaje y su teatralidad: el verso; el lirismo de Koltés o de Lorca; la especulación sobre

el lenguaje de Bernhard y Pinter… y un largo etcétera que nos demuestran que la lengua, nuestra materia prima, es generadora de teatralidad y, sobre todo, teatro, buen teatro.

Y de la misma forma que hablo en términos políticos e ideológicos de la creación, también pienso que es importante hablar de políticas cuando hablamos de instituciones o de los modelos que generan paisajes culturales determinados. Pienso, y así lo he defendido en muchas ocasiones, que tenemos que aspirar a paisajes teatrales y culturales diversos y que eso será síntoma de un clima y paisaje sano. Un paisaje diverso en que encontremos teatro de reflexión, de *boulevard*, de entretenimiento puro y duro, de experimentación… De todas las clases habidas y por haber y que muestren nuestra diversidad como creadores, pero también en la creación de públicos potenciales. Y, sobre todo, y esto es una de mis preocupaciones máximas, un paisaje donde la frontera entro lo público y lo privado sean claras. Donde el público no sea cada vez más privado para atraer y llegar a más público y estando más preocupado por la ocupación y los porcentajes de sala (una cuestión cada vez más habitual: una buena temporada es aquella en que ha habido llenos, no que se han conseguido llegar a metas en cuestión de contenidos, objetivos…). Para un teatro público, por encima de las butacas ocupadas —cosa que no negaré que tampoco es importante— tendrían que estar cuestiones como haber recuperado obras de nuestro repertorio; de la tradición; dar a conocer autores desconocidos para el público; crear complicidades más allá del teatro —transversalidad— y dar voz a los nuevos autores y acompañarles en su reconocimiento y promoción en nuestro país y también fuera.

En los últimos años en Catalunya se ha hablado de un fenómeno al que le han atribuido diversas etiquetas pero que, en resumen, de lo que está hablando es de la aparición de una nueva generación de autores, la nueva dramaturgia catalana. Y aquí es cuando tenemos que hablar de políticas. Un fenómeno así no es ni casual ni fruto del azar. Es el fruto de políticas culturales y teatrales. Estos nuevos autores no aparecen de la nada, y menos después de cuarenta años de oscuridad absoluta, de ostracismo, de negación de la cultura y de ruptura con la tradición. Tiene que ver con

nombres propios, autores que han ejercido durante todos estos años la escritura como un acto de compromiso, de militancia, de política, como Josep Maria Benet i Jornet, nuestro autor más significativo. Hay quien dice que es "el padre" de esta nueva dramaturgia —él diría "el abuelo"— que le tocaron los años duros y difíciles. Los años del desierto. Y es fruto de esta tenacidad, acompañada después de la transición de políticas que han favorecido el momento actual: la creación de una especialidad de dirección y dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona; la tarea iniciada en la Sala Beckett fundada por Sanchís Sinisterra —hoy obrador internacional de dramaturgia—; la promoción de nuevos autores en el proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya; la promoción internacional de los autores a través del Institut Ramón Llull; o los grupos de traductores que se han interesado por este fenómeno, han leído, traducido y favorecido que las obras traspasaran fronteras; también de festivales como la muestra de Alicante que durante años —y supongo que en algunos momentos a trancas y barrancas— han trabajado para dar visibilidad a las voces contemporáneas. Estas políticas no son casuales y, como creadores, pero también como ciudadanos, tenemos que reclamar a nuestras instituciones, a nuestros teatros públicos, a los productores esta labor. Y es en momentos tan complicados como el actual, donde el desmantelamiento de la cultura no es casual. También responde a políticas. Políticas culturales o, mejor dicho, políticas inculturales con objetivos muy concretos, porque la cultura —cuando los creadores son ideólogos, agentes activos— sigue siendo un instrumento vertebrador de conciencias, generador de debate, constructor de colectividades y de ciudadanos inquietos y pensantes. Y, por eso, nos toca estar atentos a nuestro paisaje y a los responsables de crear y fomentar paisajes determinados. Nuestros gestores públicos, los directores artísticos, los responsables de políticas culturales tienen una labor difícil y a la que tenemos que estar atentos. Y en estos tiempos, difíciles, donde parece que todo lo achacamos a la subida del IVA —que ciertamente es una estocada política a un sector en el que no cree, y que cree que es peligroso— también es un momento en que gestores, programadores y creadores hemos de hacer reflexiones y autocríticas profundas. ¿Qué panorama hemos generado que no hemos sabido crear interés? ¿Por qué hay países en los

que ir al teatro es tan importante como comprar un producto alimentario básico? ¿Qué hemos colocado en las carteleras públicas y privadas? ¿A qué hemos dado prioridad? ¿Qué tipo de espectadores hemos creado? ¿De qué forma nos hemos relacionado con nuestra tradición y con nuestra contemporaneidad? ¿Qué relación hemos ejercitado con la lengua? Son muchas preguntas. Son temas de debate. Todo esto, señores y señoras, es teatro. Y es política. Y son políticas. Porque hacer teatro es un ejercicio de resistencia pero, sobre todo, un acto político.

El escudo de Perseo

Alberto Conejero

En primer lugar quisiera dar las gracias a Guillermo Heras y a todo su equipo por la invitación. Es un acto prácticamente heroico mantener, en tiempos tan oscuros para el pensamiento, este espacio de encuentro y de creación, este semillero de ideas para la ciudad de Alicante y, en general, para la dramaturgia contemporánea española. Precisamente quisiera centrar mi intervención en algunos interrogantes sobre el lugar que ocupa —o puede ocupar— la dramaturgia contemporánea, el ejercicio de la escritura teatral, en la coyuntura social de hoy en día. Y, por último, compartir algunos apuntes sobre mi propia escritura.

El viejo lugar común según el cual la palabra crisis quiere decir oportunidad resulta algo facilista y algo cómplice. En todo caso debemos asumir que llamamos crisis a un estado de zozobra, de desequilibrio, de agonía. Como en cualquier mecanismo trágico, caminamos sin remedio y casi a ciegas la tormenta y apenas intuimos el rostro de los causantes. Por eso los denominamos con oscuras siglas (FMI, UE), o barbarismos como "troika" u otrora palabras comunes transmutadas en amenaza como "los mercados", "flujos". Oráculos posmodernos, brujas en las encrucijadas virtuales, dioses de los índices bursátiles, que nos empujan a la catástrofe. Las devastadores consecuencias de esta crisis no son económicas. Son

ante todo emocionales. Nuestra vida está en manos de fuerzas caprichosas e invisibles. Ese es el dispositivo trágico de esta crisis. Por lo tanto, cualquier ejercicio artístico, por omisión, por silencio, por enfrentarlo, por tratar de combatir todo este oscuro ruido será, irremisiblemente, un acto también político. Y aquí debemos entender político en su acepción más generosa, más a salvo de su ruin degeneración en manos de los políticos.

¿Qué lugar ocupa el teatro y, en el caso que nos ocupa, la dramaturgia en ese horizonte? Parece evidente que, ahora más que nunca, es una emergencia volver a los lugares en los que la reflexión y la poesía (y, no tengamos miedo, también al entretenimiento, a la risa que ensancha el espíritu y lo eleva) pueden darse. El teatro ha de recuperar su función para la *polis* como lugar de encuentro para preguntarnos qué somos y cómo podemos intentar ser juntos. En la expresión de Cormann, y es una mirada compartida por Juan Mayorga, el teatro ha de instituirse como un espacio poelítico: ha de proporcionar a la ciudadanía un espacio para la colectivización de la experiencia poética. *Polis* y poesía. El teatro es portador de incertidumbres, de luminosos bisturíes para regenerar los tejidos necrosados, de arietes para derribar los terribles muros del prejuicio y de las certidumbres. Porque, como dice Rafael Spregelburd: ¿hubo acaso alguna vez países en los que el teatro no fuera la expresión de una crisis? ¿De qué habla el teatro si no hay una tensión crítica? ¿Del bienestar? ¿De la confianza en la humanidad? ¿De lo perenne, de la metafísica? "Todo intento de representación obedece a la tácita obligación de dar cuenta del malestar, de los fracasos de los empeños humanos, de lo transitorio. Quizá no sea una característica intrínseca pero se deba a que siempre hemos vivido en crisis aunque esta haya adquirido unas dimensiones formidables."

La crisis nos ha despertado con una terrible bofetada. Ha sido casi fulminante para este país de cimientos correosos y cainitas. Pero quizá, al igual que en una película de ciencia-ficción o de terror, los hasta ese momento egoístas e individualistas habitantes de una población o de un barrio se unen para enfrentar la amenaza común, esta crisis nos permita recuperar cierto espíritu colectivo, comunitario. La torturante nostalgia del coro, de las voces unidas. De nuevo siguiendo las reflexiones de Spregelburd, es cierto que es diferente un ataque extraterrestre o el estallido de un volcán (causas dramáticas) que las causas trágicas, ya mencionadas, de esta devastación, invisibles, difíciles de combatir.

Aunque algunos de sus agentes sean cercanos. Un gobierno que empuja a la cultura contra las cuerdas lastrándola con un 21% de IVA es un gobierno antipatriota y el responsable del empobrecimiento de las generaciones venideras, condenadas a ser inanes eslabones en la cadena capitalista. La crisis nos ha despertado y los dramaturgos que nos encontramos, más o menos, en las puertas de los cuarenta, tenemos un horizonte en el que las estructuras y teatros públicos (aquellos que deberían velar por la formación y experimentación en este campo) y las escuelas de arte dramático sufren terribles recortes. La producción se vuelve aún más conservadora. Los grandes teatros, en los que la presencia de ese ser exótico e inquietante llamado "autor vivo" era ya excepcional, apuestan por espectáculos que permitan afrontar la mencionada subida del IVA.

Y paradójicamente estamos en un momento maravilloso para la dramaturgia contemporánea española. Sin duda el *off* y los nuevos espacios han sido una fértil trinchera que ha permitido el desarrollo de las poéticas de los autores y autoras que han podido disfrutar de una educación pública de calidad y de unas enseñanzas artísticas oficiales. Por eso, quizá debemos asumir esta eclosión no como un maravilloso estallido, sino como el canto de cisne o el contragolpe luminoso de un sistema público que debemos defender.

Hablo fundamentalmente de la situación en Madrid sin pretender que sea extrapolable a la complejidad y heterogeneidad de las situaciones de las distintas plazas del país. En Madrid, estos espacios permitieron el contacto directo entre los dramaturgos y el resto de creadores, las nuevas reglas de juego (espacios reducidos, proximidad del espectador, elencos mínimos) fueran un condicionante que generó maravillosas propuestas y permitió la visibilidad de grandes voces de nuestra dramaturgia contemporánea: Antonio Rojano, Paco Bezerra, María Velasco, por citar solo unos nombres. Además, creó relaciones mucho más transversales,

menos piramidales, entre directores, autores y actores. En algunos casos, como es el mío, asumimos que no podíamos quedarnos con los brazos cruzados y que la dirección escénica podía ser una continuación de nuestro trabajo como autores teatrales. Pero con muchos de estos compañeros hablo de una nostalgia de una escritura que no nazca hipotecada por los condicionantes de producción, poder generar textos con la libertad de escribir en un vacío de producción, sin pensar en cómo escribir un texto de más de cuatro personajes es condenarlo, con total seguridad, al cajón.

Sospecho que esto, la eclosión del *off*, que nutrió de nueva esperanza a la actividad en los últimos dos o tres años, ya no es posible y no debe ser posible porque seríamos cómplices de asumir la crisis, que es excepción, como la norma. El teatro de la crisis necesita siempre de una nueva explosión para dejar de parecerse a sí mismo. Por eso no debemos ni confirmarnos ni conformarnos en estos parámetros de producción. Tampoco abonarnos a la queja. Creo que la actual directiva del Centro Dramático Nacional, la SGAE, esta Muestra, el programa Iberescena, contra viento y marea, están apoyando la nueva dramaturgia estatal.

Pero quizá ha llegado el tiempo de salir de la trinchera, de ocupar un lugar más belicoso con el presente, con mayor madurez, luchar por los grandes espacios, por la redignificación de las condiciones laborales, por evitar una alegalidad y una invisibilidad que siempre nos cercena como ciudadanos. Y desde la escritura ensanchar, como dice Sarrazac, el drama hacia lo poético, hacia lo épico, hacia lo filosófico.

Decía al principio que cualquier acto artístico tiene ineludiblemente un componente político. Quisiera ahora matizar esta afirmación. Al igual que Perseo para enfrentarse con la Medusa se sirvió de un escudo, el teatro ha de evitar mirar directamente a los ojos de la crisis y de sus agentes, ha de servirse del escudo de la experiencia poética para poder combatirla. Como dice Juan Mayorga, el teatro no ha de reproducir el ruido del mundo sino su poesía. Aunque esta sea, en ocasiones, oscura. Para mí, como dramaturgo, reivindicar la materialidad poética de la lengua teatral es un mandato.

Es cierto que las obras siempre nos desvelan y que saben más de

nosotros que nosotros de ellas, pero si repaso mis últimos textos creo que hay una serie de temas y de decisiones poéticas que los atraviesan.

A) Por un lado, la mirada sobre el pasado para interrogar / cuestionar / desvelar el presente y para lanzar preguntas sobre nuestro futuro. Son textos, además, que hablan sobre la culpa y la necesidad de redención en el Otro, en el aparentemente enemigo. Aquí se enmarcan *La piedra oscura* (que aborda las últimas horas del compañero de vida de Federico García Lorca) y *Ushuaia*, que indaga sobre la persistencia de la culpa a través de la figura de un viejo criminal nazi bajo los mecanismos del *thriller*. Desde otro género, la comedia, encontramos *La extraña muerte de una cupletista contada por su perro*, una farsa casi musical sobre el Madrid de la bohemia y del cuplé, pero que dialoga continuamente con el momento presente de este país.

B)Otros que hablan sobre la capacidad salvífica de la creación como *Cliff (acantilado)* y también, de nuevo, *La piedra oscura*. Por estos textos, junto a *Húngaros*, la homosexualidad (aunque dude como tema central) está presente en mi dramaturgia.

C) Y, por último, algunos que abordan, con ese escudo poético del que hablaba antes, las consecuencias emocionales de la crisis. El primero, *Sweet Home (Agamenón)*, al calor de los acontecimientos de los últimos años en Grecia y el más reciente que, entre otras cosas (un tratado de botánica, una historia de amor) es también la historia de un desahucio, aunque en este caso sea el de un invernadero.

Y esto me remite a mi primer texto, escrito en 2002, *Húngaros*, que abordaba las consecuencias emocionales de aquella crisis ya lejana, de la presencia tan devastadora como fértil del Otro. Húngaros también hablaba de la emancipación de la mujer y del amor homosexual. Y pienso cómo, de nuevo, todos los escritores volvemos una y otra vez a un puñado de obsesiones.

Por último, y de un modo más transversal, la intertextualidad, la presencia de la música como elemento constitutivo y diegético, y la

preocupación por la tensión entre la palabra en acción y la palabra poética son rasgos que articulan mi escritura.

Creo que el teatro es siempre un encuentro con el Otro, un dispositivo maravilloso que nos permite convertir en experiencia poética colectiva la incertidumbre. Como dramaturgo, siento el privilegio y la responsabilidad de poder utilizar ese escudo frente a la Medusa de la crisis, la suerte de poder convocar a mis conciudadanos para compartir, en este pacto de fingimientos que es el teatro, una experiencia poética que nos haga seguir confiando en un mañana mejor. Gracias por su escucha.

Arriesgar desde la dramaturgia

Diana Cristóbal Herrero

Ante todo, agradecer a Guillermo Heras y a la organización de la Muestra por invitarme a participar en esta mesa. ¿Por dónde empezar? ¿Por qué género de teatro empezar? Adoro el teatro, amo el teatro y me interesa todo tipo de teatro desde la tragedia griega hasta lo más contemporáneo, pero hay un género que me atrae especialmente y es el teatro para el público no adulto.

Pienso que hoy en día, en una sociedad que gira en torno a las nuevas tecnologías, donde la crisis azota a familias enteras y el pan nuestro de cada día es encontrarnos noticias devastadoras en los medios de comunicación, es necesario y urgente escribir y representar *un teatro para la infancia y la juventud* que refleje la problemática de nuestros días. Me refiero a un teatro de denuncia, didáctico y social que su mensaje ayude a prevenir o bien dar la voz de alarma de lo que ocurre en lugares públicos y privados.

Para mí es de suma importancia que el pequeño espectador se identifique con personajes que tengan que superar sus miedos y que comprenda que hay situaciones que no deberían ocurrir. ¿Y cómo desde la dramaturgia se podría contribuir a ello? Tal vez, el primer paso sería dejar de edulcorar las historias. Pienso que el *mundo Disney* y las princesas

bellas y perfectas han hecho un daño espantoso a los ideales de belleza de muchas niñas. Y que los finales felices que vienen acompañados de canciones melosas y acaban en boda con un príncipe al que se conoció hace dos días, hacen crear falsas expectativas que tarde o temprano pasan factura. Por supuesto que es respetable ver un espectáculo que reúna estas características, pero yo creo que esta no es una realidad acorde a nuestros tiempos.

Cuando decidí escribir *Princesas de hueso*, obra que habla sobre páginas web que animan a la anorexia y a la bulimia, me impresionó ver la cantidad de niñas que sufrían trastornos alimenticios y visitaban esas páginas. Estoy hablando de niñas que habían empezado con el trastorno de la enfermedad con 7 años… Al documentarme sobre ese mundo paralelo en el que vivían muchas niñas y adolescentes, me planteé muchas cuestiones: ¿por qué no arriesgar en contar una historia (aunque sea dura) pero que prevenga daños y también pueda enseñar valores? Estoy hablando de apostar por el público del futuro y la necesidad de incrementar la producción teatral por y para él, desde una dramaturgia dinámica en la que se pueda hablar de todo, reitero, absolutamente de todo, pero cuidando su forma y contenido para lograr un buen enfoque.

Pero, ¿cuáles son las preguntas fundamentales de la infancia? Me gustaría plantear esta cuestión tomando de referencia unas palabras de la autora Suzanne Leabau:

Cito: "No sabía todavía cómo buscar el punto de vista de los niños sobre el mundo. Lo fui aprendiendo a través de las "preguntas primarias", aquellas generadas por los propios niños. Parece simple pero implica todo un acto de humildad, pues el adulto debe bajarse de su pedestal para, de rodillas, aprender de los más pequeños".

Aparte de lo que apunta Lebeau, creo que hay que hacer una búsqueda profunda y, aunque no tengamos la respuesta de inmediato, sí intentar explorar nuevas vías sobre ellas, como la poética de la imagen, la metáfora, el simbolismo y la utilización de nuevos espacios, no solo desde la dramaturgia, sino desde la puesta en escena:

1.- Intentar hablar de temas tabúes, aunque se consideren difíciles de afrontar: ya sea el divorcio de los padres, la muerte de un ser querido o el abuso sexual.

2.- Desmontar varios mitos: como la belleza y la perfección, el amor a primera vista y la felicidad eterna.

3.- Y hacer un teatro que sea reflejo de los peligros de nuestra sociedad: acoso escolar (buying), violencia intrafamiliar, problemas alimenticios, la pederastia, el peligro de las redes sociales… etc.

EN DEFENSA DEL TEATRO INFANTIL:

Sinceramente, tengo la impresión de que se infravalora y también se "sobreprotege" al público infantil y juvenil, ya que arriesgarse en hacer un teatro no "edulcorado" puede infundirnos miedo: lancemos al aire las siguientes cuestiones, que surgen: ¿Será la obra demasiado complicada para los niños? ¿Les gustará a los padres? ¿No será una temática inadecuada? O, simplemente, desde una visión comercial: ¿es una obra que no se debe programar porque no va a ser rentable? Creo que todas estas trabas hacen que nos sintamos cohibimos en apostar por un teatro más arriesgado y comprometido.

¿Y a la hora de ser programado? ¿Se suele catalogar el teatro infantil como un teatro inferior? Creo que el teatro infantil pasa a un segundo plano y no se le da la importancia suficiente que tiene o debería tener. No hay más que comparar la diferencia de cachés que se ofertan entre un infantil y otra clase de teatro, ¿por qué? ¿Es que es más fácil representar o escribir este tipo de teatro? ¿Acaso es más barata su producción? ¿O es que los actores actúan menos porque sea un infantil? Cuando una compañía apuesta por llevar a escena este tipo de montajes se impone grandes responsabilidades, ya que su entrega se presta a un público inteligente y tremendamente crítico, apostando por un producto que debería estar valorado en igualdad de condiciones que otros muchos espectáculos.

Tan solo puedo decir que entre todos intentemos caminar en la misma dirección por este complejo camino de baldosas amarillas para llegar al soñado Oz.

Muchas gracias.

