CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA Nº 26

MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

CUADERNOS DE DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA Nº 26

XXIX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2021

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:
XXIX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Maquetación: Posidonia Design
Impresión: INGRA - Alicante
Publicación interna

ÍNDICE

En memoria de Alfonso Sastre 5

En recuerdo de José Antonio Peral, J. D. Sutton 7

I. Los autores y la dramaturgia actual

I.1. ***Clàudia Cedó***, "La responsabilidad del autor" 11

I.2. ***Patxo Telleria***, "Una breve reflexión sobre mi trabajo como autor" 17

I.3. ***Vanesa Sotelo***, "Señales de humo en medio de la niebla" 29

II. Texto teatral

II.1. ***Guillermo Heras***, "Filoctetes" 41

III. En torno al teatro

III.1. ***Fernando Cerón Sánchez-Puelles***, "Dramaturgias en español" 63

III.2. ***Eduardo Pérez-Rasilla***, "La traslación de la palabra como estrategia dramatúrgica en la escena española contemporánea" 69

III.3. ***Sonia Alejo***, "La primera Asociación territorial de Autoría Teatral. AVEET: hacer necesario lo invisible" 83

III.4. ***David Ferré***, "Apropiación cultural y traducción: del valor estético al valor político" 93

IV. Muestra-Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, "Monólogos, Ciencia y Conciencia" 101

IV.1. ***Ana Peiró ,*** "No digas patata, dí clítoris" 103

V. Breves datos sobre Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados 109

V.2. Talleres de Dramaturgia 111

V.3. Ediciones de la Muestra 115

Adiós a un gran intelectual

Alfonso Sastre perteneció a una generación en la que tenía todo el sentido militar en el compromiso ético y estético. No era fácil ejercer el oficio de intelectual en los oscuros tiempos de la Dictadura franquista. No era nada fácil para un dramaturgo, de clara vocación política como la suya, estrenar en la dócil y aburguesada escena de su época y, por eso, tuvo que buscar, incluso, los recovecos del Teatro Universitario para estrenar su emblemática *Escuadra hacia la muerte*. Eran tiempos aquellos de muchas y variadas censuras, unas obvias y otras, no tanto, como las del gusto de públicos y empresarios dominantes. Recuerdo perfectamente la interesante polémica que en las páginas de Primer Acto tuvieron Buero Vallejo y Sastre sobre el "posibilismo en el teatro". Ya me gustaría poder leer en la actualidad polémicas de ese calado.

Las noticias desagradables siempre llegan en momentos inoportunos. Los fallecimientos de amigos y creadores a los que siempre admiraste te llevan a recordar que siempre nos faltará un abrazo real para una despedida certera. Con Alfonso me ha faltado un abrazo, y eso me duele. Él tomo una decisión muy radical, pero estimo que lúcida, de retirarse de la farándula, haciendo una feroz critica de la banalidad del momento. Y lo hizo marchando a Hondarribia, a su querido País Vasco, aunque me consta que nunca olvidó el Madrid de su primera memoria emotiva. Textos dramáticos y ensayos así lo demuestran.

Aún guardo en la memoria cómo conocí a Alfonso siendo yo un juvenil actor aficionado. Fue en un parque del Barrio de la Concepción, hervidero barrial de muchas cosas en aquellos esperanzadores años 70. Yo acababa de hacer en un teatro parroquial su obra existencialista *La sangre de Dios* y me acerqué al banco donde se sentaba a leer para saludarlo. Fue todo un descubrimiento la calidad humana de esa persona que yo ya consideraba un gran autor y que me trataba, como siempre lo hizo, de igual a igual. Mi admiración fue acrecentándose en mi aventura con el teatro independiente,

mi experiencia en *Tábano* y en la revista *Pipirijaina* nos unió mucho en esa época. En la *Bienal de Venecia* de 1975 compartimos mesas de debate y aún tuve la oportunidad en los 90 de dedicarle el homenaje que a un autor dedica cada año la Muestra de Autores de Alicante.

En España arrastramos dos exilios, el exterior y el interior, ambos mortales para nuestra cultura. Rindamos ahora recuerdo a alguien que eligió el segundo para no tener que seguir sintiendo que ya no pertenecía a eso que llaman "el mundo del teatro".

Seguimos arrastrando una doble deuda con nuestros pensadores y creadores de varias generaciones, los que tuvieron que huir de su patria y los que, aun quedando en ella, sufrieron el silencio o el ninguneo de los sectores culturales.

Para un futuro inmediato y reivindicar el valor de la obra dramatúrgica de Sastre sería que sus obras volvieran a presentarse en los escenarios vivos. Obras como *El camarada oscuro*, pienso que aún sin estrenarse en su totalidad, así como otras, tales como *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *La mordaza, Oficio de tinieblas, La taberna fantástica o La sangre y la ceniza*, deberían ponerse en escena con nuevas miradas desde la dirección y la producción.

No bastarán los llantos y los lamentos de ahora. Es absolutamente necesario que las obras de este gran dramaturgo vuelvan con normalidad a los teatros públicos y privados. No hacerlo será, de nuevo, una ocasión más de olvidar nuestra memoria histórica.

Guillermo Heras

El reencuentro

(sobre José Antonio Peral, *J. D. Sutton*, in memoriam)

Aunque nos tropezábamos bastante por las calles y rincones de Alicante, me reencontré, inesperadamente, con José Antonio y su teatro al inicio de la segunda década de este siglo. Fue él quien vino a mi encuentro porque quería compartir conmigo su vuelta a los ruedos de Talía tras cuarenta años de cortarse la coleta. Y eso que, ya digo, nos veíamos de vez en cuando, fortuitamente, y teníamos ocasión de echarnos unas risas y charlar de la vida y sus caprichos; de su hijo Toño, de sus nietos, de Jácara, de la Asociación Independiente de Teatro —de la que fue Presidente durante muchos años y, junto a Luis de Castro, consiguió hacer algo modélico en toda España— de esa cultura guadiana de la ciudad y el país, de la desidia intelectual, del Premio Arniches que ambos habíamos conseguido… Hablábamos sin amargura, como viejos rockeros. Él había colgado la guitarra, pero la seguía llevando escondida en alguna esquina de la piel; yo aguantaba el tipo, con la voz más ronca, pero consciente de que la música escénica, en su caso y en el mío, sonaban igual.

Cuando me dijo que quería volver a escribir teatro, le comenté que se había hecho esperar, pero que ya tocaba. Por muy bien que lo disimulase —o muy mal— el teatro siempre había ido con él, aunque lo arrastrase como una sombra huérfana durante cuatro décadas. Pero tarde o temprano debía salir a la luz. En su caso, explotó. Tuvimos después varias conversaciones en las que me contaba sus planes, sus proyectos, sus sueños. Vi a un José Antonio rondando los setenta con la mirada de un adolescente. Esos ojos luminosos que siempre había tenido le brillaban más que nunca. Cuando me pidió consejos porque, según él, los nuevos tiempos de la dramaturgia le pillaban con el pie cambiado, me sinceré: el teatro, tal como lo entiendo, se nutre de historias personales que necesitamos llevar a la gente. Y de esas historias él sabía más que nadie. Solo era cuestión de empezar a sacarlas fuera y darle forma. Durante unos meses intercambiamos cromos: yo le pasaba mis últimos textos —los viejos ya los conocía— y él me presentaba

los bocetos y borradores de lo que después serían sus últimas obras. Yo conocía su breve recorrido dramático, marcado por su inquietud social y las ganas de contar cosas diferentes, e interrumpido al asomarse al vértigo que trasmitía el precario panorama cultural al que debía enfrentarse. Ahora, posiblemente, el panorama, sin ser para tirar cohetes, tampoco es que fuera demasiado boyante, aunque —le animé— merece la pena intentarlo.