II. En torno al teatro

La diversidad de los acentos del español en la dramaturgia contemporánea: interdisciplinariedad e interculturalidad.

Guillermo Heras

No existe nada de nacionalismo mal digerido en mi constatación de lo bueno que es hablar y escribir en una lengua que practican millones de seres humanos. Y, para corroborar esto y antes de entrar en materia, nada habría en el mundo que me gustaría más que poder expresarme en muchas más lenguas que en la mía materna. El conocimiento de un idioma no solo es una cuestión práctica. Es también la maravillosa sensación de ejercer el pensamiento y la libertad bajo la forma de la expresión en otro modelo de construcción *ficcional* que en el que puedes hacerlo normalmente. Admiro profundamente el trabajo de los buenos traductores que me acercan a la poética de autoras y autores que jamás podría conocer por mí mismo. Y, admiro también profundamente a aquellos que expresan su tolerancia conviviendo entre la expresión lingüística libre dentro de un entorno en el que, de esa manera, cada autor pueda elegir su forma de escribir, sin por ello no valorar lo suficiente las otras lenguas que coexistan en ese lugar. Pongo el ejemplo paradigmático de mi gran amigo Manuel

Vázquez Montalbán, que no por el hecho de escribir en castellano dejó de sentirse siempre absolutamente catalán.

Cuando viajo continuamente por esa enorme geografía que configura el continente americano me doy cuenta de la maravilla que es tener un soporte común para entendernos entre nosotros: la lengua. Incluso con nuestros vecinos portugueses, o con lo brasileños me siento como si estuviera en mi propia casa.

Ese valor comunicativo de la lengua es, sin duda, una gran fortaleza para la valoración del gran momento que atravesamos en la consolidación del fenómeno producido por las dramaturgias iberoamericanas.

Al igual que en España, en países como Argentina, México, Chile, Colombia, Brasil, Uruguay, Costa Rica y muchos otros, sin olvidar el movimiento de mestizaje que se está produciendo en muchos lugares de Estados Unidos, la aparición continua de nuevas voces dramatúrgicas, junto a los autores ya consagrados, está produciendo un momento cultural muy interesante desde el hecho específico de la escritura dramática.

¿Cuál es el gran problema que sigue existiendo para que este enunciado no siga siendo una entelequia? Pues el compromiso de los gobiernos de nuestros Estados, de los estudiosos del teatro, de los gestores escénicos en sus diferentes papeles y, también, de la propia sociedad civil, que coloque en sus discursos y prioridades la valoración de este bien cultural.

Son tantas y tan diversas las alternativas escénicas que se producen en nuestros países que, aunque debamos felicitarnos porque desde el año 2006 exista un proyecto, abalado por la Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno de los países de la Región Iberoamericana, llamado Programa IBERESCENA y que entre sus objetivos prioritarios figura la ayuda a los creadores escénicos iberoamericanos, deberían propiciarse por parte, tanto de las entidades públicas como privadas, más acciones de protección y proyección de nuestras dramaturgias vivas.

Y ahí es donde la lengua, con sus infinitos acentos, giros y personalidades lingüísticas, lejos de ser una debilidad, son una gran fortaleza para facilitar el intercambio y la integración de proyectos. Coproducciones, intercambio de profesionales, lecturas dramatizadas y semimontados, edición de libros comunes, protección y distribución de las revistas en papel existente, apoyo a portales y páginas web, fomento de muestras y festivales con el protagonismo claro de las dramaturgias vivas, así como salas especializadas situadas en las capitales más importantes de Iberoamérica para de ese modo dar visibilidad a nuestros autores, son algunas de las medidas de estímulo que deberíamos negociar y potenciar en la Región.

Como de un tiempo a esta parte está muy de moda, en el terreno de las Artes Escénicas, ampararse bajo el manto reparador de dos líneas conceptuales, ambas apasionantes, pero cuyo significado no es igual para todo el mundo, sería bueno profundizar también en cuestiones que no sean solamente de gestión, sino también de creación. Estas líneas serían las que podríamos decir que están marcadas, una por la interdisciplinariedad y, la otra, por la interculturalidad.

Si echo la vista atrás, encuentro escritos y propuestas escénicas mías en las que ya hace muchos años abogaba por estos criterios de búsqueda en los lenguajes escénicos. Mi preocupación actual no es, por tanto, por el hecho de que se transiten estos territorios, sino por el modo en que se transitan.

No podemos olvidar que una de las modas dominantes en las últimas décadas dentro de los grandes Festivales Internacionales ha sido ofrecer un menú de espectáculos “exóticos”, traídos de países lejanos para consumo de espectadores occidentales que, en un cierto modo, lavaban su mala conciencia cultural con el tercer mundo admirando las prácticas teatrales, coreográficas o musicales de esos lejanos países. En la ignorancia y prepotencia de los europeos o los yanquis, no admiten que muchas culturas consolidaron sus códigos escénicos de una manera más rigurosa, e incluso antes en el tiempo, que lo que nosotros establecemos como teatro

fundacional. Llámense estas prácticas katakaly, danza balinesa, teatro Nôh y Kabubi o la impresionante ópera china, su tradición se hunde en la noche de los siglos. Pero lo mismo podríamos decir de ciertos espectáculos africanos o con lo que se puede especular que se hacía en las ceremonias teatrales de civilizaciones como los mayas y aztecas, si no hubieran sido ferozmente exterminadas.

Esa contemplación de estos maravillosos espectáculos propició que bastantes artistas occidentales se lanzaran a la aventura de tomar como referente para sus propias creaciones estos rituales —a veces profundamente étnicos, religiosos o folkloristas— con desigual fortuna. No podemos negar que el llamado "tercer teatro" del Odin Teatret de Eugenio Barba es una excelente referencia sobre un trabajo serio y riguroso y de hallazgos indudables.

Otras corrientes han apostado por investigar desde los propios actantes de esos fenómenos, como ha sido el caso de Brook, con su compañía mixta de actores y técnicos de diversos países y culturas.

Y aún ha habido otra línea, la seguida por Arianne Mnouskine y su Theatre du Solêil, donde el referente icónico de esa forma oriental se pone al servicio de un discurso teatral occidental de indudable rigor y calidad.

Así pues, las estrategias pueden ser múltiples, pero siempre deben estar vinculadas a la conciencia de qué, cómo y por qué se quiere realizar un trabajo artístico mestizo.

En España, dentro del mundo del flamenco, llevamos mucho tiempo asistiendo a un debate sobre el término "fusión", en el que los más puristas o tradicionalistas acusan a los más innovadores de estar despojando al flamenco de sus esencias. Este debate me pareció siempre interesado, porque detrás del mismo se oculta algo muy importante: la lucha por la cuota de mercado. Todo coincide con un momento en que ciertos artistas empiezan a triunfar con experiencias de mixtura de esa tradición flamenca con otros estilos musicales: jazz, pop, bolero, ópera, tango e, incluso, fado y desplazaron, en sus niveles de audiencia, a ciertas

formas que mantienen el culto a la tradición. Lo que me parece obvio es que si esas experiencias de un lado o de otro tienen la suficiente calidad, el debate es inútil desde el punto de vista artístico. Todo debería desplazarse a su verdadera problemática y origen: la aparición del desplazamiento de la cultura democrática, por el "democratismo" de la taquilla pura y dura. Aquella que establece esa nueva casta de poderes fácticos que encarnan en tantos países los llamados programadores (sean públicos o privados), y que a partir de sus gustos y los establecidos como dominantes (evidentemente los que cuantitativamente sean más determinantes), generan los movimientos de moda y consumo masivo. Así como en un año se llevan las faldas cortas, las arrugas más o menos bellas, los colores negros o los amarillos, los estampados o las telas lisas, lo mismo puede ocurrir en el mercado de las Artes Escénicas. Y hoy, no cabe duda, las fusiones y los mestizajes son muy apreciados en estos momentos. Y, por esa cuestión, muchas veces el debate sobre nuestras dramaturgias vivas queda relegado a un segundo término.

Insisto, la apertura a la interculturalidad es en principio una buena noticia, pero siempre si va acompañada de proyectos teatrales en los que rigor, investigación, honestidad y oficio no se conviertan en claves bastardas para halagar al mercado.

Desde el punto de vista creativo, he realizado ya unas cuantas experiencias en las que creo que ha aparecido el tema del mestizaje o la fusión de maneras muy diferenciadas. En unos casos, cuando he trabajado con culturas muy diferentes a la mía (por ejemplo, en Haití, o Brasil), en otras por diferencias de referentes culturales y económicos (Nicaragua, Santo Domingo, ciertas zonas argentinas), las más, por diferencia del idioma (catalán, italiano, francés, polaco, griego y, sobre todo, portugués), aunque las más podrían tener con la especificidad del mestizaje en lenguajes artísticos (danza, música, artes plásticas, cine). Para mí, todas estas propuestas que parten de la mezcla de miradas, lenguas y lenguajes entrarían en el apasionante panorama de los mestizajes socioculturales.

Pero, si bien en el caso de la interdisciplinariedad están más claras

las cuestiones de cuándo se producen mezclas de lenguajes artísticos, en el tema de la interculturalidad el asunto es más complejo.

Siempre he sostenido que ante el tema de la interculturalidad se pueden tener dos miradas opuestas: la del colonizador o la del explorador. En la primera se suele tomar la referencia cultural del "otro" simplemente para construir un discurso de diseño formal, sin nunca entrar en la especificidad de cuáles son las claves fundamentales de esa expresión escénica (ritualidad, elementos festivos, antropología cultural, etc.). Se trata de una simple imposición, en la que la mirada occidental paternaliza la expresión de la otra cultura, cuando no la sepulta en un simple diseño formal.

En cambio, pienso que la mirada del explorador es la que no pretende anexionarse ningún territorio, busca e intenta comprender la esencia del discurso del "otro" para dialectizarlo con su propia visión.

Quizás por todo me gustaría pensar que cuando artistas y creadores de diferentes razas, ideas, colores de piel o lenguas distintas trabajan juntos artísticamente, lo que realizan es un cruce de miradas, en las que unas no se imponen a otras por una fuerza distinta a la convicción, el placer y el compromiso de encontrar un lenguaje común y no superpuesto. De ahí que me parezca un territorio apasionantes propiciar obras teatrales cuya escritura pudiera estar realizada por autores de nuestros diferentes acento del uso del español.

La recepción de los integrantes en talleres o espectáculos me ha confirmado que la lengua nunca es un obstáculo para entenderse en el teatro. El cuerpo habla, las miradas hablan, los silencios hablan… La escena es un espacio común de entendimiento, sin retóricas, ni discursos sensibleros para dar cabida a "lo políticamente correcto". Si, además, nos manejamos en una lengua con un patrón común, todo fluirá de manera más orgánica.

Por todo esto, insisto, dos son las actitudes que me parecen impropias a la hora de situarse ante espectáculos que predican la fórmula

del mestizaje como panacea de creación. No dudo que muchas de ellas son brillantes, pero carentes del sentido que pretenden abrazar. Esas actitudes son, por un lado, el paternalismo, y, por el contrario, la imposición. Muchas veces la seducción por lo exótico o por el tribalismo, como ya antes he señalado para los festivales, ejerce una gran atracción en los artistas escénicos, pero eso no significa que sus productos finales tengan que ver con la profundidad que el mestizaje y la fusión necesitan para no ser meras propuestas de mercado.

Lo preciso y necesario en una creación escénica mestiza es trabajar sin estructura piramidal, es decir en una línea continua en la que todos los integrantes del proyecto aporten su propia visión y, desde ahí, consigan una mixtura alejada de la acumulación de signos de uno y otro lado, para acercarse a la estilización y fusión de los mismos en un todo integral.

Las gentes de la danza nos han dado desde hace mucho tiempo una lección a los teatreros en el plano de la práctica intercultural. Cualquier Compañía de danza de proyección internacional acoge a coreógrafos, bailarines y técnicos de cualquier país, lengua o color de su piel. Lo que importa es su creatividad, profesionalidad y entrega al proyecto. Y, así, después de horas y horas de preparación y ensayos, nos muestran sus espectáculos. En ellos podemos ver parte de la tradición de la que parten, pero en la gran mayoría de los casos contemplamos propuestas de auténtica unidad estilística provenientes de la mezcla de códigos y lenguajes corporales y coreúticos.

Para terminar, una última reflexión. Cualquier sacralización desde lo ideológico puede ser perjudicial en lo artístico. El mismo concepto de cultura es hoy un tema de debate que necesita salir de los estrechos márgenes de las viejas "derechas o izquierdas".

La interculturalidad es un camino más entre las múltiples posibilidades de la creación que se abren en las Artes Escénicas de nuestro siglo. Al fin y al cabo, lo importante es que cada creador sea coherente con aquello que quiera hacer. Pero también ser capaz, a su vez, de entender lo que hace el otro sin descalificarlo, ni ignorarlo.

En suma, y como escribía un buen amigo, hay que acabar de una vez con el “teatro del adjetivo” y centrarse claramente en el teatro como expresión auténtica de nuestra propia visión del mundo. Aunque, para mí, el terreno del mestizaje de lenguas y culturas, de estilos y tradiciones, sea un horizonte apasionante y sin fin; y, nuevamente, insisto, si, además, lo puedo realizar con la ayuda de una lengua con la que mi comunicación artística va a ser más ágil y profunda, mucho mejor para llevar a buen puerto cualquier travesía escénica.

Voces contra la crisis en el teatro español (2012-2014)

Teatro y política: formas de reacción del teatro español ante la crisis política, económica y social.

Eduardo Pérez-Rasilla

Universidad Carlos III de Madrid

La crisis política, económica y social —y también ética— que sacude particularmente a la sociedad española tiene una presencia relevante —y compleja— en el teatro último. En este trabajo pretendo indagar en las respuestas (o en los silencios) que el teatro ha ofrecido a dicha crisis y en la representación que de esta sociedad en crisis propone la escena. Me centraré exclusivamente en algunos de los textos y espectáculos que el teatro ha generado en los años en los que la crisis se ha percibido de una manera especialmente aguda y acuciante (desde 2012, aproximadamente, hasta 2014), aunque los problemas que han conducido a ella distan de estar resueltos, pese a la eufórica e interesada propaganda gubernamental y de otros sectores afines.

Estos años han ido dibujando en la conciencia de los ciudadanos una imagen de crisis profunda, que afecta a muchos aspectos de la vida pública y privada, pero su perfil presenta rasgos definidos y reconocibles por la sociedad española y que, como no podía ser de otro modo, el teatro

ha reflejado. Entre ellos:

1) La corrupción, muy generalizada y socialmente insoportable, por cuanto afecta a la práctica totalidad de las instituciones públicas y a amplios sectores vinculados a los poderes económicos, políticos, sociales, etc. Los ejemplos y casos concretos son de todos conocidos

2) La denominada "burbuja inmobiliaria", es decir, la hipertrofia del sector de la construcción (pública y privada) desde finales de los años 90, que creó un espejismo de riqueza y prosperidad y contribuyó después al desplome de la economía española y a la propia corrupción.

3) El paro, sin duda el principal problema económico y humano del país, que es particularmente grave en el caso de la población joven, excluida del sistema u obligada a salir del país en busca de un futuro digno.

4) La precariedad laboral preocupante, la disminución de los salarios en las clases medias y bajas, el miedo al despido, el deterioro de las relaciones laborales y personales, etc.

5) Los recortes continuados en los servicios públicos, singularmente la educación y la sanidad, cuyos trabajadores han mantenido prolongados conflictos con los poderes políticos y su afán de privatizar esos servicios.

6) El aumento de la exclusión social, como consecuencia de los factores anteriores. La imagen de esta exclusión está representada por el fenómeno de los desahucios y, como antídoto, los escraches.

7) La represión policial, con frecuencia muy violenta y desproporcionada, de las protestas sociales.

La contrafigura habría que buscarla en determinados movimientos de protesta que, significativamente, han acentuado los elementos espectaculares o performativos inherentes a la protesta misma, lo que, a mi modo de ver, debiera constituir un fenómeno digno de estudio teatral: manifestaciones, concentraciones, escraches, mareas, constitución y desarrollo de movimientos sociales y políticos, etc., han procurado diseñar

un estilo propio de protesta y afirmación, basado en el lenguaje verbal, gestual e icónico, en el empleo de determinados colores, en la exploración de ritmos y cadencias, relaciones con espacios singulares, configuración de códigos significativos fácilmente identificables, y hasta la personificación de algunos de esos movimientos en rostros que eran desconocidos para casi todos los ciudadanos y que en unos meses se convertían en el sello del movimiento que representaban. No es exagerado decir que, durante unos años, el teatro contra la crisis se ha visto fundamentalmente en la calle.

Sin embargo, se trata ahora de mirar hacia esas formas de respuesta (o de silencio) ante la crisis en los escenarios propiamente dichos. No son ni han sido infrecuentes en estos años las comedias o las piezas insustanciales, escritas o concebidas desde una actitud deliberadamente evasionista, basadas en un humor inocuo y acrítico. Tampoco es extraño escuchar a los responsables de estos espectáculos o a sus propagandistas que la risa es el mejor remedio contra la crisis en lo que constituye una descarada manipulación del lenguaje. Una parte importante de la cartelera se ha decidido por el olvido de los problemas e indignaciones que aquejan a la sociedad española y por la ausencia de reflexión; se prefiere esa vía de adormecimiento o de alivio de la tensión social.

Pero son también muy numerosos los textos o los espectáculos que han tratado de tomar una posición política —en el sentido más amplio del término— ante la crisis. Muchos dramaturgos y directores han decidido adoptar un compromiso, tomar la palabra (teatral) ante la situación que vive la sociedad española, aunque los presupuestos estéticos hayan sido diferentes.

Algunos han optado por reflejar de una manera muy directa e inmediata las realidades sociales o políticas de la crisis o sus iconos o elementos representativos. Es un teatro de urgencia. Puede advertirse en estos textos y espectáculos la reacción por empatía (o por antipatía) ante fenómenos que suscitan la indignación de buena parte de la sociedad española. Es un teatro que incurre a veces en una cierta obviedad o en un recurso a lo epidérmico o a lo emocional, pero bienintencionado y necesario,

en cuanto liberador de una tensión y de un desagrado que aqueja a capas profundas del sentir común de la vida pública. Falta quizás la perspectiva que haga posible un gran texto, un texto sólido y ponderado sobre la crisis. Tal vez llegue dentro de un tiempo. Hasta ahora ha predominado una cierta y comprensible prisa por hablar, por salir al paso de cuanto está ocurriendo. Son historias sobre los desahucios, sobre la violencia de la represión policial, sobre el drama del paro, sobre la necesidad de emigrar, sobre la obscenidad de la corrupción política, sobre el despropósito de la burbuja inmobiliaria y sus lamentables consecuencias, sobre la exclusión social y la precariedad laboral, etc.

Naturalmente, no hay una única línea estética en los creadores que afrontan críticamente esta realidad inmediata. Algunos prefieren un tipo de drama de corte clásico, próximo al antiguo realismo social, más o menos puesto al día. Otros eligen la distorsión humorística o farsesca. Y no faltan los que ensayan otras fórmulas más arriesgadas o técnicamente complejas.

Una tercera línea de trabajo podríamos situarla en aquellos espectáculos que dejan constancia de la crisis o que la interpelan, pero no lo hacen de manera evidente o inmediata, sino desde posiciones estéticas e ideológicas más complejas, basadas en la analogía o en la metáfora, por ejemplo.

Lógicamente, prescindiremos del primer grupo, es decir, del teatro intrascendente que no refleja crisis alguna, sino que opta por la evasión o el mero divertimento. Sin embargo, y dado su extraordinario éxito de difusión y de público, parece imprescindible mencionar la comedia *El crédito*, de Jordi Galcerán, en la que la crisis es el pretexto y el telón de fondo para una intriga urdida con su habitual pericia. Por lo demás, puede advertirse en este texto, si no una protesta sobre la crisis, sí una lúcida mirada irónica sobre la impostura que subyace a esa crisis. *El crédito* dista de ser una obra evasionista.

Pero nos centraremos sobre todo en algunos textos y espectáculos pertenecientes a las otras dos categorías que, un tanto esquemáticamente,

hemos establecido. La lista no pretende ser exhaustiva, aunque sí amplia.

Durante los primeros meses de 2014 se mostraron dos espectáculos muy reveladores de lo que podríamos entender como teatro de urgencia, obras en las que la respuesta teatral es contundente frente a situaciones virulentas. Los textos y los espectáculos son significativos. Pese a que la confección de su textualidad no sea demasiado compleja ni demasiado ambiciosa en lo formal, sí reflejan una radiografía de la percepción que algunos sectores de la sociedad española tienen de los de los problemas que aquejan a esa misma sociedad. En ninguno de los dos faltan elementos de truculencia, pero esta misma truculencia supone un indicio de un estado de ánimo.