Y lo logró, dio forma a dos textos. El primero, en 2010, *Próxima estación*, un texto cargado de simbolismo y con una dramaturgia que poseía la misma valentía de cuando empezó con *Las Chapas*, hacía la friolera de 50 años. Su segundo texto, *La letra pequeña*, escrito en 2014, un año antes de su fallecimiento, venía envuelto por la necesidad de atreverse a explicar, desde la humildad, la vida y sus relaciones sociales bajo la dictadura del tiempo. Una obra sobre la familia y sus convenciones, sobre la autenticidad. Una metáfora que encerraba el empecinamiento del individuo por negarse a aceptar el mundo que le rodea.

El vigor de su palabra, la inquietud de quien es consciente de que tiene mucho que decir, permanecía ahí, como el dinosaurio. Comprobé, y así se lo hice saber, que su teatro había estado dormido en un largo letargo, pero que, como el oso más vital, había vuelto para enseñarnos sus fauces más hermosas.

La última vez que lo vi fue entre pasillos de hospital. Yo iba a recoger unos análisis rutinarios, pero a él le habían detectado un pequeño problema que después resultó no tener solución. Recuerdo la última mirada que me regaló: seguía teniendo la claridad de quien ha retomado, feliz a pesar de todo, sus sueños aplazados.

El Instituto de Cultura Gil Albert publicó en 2018 un volumen celosamente editado con su *Teatro Selecto*. Ese mismo año, sobre el escenario del Principal tuvimos ocasión de realizar una lectura dramatizada de *La letra pequeña*. La palabra de quien firmaba como J.D. Sutton sonaba a los alicantinos después de tanto tiempo…

Y sonaba muy bien.

Juan Luis Mira

I
Los autores y la dramaturgia actual

La responsabilidad del autor

Clàudia Cedó

Mi formación en dramaturgia es más bien nula. Estudié Psicología en UAB y empecé a hacer teatro con 10 años. Mi escuela ha sido el teatro amateur en la ciudad dónde vivo, Banyoles. Fundé diversas compañías y participé en muchos espectáculos locales. Nos lo tomábamos muy en serio. Siempre me ha gustado la escritura, explicar historias. Para mí, es lo mejor del mundo: contar historias e intentar encontrar el mejor mecanismo para explicar cada historia. En el 2006 decidí dejar el trabajo de psicóloga —había estado trabajando en centros penitenciarios, en centros para personas en proceso de una drogadicción y con personas con autismo— y empecé un proyecto que todavía está vivo en la actualidad: Escenaris Especials. Escenaris Especials ha sido mi casa, mi escuela y mi todo. Los actores y actrices de Escenaris Especials son personas en riesgo de exclusión social, y juntos hacemos teatro. Yo había trabajado de docente en el Aula de Teatro de mi ciudad y pensé en empezar dos cursos de teatro, uno con personas con autismo y otro con personas en proceso de superar una drogadicción; eran los dos centros donde yo había trabajado. Les propuse hacer teatro y empezamos. La idea era usar el teatro como herramienta para trabajar aspectos psicopedagógicos tales como las emociones o las habilidades sociales. Pero desde entonces el proyecto ha cambiado mucho, y su objetivo esencial ha ido evolucionando. Al principio queríamos ayudar a los alumnos dándoles herramientas personales (y ese continúa siendo un objetivo, el teatro es terapéutico para todas), pero lentamente nos dimos cuenta del GRAN objetivo

real: ayudar al público a abrir la mirada. Sensibilizar. Trabajar para cambiar los cánones de lo que es o no es normativo y conseguir que en el escenario se vea reflejada la diversidad real que existe en nuestra sociedad.

Actualmente el proyecto ha crecido. Ahora tenemos 100 alumnos, trabajamos con 10 fundaciones diversas de la provincia de Girona y Barcelona que trabajan con personas en riesgo de exclusión social y al proyecto se han incorporado 5 docentes/directores teatrales y dos educadoras sociales de apoyo. Ahora somos un equipo. Trabajamos con actores y actrices con diversidad funcional, enfermedad mental, autismo, adultos en proceso de superación de una drogadicción y niños con deficiencias neuromotoras.

Pensamos que las historias siempre son contadas por los mismos y las personas con una discapacidad no tienen cabida como creadores en las ficciones actuales. Si fuéramos capaces de escuchar todas las voces, de mostrar toda la diversidad que, por suerte, hay en nuestro alrededor, la cultura saldría enriquecida. No queremos dar voz a nuestros alumnos; más bien, dar orejas al resto.

Estos son los grupos de Escenaris Especials en 2021:

- FUNDACIÓN AUTISMO MAS CASADEVALL. Grupo de adultos con trastorno del espectro autista.
- SERVICIO DE REHABILITACIÓN COMUNITARIA DE GIRONA. Grupo de adultos con una enfermedad mental.
- FUNDACIÓN RAMON NOGUERA. Grupo de adultos con diversidad funcional.
- ASOCIACIÓN CANAAN. Grupo de hombres en proceso de deshabituación de tóxicos.
- FUNDACIÓN ESTANY. Grupo de adultos con discapacidad intelectual.
- ESCUELA TEATRO GIRONÈS. Grupo de jóvenes con necesidades educativas especiales y deficiencias neuromotoras.
- ATENEU OBERT DE LA DONA. Grupo de mujeres mayores de 65 años.

- FUNDACIÓN RAMON NOGUERA CAÇÀ. Grupo de adultos con diversidad funcional.

- MIGRASTUDIUM BARCELONA. Grupo de personas migradas inclusivo.

Creemos que es un deber incluir a actores con discapacidad en cualquier proceso de creación cultural; escucharlos, entenderlos y compartir con ellos el punto de vista para que el relato sea fiel, real y cercano, para que la historia incluya su discurso, su voz. A lo largo de los años y con la experiencia de Escenaris Especials hemos podido analizar que en las ficciones actuales se tiende a reflejar la etiqueta y no a las personas. Es muy inusual encontrar un buen personaje protagonista con discapacidad. Es como si nos diera miedo crearlos, mostrarlos, escribirlos. Escribirlos de verdad. Profundamente. Normalmente nos quedamos en una superficie poco profunda e irreal para no mojarnos: un secundario con síndrome de Down tierno que aparece en el momento oportuno para ayudar a aprender algo importante al protagonista real de la historia. ¿Cuántas veces hemos visto en la televisión o en la gran pantalla a este secundario? Pero, ¿cuántas veces lo hemos conocido en profundidad? No se muestran sus intimidades, ni sus motivaciones, ni sus deseos ni miedos. Y si a todo esto le añadimos el tono paternalista, condescendiente o dramático que normalmente está presente en las ficciones actuales que se deciden a tocar el tema, nos queda un cóctel que no representa para nada a ninguna de las personas con diversidad funcional que conozcamos.

¿La solución? Atrevernos. Acercarnos a los personajes con discapacidad. Escribirlos desde dentro, con detalles, sin miedo a dibujarlos. Además, el guion debería tener en cuenta la manera de hablar del actor/actriz con diversidad funcional que le interpreta. O adaptarlo a posteri. De la misma manera que un restaurante tiene una rampa para adaptarse a los clientes que van en silla de ruedas, un proceso de creación tendría que adaptarse a las capacidades de las personas que participen de ello. Normalmente, las producciones acaban contratando a un actor que simula tener discapacidad y es una lástima ya que nos perdemos tres cosas: una, dar trabajo a un actor con diversidad funcional; dos; crear nuevos referentes para los espectadores con diversidad funcional y tres, demostrar que un protagonista con discapacidad te puede contar una historia a ti, que no tienes discapacidad

y emocionarte. Todos los concretos pueden ser universales. Si los espectadores pueden identificarse con la historia de un soldado que va a la guerra o de una madre que ha parido, sin ser soldados ni madres, también pueden empatizar con alguien que se siente diferente de los demás, que tiene sus propios miedos e inseguridades, que está en un momento de inflexión en su vida y que lucha incansablemente por ser feliz.