El primero de ellos, *Ejecución hipotecaria*, (K producciones, dirección Adolfo Fernández), parte de un texto de Miguel Ángel Sánchez, quien, a su vez, se inspira en un caso real acaecido en Alemania, pero que podría haber sucedido en España, que es donde el dramaturgo y el director de escena sitúan la acción.

Ya desde el título se apunta a una empatía emocional con el receptor, muy sensibilizado con estos procedimientos de desahucio. La palabra "ejecución" es el término técnico que se emplea para consumar estos procedimientos judiciales, pero "ejecución" es también la palabra que se emplea para la aplicación de la pena de muerte. No es casual el recurso a esta polisemia, como confirma la acción dramática de la obra. Por lo demás, en el imaginario colectivo actual esta *ejecución hipotecaria* se ha convertido en sinónimo, si no de muerte física, sí en el término de un proyecto de vida, en una exclusión definitiva y en una simbólica muerte civil. La *ejecución hipotecaria*, el desahucio, constituye la imagen de la crisis, su plasmación en un problema concreto y lacerante.

La obra dramática es de factura clásica y pueden advertirse en ella, nítidamente dibujados, los elementos compositivos habituales: situación inicial, incidente desencadenante, conflicto presumiblemente irresoluble, tentativas fallidas de resolución, complicación del conflicto, punto de giro y desenlace. Desde la perspectiva temática, parece buscar una suerte

de fábula o de ejemplo representativo de lo que ha supuesto la crisis económica en la sociedad española, vista a través de una pareja en la que podrían mirarse tantas familias españolas.

Dos funcionarios judiciales (un hombre y una mujer), un policía y un cerrajero (mejicano, inmigrante en España) se preparan para llevar a cabo el primer desahucio de su jornada laboral en el domicilio de una mujer que no ha abonado los plazos de su hipoteca. El banco se hará cargo de la propiedad, pero la representante de la entidad bancaria ha telefoneado para comunicarles que se retrasará, porque se encuentra atrapada en un atasco de tráfico. Urgidos por la necesidad de ajustarse a los horarios establecidos, deciden iniciar el procedimiento a la espera de que se incorpore más tarde. La llegada al domicilio que han de desahuciar les depara una primera sorpresa, puesto que no es una mujer quien les recibe, sino un hombre y además los documentos contienen un pequeño error respecto a la dirección del piso.

La funcionaria, Calonge, una mujer joven que ejerce con algunos reparos y problemas de conciencia un trabajo que estima desagradable e inhumano, ve en esta circunstancia el resquicio legal para aplazar el desahucio, pero su jefe, más expeditivo y sin ganas de retrasar el procedimiento, no accede a su solicitud. El hombre que los ha recibido, los acomoda en el salón de un piso de buena calidad y se dirige a su dormitorio para recoger sus pertenencias y marcharse, pero un minuto después regresa armado con un rifle con el que amenaza a todos. El policía intenta un movimiento de reacción, pero el individuo le dispara en una pierna y lo hiere de gravedad. A continuación, los despoja de sus teléfonos móviles (y al policía de su arma reglamentaria, naturalmente) y ordena al cerrajero que ate a los dos funcionarios con unas cuerdas que le entrega. El cerrajero ejecuta la orden, pero en un descuido del hombre, se revuelve con el ánimo de desarmarlo. Sin embargo, en el forcejeo el arma se dispara y el cerrajero cae muerto fulminantemente. La tensión y el pánico se apoderan de los tres retenidos, que temen —con motivo— por su vida. Los intentos de convencerlo, de engañarlo o hasta de seducirlo resultan fallidos, como también resulta truncado un incipiente momento de camaradería o de

proximidad entre el funcionario judicial y el hombre armado, con motivo de una llamada de la hija adolescente del funcionario, quien va a hacer un viaje con sus compañeros de colegio a Londres. El hombre hipotecado habla de su deseo incumplido de viajar a la capital inglesa, lo que contrasta con la experiencia del funcionario, que sí ha podido pasar una temporada formándose en Londres. Sin embargo, es la referencia a la banda británica The Clash lo que humaniza momentáneamente la conversación y parece acercar los imaginarios y los mundos emotivos de los dos hombres. Pero es solo un espejismo; la realidad de estos dos mundos tan próximos está separada por un abismo insalvable.

Pronto morirá desangrado el policía, lo que aboca ya un callejón sin salida. La construcción lineal y clásica admite, sin embargo, la utilización de la analepsis o *flash back*, lo que nos permite reconstruir —fragmentariamente y de manera contrapunteada— la historia del hombre desahuciado. Convivía, desde hacía algún tiempo, con la mujer dueña del piso en lo que era un proyecto de relación afectiva de dos personas ya maduras, cuyas relaciones sentimentales anteriores habían fracasado. Estaban viviendo los dos un buen momento profesional. La mujer trabajaba en una empresa de construcción y el hombre instalaba calderas de calefacción. El auge del sector les proporciona buenos sueldos, lo que había permitido a la mujer comprometerse con la hipoteca de este piso de excelente calidad y bien equipado, y al hombre, sumarse encantado a ese proyecto personal, al que puede contribuir con sus elevados emolumentos y también con su buen humor y sus ganas de que aquello salga adelante. Sin embargo, la crisis de la construcción deja a la mujer en el paro, sin posibilidad de encontrar otro trabajo, y las demandas de instalar calderas de calefacción disminuyen hasta volverse inexistentes. Pronto se verán sin recursos para hacer frente a los pagos de la hipoteca y recibirán la amenaza de desahucio. Sus tentativas de reconducir la situación se ven frustradas, lo que deteriora también su situación personal.

La llegada de la representante del banco abre una nueva expectativa en la enrarecida atmósfera de la casa e imprime un cambio a la acción. Su presencia da lugar a debate acerca de las estrategias de

los bancos en estas situaciones y sobre las posibilidades y los derechos de disponer de un piso con algunas comodidades que tienen los trabajadores. La discusión desemboca en otra acerca de las semejanzas y las diferencias entre quien ahora va a ser desahuciado y quienes proceden a ejecutar ese desahucio. La conversación parece hacer mella en el hombre armado, a medida que se le impone una realidad aún más dolorosa: la necesidad de relatar el suicidio de su mujer, incapaz ya de soportar la tensión de la amenaza de desahucio, agravada con el deterioro de la convivencia en la pareja. Momentáneamente decaído, tiene un descuido que aprovecha la representante del banco para arrebatarle el arma, ante los gritos de júbilo de los dos retenidos, singularmente del que ejerce el mando, quien no duda en incitar a disparar y dar muerte al hombre ahora desarmado.

Pero este golpe de efecto solo ha tenido consecuencias éticas: ha puesto de relieve que quien representa la justicia está dispuesto a ordenar que se mate a sangre fría a un hombre. El rifle, sin embargo, no lleva munición; el captor la guarda en sus bolsillos. Recuperada el arma, la discusión se encona y ahora es el hombre, moralmente acorralado por el suicidio de su pareja, que se le representa como culpa propia, quien pierde los nervios y dispara sobre la representante del banco. El punto de giro tampoco ha proporcionado una salida a la historia. El desenlace se precipita. Desde la calle, la policía, a través de un megáfono, exige la rendición del hombre. Este toma el arma y se apresta a disparar contra los agentes, pero enseguida es abatido.

La obra termina con un elemento distanciador, de corte neobrechtiano. Un hombre, pulcramente vestido, aparece ahora sobre el escenario —el piso, impecablemente limpio y ordenado— y se dirige a los espectadores para ofrecérselo. El precio es elevado, porque la casa es de calidad, pero no tanto como cuando salió a la venta años atrás. Ventajas de la crisis. La asepsia del desenlace no deja de ocultar la crueldad de un sistema que devora ilusiones y vidas humanas como si se tratara de un tributo necesario par al progreso. El ciclo vuelve a empezar.

El segundo de los textos, exhibido en la Muestra de Teatro Español

de Autores Contemporáneos de Alicante en noviembre de 2014, es *El antidisturbios*, escrito por Félix Estaire. *El antidisturbios* presenta una trama más sencilla e incluso esquemática, ya desde el título, muy explícito y hasta provocativo, por cuanto sugiere inmediatamente la represión y la violencia del sistema contra cualquier forma de disidencia. Su composición juega con la ruptura de la linealidad cronológica y la combinación de los planos temporales. Toma como punto de partida un vídeo que está grabando un policía antidisturbios, a quien el Ministro del Interior va a condecorar por sus servicios prestados. Esta condecoración supone apartar al policía de las tareas que venía desempeñando, presumiblemente por un exceso de celo en el cumplimiento de su deber. Pronto comprobaremos que, efectivamente, ha sido así. Este vídeo de despedida constituye la antesala del final de la historia, que se adivina terrible.

Pero antes de que se consume, la acción del drama retrocede algunos años para contar la historia de este policía, a quien vemos ahora en su faceta familiar, padre de una hija adolescente a quien cuida con esmero y con cariño. Si, por una parte, se incurre en la previsible humanización de un personaje de quien pronto (o ya antes) vamos a conocer aspectos violentos o negativos, por otro, suscita la vieja reflexión acerca de la compatibilidad de la ternura en el ámbito de lo privado con la brutalidad en el terreno de lo público, sobre la que tantas veces se ha vuelto a la hora de examinar conductas de torturadores o de fascistas, por ejemplo. En ese hogar en el que falta la madre, el padre es el modelo para la niña, quien inicialmente se siente orgullosa de su padre. Este, a su vez, trata de inculcar en ella los valores del estudio, de la disciplina y del esfuerzo, pero también se ocupa de que se alimente o de que descanse y vierte sobre ella manifestaciones de cariño que contrastan con los modos propios de su quehacer profesional. Sin embargo, cuando transcurren unos años y la chica entra en su primera juventud, las circunstancias del país suscitan en ella un pensamiento crítico y se adhiere a movimientos de protesta.

Su padre encuentra un día entre las pertenencias de la chica la convocatoria a una manifestación que ha sido prohibida por las autoridades y recrimina a su hija su simpatía con los movimientos que las promueven.

Pero la hija tiene ya convicciones propias, que chocan frontalmente contra las de su padre, a las que no está dispuesta a renunciar. La chica asistirá a la manifestación prohibida y el padre tendrá responsabilidades en la represión de la marcha. En una escena de gran tensión, padre e hija se retan mutuamente y hacen valer sus criterios.

La acción lineal experimenta ahora un nuevo corte e introduce dos escenas en las que cabe percibir la influencia brechtiana (también en este drama) de contenido ilustrativo, pedagógico o documental. El padre dicta las instrucciones a los agentes de policía que estará a sus órdenes. La escena, que, sin duda, recoge materiales extraídos de instrucciones policiales, es estremecedora por la violencia que destila y por la aséptica frialdad con la que se explican los mejores procedimientos para la represión. Paralelamente, la chica verbaliza las advertencias que las organizaciones convocantes trasladan a quienes van a manifestarse para evitar las provocaciones de los policías infiltrados y para resistir pacíficamente a la presumible brutalidad que ejercerán los antidisturbios. La manifestación se produce finalmente. La chica es aporreada por un antidisturbios y, como consecuencia del golpe, pierde la vista.

Aunque el policía llevaba el rostro tapado por el casco, la chica pudo ver inmediatamente antes de su agresión la placa identificativa. Era su padre. La escena entre padre e hija en el hospital, pese a la compunción del padre y su voluntad de cuidar amorosamente a la hija, marca ya una separación y una ruptura definitivas entre ambos. Ya Buero Vallejo había explorado en algunas de sus obras (*Música cercana*, por ejemplo) cómo la violencia de los padres convierte en víctimas a su hijos. El expediente abierto a su padre con motivo del exceso de celo, termina con la despedida que veíamos al principio. Pero el padre policía aprovechará el encuentro con el ministro para realizar un acto de reparación y de destrucción. Llevará un explosivo que hará estallar en el momento de la entrevista.

La violencia policial ha inspirado otros textos. El que ha tenido mayor proyección se estrenó en 2013 y continuó su recorrido en 2014. Lleva un título sugerente y no obvio: *El rey tuerto*. Está escrito y dirigido

por Marc Crehuet. La acción se sitúa en Barcelona y toma como punto de referencia un caso real de violencia en la represión de las manifestaciones por parte de la policía (en este caso, los *mossos d'esquadra*), aunque el tratamiento del caso se lleva a cabo con total libertad y conjuga la crítica con un humor dislocado e irreverente. El dramaturgo escribe desde la convicción de que, ante un motivo tan terrible como el que desarrolla, la mejor vía para su dramatización consiste en la sustitución de la empatía por el distanciamiento humorístico y cínico, por una relativización de circunstancias y personajes, de manera que es el espectador quien se ve obligado a dar su propia respuesta ética y política. El camino es estética y éticamente arriesgado, pero más original y, a la vista del resultado, acaso más eficaz desde una perspectiva teatral.

La construcción de la historia es ágil, basada en escenas rápidas e intensas, cuya relación con las siguientes se sirve siempre de la elipsis y de la presencia en escena de un personaje reiterativo y bien trajeado: el político que predica la austeridad, el discurso oficial dominante y que se hace presente a través de la televisión y puede por ello irrumpir en numerosas escenas. Los otros personajes de la historia son dos parejas jóvenes. La primera está conformada por David y Lidia. Ella es una chica de barrio en paro y obsesionada por los curso de formación. Ahora está realizando uno de nueva cocina y experimenta con los platos que prepara para cenar con su compañero, David, quien no acaba de entender ni de valorar las innovaciones gastronómicas de su novia. El tono satírico de la conversación deja paso al relato de David, quien cuenta a Lidia que esa tarde ha reventado el ojo a un joven en una manifestación. La recriminación de Lidia, más paternal que propiamente grave, y que le recuerda que ya cometió esa misma falta el mes pasado y que se expone a un expediente, nos sitúa ya en el tono de humor dislocado y cínico al que nos referíamos. David le quita importancia y disipa los temores de Lidia.

La primera sorpresa de la historia llega cuando Lidia invita a cenar a Sandra, una antigua compañera de colegio, con quien perdió la relación después de que terminaran sus estudios. Sandra acude con su pareja, Ignacio, quien lleva tapado un ojo. Las conversaciones de la cena dejan

ver el abismo entre las dos parejas. Lidia es una chica muy elemental, obsesionada con la cocina de moda, resentida con Sandra porque esta fue a la Universidad y pareció olvidarse del barrio, imbuida de ideas racistas, que, posiblemente, repite más por inercia que por convicción personal, y de muy escasa profundidad de pensamiento. Sandra, por su parte, tampoco es una mujer especialmente inteligente, a pesar de su apariencia de mujer moderna, comprometida con la acción política, participante asidua en manifestaciones y actriz de carrera tempranamente truncada a lo que parece. David es también un hombre elemental y zafio, que está empeñado en recordar de qué conoce a Ignacio, hasta que finalmente se pone de manifiesto que fue el chico a quien le reventó un ojo con una pelota de goma. La anagnórisis, a la que se llega tras una serie de perversos juegos de lenguaje, (David afirma que es experto en gestión de masas, sin que Sandra sea capaz de enterarse hasta que Ignacio le explica que su profesión es la de *mosso d'esquadra*), deja paso al final abrupto de la cena, pero también a que Lidia, impresionada por haber conocido personalmente a la víctima de su pareja, se plantee interrumpir su relación con David.

David, horrorizado ante la soledad y el abandono, llama a Ignacio para hablar con él y este, aconsejado por Sandra, acepta la entrevista. La tensión entre ambos se mezcla con una extraña maleabilidad de David, que acepta una suerte de proceso de reeducación, entre ejemplar y grotesco, que lo convierte en un hombre que sostiene ideas políticas contrarias a las que había defendido, hasta tal punto que sus superiores lo apartan de sus funciones como policía antidisturbios y lo relegan a oficinas. Pero algo no ha cambiado en él: la superficialidad intelectual y moral de sus convicciones. A pesar del apasionamiento con que defiende sus nuevas ideas, su capacidad analítica sigue siendo tan elemental como cuando defendía la represión brutal sin consideración a la condición humana de los manifestantes ni mucho menos a la posibilidad de que tuvieran alguna razón para sus protestas. Tal es su grado de convencimiento en las explicaciones que le proporciona Ignacio que toma la disparatada iniciativa de secuestrar a un ministro y utilizarlo como elemento de presión para que cambien las políticas injustas del gobierno. Tanto Ignacio como Sandra, y después Lidia, le exigen que suelte al secuestrado, a quien ha golpeado

brutalmente. La escena, a pesar de su violencia, resulta de nuevo grotesca e inevitablemente humorística. Finalmente David pone en libertad al lacerado ministro. Ya a solas con Lidia, muestra su absoluta perplejidad. Antes, todo era fácil. Tenía unas ideas maniqueas, pero claras. Ahora todo son preguntas. ¿Y quién puede dar respuestas? ¿El público que asiste a la función?

Otros dramaturgos jóvenes han escrito también textos relativos a la crisis. Blanca Doménech es autora de una pieza corta titulada *Punto muerto*, que se estrenó a finales 2013 en el Fringe (Matadero) y después en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se trata de un monólogo de Germán en el cuarto de baño de la empresa en la que trabaja, en el que ensaya o imagina una posible entrevista con su jefe, Enrique. Le han bajado el sueldo, le han cambiado los turnos, lo amenazan con trasladarlo de centro y, además, su mujer, ingeniera, se acaba de quedar en el paro. Mientras tanto, por la megafonía de la empresa, una voz canta las excelencias de la reforma laboral. Germán piensa en la posibilidad de abandonarlo todo, de romper con la alienación que supone su condición laboral, pero, al mismo tiempo, piensa cómo dirigirse a Enrique para liberarse de la humillación en la que se encuentra. Sin embargo, se va descomponiendo progresivamente a medida que se hace más vívida la posibilidad del encuentro con su jefe, descomposición que adquiere concreciones físicas: quema los papeles que llevaba y todo se llena de humo, suena la alarma de incendios, cae automáticamente el agua. Germán se da fuerzas a sí mismo para abandonar el trabajo. Desde fuera, comienzan a golpear la puerta y Germán trata de recomponerse: tira a la papelera los papeles mojados, se coloca la ropa, se atusa el cabello. El espectáculo tiene lugar en un urinario y admite a un grupo reducido de espectadores por cada pase. El actor que interpretaba a Germán se mueve entre los espectadores, que se apretaban contra las paredes y los lavabos. En la escena final el actor entra en el retrete y se sugiere su suicidio. La obra es deudora de cierto realismo expresionista muy en boga durante los años cincuenta, sesenta y setenta del pasado siglo: el individuo alienado en un trabajo que, lejos de ofrecer una proyección o una realización, limita, oprime y ahoga. Pero la dramaturga actualiza la lectura de aquel modelo y no solo porque recurra

a las referencias de la reforma laboral impulsada por el gobierno y que ha propiciado despidos masivos y baratos, sino también porque su lenguaje se ha aligerado y se ha hecho más incisivo, más teatral y menos discursivo. En otra de sus obras, premiada recientemente y publicada a finales de 2013, La musa, Blanca Doménech ahonda en esta exploración expresionista (o de impronta expresionista) de sus personajes. Laura, su protagonista, trabaja en una enorme empresa cuyo despampanante edificio se levanta sobre lo que fue un antiguo barrio popular, del que quedan aún algunos restos bajo el enorme edificio. La empresa diseña videojuegos y Laura no solo les servirá de modelo para el personaje, sino que se convertirá ella misma en el personaje del videojuego. En palabras de Jordi Galcerán, "ella va transitando de la indefensión a la rebeldía sin instalarse en ninguno de sus dos extremos".

Vanessa Montfort ha publicado *El galgo*, una ácida comedia, en la que no faltan elementos próximos a lo alegórico y a lo farsesco: la deliberada confusión entre galgos y personas sobre la inmigración y sobre el fracaso de todo un sector de la sociedad española, desfondada por la imposibilidad de encontrar un lugar, no solo en lo que a su inserción laboral se refiere, sino también en cuanto que ha perdido la orientación sentimental, intelectual, social o vital.

No son solo los dramaturgos jóvenes los que se ocupan de la crisis, aunque sean ellos los que la afrontan con mayor incisividad. También algunos de los escritores más veteranos han presentado contribuciones al tema. José Sanchis Sinisterra estrenó en 2014 *Vitalicios*, una farsa —sainete negro, lo denomina su autor— en la que imagina un siniestro sótano de unas dependencias ministeriales —"asuntos sublegales"— en las que se toman secretas medidas para adelgazar el presupuesto, que pasan incluso por el robo de propio patrimonio o la liquidación física de ciudadanos individuales o hasta de colectividades enteras: robos de cuadros en museos provinciales o cruceros para ancianos a islas lejanas sin viaje de retorno; a lo que se suma la eliminación de artistas a los que en tiempo de bonanza económica se habían otorgado pensiones vitalicias. Unos extravagantes funcionarios confeccionan las listas respectivas en un sótano cuyas puertas han quedado cerradas, de manera que reciben la alimentación —las sobras de las fiestas que se celebraban en tiempos mejores— a través de un montacargas (homenaje explícito a Pinter y a su obra homónima) y las instrucciones a través de una pantalla de televisión en la que se aparece inopinadamente un jefe que habla, pero no escucha, lo que provoca una atmósfera sofocante, metáfora y realidad de esa crisis basada en el engaño.

La denuncia de la corrupción aparece de manera muy explícita en *Anomia*, un texto de Eugenio Amaya, que se escenificó en el Centro Dramático Nacional en 2012. El drama contaba la historia de un grupo de políticos locales enredados en turbios asuntos de cobros de comisiones. La acción transcurre en un sótano —de evidente relevancia simbólica— en el que los compañeros de partido tratan de convencer a la concejal de urbanismo de que renuncie a su puesto en las listas, porque temen que estalle un escándalo motivado por el enriquecimiento ilegal de esta mujer. A lo largo de la noche se suceden las amenazas y las presiones, salen a luz irregularidades y asuntos turbios de carácter económico, familiar y sexual. Todo ello configura un paisaje desolador de la clase política. El desenlace, sin embargo, es aún más desalentador: la concejal refuerza su posición con una maniobra política que proporcionará más dinero y más comisiones a todos, lo que merece la aprobación entusiasta de sus adversarios personales.

Algunas compañías, jóvenes o de ya larga trayectoria, han afrontado también el tema de la crisis desde modelos de creación ligados a lo colectivo. Así, Chirigóticas, la compañía que dirige Antonio Álamo, presentaba *La copla negra*, tercera entrega del ciclo que desarrolla la compañía, que ponía de relieve la venalidad, la picaresca y el engaño como procedimientos habituales en la vida pública y privada y dibujaba un mapa moral muy poco ejemplar. El trabajo de Chirigóticas exploraba, como es frecuente en la compañía, las posibilidades del lenguaje popular y humorístico, inspirado en el carnaval de la ciudad de Cádiz, mezcladas con formas próximas al sainete, pero también al drama realista y a la farsa tragicómica.

Desde un juego metateatral, que no renuncia al humor ni a la ironía, pero tampoco a la crítica, un grupo de actrices jóvenes que se autodenominan "Colectivo primas de riesgo" presentaron en 2013 su espectáculo *Naces, consumes y mueres*, con texto de Ernesto Caballero, diálogo o glosa del auto sacramental de Calderón de la Barca, *El gran mercado del mundo*. Cuatro mujeres jóvenes, cuatro actrices, en un mundo dominado por el mercado, preparan la escenificación de este auto sacramental calderoniano y debaten sobre la actualidad del texto clásico y la posibilidad de que su lectura ilumine las relaciones personales y laborales en la sociedad actual. Los versos de Calderón se entreveran con las palabras de las propias actrices en una suerte de diálogo que pretende dar una interpretación a un mundo convulso.

Una visión corrosiva y caricaturesca de la crisis, vista desde la perspectiva europea, inspira *Eurozone*, una creación colectiva de la irreverente compañía gallega Chévere. El espectáculo se exhibió en el Centro Dramático Nacional en octubre y noviembre de 2013. *Eurozone* es una superposición entre la película de Tarantino, *Reservoir dogs*, cuyas imágenes aparecen proyectadas en una pantalla al fondo del escenario, y la labor de unos actores que imaginan e interpretan los papeles de los principales responsables políticos de la euro-zona en un intento de advertir de los paralelismos entre el mundo de los delincuentes de la película de Tarantino y estos aparentemente respetables mandatarios europeos. El humor implacable de la compañía apura los juegos metateatrales a la hora de decidir los personajes que cada uno interpretará y su relación con los personajes de la película.

Nos referíamos también a una tercera línea, más compleja y menos evidente. La toma de conciencia y la formulación de preguntas acerca de una crisis que se mira desde otra perspectiva y desde una escritura que la refleja de un modo no figurativo, no explícito, pero no por ello renuncia a la intervención dramática. Esto ha sido así en la escritura de algunos dramaturgos jóvenes, como la compañía La tristura o Lola Blasco, aunque podría mencionarse también a María Velasco, Vanesa Sotelo, Antonio Rojano, Antonio de Paco, etc.

La tristura (Itsaso Arana, Violeta Gil, Celso Giménez y Pablo Fidalgo) presentaron en febrero de 2013 *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, un espectáculo dividido en tres partes muy diferentes. La primera: "Principio (o final) de una película de amor", es una conversación de una pareja, separada tiempo atrás, que vuelve a reunirse ocasionalmente para pasar una noche, o tal vez unos días, en un viaje a un lugar entre idílico y mitológico. La singularidad de la escena, de inequívocos resabios cinematográficos, con citas incluidas, está en su percepción por el espectador, que ve a dos actores en la semipenumbra del escenario, a contraluz, pero que escucha sus voces través de unos auriculares, lo que proporciona una extraña distancia, una fractura entre la percepción visual y la percepción auditiva, que sugiere, entre otras cosas, esa oquedad, esa imposibilidad o esa ausencia en la que la generación joven se ve representada. En la segunda, "Canciones para antes de una guerra", cuyo título remeda el de la conocida película de Martín Patino en los años de la transición, vuelve sobre una idea recurrente en La tristura: la noción de derrota en una guerra que no vivieron ellos, ni siquiera sus padres. Es la memoria de la generación de los nietos, la necesidad de retrotraerse al momento histórico decisivo de la vida pública española durante los últimos setenta y ocho años. En la escena, un grupo de jóvenes canta, mientras se proyecta el texto siguiente:

Es de madrugada en un crucero en medio del Mediterráneo. Un grupo de personas se ha dado cita allí para pasar una noche inolvidable.Y cantando y cantando pasan toda la noche y las noches siguientes como músicos antiguos tocando mientras todo se hunde.
preguntándose qué le pueden ofrecer a un país como este si ni siquiera saben cantar.

La noción de vacío, la sensación de desarraigo y de desplazamiento de esta deliberadamente desquiciada escena puede evocar también en el espectador, por contraste —no exento de obscenidad—, esa otra realidad del Mediterráneo como puente/frontera entre la opulencia y la miseria, como desesperado lugar de tránsito, tantas veces convertido en inagotable fosa común.

La tercera parte, “Dormíamos, despertamos”, es un monólogo en el proscenio, a telón bajado, de Chiara, que habla por teléfono en lengua italiana, mientras los espectadores escuchan la versión traducida al castellano a través de los auriculares. Se trata de una expresión de amor, pero también de una despedida, de una conciencia de final.

En nuestra vieja Europa
Todo lo importante pasó hace miles de años
En este mundo, como entre tú y yo
Los primeros días se decidió todo.

Solo queda ya emprender el viaje, buscar un lugar imposible:

Mañana, cuando amanezca, cogeré un tren
y me marcharé a Milán,
Roma, Florencia, Nápoles, Nantes,
Lyon, Estrasburgo, Niza, Marsella,
Atenas, Barcelona, Madrid, Oporto, Faro, Tesalónica.
¿Como acabará todo esto? Lo ignoro.
Tengo que dejarte. Está saliendo el sol.

Lola Blasco presentó en 2014, en la sala Cuarta pared, su obra *En defensa. Un concierto de despedida*, obra que combina lo ritual, con una puesta al día de formas de teatro épico y teatro documento y en la que no faltan tampoco elementos farsescos. Un hombre y una mujer, acompañados por un rapero y una cantante lírica, entonan una suerte de canción de despedida a los jóvenes españoles, a toda una generación forzada a marchar, a exiliarse, reviviendo así una experiencia que parece

inherente a la historia de España. *Los Tristia* de Ovidio, obra de la que se reproducen fragmentos textuales, proporcionan el referente literario y mítico para este concierto, ese tiempo arrugado a que se refiere la autora y que vuelve sobre un motivo distintivo de esta generación de dramaturgos: la imposibilidad de obviar el pasado para explicar el presente. Por ello concurren también Peter Weiss o el descendimiento de van der Weyden o el mito de Ulises u otros referentes literarios, filosóficos o iconográficos.

Comprendimos
que lo único eterno es el dolor de los hombres
que se transmite de generación en generación
El terror se queda en la sangre.

Algunas consideraciones sobre el teatro para niños

Juan Alberti

Poner a los niños en contacto con las formas creativas del arte teatral nos parece que es un objetivo fundamental. En un mundo donde los productos culturales (como cualquier producto) se desarrollan para gustar de forma inmediata a los consumidores y se presentan con claras intenciones mercantiles, el teatro, en nuestros días, más que nunca, debe resaltar su diferencia cualitativa, desarrollar su ética ciudadana y afirmar su especificidad estética. Debe "introducir lo excepcional en lo ordinario, lo inédito en la rutina, la libertad en la lucha contra el conformismo, el ceremonial comunitario en la cotidianeidad individual, la colectividad que comparte frente al individualismo", en palabras de Roger Deldime.

Una característica del teatro es ser un hecho creativo y una actividad formativa y educativa. Esta definición supone que el teatro debiera ser una actividad habitual desde la infancia, que debiera poder asistir a espectáculos teatrales específicos y adecuados a su edad mental; cada momento evolutivo requiere estímulos diferentes, ya que tiene intereses distintos y ante un mismo hecho responde con diversas lecturas.

El teatro para niños debe ser, además, un hecho:

-Lingüístico (síntesis de una pluralidad de lenguajes) y comunicativo.

-Artístico.

-Histórico

-Social.

-Económico

Significa tener en cuenta el contexto cultural en el que se forma, la finalidad que se persigue, el destinatario al que se dirige, los medios (técnicos, espacios, etc.) de que se dispone.

Significa, pues, distinguir la relación con el texto de la relación con el espectáculo. El texto es obra literaria. Sin embargo, obra literaria muy particular, en cuanto que es concebida para hacerse otra cosa, es decir, espectáculo.

El interés en el teatro para niños por el texto literario supone que no debe ser usado de manera tradicional, sino como catalizador de las diversas lecturas del mismo, compañero de juego multidireccional; supone que el autor debe tomar como modelo la dramaturgia elaborada por el teatro para niños: participación, juego, oralidad.

En primer lugar, los niños tienen una visión de la realidad que no se corresponde con la idea que los adultos tienen de dicha visión. Los medios de comunicación, especialmente la TV los está bombardeando continuamente con imágenes que les muestra la realidad con toda su crudeza; escenas de violencia, sexo, muerte, son cotidianas en programas que, aunque sea en horario de adultos, los ven los niños; viven en una época dominada por la cultura audiovisual. Están habituados a percibir la realidad a través de imágenes que pasan ante su mirada con enorme rapidez, en secuencias cortas y cambiantes, todo lo contrario de la lectura o el teatro, que requieren pausas, momentos de reflexión y asimilación. Todo lo que conocen a través de la TV y los mass media es algo tan distante y ajeno que se considera ficción.

Las imágenes reales, aun las más impactantes, nuestros niños y jóvenes pueden verlas sin ningún tipo de emoción o sentimiento,

sin embargo, les fascinan, como si de un filme se tratase. También, en alguna representación teatral en la que hay proyecciones, las imágenes captan la atención del joven público, pasando a segundo plano, incluso desapercibidas, las palabras y acciones de los intérpretes.

Reiteramos una vez más que el teatro para niños debe ser: Formativo, lúdico, activo-participativo, imaginativo, adecuado al estadio evolutivo, hecho con profesionalidad, calidad y rigor investigativo.

El teatro para niños exige un ritmo, un tempo muy específico; debe haber un ritmo interno en el texto, que sin que sucedan muchas cosas y agolpadas, cree un clima y una tensión que mantenga la atención y el interés por lo que sucede; esto implica una precisa compensación de los elementos de la puesta en escena (palabra, gesto, movimiento, música, luz...).

Debe ser un producto lúdico, no necesariamente gracioso, que toque los sentimientos y las emociones. No debemos olvidar que a ciertas edades nuestro joven espectador se implica globalmente. Un producto que requiere una concienzuda labor de investigación y de experimentación.

Todo el corpus teórico del teatro para niños se ha visto severamente alterado en los últimos años.

Desde la aparición de la crisis en el año 2008, el teatro, en particular el teatro para niños, está en franco retroceso; retroceso en el plano económico, con menos ayudas y de menor cuantía por parte de las instituciones, también la disminución de contrataciones y rebaja del caché, lo que ha supuesto la desaparición de numerosas compañías y la reducción de personal de las que sobreviven.

El efecto perverso de la crisis se acentúa con la terrorífica subida del IVA, que ha reducido aún más las opciones de trabajo, en condiciones de cuasi-indigencia y, por tanto, ha aumentado la situación de marginalidad, obligando a complementar los ingresos económicos mediante la realización de trabajos laborales al margen de su actividad teatral.

Con este panorama los profesionales que aún quedan en el sector han reaccionado de diversas maneras.

A continuación, se exponen algunas reflexiones sobre la situación en que se encuentra el teatro para niños en nuestro país, sin agotar los aspectos sobre los que se podría poner el foco.

Las compañías buscan producir espectáculos con reducido número de intérpretes.

Ante la práctica inexistencia de escritores, dramaturgos especializados en la creación de textos teatrales para niños y, por ello, por razones obvias (las editoriales no arriesgan o no apuestan por la edición de un género que tiene un reducido potencial de consumidores), las compañías de teatro para niños recurren a las adaptaciones de cuentos, leyendas, tradiciones orales o textos literarios que consideran de éxito seguro y ponen en escena, con uno o dos intérpretes y la ayuda de títeres, marionetas y/o proyecciones, montajes que aseguran buena acogida por los programadores de campañas escolares y funciones familiares.

Las adaptaciones suelen adolecer de falta de ritmo; no existe en ellas un lenguaje teatral propiamente dicho, ya que suele respetarse el lenguaje literario del original sin transformarlo o recrearlo, con lo que se suele caer en la creación de personajes planos, situaciones mentales más que físicas, los conflictos pasan en la conciencia de los personajes y no se explicitan claramente para que lleguen al espectador.

En otros casos, la creación colectiva o un texto de un miembro del grupo sirve de soporte para el montaje; generalmente, en estos casos, se sigue la pauta y el estereotipo marcado por lo que tradicionalmente se ha considerado que debe ser el teatro para los niños; a menudo son refritos de escenas, situaciones, personajes, etc. de otros trabajos o de recuerdos, vivencias o copias inconscientes de libros, películas, etc. con lo que se suele caer en las situaciones negativas descritas anteriormente. Además, no se le dedica excesivo tiempo a la creación y a la experimentación, por lo que el espectáculo falla por su base. Da la sensación de inacabado, hay la

impresión de provisionalidad en la propuesta teatral.

Al analizar un texto teatral infantil, sea de autor o de la compañía que lo monta, nos encontramos con varias constantes:

El texto se estructura de acuerdo a lo que V. Propp describió en su análisis de los cuentos maravillosos. Las funciones de Propp, alejamiento-partida, prohibición-transgresión, información, ayuda, traición... aparecen, todas o algunas, en uno u otro orden.

También es curiosa la reiteración de arquetipos, temas y personajes tópicos, desmitificaciones y adoctrinamiento. Hay un cierto maniqueísmo en el dibujo de los personajes. El bueno es tan bueno que parece tonto y el malo es malísimo... El bien siempre triunfa.

Se da, generalmente, una imprecisión espacio-temporal, en un marco a-histórico. Por otra parte, hay una cierta insistencia en los temas ecologistas y una especie de pedagogismo con mensajes aleccionadores. La ideología se manifiesta en contaminaciones religiosas, visión moralista del trabajo, ausencia de crítica sobre la problemática social... Otro aspecto recurrente es el ludismo; se considera el teatro para niños como un juego, cómico, a ser posible.

En cuanto a la forma lingüística se aprecia la abundancia de onomatopeyas, retahílas, trabalenguas, diminutivos, abuso del lenguaje coloquial y escatológico, exageraciones y truculencias. Todo ello, porque el teatro para niños, debe “hacer reír”.

Para profundizar sobre estos temas, es interesante consultar “Estudio de los textos teatrales para niños” y “Una mirada crítica sobre la ideología de los textos teatrales para niños”, ambos de Isabel Tejerina.

También se ha generalizado entre las compañías de teatro para niños, la producción de espectáculos musicales, siguiendo la estela de las grandes producciones del teatro musical del país; el diferencial está en musicalizar cuentos, así tenemos una cartelera repleta, no solo de las franquicias que hacen temporada en las grandes capitales y que giran por

diversos teatros de provincias, sino toda una colección de Caperucitas, Blancanieves, Ratitas presumidas, etc., añádase a cada cuento el apellido "el musical" y tenemos el repertorio de muchas compañías profesionales y grupos aficionados.

Sin embargo, afortunadamente, hay otros síntomas esperanzadores. Los aires de renovación vienen de Europa. Países como Bélgica, Dinamarca, Holanda, Italia y Alemania tienen una política de apoyo a la creación de espectáculos para la infancia.

Las compañías europeas, en cabeza de la renovación del teatro para niños, apuestan por la investigación y experimentación sobre temas más actuales, que están cerca de los intereses del niño. Las nuevas dramaturgias indagan sobre temas que podrían considerarse tabú en el teatro para niños: el divorcio, maltrato y explotación infantil, violencia y abusos, marginación, pobreza, las migraciones…Temas que están presentes en la vida diaria de los niños y a través de la TV, Internet y las redes sociales, pero que es percibido como algo lejano e irreal. Esta corriente empieza a tener seguidores en nuestro país, a poner en valor un teatro comprometido con la problemática actual; algunas compañías se arriesgan a tratar en sus espectáculos temas conflictivos como la soledad y la pobreza, la hecatombe nuclear, el abandono, el divorcio, etc., aunque son minoritarias.

Desde la Unión Europea se fomenta la creación de programas y redes como Europa 2000 en la que participan compañías profesionales de 12 países europeos que organizan conferencias, encuentros, seminarios y festivales de teatro para la primera infancia. Estos programas, de 4 años de duración renovables por sucesivos periodos mediante proyectos, están dotados de financiación suficiente para cubrir el coste de las actividades previstas en el proyecto. Una muy interesante iniciativa es Small Size, red europea para la difusión de las artes escénicas para la primera infancia, cuya finalidad es apoyar y ampliar el intercambio de iniciativas artísticas en relación con las artes escénicas y la primera infancia, que ha creado una asociación que agrupa a 27 compañías de Europa que trabajan

exclusivamente para niños de hasta 6 años.

Para niños de hasta 3 años, las compañías que integran la Asociación realizan propuestas basadas en el descubrimiento y exploración de materiales, tales como serrín, tacos de madera de diferentes tamaños, agua, hilos, lanas, tejidos de diferentes colores y texturas, etc. sin que haya un argumento que contar, y mucho menos el conflicto clásico. En otros casos, se trata de jugar con estímulos sensoriales: músicas relajantes, voces, susurros, olores, imágenes, todo en un ambiente plácido y cercano.

En nuestro país, este tipo de actividad se asimila a la especialidad "Teatro para bebés", que han ayudado a algunas compañías a no desaparecer; este afán por reinventarse es un claro ejercicio de supervivencia que nos lleva a una especie de animación teatral (que en algunos círculos teatrales no se considera teatro), fórmula que goza de gran aceptación entre un tipo de público urbano de nivel cultural y económico alto; pero que al programarse para muy pocos espectadores tiene dificultades para ser contratado, especialmente en aquellos espacios que priman la rentabilidad económica y estadística. Para los niños de 6 a 10 años, se ha puesto de actualidad la tendencia a hacer espectáculos en los que se utilizan diversos géneros, mezclando teatro de texto y actores con técnicas que proceden de otras artes escénicas, como malabares, equilibristas, magos, música en directo, etc., dando lugar a espectáculos-fusión que a veces pueden asimilarse al nuevo circo "contemporáneo".

El teatro para niños es una especialidad que precisa de una capacitación específica, de una especialización y empatía en quienes lo realizan y que tiene al niño como destinario principal del hecho artístico, pensado, diseñado y realizado para ellos, teniendo en cuenta su desarrollo, su madurez y todas aquellas características que lo hacen específico. Un teatro que pone límites a partir de qué edad pero no hasta qué edad está recomendado el espectáculo. Y no se han puesto límites hasta qué edad porque si se trata de un buen espectáculo, si tiene en todos los elementos que lo componen (dramaturgia, dirección, actuación, escenografía, música) la calidad artística que corresponde a un buen trabajo, el espectáculo

podrá ser disfrutado por las personas de cualquier edad, a partir de la edad mínima recomendada.

Para terminar, hacer un llamamiento para reivindicar que todo espectáculo para niños, por el solo hecho de ser un producto artístico, podrá ser visto y disfrutado por toda la familia, eufemismo que algunos grupos utilizan porque creen que el teatro para niños es un género menor, considerado de manera peyorativa por algunos profesionales, que se hacen teatro para niños a la espera de alguna oportunidad en el teatro de adultos.