DRAMATURGIA ADAPTADA

Por todo esto, y para que la cultura tenga en cuenta a TODAS las voces, consideramos que es indispensable y muy valioso adaptar el proceso de creación. Es importante que los dramaturgos, los guionistas, tengan en cuenta las voces de las personas con discapacidad si se sientan delante de su estudio a escribir una historia sobre un personaje con discapacidad. La adaptación es, sobre todo, tiempo. Escribir con una persona con discapacidad es una manera. Reescribir en la sala de ensayo es otra. Revisar el texto en función de quien vaya a interpretarlo. Adaptar significa hacer posible que cualquier persona pueda llegar a la excelencia. Algunos actores de Escenaris Especials son realmente buenos. Otros no. No pasa nada. Es una escuela. Pero si no adaptamos los procesos de creación, será imposible que aquellos que disfrutan haciendo teatro, aquellos que pueden llegar a emocionar al espectador, aquellos que tienen algo que yo —por ejemplo— no tengo (la interpretación corriendo por sus venas, la capacidad de vivenciar emociones, el don de conectar con el público), aquellos que tengan este "ángel", no va a salir. Si no adaptamos, no va a salir jamás. Porque estamos dando por supuesto que una persona con discapacidad tiene que trabajar en un centro especializado haciendo velas o jardinería y no puede protagonizar historias. Si los que escribimos las historias no adaptamos la dramaturgia, nos perdemos talentos.

De la misma manera que creo que es indispensable la adaptación del proceso de creación también pienso que hay que trabajar para adaptar las instalaciones teatrales para crear una platea más diversa.

Estas son algunas de las medidas que intentamos aplicar a nuestros espectáculos para trabajar para la accesibilidad:

- Lengua de signos
- Subtítulos
- Relax sessions
- Touch tours
- Audio descripción

Como dramaturga siempre me he preguntado —y me pregunto constantemente— quién soy yo para contar esta historia. ¿Realmente soy yo la mejor persona para escribirla? Con encargos pasa mucho. Creo que la propia voz tiene que ser consciente del lugar que ocupa en el mundo. Eso nos dará nuestro punto de vista. Yo no puedo obviar mis privilegios a la hora de sentarme a escribir un texto de teatro o un guion. El teatro es metáfora de la vida, sí. Lo que buscamos es sublimar la realidad y encontrar la belleza a través de la expresión artística, buscamos emocionar y que los espectadores piensen: "¡Oh, sí, esto es la vida!". Aún así, lo que les habremos mostrado no es la vida. Es una representación de esta, algo que trasciende la cuarta pared. Las buenas historias. Las buenas historias que están bien contadas son aquellas que hablan de la vida pero no son la vida misma. La vida misma ya la tenemos delante, el arte de contar historias, para mí, es hacer viajar al espectador por la montaña rusa de las emociones del protagonista; conseguir que lo acompañe y que viva lo que se vive en el escenario. A mí me gusta la ficción. Al contar al principio todo el proyecto de Escenaris Especials y la necesidad de representar la diversidad en el escenario, no quiero decir que me guste el teatro documental. A mí me gusta escribir ficciones. Pero sí que pienso que, como dramaturgos, tenemos la responsabilidad de ser conscientes del lugar que ocupamos en el mundo y desde dónde escribimos. Esta consciencia nos hará más libres para escribir, no menos. Y una vez aceptado nuestro lugar, si recibimos un encargo que nos queda lejos, creo que es necesario —o al menos para mí—, preguntarnos si somos nosotras las que debemos contar esa historia. Igual podemos hacerlo a cuatro manos con otra persona, o documentarnos bien. O puede que debamos dar un paso al lado y dejar que otra cuente la historia. La no apropiación de las voces y los discursos es algo que me preocupa intensamente. Hemos presenciado durante demasiados años que hombres blancos escribían las historias de mujeres negras. No se trata de pensar que no podemos escribir sobre lo que no vivimos, sino no podríamos escribir sobre la muerte porque no nos hemos muerto. Pero creo que hay que discernir el propio punto de vista y saber desde dónde estoy escribiendo. Esa es la responsabilidad del autor.