Pensamos que un espectáculo para niños es, a un tiempo, un espectáculo para todo aquel que sea espectador del mismo, por lo cual el citado eufemismo, teatro “familiar”, no define absolutamente nada y es una triste manera de intentar superar el complejo de inferioridad y la mirada despectiva que alguno tiene hacia este maravilloso género teatral: el teatro para niños.

Escribir. Compartir

Félix Estaire

"Las dificultades, los trabajos y también las victorias no están en las palabras que se escriben, sino en el mensaje mismo del drama, en lo que el drama dice y no se ha podido escribir."

Sobre el arte de escribir dramas, Friedrich Dürrenmatt

Soy actor y dramaturgo, y creo que ambos oficios tienen muchísimo que ver, se tocan en un punto del camino entre lo escrito y lo representado, entre las palabras escritas y las palabras dichas, entre lo impreso y lo efímero que se vive/hace en escena. Creo, además, que cuanto mejor se escribe, mejor se actúa y viceversa (me hubiera gustado tanto ver actuar a Shakespeare). Por un lado, cuando actúo trato de ver y extraer de las líneas del texto las motivaciones, sensaciones y anhelos de quien represento, es decir, que busco lo que sembró el autor para poder digerirlo y vivirlo. Si se sembró bueno y bien, es una maravilla la cosecha y me posibilita vivir esa vida que te ofrecen y surcar por las dificultades y conflictos que pusieron ahí para que los viviera el intérprete. En cambio, cuando escribo, es al revés, aunque me lleva hacia el mismo lugar, al mismísimo centro del drama. Si escribo, no busco en lo escrito, sino que pienso en la siembra, en dejar para los actores (directores, espectadores y otros creadores) varios tipos de simiente (más o menos germinadas) en el camino, esas que me gusta encontrarme cuando actúo. Esos tesoros

que van quedando enterrados en el texto y que se hacen elocuencia con las buenas interpretaciones y que no hacen sino sacar a la superficie las profundidades que esconde el combinado de palabras que has escrito.

Y es que esa siembra, como bien saben los que trabajan la tierra, es un combate. Escribir es, al menos para mí, combatir. ¡Cómo me gustaría hacer eso! Sueña uno… y cuando se pone, después de haber vencido páginas en blanco, miedos e inseguridades (que son como los frenos, que a veces vienen bien y otras no tanto). Y digo combatir porque me enfrento a mis miedos, a mis deseos, a mis presiones, mis ganas de gritar y las quiero confrontar con el mundo. Tanto creo que se trata de combatir que, incluso las fuerzas en pugna que uno enfrenta dentro de la propia obra de teatro, han de combatir entre ellas y dentro de uno mismo a la vez. Del combate salen las heridas, las frases, en una especie de salto desde dentro hacia el teclado o la mano. Dejan huella en el papel y quedan desprendidas para siempre de uno mismo, palabra hecha texto que ya será sonido y no imagen y pertenecerá a otro que ya no es quien la escribe, sino quien la habita.

Eso es para mí la escritura. Es una lucha, una pelea constante, un enfrentamiento contra los elementos, contra los demás y sus circunstancias y contra uno mismo y sus, casi siempre escasas de tiempo, circunstancias, es una carrera, un devenir de acontecimientos, una línea temporal más o menos *ficcional* que está surcada por unos hechos más o menos relevantes... Es decir, que escribir es contar unos instantes, una vida o varias vidas o ninguna, pero que se escribe mientras se vive, por lo que resulta imposible no escribir de la vida… escribir es componer con las palabras una sinfonía interior que, al sonar, sea capaz de tocar el instrumento de otro ser humano y conectar la soledad de la escritura con la comunión de la fiesta que se vive en el teatro.

Pero si miro a las palabras que componen el juego del oficio, las acciones con que me enfrento a la escritura… si pienso en las palabras para la escritura, pienso en la tercera conjugación… No sé bien por qué, ni cómo, pero ahí está esa tercera conjugación con toda su I, con toda su R. Quizás

está porque he de conjugar para tres, para quien lo diga, para quien lo oiga y para mí mismo.

Si pienso en escribir, pienso
en circunscribir a uno o más seres vivos y animados,
en inducir a estos seres a que suelten por la boca el mundo de afectos y acciones
que llevan dentro,
en esgrimir argumentos basados en ideales o en los más bajos, rastreros e
inconfesables anhelos propios o ajenos (vistos en otro o vividos en uno mismo),
en reñir conmigo mismo para terminar por no saber dónde está lo bueno y dónde
lo malo,
en dirigir las atenciones de los demás para no descubrir el truco que están
haciendo mis manos,
en sentir el mismo dolor que puede experimentar un ser vivo en una situación
extrema,
en comprimir un todo temporal en un instante,
en rugir por boca de los que se expresan,
en pulir lo que me *malsuena*,
en transgredir los tímpanos del oyente con nuevos puntos de vista,
en abatir todos los planteamientos y argumentos,
en percutir con cada frase,
y en deglutir en cada gesto un bocado de drama en píldoras de poesía
en abrir almas, corazones y miradas,
en afligir mientras el que trata de oír sonríe,
en el fluir del tiempo en un espacio,

en seducirte,
en zurcir las escenas y las penas,
en urdir lo que ha de transcurrir,
en resistir y resentir y al tiempo resentirse,
en sacudir a los demás mientras mi alma no deja de sacudirse el *maldormir*,
en reprimir lo que hay ganas de escupir,
repetir, mentir, elegir, reducir y redescubrir,
medir y manuscribir,
esculpir, partir, nutrir, omitir e inducir, redimir y delinquir
y en vivir y morir porque en este intervalo de tiempo ocurre el todo, sin
impedirme, por supuesto, el decir, que es lo que se ha de oír.
Y cuando todo alude y permite ir y venir, procuro no omitir darle a imprimir.
¿Y mañana...? Mañana otra vez a combatir, que es mi forma de decir, que es mi
forma de deducir, de debatir, de construir, de huir, de ir, de…

“Discurso XXV Aniversario AAT”

Ignacio del Moral

Buenas noches,

[SALUDOS]

Bienvenidos a esta celebración del 25 aniversario de nuestra Asociación.

Viéndoos aquí reunidos es difícil creer, excepto para quienes vivieron y padecieron la circunstancia, que hace 25 años la existencia del autor teatral español no sólo era difícil y precaria (eso lo sigue siendo actualmente), sino que era puesta en duda por buena parte los responsables, públicos y privados, administrativos y artísticos, del hecho teatral. La frase “no hay autores” se erigió un mantra que, con insidia goebbelsiana, intentaba hacerse verdad.

Políticos, empresarios; también muchos directores, críticos, consideraban que el autor teatral era una especie o bien extinta o bien a extinguir. Incluso los había dispuestos a prestarse a la tarea.

La Asociación nace, pues —bajo el amparo generoso de la ACE, de la que formamos parte— con una tarea más urgente que ninguna otra: La de reivindicar el hecho elemental de que estábamos aquí, que siempre

habíamos estado y que posiblemente seremos los últimos en irnos.

Una vez establecido este hecho, vino lo siguiente: pedir la palabra, la voz y, finalmente, el voto en las instancias de decisión de las políticas teatrales. Y en esto se empeñaron, con esfuerzo formidable, nuestros presidentes y miembros de las Juntas Directivas a lo largo de estos 25 años.

La Asociación luchó y sigue luchando por el reconocimiento, difusión y puesta en valor de los autores españoles vivos. Lucha por que tengan presencia en los escenarios, por que sean publicados, traducidos, estudiados y, claro está, representados.

Pero hay algo más, otra dimensión en cierta forma tan importante como las que he mencionado anteriormente: la Asociación ha creado conciencia grupal, ha servido de lugar de encuentro y convivencia entre autores de diferentes estilos, procedencias, edades, tipo de formación, o práctica profesional.

Por la propia naturaleza de su trabajo, tan íntimo, tan solitario, el autor teatral tendía tradicionalmente al aislamiento, a entender su lucha personal como un esfuerzo privado, a menudo en competencia con los demás. La Asociación les hizo a muchos cambiar este enfoque, haciéndoles comprender que forman parte de un colectivo con problemas comunes, solidario, en el que el éxito de uno de sus miembros beneficia a todos.

La Asociación tuvo desde el principio, por tanto, vocación de ser un espacio de intercambio de experiencias, de comunicación, de puesta en común y de convivencia de generaciones en congresos, talleres, lecturas o celebraciones como la del maratón de monólogos que celebramos hace solo unos días.

Hoy en día, 25 años después, nadie duda de la existencia de los autores españoles: son una realidad contundente, rica, polifónica, ineludible en el concierto de nuestra cultura. Esto no se debe solo, naturalmente, al trabajo de la AAT: se debe al trabajo de los propios autores, a su talento, a su tesón, y también a la complicidad que han sabido encontrar en

directores, actores, compañías, editores: nuestros aliados indispensables. Pero creo que la AAT ha puesto algo más que un grano de arena en este reconocimiento. Y no va a dejar de trabajar para que la presencia del autor español vivo sea una constante en nuestra vida teatral.

Porque la sociedad necesita y merece escuchar la voz de sus autores. Nuestros ciudadanos merecen y necesitan oír lo que les contamos acerca de ellos mismos, de sus conflictos y encrucijadas íntimas o sociales. Y nosotros queremos estar ahí, respondiendo a esa demanda.

Sabemos que competimos, en pie de igualdad, y así debe ser, con los mejores autores de todo el mundo, y de todas las épocas. Pero nos anima en la tarea saber que nadie como ese vecino y contemporáneo tuyo que dedica su vida a observar, cavilar y tratar de dar respuestas poéticas a los interrogantes comunes está en condiciones de hablarte de que eso tienes cerca, o incluso llevas dentro, pero sobre lo que, por cualquier razón, no habías tenido ocasión de reflexionar.

Esa es nuestra función, nuestra utilidad y esa la obligación con la que estamos empeñados en cumplir. Somos muchos, y lo hacemos bien.

Uno de los conceptos que yo personalmente más detesto y contra el que combato todo lo que puedo es el de “relevo generacional”. El arte no es una carrera de relevos, en la que el que pasa el testigo abandona la carrera para que siga el que lo recibe. No hay carrera, no hay testigo: hay una corriente continua, un caudal de creación al que se van incorporando nuevas voces, que corren junto a las que ya estaban allí, y de la que se van retirando, o la vida va retirando a los más veteranos, sin que esto suponga la extinción de su voz que queda ahí para ejemplo, inspiración e influjo para los recién llegados.

En los últimos años ha surgido una pléyade de asombrosos autores y autoras de las que yo me siento particularmente orgulloso. Son ellos los que vienen no a relevarnos, sino a enriquecer la existencia de todos con sus puntos de vista, su audacia, su inteligencia y sus ganas. A enseñarnos y tal vez a dejarse enseñar. No debemos malograr este inmenso capital de

talento, cuyo desarrollo está en estos momentos apoyado casi en exclusiva por las pequeñas y en general jóvenes compañías, por actores y directores y por responsables de salas que, a cambio de casi nada y con enorme generosidad están prestando su tiempo, su espacio, su energía a dar voz a los textos de nuestros más jóvenes contemporáneos. Y la gente, el público, la sociedad, acude.

Ni ellos ni los más veteranos deben dejar de ser escuchados. La sociedad merece oír lo que nosotros, los autores, le contamos. Saldrá del encuentro más madura, más sabia, más crítica y a la vez más reconciliada con ella misma.

Esta Asociación, y este Presidente que les habla, están empeñados en la tarea de que el nunca del todo roto, pero siempre frágil encuentro entre los autores y la sociedad sea cada vez más sólido y constante. Necesitamos más espacios, más capacidad de riesgo, más apoyo.

Para ello, sé que tenemos aliados en las instituciones, como esta Casa que hoy nos acoge, y cómplices en la profesión, como los directores, muchos de los cuales son también autores; actores que se dejan la piel y la emoción, de esa manera tan suya, en poner voz y cuerpo a nuestras criaturas de aire; responsables de salas y espacios, siempre en la cuerda floja a causa de los reglamentos y disposiciones legales que no tienen en cuenta las especificidades de nuestro arte; y editores que, a lo que se ve, deben vivir del aire.

Y tenemos también enemigos, especialmente la barbarie cultural vigente, el planeado embrutecimiento colectivo de una población a la que se solo se permite y exige producir y consumir; la cultura del dinero sin esfuerzo, y la indiferencia de una clase política (y no hablo de partidos, ya que esta es una característica perfectamente transversal) caracterizada, en general, por su escasa sensibilidad cultural.

Pero esto, amigos, es otra historia.

Hoy es día de celebración y homenaje a la Asociación, de recuerdo

y agradecimiento para quienes la presidieron: especialmente, y sé que no le gusta, para Jesús Campos.

Día de buenos deseos para el futuro y para desear larga vida a la Asociación de Autores de Teatro.

Muchas gracias y buenas noches.

Pequeña nota sobre Guillermo Heras, dramaturgo

Paola Ambrosi
Universidad de Verona

En el mundo del teatro hispánico actual Guillermo Heras es una figura de referencia imprescindible que no necesita presentaciones. Como actor, director, editor y gestor conoce todos los oficios de los que se sustenta este arte. Su profundo conocimiento de la entera y compleja máquina teatral, desde los aspectos institucionales hasta los engranajes mínimos que le dan vida, además de las personas que la animan, hacen de él una personalidad singular y polifacética.

Históricamente su presencia en la vida teatral española representa un hilo conductor bien definido desde el teatro independiente, en los últimos años del franquismo, hasta la transición. En la década 1984-1993 fue Director del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas en la Sala Olimpia, donde recuperó algunos clásicos contemporáneos, en muchos casos bajo su dirección, que habían quedado en el olvido (*La risa en los huesos* de J. Bergamín, *Nosferatu* de F. Nieva, *El lunático*, tres textos de R. Gómez de la Serna —dirigido en este caso por Emilio Hernández, 1992— solo para dar unos ejemplos) y al mismo tiempo promovió la nueva generación de los jóvenes escritores de entonces, que son ahora dramaturgos y directores consolidados (pienso, por ejemplo, en Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Juan Mayorga y muchísimos más). A lo largo de su carrera ha recibido premios y reconocimientos por su labor de director y de

promoción cultural en el campo teatral y de la danza. Me alegra señalar que una pieza, todavía inédita, de estas que el autor define como "desoladas", a las que aludiré más adelante, ha ganado recientemente el Premio del Certamen de Textos Breves Francisco Nieva.

No quiero con eso envejecerle, sino al contrario, lo que quiero resaltar es ese Guillermo infatigable trabajador. Realmente para él cada actividad es germen de otras que le apasionan y enriquecen. El teatro es su vida y, aunque pasen los años, no le importa dedicarse con generosidad a talleres donde acuden jóvenes que acaban de empezar o que se acercan por primera vez a este tipo de experiencia.

Sin embargo, todas estas actividades no le impiden dedicarse con cierta continuidad desde los noventa a la escritura dramática, que, de hecho, representa lo que menos se conoce de él, aunque su producción sume ya más de treinta títulos. Es con el grupo del Astillero que esta labor se hace imprescindible y siempre más importante para él. Con ocasión de los veinte años de la fundación del colectivo con el que operó durante la primera década, así recuerda Guillermo aquella experiencia por lo que se refiere a la tarea del dramaturgo: "Una escritura individual y colectiva, siempre sumisa al juicio de los demás. Un ejercicio constante de equilibrio entre reforzar las propias posiciones y la disponibilidad a poner en tela de juicio la propia creación y a modificarla." Un ejercicio al que se somete autónomamente, estoy segura, escribiendo con el mismo rigor y espíritu critico.

La actividad creativa de GH se mueve en una vastedad de mundos reales y de ficción, preferentemente metropolitanos, que el dramaturgo nos presenta a través de su mirada bien definida, cuya esencia capta con su capacidad de síntesis. Sus textos ponen de manifiesto la gran curiosidad y atención que tiene por todo lo que le rodea, dándole prioridad siempre a lo humano. Su mirada crítica se sustenta de su natural actitud a comprender las razones profundas del comportamiento humano y de expresarlo con un gran sentido del humor, sin juzgar. Lo que caracteriza su estilo es su manera clara, directa de presentar las cosas y de presentar la realidad, con sorpresa

e ironía. Asimismo, su pasión y formación cinéfila contribuyen de manera consistente a la riqueza imaginativa que sus piezas sugieren.

La condición juvenil, los personajes rebeldes y marginados, la memoria individual que construye el individuo, los conflictos relacionales dentro de la familia, de la sociedad, el fenómeno de la inmigración, los desastres provocados por la guerra o por la naturaleza —en el fondo siempre por insipiencia del hombre—, el mismo mundo teatral con preferencia a los personajes femeninos muy bien indagados, son los temas que le atormentan y sobre los que escribe con pasión y especial atención a la actualidad.

De la época del Astillero, publicados por la misma editorial, son las siguientes obras: *Inútil faro de la noche* (junto con Puente de plata, de Raúl Hernández Garrido, n.1, 1997); *Ojos de nácar, Muerte en directo, Sueños de California* (n. 4, 2000); *Alma, Muchacha, Rottweiler* (n. 9, 2003); *Tsunami, Imposturas, Cicatriz* (n. 21, 2006), además de los textos breves que salieron en las publicaciones colectivas: *Trilogía de ausencia, en Oscuridad* (n.6, 2001); *Luna rota, en Unheimliche* (n.8, 2002); *Conmoción y pavor, en Intolerancia* (n.13, 2006). *Estación sur, Sinaia, La pelota de trapos, Partido de Fútbol, en Guardo la llave*, (n.16, 2005).

De todas estas obras resalto para esta ocasión solo algunas que me parecen ejemplificativas. En Ojos de nácar el conflicto nace, por un lado, de la relación difícil entre las dos hermanas y su tutor que las seduce y domina y, por otro, se complica por la relación ambigua e incestuosa entre ellas. La estructura es la de un *thriller* muy bien construido en un juego metateatral y musical. El amor fetichista del Hombre por las armas, que quiere transmitirles a las hermanas, aparentemente sin éxito ninguno, será una de las claves del homicidio perfecto que las dos mujeres realizan, ya que lo matarán de un disparo, demostrando que han aprendido muy bien la lección. Los ojos, que no ven, son los de la muñeca a la que, de pequeña, una de ellas se los había quitado, inquietando profundamente a la otra. El continuo juego teatral de desafío interpretativo al que el Hombre obliga a sus victimas (el texto incluye citas del *Macbeth* y del *Fausto*), acaba con la

representación de una escena del *Hamlet* por parte de las dos cómplices que celebran el buen resultado de su plan comiendo codorniz —trofeo de caza— con salsa de mandarina, receta que el Hombre les había preparado.

En *Muerte en directo*, en cambio, el escritor nos ofrece unas reflexiones sobre el mismo oficio del actor y el teatro, que retomará en textos posteriores como *Bob esponja y el método Stanislawski*, o Escena rasgada (*Entre diablas*), por ejemplo. La protagonista es una actriz que interpreta a sí misma anunciando su propia muerte; el público se ve obligado a presenciar el acto que constituye también la última representación de esta reina de la escena.

En junio de este año GH dio lectura, al estilo tradicional, de la última versión revisada de uno de sus textos más logrados que desearíamos ver pronto en las tablas: *Tsunami*, donde el escritor retoma temas de gran actualidad, temas que investigan el comportamiento del hombre contemporáneo que se mueve en un mundo global sin preguntarse qué valores siguen vivos de los que pertenecen a su propia cultura, a su mundo, y a cuáles se conforma. Pero solo cuando se ve obligado por situaciones dramáticas de la vida y no le queda mas remedio, se enfrenta con sus contradicciones.

Ingrid, una mujer fuerte y reflexiva, durante unas vacaciones en la provincia de Aceh, en la isla de Sumatra, a causa del trágico tsunami que todos conocemos, pierde la memoria. Unos supuestos parientes se presentan para ayudarla a volver a su identidad perdida y quieren llevársela a casa. A su actitud simplista y a su falta de sensibilidad, Ingrid, muy determinada y capaz de encararse con la más dura realidad, opone pocas preguntas: «¿Quiénes son los míos?», quiere pruebas: «Enséñame una foto en la que estemos juntos», «¿Qué comida era mi preferida?», «¿Y qué libros leía?», «Y mi canción preferida?», pequeños detalles de la cotidianidad, cuyo conocimiento puede demostrar una atención, un afecto hacia la persona con la que se vive. Tao, un guía local, es un hombre curioso y sensible que atrae la atención de Ingrid y le lleva a lugares del interior que le permiten acercarse a la cultura del País. Y le hace reflexionar

sobre el hecho de que ni siquiera la muerte puede igualar a su gente con los occidentales que no pueden entender el milagro cotidiano de vivir un día más. Recuerda la protagonista que un argentino que había conocido hace poco estaba leyendo *Calamidades. La producción de las catástrofes*. El cruce de mundos lejanos en situaciones tan distintas, posibilita una mirada diferente y relativiza los posibles juicios sobre el arte, la belleza. La vida de Ingrid se agarra ya solo al futuro; ella ya no quiere nada que ver con el pasado que quizás no le gustaba tanto.