Una breve reflexión sobre mi trabajo como autor.
Quien desee curiosear sobre mi producción puede consultar en ***patxotelleria.com****, donde están publicados muchos de mis textos teatrales, excluyendo los más recientes, que aún están en gira.*

Patxo Telleria

QUIÉN SOY

Soy Patxo Telleria, autor teatral, guionista de cine, director de cine y teatro y actor. Soy de Bilbao, he desarrollado la inmensa mayoría de mis trabajos en el País Vasco y la mayor parte de mi producción está escrita en euskera.

MIS ORÍGENES

Todo creador es deudor de su propia historia, y la mía ha condicionado, sin duda, mi trayectoria. En mis comienzos, a mediados de los ochenta del siglo pasado, fui actor en la primera compañía de teatro independiente que decidió hacer teatro en euskera de manera profesional. La compañía se llamaba Maskarada, y fuimos pioneros en el impulso a la creación teatral en euskera, que hoy en día atraviesa, probablemente, algo parecido a una "edad de oro", aunque de esto hablaré más adelante.

Ya desde aquellos comienzos empecé a alternar el trabajo actoral con pequeñas incursiones, muy tímidas al principio, en el terreno dramatúrgico. Aquellas compañías de teatro independientes eran como los caseríos del Saltus Vasconum profundo hasta hace bien poco, unidades de producción absolutamente autosuficientes. Éramos escenógrafos, iluminadores, atrezzistas, diseñadores de vestuario, conductores, cargadores y descargadores, actores, directores y, cómo no, autores. Cada uno según sus tendencias y habilidades se inclinaba más hacia una tarea o hacia otra (de cargar y descargar nos encargábamos todos, eso sí). Yo no tardé en coger el bolígrafo, porque siempre me había sentido inclinado hacia la escritura, hasta el punto de que mirando hacia atrás creo que entré en el teatro pensando que quería ser actor, cuando en mi fuero interno lo que me movía era escribir teatro.

Aquellos comienzos se limitaban a, por ejemplo, a registrar y ordenar el contenido de improvisaciones o a escribir breves transiciones entre determinadas escenas inconexas. Poco después me atreví con las primeras adaptaciones. Ya estábamos bien metidos en la década de los 90 cuando escribí mi primer texto original.

Debo decir que como autor carecía de la más mínima formación académica. Pero esto no era excepcional ni llamativo. Ninguno de los miembros de nuestra compañía, ni de las demás que trabajaban en Euskadi (que no eran pocas ni irrelevantes en el panorama estatal) habíamos tenido la oportunidad de cursar estudios formales de interpretación, dirección ni dramaturgia. Existían escuelas en Madrid o Barcelona, pero nuestro ingreso en la profesión tenía más de voluntad militante político-cultural que de vocación

profesional, de modo que aprendimos el oficio (si es que lo hicimos realmente) por el método de ensayo y error.

En lo que respecta a la faceta de escritura teatral en el contexto de aquellos tiempos, debo recordar que entonces valorábamos sobremanera el trabajo colectivo y por contraste, la tarea individual sospechosa de "individualista". No había, por lo tanto, "autor" sino "creación colectiva". Si le sumamos a esto el hecho de pertenecía al ADN de la época el recelo hacia las obras de texto, debo terminar concluyendo que yo nací como autor en la época que la que se decretó "la muerte del autor".

AUTOR DE COMPAÑÍA

Y esto me sirve para introducir el concepto que creo que mejor define mi trayectoria, el de "autor de compañía". O más bien debería decir "de compañías", pues a lo largo de los años he pertenecido a diferentes compañías teatrales, y además he escrito textos para otros colectivos ajenos.

Hablo de "autor de compañía" para diferenciarlo del autor teatral tal y como lo hemos conocido a lo largo de la historia. Salvo excepciones, algunas tan ilustres como Shakespeare o Molière, el autor (o autora, por supuesto) teatral se nos ha presentado siempre como una figura individual, ajeno al trabajo específico de producción teatral, un ser solitario que imagina y escribe desde la burbuja de su escritorio textos teatrales que luego presenta y ofrece a la espera de que alguna productora, compañía o teatro público se interese por ponerla en escena.