Si tomamos un texto como *Cicatrices*, podemos tener un abanico amplio de los temas que apasionan a nuestro autor, del ritmo que confiere a una pieza y de los cambios de tono que van "del hiperrealismo más exacerbado", como precisa una de las acotaciones, "al lirismo inesperado". Un rasgo singular de esta pieza es que el carácter de brevedad de cada escena es perfectamente funcional a la concepción global de una estructura amplia y lograda donde encajan y se sobreponen *cicatrices* como signos indelebles con los que el hombre marca la tierra y el propio cuerpo. Recuerdos de infancia y de viajes, situaciones oníricas y de total ficción se alternan a escenas cotidianas. La violencia legalizada de las guerras se alterna con casos de brutalidades del instinto individual. Nunca falta un toque de ironía, ni el aspecto erótico, marcado por el olor y la plasticidad; destacan algunas escenas por la intensa liricidad.

La formación de este autor como cinéfilo y la pasión nunca abandonada por el cine también influyen en la escritura de esta pieza, como de otras, implícita y explícitamente. La belleza y precisión de algunas secuencias de obras maestras del cine le sirven de ejemplo y de parangón para la construcción de las escenas dramáticas (en *Cicatriz X*, se dice de una secuencia de imágenes que le darían envidia a Orson Wells). La indicación de una pantalla está presente en las acotaciones de varios textos y nunca como telón de fondo, sino como elemento dramatúrgico que entra en diálogo con los demás lenguajes de la escena. Por otra parte, la preocupación de Heras por los medios audiovisuales y la tecnología emergente como objetos de investigación en la escena es constante en su tarea, como afirma en una conversación con Alejandra Serrano ("Revista

de teatro mexicano", n. 18), donde auspicia una colaboración siempre más estrecha entre artistas y técnicos de los medios audiovisuales que tienen que ser parte activa del trabajo de dirección.

Es cierto que la brevedad es un rasgo congenial a la vida frenética que conduce el autor, ritmada siempre por los muchos viajes de trabajo, los compromisos y empeños laborales, pero la brevedad de sus textos tiene mucho que ver, yo creo, con su rapidez de pensamiento, que le permite capacidad decisional e inmediatez de palabra, al igual que con su consustancial sentido del humor.

Lo que sorprende en el conjunto de estas obras es la variedad de temas todavía de gran actualidad, temas que marcan un territorio (y utilizo esta palabra porque pertenece al léxico de nuestro autor, sobre todo como ensayista) coherente y constante en el tiempo que se va profundizando y ampliando en su escritura; y, al mismo tiempo, una línea de trabajo individual que se entrecruza con las paralelas escrituras de sus compañeros de los inicios y que sería interesante estudiar en esta perspectiva (me refiero al motivo clásico de la ceguera de muchos personajes —en *Trilogía de ausencia*, por ejemplo— y a los más conocidos personajes ciegos de Mayorga, o a los personajes animales a los que aludiré en seguida). Y al volver a leerlas ahora, sus piezas, conociendo las obras de algunos escritores de la última generación, se pueden entrever puntos de contacto interesantes.

En 2003 La Avispa publicó también *De piezas breves*, un conjunto de trece textos de mucha fuerza. De todos los personajes el que no se puede olvidar es el de la Mujer protagonista de *Territorio ausente*, que vaga en un aeropuerto sin querer moverse de ahí, contándole el drama de su vida a los pasajeros que quieren escucharla. No falta en estos textos la alusión a figuras míticas y bíblicas.

Artez publicó en 2011 textos conocidos de gran éxito junto con inéditos muy interesantes: *Muerte en directo, Naufragios, Yo, Magritte, Perdedores.* No sorprende el diálogo continuo que GH mantiene con todas las artes: con el teatro —*Muerte en directo*—, con la pintura —*Yo, Magritte*—,

como en otros lugares lo hace con la fotografía, con la música que muy a menudo acompaña momentos determinados de la escena creando complicidad (quiero recordar la voz de María Callas en *Ojos de nácar* y los tangos y boleros que hacen de hilo conductor de muchos textos: *La lujuria*, *Último tango en Madrid*).

La Revista de Investigación Teatral *Anagnórisis* en 2012, en el marco de su espacio virtual, en su colección de textos, ha recogido de Guillermo Heras dos textos acertados: *Trilogía de ausencias y Otros rasguños (Pesadillas de Sylvia)*, publicadas por la misma editorial y prologadas por Carla Matteini con la lucidez que la distingue. Las anuncia Isabel Moreno Caro, con un título que remite a los que son los elementos básicos de la escritura de nuestro autor: "Un viaje lírico hacia las entrañas del escepticismo y la violencia".

Finalmente en 2014 Alcione Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas publicó en Argentina el último de sus libros, Pequeñas piezas desoladas, donde el autor recoge quince textos breves, algunos recuperados de precedentes ediciones y revisados, otros inéditos o nuevos. En su conjunto, como el título sugiere, nos dan una visión desgarradora de las cotidianas contradicciones y absurdidades de nuestra sociedad; son textos que quedaban dispersos donde encontramos, entre otros, muchos personajes animales humanizados y humanos bestiales dominados por una fuerza instintiva, por ejemplo, en *Amor perro, El perro iraquí, Paseando perros, No arrojéis cerdos a las flores, Ya casi no quedan leopardos en las autopistas…* Gabriela Halac acaba su exquisita presentación titulada "Animales de teatro" con esas palabras: «El punto de vista del animal es la posibilidad del extrañamiento, de ver la humanidad desde una otredad absoluta, ignorando aquello que por cultural es aceptado como posible, esperado. *En Pequeñas piezas desoladas* el (lo) animal, interpela al hombre» (p. 13).

La actitud siempre esquiva de GH, su presencia discreta (cuando puede dar buenos consejos y ayudas y casi ausente cuando el asunto tiene que ver con su magisterio) y profesional, hacen que, como dramaturgo,

se le conozca poco en su país y más fuera, donde se han publicado y llevado a escena numerosas obras. Tanto en Argentina como en México se han editado y representado piezas de Guillermo. *Muerte en directo* es un excelente ejemplo de monólogo que tuvo mucho éxito en México, interpretado por Zaide Silvia Gutiérrez. *Rottweiler,* título que coincide con el apodo que se le da al protagonista de un *talk show* de televisión, ya puesto en escena en Madrid por Luis Miguel González Cruz del Astillero, quedó en cartel en Atenas durante dos años en un nuevo montaje. Además, en Grecia se han traducido y representado o dado lectura de muchos de sus textos. *Plaza sintagma* desde luego es un panfleto que atestigua la permanente preocupación del dramaturgo por la difícil situación política y social griega.

En Roma, en el encuentro anual de traducción de teatro "In altre parole", ya hace años Pino Tierno, y este año con Simone Trecca, promovieron unas lecturas dramatizadas de *Imposturas*, otros textos breves y fragmentos de obras de Heras. Asimismo, en Italia la editorial Plectica publicó la traducción de *Ojos de nácar y de Cicatrices*. Y en Portugal este año *Pequeñas piezas desoladas* va a ser un espectáculo que está ya programado para el otoño.

Quiero acabar esta breve presentación de Guillermo Heras como escritor de teatro con las palabras que le dedica Juan Mayorga en la presentación de la traducción italiana de *Ojos de nácar y de Cicatrices*: "El lector descubrirá a un dramaturgo que domina su oficio y cuya escritura se beneficia tanto de un profundo conocimiento de muy diversas tradiciones como de la experiencia exigente y fértil de los escenarios. Descubrirá también la mirada, tan crítica como compasiva, de un hombre comprometido con su tiempo. Ojalá estos textos encuentren pronto directores de escena tan inteligentes y generosos como lo es, en el teatro y en la vida, mi amigo Guillermo Heras".

Ni una menos: perspectivas sobre la violencia de género en el teatro reciente de Juana Escabias y Diana de Paco.

Susan P. Berardini
(Pace University)

El fenómeno espantoso del femicidio es un tema común en las noticias de hoy en día, y muchas personas ya lo consideran una especie de terrorismo machista. Cada día se escucha más sobre los asesinatos a las mujeres, con frecuencia a manos de su (ex)pareja, y estas tragedias han inspirado una serie de manifestaciones recientes bajo el lema "Ni una menos" para protestar contra tal violencia, exigirle al gobierno más protección y dar a conocer la gravedad del problema. En junio de este año (2015) cientos de miles de personas participaron en tales protestas en Argentina, Uruguay y Chile, y ya se está organizando una marcha nacional parecida para el mes de noviembre en España, donde más de una mujer es asesinada cada semana según el Instituto de la Mujer.

El grito del pueblo contra el femicidio se ha lanzado no solo en las plazas y las redes sociales, sino también en el escenario. En el teatro español contemporáneo, la violencia de género se destaca ahora como un tema frecuente y preocupante en las obras de varias dramaturgas importantes que quieren llamar la atención a esta epidemia social. Aquí habría que

señalar, por ejemplo, el teatro de Lidia Falcón (*No moleste, calle, y pague señora,* 1984), Paloma Pedrero (*Esta noche en el parque*, 1990), Inmaculada Alvear (*Mi vida gira alrededor de quinientos metros*, 2005) e Itziar Pascual (*Pared*, 2004), entre otras, cuyas obras literalmente proporcionaron un diálogo sobre el tema en la época posfranquista. En los últimos diez años se destacan también dos proyectos fundamentales en los que colaboraron varias dramaturgas: *No más lágrimas*, estrenado por las Marías Guerreras en el 2007, y *Heridas*, dirigido por Adolfo Simón en el 2008.

Este estudio se concentrará en dos obras españolas recientes que continúan la conversación dramática sobre el femicidio de manera muy efectiva: *Apología del amor* (2011), de Juana Escabias (1963-), y *Espérame en el cielo… o, mejor no* (2013), de Diana de Paco (1973-). Escabias y de Paco son dos dramaturgas exitosas que aportan unas perspectivas distintas al tema, ya que Escabias se crió en Madrid durante la última década de la dictadura de Franco, y De Paco se crió en Murcia durante la nueva democracia posfranquista. A pesar de los contrastes regionales y diferencias de edad, ambas dramaturgas representan unas voces críticas y muy perspicaces en cuanto a la situación de la mujer en su país.

Apología del amor, también titulada *La puta de las mil noches*, se publicó en el 2011, y en el mismo año se realizó una lectura pública de la pieza en Madrid bajo la dirección de su autora. En esta obra Escabias desarrolla el tema del femicidio en el contexto de la trata, puesto que el drama gira alrededor del encuentro nocturno de una prostituta y su cliente, quien intenta dominarla durante toda la noche mediante la manipulación psicológica y la fuerza física. *Apología del amor* es protagonizada por una madre soltera de 49 años, quien ha recurrido a la prostitución para ganarse la vida y mantener a su hijo. El hecho de que la protagonista carece de nombre propio no solo agrega una dimensión universal a esta pieza, sino que también conserva el anonimato en el que viven y trabajan muchas prostitutas hoy en día. Además, a lo largo del drama solo se conoce como LA PUTA, y esta etiqueta peyorativa enfatiza lo degradante de su trabajo. Como dice ella, "Si apareciera el genio de la lámpara concediéndome un deseo le pediría derecho a la dignidad" (27). Como contraste, aunque EL CLIENTE tampoco tiene nombre propio, el término usado para referirse a él —es decir, el Cliente— conlleva cierta dignidad o respeto, y lo mantiene como consumidor en una posición de control, poder y superioridad.

El encuentro de La Puta y El Cliente tiene lugar en el *chalet* aislado del Cliente, un hombre acomodado de 60 años que la ha contratado para toda la noche. Sin embargo, poco a poco queda evidente que al Cliente no le interesa tanto el sexo físico, sino un juego de humillación y dominio facilitado por el dinero, las copas y una serie de engaños. Después de examinar "la mercancía" que ha pedido, el Cliente empieza a interrogar a la Puta y exigirle una serie de anécdotas personales de su vida como prostituta. Además, le paga grandes cantidades de dinero en efectivo por cada episodio relatado. Quiere que le cuente, por ejemplo, sobre los clientes asquerosos que ha tenido, y las amenazas, miserias y desengaños que ha sufrido. Le pide también unas historias inventadas basadas en sus propias fantasías eróticas y unas circunstancias vergonzosas imaginadas por él con el fin de hacerla sufrir. Hay que notar que La Puta maneja bien este juego y logra exigirle lo mismo al Cliente, cuya familia lo desprecia y ya lo ha abandonado, para obligarlo a reconocer sus propios fracasos en la vida. En fin, es un juego que va transformándose en un torbellino verbal que se asemeja más a un partido de boxeo o esgrima mental. Como observa Juan Ignacio García Garzón, este juego de revelaciones se tiñe además de unos matices muy teatrales: "Utilizan, como hacemos todos en el teatro de la vida, unas máscaras tras las que respiran y se observan dos seres humanos llevados al límite, máscaras que protegen o atemorizan, que se enfrentan en un pulso apasionante en cuyo horizonte no tiene cabida la palabra esperanza" (7).

Las historias contadas por la prostituta, junto con el título alternativo de la obra, recuerdan la situación de Sherezade en Las mil y una noches, quien se pone a narrarle al sultán, con el cual se ha casado, unas historias ficticias para salvarse la vida. Esta intertextualidad presagia bien el peligro en el que se encuentra la prostituta en la pieza de Escabias. Además, nos da cierta esperanza ilusoria en cuanto al destino de ella, puesto que al final del drama, a pesar de haber cumplido con las exigencias del Cliente, no logra

protegerse. Irónicamente, termina atrapada en la red narrativa que teje, lo cual ya venía prefigurada desde el principio del drama dada la manera en que el Cliente alude a ella como una ratita en un laberinto y también como una mariposa disecada en manos de un coleccionista. A pesar de que el Cliente al final le concede a La Puta el pago acordado, y también le propone el matrimonio, no es ningún príncipe azul. Al contrario, es un asesino psicópata que caza mujeres, y en la oscuridad de la última escena, a primeras horas de la madrugada, mata a la Puta a disparos cuando ella intenta marcharse. Mediante este desenlace chocante y las historias contadas a lo largo del drama, Escabias hace hincapié en la realidad sórdida de miles de mujeres que tratan desesperadamente de sobrevivir la vida por la calle, donde tienen que enfrentar diariamente la violencia machista por parte de sus chulos y clientes. Como dice Escabias, "La puta de las mil noches es una descarnada historia de sexo, dinero, poder y lucha de clases... es la historia que puede suceder cuando una prostituta y un cliente se encuentran, la historia que puede estar ocurriendo hoy mismo, ahora mismo, detrás de cualquier puerta" (nota de la autora al final del drama- pág. 48).

En contraste con *Apología del amor*, en *Espérame en el cielo… o, mejor no*, Diana de Paco desarrolla el tema del maltrato de manera completamente distinta y muy original, puesto que esta obra tiene lugar en una morgue forense. Este drama, que se estrenó en Murcia en el 2013 bajo la dirección de Mariángeles Rodríguez, consiste en cuatro monólogos fragmentados de unas víctimas de la violencia de género que se llevan a cabo mientras se realizan sus autopsias. Mediante este coro de mujeres muertas, de Paco nos presenta un mosaico de historias horripilantes bastante gráficas que subrayan la gravedad de la violencia machista. De Paco demuestra además que este fenómeno no se limita a ninguna raza, nacionalidad o clase social en particular, dada la variedad de mujeres y situaciones que se presentan en esta obra. Se escucha, por ejemplo, el testimonio de una niña paquistaní que relata la opresión religiosa y cultural en su país. Mientras que su madre y ella tienen que taparse, callarse, y no tienen acceso a la educación, su hermano fue matado por haberse vestido de chica. También presenciamos el testimonio de la Señora Recortada, una

mujer europea llena de heridas que terminó viviendo por la calle durante la crisis económica reciente. En otro monólogo, Rosa nos relata el abuso verbal que aguantó a lo largo de su relación con su novio hasta que ella se hartó y decidió no solo asesinarlo sino también suicidarse a sí misma.

Sin duda alguna, una de las historias más chocantes en *Espérame en el cielo…* es la de María, la médica forense que lleva a cabo las autopsias durante toda la pieza. A lo largo de su monólogo, se van revelando varios detalles espantosos. En el día de su cumpleaños, su amante, un hombre casado que además es uno de sus colegas, la empujó por la ventana desde el octavo piso en un momento de pura rabia. Se sugiere que María estaba embarazada, y al final del drama, en una especie de ironía aterradora, nos enteramos de que ella está realizando su propia autopsia; es decir, que ya estaba muerta desde el principio del drama, al igual que las otras víctimas que protagonizan la pieza. El horror de estas revelaciones se acentúa cuando se escucha la voz de su amante mientras este lee el resumen de sus heridas. Los comentarios detallados en cuanto a las múltiples fracturas y lesiones mortales alternan con los últimos gritos y súplicas que emitió María durante el ataque, lo cual recrea el terror del crimen a la vez que refuerza el impacto de la escena.

Los monólogos que constituyen *Espérame en el cielo… o, mejor no* forman un caleidoscopio de testimonios, confesiones, recuerdos, quejas, añoranzas y penas. Aunque se presentan como cuatro tragedias independientes, la manera fluida en que se entretejen, junto con la presencia simultánea de las protagonistas en el escenario, subraya lo universal del maltrato que han sufrido estas mujeres. A través de este abanico de historias tan conmovedoras, De Paco nos recuerda constantemente que este tipo de agresión no se limita a ningún lugar, época o cultura en particular. El hecho de que los monólogos se realizan en una morgue resulta especialmente efectivo para esta obra, puesto que este espacio dramático, como observa Rodríguez, sirve como una frontera entre la vida y la muerte. Según ella, "La luz fría de la morgue se contagia así de la vida recién clausurada. Los sonidos reales de la autopsia se entrecruzan con las confidencias llenas de humor y de tragedia de estas cuatro mujeres. A medida que la forense

abre las cámaras frigoríficas, las mujeres que habitaron esos cuerpos nos cuentan qué les hizo vivir y qué les ha hecho morir. La autopsia se convierte de este modo en ritual pormenorizado y escrupulosamente realizado por la actriz que desempeña el papel de la forense…" (nota recibida el 26/1/15). El lugar de la morgue agrega una dimensión hiperrealista a la obra, la cual se amplía aún más por el énfasis en varios elementos sensuales tales como el frío constante y el olor a muerto que contagia el ambiente. De Paco también integra efectivamente el bolero nombrado en el título de la obra, cuyas letras románticas marcan la transición entre los monólogos a la vez que resaltan el desenlace trágico de las relaciones comentadas, ya que se escucha justamente después de que se anuncia la causa de la muerte de cada mujer. Aunque la canción sirve para establecer el tono general de la pieza, cabe señalar que cada monólogo está salpicado de amargura, desilusión, enojo, ternura y, de vez en cuando, un poco de humor. El drama concluye con un gesto colectivo de solidaridad, compasión y apoyo que se resume bien en la última acotación: "FINAL CON LAS CUATRO FIGURAS. Fusión escénica, visual, sin palabras. En este momento ellas, las cuatro, se unen, se miran, se reconocen y se abrazan, juntas, para la eternidad" (31).

Apología del amor y *Espérame en el cielo… o, mejor no* ejemplifican bien las tendencias recientes en el teatro español que trata el fenómeno espeluznante del femicidio. Aunque las dos obras varían en cuanto la exposición del tema, Juana Escabias y Diana de Paco coinciden en la manera en que denuncian este tipo de violencia. Ambas autoras subrayan lo vulnerable de la mujer cuando prevalecen las actitudes machistas y de prepotencia en las relaciones amorosas, laborales, familiares y sociales. Escabias y De Paco son dos dramaturgas comprometidas que se han juntado, mediante su teatro, con el movimiento internacional creciente contra la violencia de género. En las obras escogidas para este estudio, se escucha claramente el eco del grito "¡Ni una menos!", ya que estas piezas consisten en una protesta más y muy efectiva contra el maltrato a las mujeres.

OBRAS CITADAS

De Paco, Diana. *Espérame en el cielo… o, mejor, no.* (ms.)

Escabias, Juana. *Apología del amor*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2011.

García Garzón, Juan Ignacio. Prólogo a *Apología del amor*, de Juana Escabias. Madrid: Ediciones Irreverentes, 2011.

Rodríguez, Mariángeles. Correo electrónico fechado 26/1/15.

El amor en los tiempos de la inmigración: parejas de culturas diferentes en el teatro de Sergi Belbel. Forasters (2003) y Fora de joc (2009)

María Chatziemmanouil

Sergi Belbel (Terrassa, 1963) es autor, director y traductor teatral. Se licenció en Filología Románica y Francesa por la Universitat Autònoma de Barcelona en 1986. Es miembro fundador del Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, profesor de Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona desde 1988 y Director Artístico del Teatre Nacional de Catalunya, desde 2006 hasta la fecha. Es el autor catalán más representado en el extranjero y ha sido galardonado con los premios de teatro más importantes en España para su labor como autor, director y traductor. Entre sus obras destacan *Carícies* (1991), *Després de la pluja* (1993), *Morir* (1994), *La sang* (1998), *El temps de Planck* (1999), *Forasters* (2003), *Mobil* (2005), *A la Toscana* (2006), *Fora de joc (*2009), etc.

Belbel tenía 12 años cuando murió Franco en 1975. A partir de los primeros años de la posguerra, por su industrialización y su prosperidad económica, Barcelona se había convertido en un polo de atracción de inmigrantes procedentes de zonas económicamente subdesarrolladas

tanto de España como de Europa. A partir de los noventa, a raíz de las Olimpiadas de 1992, Barcelona empezó a recibir enormes oleadas de inmigrantes que esta vez provenían no solo de otros países, sino también de otros continentes: de África, que es el continente más cercano a España a nivel geográfico, y de América Latina, que a raíz de la lengua común es el más cercano a nivel cultural. En 2003, cuando fue escrita su obra *Forasters*, se calculaba que los inmigrantes legales que residían en España eran más de 1,5 millones, y la mayoría de ellos vivían en Barcelona y Madrid.

La obra se estrenó en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya el 16 de septiembre de 2004. La dirigió el propio autor y estuvo dos meses en cartelera. Se ha traducido hasta la fecha a 4 idiomas y ha sido galardonada con seis premios del público (Premios Butaca 2005). En 2008 Ventura Pons rodó una versión cinematográfica de la obra que llevaba el mismo título y que optó a diez premios Gaudí, de los cuales ganó uno: el de la mejor actriz protagonista (Ana Lizarán).

"*Forasters, un melodrama familiar en dos tiempos*", es la historia de una familia burguesa, que vive en una gran ciudad europea ("que puede ser Barcelona, o no") a caballo entre dos siglos: desde los años sesenta del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI, es decir, actualmente. Dos generaciones de la misma familia viven en un piso grande. En el piso de arriba, en cada época, vive una familia de inmigrantes, que en los sesenta son "de otra cultura" y en el presente son "de otro continente". Los personajes no tienen nombres, y se definen por su posición en la familia. En el siglo XX, tenemos al Padre, a la Madre, a la Hija, al Hijo y al Abuelo (de la familia autóctona) y a la Vecina, al Vecino, al Niño y al Marido (de la familia de los inmigrantes). En cuanto al siglo XXI, es decir, en el presente, tenemos al Padre, a la Hija y al Hijo, a la Nieta y al Nieto (de la familia autóctona), al Joven y al Huérfano (de la familia inmigrante), a la Asistenta y al Hombre, que a su vez es el Niño inmigrante del siglo XX y será finalmente quien compre la casa. Las historias se desarrollan en paralelo con una maestría impecable. Sergi Belbel, "ha demostrado, otra vez, tener dones por el alta costura (...) no hay ningún punto sin coser, no hay ningún hilo por donde estirar y desmontar la trama." (Monegal, 2004).

En la primera historia, en el siglo XX, la Madre está enferma de cáncer, moribunda. Sufre mucho y junto a ella sufre toda la familia, lo que genera días horribles de disputas y de discusiones entre sus miembros. La Madre hace jurar a su marido que no volverá a casarse después de su muerte y a su Hijo que no venderá la casa. Más tarde veremos que ninguno de los dos cumplirá con su promesa. La Hija tiene 17 años y se lleva muy mal con su madre. Se pelea también con su hermano porque afirma que va a casarse con un amigo de él, de quien el Hijo está enamorado en secreto. El Hijo tampoco se lleva bien con su madre, porque ella se ha dado cuenta de que él es homosexual y está enamorado de su amigo. El Hijo huye de casa los últimos días de la vida de su madre y vuelve cuando ella ya está muerta. Mientras tanto, en el piso de arriba vive una familia que procede del sur. Se trata de gente pobre, gente de otra cultura, gente que habla otro idioma, gente que sufre las consecuencias del alcoholismo y de la violencia intrafamiliar. Cuando estos dos mundos diferentes se encuentran, el choque produce varias convulsiones: lo que nos importa aquí es que la Hija de la familia burguesa se enamora del Vecino inmigrante, huye de su casa embarazada y luego se casa con él.

La Hija vuelve al cabo de 40 años, en la segunda historia, enferma de cáncer como su madre, sin su marido, de quién se separó hace años, acompañada solo de uno de sus cuatro hijos (el Nieto). Su hermano tiene una hija de 17 años (la Nieta) y está divorciado. Su ex mujer y su hija ya saben que él es homosexual y que vive con su novio. Los dos hermanos intentan mejorar su relación rota desde hace tantos años. Su Padre ya está casado con su Asistenta, una mujer latina de cincuenta años, sin que sus hijos lo sepan. En el piso de arriba viven ahora inmigrantes de otro continente, cuya presencia se hace notar "por la música o por ruidos siempre inquietantes". La Nieta se enamora del Joven inmigrante y termina embarazada, igual que su tía 40 años atrás.

Las tres parejas de culturas diferentes que aparecen en *Forasters* son, pues, las de Hija-Vecino, Padre-Asistenta y Nieta-Joven. Veamos sus historias más de cerca:

Cuando la Hija en el siglo XX se enamora del Vecino, ella tiene 17 años y él tiene 20. Ella es una chica burguesa que se cree rebelde. Con su madre y con su hermano se lleva fatal y con su padre tiene una relación caracterizada por la indiferencia. El ambiente familiar (la Madre moribunda, las peleas cotidianas y la falta absoluta de afecto entre todos) acaba asfixiándola y necesita escapar urgentemente. Antes de enamorarse del Vecino, tiene otro novio: es el amigo de su hermano, con quien piensa casarse para escaparse de su casa. El Hijo espía todos los movimientos de la Hija —con tal de proteger a su querido amigo de una mujer peligrosa, como considera a su hermana— y se da cuenta de los verdaderos objetivos de ella:

HIJO: Sólo quieres casarte con él para tener una posición cómoda. (...)Y también para tener la excusa perfecta para largarte de esta casa sin provocar un escándalo. Pero tú no le quieres. Una vez casada, le pondrías los cuernos con el primer pelele que te echara un piropo. (Mira hacia arriba.) Con ese hijo de puta, por ejemplo…

HIJA: Eres un imbécil. ¿Sólo porque soy amable con el vecino, te crees que…?

HIJO: ¿Amable? Anda ya, nena, no me hagas reír. Te lo comes con la mirada cuando os cruzáis en la escalera. Y él se da cuenta y te sigue el juego.

El Hijo resulta profético cuando se refiere al futuro de la Hija con el Vecino:

HIJO: Cuidado que no te meta un penalti un día de éstos, porque ese pelagatos se ha propuesto cazarte.(...) ¡Y tú vas riéndole las gracias cada dos por tres! Ya me dirás qué coño harás después, preñada de un tipo como ése. La vergüenza de la familia.

La primera información sobre el Vecino y sobre su carácter difícil la proporciona su misma madre, la Vecina, cuando dice que su hijo es "un tarambana". El Vecino se siente halagado por el interés que le muestra una chica guapa y rica y desde el primer momento intenta seducirla. La Hija ve en el Vecino un hombre no solo guapo, sino también rebelde, atrevido y dinámico, cosa que no son ni su padre, ni su hermano, ni su ex novio, con quien pensaba casarse. La Madre, desde el instante en que se da cuenta de la atracción que ejerce el Vecino sobre su Hija, intenta infructuosamente impedir la posible relación. El Hijo, que también ve claramente lo que está pasando, aunque se avergüenza de la posible relación entre su hermana y el "pelagatos" del Vecino, en el fondo lo único que quiere es que ella deje en paz a su querido amigo de quien estaba "enamorada" hasta entonces. El Padre no interfiere nunca en eso, pero sí lo hace cuando su hija regresa a casa para morir, después de cuarenta años, y le dice que aunque siempre fue la niña de sus ojos, casi la odió cuando abandonó la casa para casarse con un inmigrante. El origen, la clase social, y la familia del Vecino desempeñan un papel decisivo a la hora de rechazar el aspirante a novio de la Hija por parte de su familia. Para la familia burguesa, el Vecino y su familia son "gentuza" y "chusma", son otro mundo, con el que no quieren mezclarse: observan este mundo con curiosidad, le prestan ayuda caritativa a veces, pero no dejan de considerarlo inferior al suyo.

Esta historia de amor terminará fatal: la familia que forman el Vecino y la Hija es una familia disfuncional: él resulta ser ludópata y alcohólico y maltrata a su mujer, como antes hizo su padre con su madre; en la obra no se nos ofrece ninguna pista acerca de su trabajo, pero sabemos que la Hija tuvo que vender a su hermano su parte de la casa familiar. Por el Nieto, el hijo menor de ellos, nos enteramos de que su padre "gastaba en juergas el dinero de la herencia". El modelo de hombre que el Vecino ofrece a sus hijos también es decisivo para la vida de estos: "El mayor, con problemas de drogas; el segundo, alcohólico perdido, como el padre; y el otro, en el ejército porque es el único sitio donde se atrevían a admitirle", dice de ellos su madre. Y el menor llega a odiar a sus padres: a su madre porque nunca quiso tenerle, y a su padre por todo lo que ha sufrido su familia por su culpa. El Nieto es un joven sentimentalmente mutilado y completamente infeliz, que utiliza la ironía como lanza y escudo a la vez, para que los demás no se acerquen y no vean sus heridas mal ocultas.

La segunda pareja en *Forasters*, constituida por el Padre y su Asistenta, refleja una imagen muy reconocible en la realidad social de Europa Occidental hoy en día. Aunque no hay todavía estadísticas fiables al respecto, el porcentaje de matrimonios entre hombres mayores y sus

asistentas extranjeras parece que va creciendo cada año. Padre de la familia burguesa en *Forasters* había prometido 40 años atrás a su mujer moribunda que nunca volvería ni a querer, ni mucho menos a casarse con otra mujer. Cuando ella muere, el Padre se prejubila por depresión a los cincuenta y cinco años; durante 40 años no se casa, tampoco tiene otra novia y mantiene relaciones sexuales solo con prostitutas. Aunque al final no cumple con su promesa, continúa sintiendo amor hacia la madre de sus hijos y no permite que su Hijo lo ponga en duda, a pesar de haberse casado con su Asistenta:

HIJO: (...) A partir de esta noche dormirás en la habitación del servicio, al lado de tu mujercita. (...)

PADRE: ¿Por qué dices mi "mujercita"?(...) No es mi mujercita. Un poco de respeto para tu madre, ¿no?

HIJO: ¿Para mi madre? ¿Quién se acuerda de ella, ya? ¿Tú, acaso?

PADRE: Cada día de mi vida. (...)

Al contrario, es el Padre quien pone en duda el amor de sus hijos hacia él: su Hija después de su huida de la casa no da señales de vida durante 40 años, mientras la presencia de su Hijo se limita solo a enviar el dinero para el sueldo de la Asistenta, y eso solo "por el "qué dirán"". El Padre se queda solo en casa con su Asistenta y encuentra en ella el afecto que le faltaba: ella es su familia y su pareja sexual a la vez. Su relación mantiene una ternura y un afecto que no admiten discusión. El Padre, aunque a veces sea un déspota, aunque insulte a la Asistenta llamándola de todo, en realidad hace cualquier cosa para llamar su atención, comportándose casi como un niño mimado y ofreciéndole así al espectador algunas de las escenas más divertidas de la obra. Ella también lo trata a veces de niño, pero cuando él se pasa, ella se enfada y le hace ir corriendo "detrás de ella como un perrito faldero." El Padre se casa con ella en secreto, porque —como le explica a su Hijo— "le hacía tanta ilusión, pobrecita, no quería morir soltera" y porque está convencido de que ella lo quiere. Efectivamente, vemos que la Asistenta lo cuida mucho y no le deja comer lo que el médico

prohíbe, aunque sería más fácil para ella ahorrarse sus quejas dejándole comer lo que quisiera para que así muriese antes y heredar su pensión.

La Hija, al enterarse del matrimonio, no arma un escándalo, tan solo se limita a felicitar irónicamente a su Padre, quien no le hace caso. Pero cuando el Hijo se entera del matrimonio, ataca a su Padre por haberse casado sin consultárselo, y recibe a su vez una respuesta que no le gusta nada:

HIJO: ¿No se quería morir soltera? ¿Y por eso se ha casado… contigo? ¡PERO CÓMO TE HAS ATREVIDO A HACER ALGO ASÍ, DESGRACIADO? ¿No te das cuenta de que sólo lo ha hecho para obtener la nacionalidad y por tu dinero?

PADRE: ¿Qué dinero? Si no tengo. ¡Y la nacionalidad, ya la tenía! Lo ha hecho porque me quiere.

HIJO: Oh, qué romántico. Y tú a ella también la quieres, ¿verdad? ¡Por eso la tratas como la tratas!

PADRE: Me ha estado cuidando y alimentando todos estos años. Y dándome su afecto sin pedir nada a cambio. ¡Cosa que tú no has hecho jamás!

La pelea entre el Padre y el Hijo toma un cariz más virulento cuando este se entera de que la Asistenta va a heredar la pensión de su Padre cuando muera, "para ayudar a su familia pobre en algún pueblucho perdido de Sudamérica". Y amenaza a su Padre con vender la casa y poner "de patitas en la calle" al Padre y a su *mujercita*, si insiste en salirse con la suya. Ya desde el prólogo de la obra sabemos que esta amenaza acabará realizándose: el Padre ya está en una residencia —a la que su Hijo insiste en llamar "apartamento para la tercera edad"— acompañado de su mujer, a quien el Hijo sigue presentando a los demás como "la señora que lo cuida."

La tercera pareja es cronológicamente la última en la obra: en el presente, la Nieta se enamora del Joven vecino, inmigrante de otro continente, probablemente de África (Magreb). Esta historia de amor parece un reflejo de la anterior, la de la Hija y el Vecino. En la última escena del majestuoso final, donde los siglos y los personajes de las dos épocas

se mezclan, vemos a la Hija/Nieta revelando al Vecino/Joven su embarazo. Pero en el Epílogo de la obra nos enteramos de que esta última historia evolucionó de manera totalmente diferente, como cuenta el Huérfano al Hombre que compró la casa de la familia burguesa: la Nieta se fue de la casa justo después de la muerte de su tía. Al parecer, su salida fue inesperada y urgente, ya que no dijo ni siquiera "hasta luego" al Huérfano, cosa que a él le sorprendió, dado que eran amigos. La chica ya está muy lejos —como dice su novio— y el Huérfano no sabe si ella volverá o no. El misterio de la desaparición repentina de la Nieta embarazada y la incertidumbre expresa sobre su vuelta nos hace imaginar las posibles versiones: la familia de ella se enteró de su relación con el Joven inmigrante y del embarazo y optó por separarlos, llevándola a ella muy lejos. ¿Para abortar? ¿Para que diese a luz sin que nadie de su entorno social se enterase? No lo sabremos nunca. El autor deja todos los desenlaces abiertos.

Las parejas interculturales en las tres historias de amor en *Forasters* no son aceptadas por el entorno familiar y social de los autóctonos. En las dos primeras ocasiones, las parejas sorprenden al entorno y se casan sin tener en cuenta ni la familia ni las consecuencias, pero en la tercera es la familia la que sorprende a la pareja y rompe por la fuerza la relación de los enamorados. La oposición a la formación de parejas mixtas entre autóctonos e inmigrantes es en los dos primeros casos solo verbal, pero en el tercer caso la oposición se hace notar con actos, ya que la familia actúa enseguida para cortar por lo sano esa relación indeseable.

Fora de joc es la última obra de Sergi Belbel, escrita en 2009, cuando la crisis económica ya había empezado a notarse en España. Se estrenó en el Festival Grec, el 1 de julio de 2010 en Barcelona, en el Club Capitol (Sala 2), dirigida por Cristina Clemente.

Lisa es una chica con un nivel de inteligencia extremadamente elevado, seleccionada para solicitar una beca de estudios de física cuántica en los EEUU. Esa beca le permitirá estudiar lo que le interesa y conocer a otros estudiantes con los mismos intereses. El problema surge cuando debido a los recortes derivados de la crisis, no se le concede la beca. Sus padres, Anna y Pol, examinan todas las soluciones posibles con tal de ayudar a su hija a realizar su sueño. Pero la crisis les afecta también a ellos: A Pol ya le han recortado un 30% de su sueldo y además él da todos los ahorros de la familia a un amigo suyo, Jan, quien se ha prejubilado. La madre regenta una tienda donde las ventas caen en picado. Además, la familia tiene que pagar el alquiler de un piso donde vive Josep, el padre de Anna, con su ayudante, el latinoamericano Ricky, y el sueldo de este último. Josep no es un padre fácil, y su relación con su hija ha sido siempre problemática. Ricky tiene un hijo, Carlitos, en quien ha depositado todas sus esperanzas y deseos de autorrealización personal: quiere que su hijo se convierta en un gran futbolista y que venga a Europa para jugar en un gran equipo de futbol. Ambos, Ricky y Anna, buscan la felicidad de sus hijos, para conseguir así su propia felicidad. Ricky ve sus sueños frustrados a causa de un accidente que tiene su hijo y que no solo no le permite jugar más a fútbol, sino que le impide caminar para toda la vida. Pero Anna está decidida a hacer cuanto sea necesario para encontrar el dinero para los estudios de Lisa en los EEUU, y así se le ocurre matar a su padre. Antes de saber si sería capaz de hacerlo, la solución se la brinda el propio padre, Josep, que se suicida metafóricamente: se encierra voluntariamente en una residencia pública para que su nieta pueda estudiar en los EEUU.

Lisa, que es una virgen de 18 años, se siente atraída por Ricky y le pregunta directamente si le gustaría hacer el amor con ella. Él confiesa que sí le gustaría, pero no lo hará porque quiere y respeta a Melinda, su mujer y madre de su hijo. Pero las cosas cambian radicalmente justo después del accidente de Carlitos: Melinda confiesa a Ricky que mantiene desde hace tiempo una relación amorosa con el entrenador de su hijo y que ha decidido que se trasladen los dos a casa de él para que les cuide mejor. Ricky busca refugio en los brazos de Lisa, quien muestra mucho cariño también hacia su hijo. Josep, que quiere mucho a ambos, tiene una idea para facilitar las cosas: que se casen.

JOSEP: (...) Así Ricky podrá obtener los papeles, podrá traer aquí a su hijo y con un poco de suerte le operarán las piernas gratis en un buen hospital. Cuando el niño esté mejor, seguramente Lisa ya habrá acabado sus estudios

en los Estados Unidos, se divorciarán, y tan amigos, como ahora. ¿Qué creíais, que se casaban por amor? Ja ja ja. Pero, ¿en qué mundo vivís? (...)

Así el abuelo resulta más realista y más "progre" que los padres de Lisa. Ellos creen que su hija se ha enamorado de Ricky y temen que el amor sea un obstáculo para su carrera. En la relación de Ricky y Lisa hay afecto y cariño, incluso hay sexo, pero no se trata de un amor con el significado clásico del término. Se podría decir que es un "amor postmoderno", un amor "a juego" con su época.

Sergi Belbel en el final de las dos obras aquí examinadas deja una ventana abierta a la sociedad del futuro. En *Forasters*, el que compra la casa de los burgueses autóctonos es el Chico de los inmigrantes del siglo XX, y en *Fora de joc* la familia pequeñoburguesa acepta sin más el casamiento de su hija con un inmigrante divorciado que además ya tiene un hijo. Las cosas ya han cambiado, el futuro pertenece a una sociedad multicultural donde nadie se sentirá "forastero" o "fuera de juego". El amor tampoco.

La Academia de las Artes Escénicas de España

A lo largo de los años se han sucedido diferentes tentativas para crear una Academia de las Artes Escénicas en España. Existen Academias del Cine, de la Televisión, de la Música. Pero no la había de las Artes Escénicas, ni siquiera del Teatro. Sí que hay asociaciones profesionales de tipo sectorial (de autores —que incluye dramaturgos, coreógrafos y músicos escénicos—; de directores, de actores, de compañías profesionales de danza, etc.), y era a través de ellas desde donde intentó crearse en varias ocasiones una organización superior, que englobara a todas, aunque sin éxito, porque, como señala José Luis Alonso de Santos, presidente de la Academia, "cada una pretendía llevarse el gato al agua, cada una quería ser la que mandaba y guiaba a las demás. Hubo también intentos asamblearios: ¿qué hay de lo mío? Eran reuniones siempre con buena voluntad, pero faltas de criterio. Un tercer intento se produjo cuando fue la Administración la que trataba de organizarla, y lo que quería era crear su Academia, por lo que no salía nunca".

Contando con estos precedentes, y preocupados por la carencia de una voz unitaria y autorizada que englobara a cuantos profesionales de las artes escénicas quisieran participar en un proyecto de estas características, un pequeño grupo de ellos comenzaron a mantener reuniones de manera periódica. Volvemos a José Luis Alonso de Santos: "Lo hicimos con el ejemplo de los principios de la Academia de Cine. Han sido ondas que

han generado una segunda, luego una tercera. La primera onda fueron pequeñas reuniones, comidas o cafés con grupos reducidos, de diez o doce personas como máximo; gente significativa del mundo de la escena con una idea común: que era bueno que se creara una Academia, que era un magnífico elemento de defensa. En aquellas reuniones había varias palabras que estaban en boca de todos: dignidad, ayuda mutua, defensa de los intereses. Y la palabra clave, que da sentido a una Academia: excelencia. Una Academia nace para mejorar, y esta nace para, concretamente, mejorar las Artes Escénicas."

En esta fase inicial se trabajó sin apresuramientos. Fueron tres años de contactos, de reuniones, de valoraciones, de avances y retrocesos, hasta que se tuvo bien perfilada la idea. Se hizo labor de proselitismo, se recabaron adhesiones, se creó una Junta Directiva provisional y se redactaron unos Estatutos y un Reglamento, pasos necesarios para solicitar la inscripción de la Academia en el Registro de Asociaciones, es decir para darle existencia legal. Durante este período fue fundamental el apoyo recibido de la Fundación SGAE, que puso a disposición de la naciente Academia los recursos que le permitieron llevar a buen término todo lo proyectado.

La Academia de las Artes Escénicas de España, a partir de ahora AAEE, nacía con la voluntad de acercar a los profesionales de todas las especialidades que convergen en cualquier tipo de creación escénica: productores, autores, directores, intérpretes, coreógrafos, compositores, escenógrafos, caracterizadores, figurinistas, iluminadores y también estudiosos e investigadores de las artes escénicas. El 28 de abril de 2014 se celebró en la Sala Berlanga de Madrid la Asamblea Fundacional de la AAEE, en la que fueron aprobados los Estatutos y se convocaron elecciones a Junta Directiva. Dos meses después, el 23 de junio, y en el mismo lugar, los 162 Académicos fundadores elegían la primera Junta Directiva de la AAEE, que presidía el dramaturgo José Luis Alonso de Santos y en la que figuraba como Secretario General el también dramaturgo Antonio Onetti, y como vicepresidentes el productor José Cimarro, la coreógrafa Rosángeles Valls, el escenógrafo Juan Ruesga y la directora Carme Portaceli. El tesorero era

el compositor Mariano Marín, y los vocales José Carlos Plaza, Ana Belén, Rodolf Sirera, Magüi Mira, Fermín Cabal, Mónica Runde, Miguel Ángel Camacho y Pilar López.

Durante el año transcurrido han sido diversas las actividades realizadas por la AAEE, que en el momento de escribir estas líneas cuenta ya con 314 académicos. La Academia ha llevado a cabo actos de presentación en diversas ciudades españolas y ha puesto en funcionamiento su sede social, situada en la calle Abdón Terradas, nº 4, 4ª planta, 28015 Madrid. También en la Villa del Libro de Urueña, durante los días 6 y 7 de marzo de 2015, y con el patrocinio de la Diputación de Valladolid, se celebró el Primer Congreso de la AAEE, con el objeto —en palabras de su presidente— de analizar "la situación de la danza, el teatro y la lírica en nuestro país, así como las medidas para mejorar la situación en el campo de la creación escénica". El presidente añadió que quizá en este primer encuentro los profesionales de las Artes Escénicas no lograrían contestar a grandes preguntas, pero están abriendo un camino nuevo: "Un creador es quien abre caminos. Y somos luchadores en una eterna batalla para que el mundo no sea inmundo." El Congreso sirvió a los socios para definir los asuntos que centrarán el trabajo más inmediato de la Academia y animar el diálogo entre los diversos profesionales de la escena.

Pocas semanas después, en el Teatro María Guerrero de Madrid y con motivo del Día Mundial del Teatro, se presentó la web de la Academia, en la que se puede encontrar información sobre sus miembros, las actividades y el modo y condiciones de inscripción. También se presentó el número 1 de Artescénicas, la revista de la Academia, que dirige Rodolf Sirera, con periodicidad semestral, que pasará a cuatrimestral el próximo año, y con una tirada de 1000 ejemplares en papel, que se distribuye gratuitamente a los académicos, así como a instituciones y centros de producción y documentación relacionados con las artes escénicas. La revista puede también descargarse, en versión PDF, en la página web de la AAEE.

Entre las últimas actividades programadas destaca la convocatoria

del primer Premio de Investigación de las Artes Escénicas con el propósito de dedicarlo en cada edición a un área específica, comenzando en esta primera convocatoria por la danza, en cualquiera de sus manifestaciones. Este premio se fallará el próximo día 31 de octubre, y consistirá en la publicación de un mínimo de 500 ejemplares del trabajo de investigación premiado, además de 1.000 € en metálico. Igualmente se está preparando la publicación de las Actas del Congreso de Urueña, la realización de un estudio sobre la situación de las Artes Escénicas en España, y un Seminario sobre la razón poética, que se celebrará en la primavera de 2016. También, en las últimas semanas de 2015, tendrá lugar el nombramiento de Académicos de Honor y la concesión de la Medalla de Oro de la Academia.

III. Homenaje a Carles Alberola

Si Carles Alberola fuera Charles Alberola

Juan Luis Mira

Si Carles Alberola, el autor homenajeado en la pasada edición de la Muestra, se llamara Charles y hubiera nacido en Brooklyn, y no en Alzira, todos dirían que se trataba del hermano pequeño apócrifo —y más guapo— de Woody Allen, sencillamente porque entre ambos hay tantos puntos en común que algún parentesco había de encontrarse; aunque, claro, el bueno de Carles, que siempre ha confesado la incontestable influencia que sobre él ha ejercido el autor de *Annie Hall*, posiblemente diría aquello de "Xe, més vulguera jo!".

Pero la realidad, esa palabra que tanto trocean ambos autores, nos lleva a pensar que la sombra del hipotético hermano mayor, lejos de oscurecer talentos heredados, ha iluminado para bien la trayectoria del autor valenciano. Como no es mi intención hacer literatura comparada ni nada que se le parezca, baste decir que los dos comparten la esquizofrenia creativa de ser al mismo tiempo autores, actores, directores y hasta productores, aunque en ámbitos geográficos, industriales y mediáticos obviamente distintos y distantes; y que han integrado en sus obras un alter ego cargado de encanto, fragilidad y eso que podríamos denominar "humor inteligente". Porque, aunque por supuesto, no podemos encorsetar

sus producciones en este único aspecto, sí que es fácil reconocer que este personaje, el perdedor de mirada lánguida, hipocondríaco, intelectual a su pesar, humilde, entrañable y enamoradizo, siamés del autor, constituye una de las características esenciales de sus respectivas obras.

Esa particular poética del antihéroe nos llegó por primera vez a la Muestra en el año 95 arrastrando un pie roto, con muletas y un *CURRICULUM* bajo el brazo que, escrito al alimón con Pasqual Alapont, engañó hasta el que firma estas líneas. Como programador responsable de la sección, llegué en un primer momento a preocuparme cuando vi salir del coche a Alberola, antes de la función, con el pie escayolado, haciendo de un actor/autor/director/productor contrariado por las circunstancias. Porque el planteamiento que trajo a las noches golfas de Clan Cabaret iba de un actor que acababa de lesionarse y se disculpaba ante el público por no poder actuar; disculpa que duraba la hora y media de un espectáculo lleno de chispa, ingenio y, para mí, traviesa ternura. Eran los primeros pasos de un autor que, como sucede con el Woody de Toma el dinero y corre o Bananas, estaba decidido a entrar en un territorio muy definido en el que se ha mantenido fielmente hasta hoy.

En ese territorio, que ha ido conformándose y evolucionado hasta su último trabajo firmado, *¿Me esperarás?*, cabe destacar el protagonismo del juego siempre sugerente en torno al tránsito ficción/realidad, de la mano de un lenguaje metateatral que en aquel *Currículum* partía de su inicial etapa matrimonial creativa junto al supuesto Enric Balaguer, el "malogrado autor" de *Un cor famolenc*, sobre el que estaba construido el monólogo. El mismo imaginado autor cuyo *Dietari* servía de base también a Estimada *Anuchka*, trabajo que se presentó al año siguiente en la Muestra, y que continuó siendo la inspiración de otras pieza de Alberola, como *Mandíbula Afilada* (uno de sus grandes éxitos, que apuntaló su trayectoria como dramaturgo), que emergía desde el "hipotético" *Manual de Seducción* de Balaguer, "autor" asimismo de 12+1, que iba a servir de marco para 13, obra que se presentó en la Muestra en su decimocuarta edición. Ficción/realidad/alter ego que, en el caso de Carles, se multiplica, no solo en el desdoble actor/personaje, sino en el de autor que se inventa un colega paralelo al que adaptar.

El eje ficción/realidad (recordemos que *Ficció* es uno de sus títulos más representativos) es, pues, el punto de partida del que irrumpen, como en un calidoscopio, la mayoría de sus textos, y su interacción como juego dramatúrgico le ha servido de armazón para tratar, desde el guiño, el desenfado y el humor suave, asuntos arduos y comprometidos. Su baraja temática contiene "tópicos universales" (desde el *ubi sunt* al *aurea mediocritas*, el carpe diem o el *tempus fugit*…), que llegan a hacerse locales, en el sentido de cercanos, y que se hacen presencia, hasta física en ocasiones, sobre el escenario. La Muerte —como tema o personaje—, la amistad, el amor, la profesión del cómico, el azar, el paso del tiempo, la intrahistoria y su cotidianidad como la verdadera biografía de cada uno… son obsesiones que se entrecruzan y crean un entramado homogéneo en textos como *Per què moren els pares, Que tinguem sort, Estimada Anouchka, Mandíbula afilada,13, ¿Me esperarás?*... Porque, en definitiva, los textos de Carles son un sorprendente puzle de espejos, tal como lo plasmó magistralmente la escenografía de otro Carles, Alfaro, en su propuesta plástica de *Que tinguem sort*. Aquel camerino con trasfondo onírico era la metáfora de la ambición creativa de Alberola por cuartear la realidad a su manera. Para insistir en cuestiones que ya había apuntado en otros textos: que en nuestro currículum deberíamos meter aquella rana que nos regaló un amigo, o que nunca matamos el tiempo, es el tiempo el que nos mata; que no hay nada mejor que equivocarse e insistir en sonreír asumiendo nuestra torpeza, o que nuestros padres no mueren, simplemente se largan a Brasil, o que lo que nos diferencia de los animales es la esperanza, convertida en la capacidad de esperar al ser querido lo que haga falta, cinco o mil años; que la vida del cómico es la de quien sabe aceptar su fracaso irremediable hasta con optimismo —y más en una sociedad como la valenciana— y que la vida ya no es que sea, parafraseando a Lennon, lo que pasa mientras tú haces otros planes, sino lo que está pasando mientras uno hace otra cosa… El ingenio de Carles, desde la distancia del relativismo de los posibles reflejos que rebotan y convierten nuestra realidad en algo que no sabemos bien qué es, permite así abordar sesudas

y complejas reflexiones, que permanecen latentes en cada uno de sus trabajos. Su habilidad consiste en hacerlo con una mirada alejada de la arrogancia, siempre próxima y humilde.

Y todo ello contado desde una partitura teatral dominada por el ritmo de unos diálogos frescos, vertiginosos, casi musicales, de frases cortas que se superponen y que dejan asomar un gag detrás de cada esquina, una cierta sonrisa que no necesita forzar la máquina del histrionismo. Y es que la mirada de Carles, o Charles, amplificada y escondida a la vez tras el enfoque de unas gafas —otra coincidencia con Allen—, nos cuenta la vida sencillamente, como lo que es: una broma. Nada menos.

IV. Muestra-Maratón de Monólogos

Sol@ ante el peligro, se llenó de amor

Juan Luis Mira

Como viene siendo ya una tradición desde hace dieciséis años, el maratón de monólogos SOL@ ANTE EL PELIGRO se celebró en Alicante durante la segunda quincena de mayo. El pub CLAN CABARET acogió a un público entusiasta que acudió masivamente tanto a las semifinales, el 22 y 23 de mayo, como a la gran final, el 30, en la que la sala reventó su aforo. Y que siga la racha.

Veinte fueron los textos que compusieron el programa, con autores y monologuistas llegados de toda España, pero especialmente de las provincias de Alicante, Murcia y Valencia. Y, como en anteriores ediciones, hubo un poco de todo: humor grueso y flaco; Club de la Comedia, que no podía faltar, con su sombra alargada y clónica; apuestas osadas y otras más convencionales, y muchas risas, eso sí. Esta vez el sexo, el de los textos, languideció, valga la expresión. No hubo tanto desmadre libidinoso como en otras ocasiones y los temas fueron algo más variados: igual hablaban de la abuela, que de la sempiterna época de exámenes, que del amor por Internet o de las medidas del amor, postizas o no. Hubo también mucho *"caloret"*, como *trending topic* de la "cultura" fallera de la Comunidad, y mucha alusión a las desmesuras de todo tipo.

Precisamente el título que hemos seleccionado, que obtuvo además el premio del público, nos habla con desparpajo de cómo afrontar con mucho humor la realidad de unas curvas que sobrepasan el estándar que imponen las multinacionales de la moda. Su título lo dice todo: LLENITA DE AMOR, y su autora, IRENE SERRANO.

Llenita de amor

Irene Serrano

Como diría Mafalda: “estoy llenita de amor”, o sea, rellenita, entradita en carnes, gordita, que soy una vaca vamos, una foca, una ballena, una burra, una vaca burra foca monje! Que me desbordo por los dos lados de la cama, que voy a cagar al campo y me cago fuera, gorda, que estoy gorda. Pero además, de las de toda la vida.

Cuando era pequeña aún no sospechaba nada, era tan feliz: bollicaos, colacaos, pastelitos de cacao, gomas de borrar…cao. Podía comer lo que quisiera que nadie me decía nada. Yo molaba mogollón. Pero pasé de los seis años y todo fue decayendo…como mi tripita.

Cuando era una adolescente empecé a sospechar algo, mis amigas usaban un asiento en el bus, yo dos, ellas cabían en un baño portátil, yo no. Sus primeros pósters eran de Claudia Schiffer, Cindy Crawford y el mío, sin embargo, fue uno a tamaño natural de Briget Jones. De Rene Cel…Sel.. Celgue…de la gorda que hacía de Bridget Jones. Bueno, lo que más me gustaba de ella eran sus bragotas, que para aquel entonces, para mí eran un tanga…y sexy. Me encantaba, la copiaba en todo, excepto en la dieta.

Porque queridas, eso que nos venden en las novelas y en las películas de las gorditas quese ponen a dieta y ejercicio y en cinco páginas ya están

perfectas y se han ligado al más guapo de los guapos entre los guapos…es mentira…y gorda!

Mi primer novio fue…un vaco burro foco monje. Pues gordito, como yo. No va a ser Brad Pitt. Pero me quería mogollón. Un día me propuso grabarnos follando, una experiencia única. Pusimos la cámara lejos, lejos…muy lejos…en Mordor, para que nos enfocase a los dos. Cuando acabamos y fuimos a verlo, ahí solo se veían dos masas rositas moviéndose. Entonces va y me dice…"gordi"…el muy original me llamaba gordi. "¿Por qué pones la pierna así?" "Ese es mi antebrazo...pedazo de panceta con ojos". Y así acabo nuestro idilio de amor y McDonalds.

Después de tantos años te das cuenta que es mejor estar sola que mal acompañada, a la fuerza, porque desde entonces no ligo ni una mayonesa. Bueno una mayonesa sí, porque a mí eso de las salsas se me da…deluxe. Escuchas cosas como "perdona guapa, quieres ir a bailar" siiiiiiiiiiiii "es que contigo en medio no veo a tu amiga". Ooohh.

Como ir de compras, un suplicio. Como ya sabes que estás…llenita de amor, evitas ir a las tiendas donde sabes que la XL es una talla 40 y vas directa a eso que llaman "tallas grandes. Hay moda juvenil" yo no llamaría juvenil al pantalón de pinzas de mi abuela o al estampado de miniflorecillas en tonos marrones y tierras que se empeñan en ponerle a las camisas ¡ojo! sin transparencias, no sea que se intuya un poco el color de tu piel.

Entras, te pruebas una XL, una XXL y cuando llegas a la XXXXXXXXXXXXXXXL, que es la tuya, porque aquello de tallas grandes…ja!, te das cuenta que el precio es mayor. ¿Por qué? Claro, todo tiene su explicación: para coser una talla XXXXXXXXXXXL se necesita toda una nave de niños hindúes. Mientras que para coser una prenda de una talla normalita solo hace falta un niño…y filipino.

Luego hay mucha gente que se pregunta: ¿Por qué las gordas nunca llevan tacones? ¿Por qué se rompe el tacón? Siii ¿Por qué se rompen los tobillos? Siii ¿por qué el tacón debe ser proporcional a la anchura de la mujer en

cuestión o si no existe la posibilidad de perder la estabilidad de tal forma que se caiga y ruede como un bollito de azúcar? Siiii.

Pero eso no es lo peor en el tema calzado, lo peor es: ¿por qué las cañas de las botas son tan estrechas? Que para el que no sepa lo que es la caña de una bota, es este trocito de aquí. ¡Este trocito! ¿Por qué tan estrecho?

Tras probarte mil quinientas botas, que ninguna suba y que la dependienta necesite una bebida isotónica, esta va a pedir ayuda y de repente hay detrás de ti cuatro dependientes más intentando subirte las botas a la voz de tirad!!! Tirad!!! Tirad!!

Es entonces cuando llega la jefa y dice…"hombreeee! pero si tenemos unas de caña ancha especiales para gor…gemelos anchos" Siiii!…tú ya estas bailando de la emoción, llegan las botas, preciosas, de piel…falsa, te las pruebas y ves una luz y oyes en tu mente un "oooooh"…miras el precio y sí, es mayor ¿por qué?¿otra vez? ¿Encima de gorda hay que ser rica?

Aun así, vuelves a casa con tus botas nuevas, tu camisa no transparente de miniflorecillas marrones y tus pantalones de pinzas más feliz que un regaliz.

Y llega el momento de la ducha. Como cada día, revisas durante dos horas cada kilómetro de tu piel para comprobar si estas 100% depilada. ¿Y si te resbalas y mueres y tienen que ir a levantar tu cadáver? ¿Os imagináis qué vergüenza, si encima de ver una masa desbordada, la masa está recubierta de pelos? Porque si estás delgada nadie se fijaría en ese pequeño detalle. En los periódicos pondrían al día siguiente: "mujer hermosa muere en su bañera por un resbalón" Si muero yo así, en los periódicos pondría: "Se ha encontrado una nueva especie de Yeti en una bañera" Así que, queridas amigas llenitas de amor, o Yetis, si queréis un buen consejo de vida, depilaros siempre.

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
CARLES ALBEROLA

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

XXII MUESTRA
Impartido por SERGI BELBEL

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 Gonzáles
"UN HOMBRE, OTRO HOMBRE" de Francisco Zarzoso
"ANOCHE FUE VALENTINO" de Chema Cardeña
(Edición agotada)

Nº 3. **"DESPUÉS DE LA LLUVIA"** de Sergi Belbel

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

Nº 5. "D.N.I."
"COMO LA VIDA MISMA" de Yolanda Pallín
(Edición agotada)

Nº 6. "BONIFACE Y EL REY DE RUANDA"
"PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P."
de Ignacio del Moral

Nº 7. "AL BORDE DEL ÁREA" AA.VV.
Nº 8. "LA MIRADA DEL GATO" de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 9. "UN SUEÑO ETERNO" AA.VV.
Nº 10. "MALDITA INOCENCIA" de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

Nº 11. "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 Justafré
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

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

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

Nº 23. "¿YO 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 Nº 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 13
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 14
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 15
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 16
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 17
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 18
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 19
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 20

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C/ Pintor Velázquez, 18. Entlo. Izq. – 03004 ALICANTE (ESPAÑA)
Teléfono: 965123856. Fax: 965980123
e-mail: info@muestrateatro.com
www.muestrateatro.com