La diferencia fundamental a la hora de trabajar de una manera o la otra es que el o la autora que escribe un texto para un determinado proyecto teatral comparte desde el comienzo sus progresos con otros estamentos de producción (fundamentalmente dirección, claro está, pero también escenógrafo y productor, por aquello de los límites económicos, que nos son baladís) con lo que se crea una corriente de información constante de ida y vuelta que ayuda a dar forma al proyecto. Generalmente para bien, aunque, debo decirlo, no siempre.

Yo he escrito la mayoría de mis textos teatrales siguiendo esta dinámica. Esto no lo convierte en un trabajo colectivo, ni mucho menos. El texto teatral sigue siendo el territorio del autor, la mayoría de los casos individual. En esto se diferencia (algo) del trabajo de guionista para cine, donde la implicación de otros estamentos en el proceso de escritura es mucho más habitual, y mucho más del trabajo de guionista de ficción televisiva, en el que la individualidad prácticamente se disuelve en el trabajo en equipo.

Pero también he escrito textos a la vieja manera de "autor burbuja". La diferencia fundamental es que estos textos son, nada más nacer, lanzados al salvaje y despiadado mundo de la oferta y la demanda. Algunos tienen la suerte de acabar cobrando vida en el escenario. Pero no siempre ocurre. Los cajones de mi escritorio están llenos de ejemplos de ello.

LA CREACIÓN EN EUSKERA – EL AUTOR BILINGÜE

Soy, en sentido estricto, un "autor de teatro vasco", o un "autor vasco de teatro".

Soy un escritor bilingüe. No soy un bicho raro ni una excepción. Samuel Beckett escribía unos textos en inglés y otros en francés, y no parece que sufriera desdoblamiento de personalidad.

No obstante, si tuviera que definirme de manera sucinta, diría que soy escritor en lengua vasca.

Algunas veces me preguntan por qué escribo en euskera. Afortunadamente cada vez menos, y esto es una señal de que nos vamos alejando de la diglosia más salvaje. La primera respuesta que me sale es "porque sí", que es en realidad la más natural.

Pero, puestos a teorizar sobre ello, diría que escribir para una comunidad de hablantes relativamente pequeña (estamos hablando de un millón-millón y medio de personas, por otra parte culturalmente muy inquietos y activos) aporta una serie de satisfacciones especiales: la cercanía con el receptor, la sintonía entre creador y público… Conozco a mi público de parecida manera a como el público me conoce a mí.

Además, creo que uno, a la hora de plantearse su trabajo creador, debe tratar de encontrar su sitio, su lugar en el mundo. Y para mí resulta dramático comprobar cómo en este tiempo y lugar que nos toca vivir sobra —sobramos— mucha gente. Quiero pensar que antes era distinto.

"Yo hago sillas —decía el artesano— y mi trabajo es importante, porque gracias a mí la gente no se sienta en el suelo". Y era verdad. Hoy en día un carpintero que hace sillas tiene que pegarse con los otros 5000 que hacen sillas para conseguir que la gente le compre a él y no a otro. Y ese carpintero que antes se sentía "útil", llega ahora a la conclusión de que la mejor contribución personal que podía hacer a la sociedad sería no existir. En resumen, crear es arduo, pero lo que cada vez se hace más difícil y costoso es vender el producto creado. La figura del distribuidor-a, "vendedor-a" (y acompañando indisolublemente a ésta la del o comunicador-a, antes llamada publicista, *community manager* ahora) no tardará en tener más peso en las compañías teatrales que la del autor-a o director-a, como está ocurriendo en tantos y tantos sectores productivos

Yo soy afortunado, porque creo que en este país en el que me ha tocado nacer aún queda mucho territorio sin colonizar. Puedo "construir sillas" sabiendo que todavía hay "culos libres".

EL CONTEXTO DEL TEATRO VASCO

Y esto me lleva a dedicar un pequeño espacio para hablar de la situación del teatro en euskera, a ustedes, vosotros, que de esto sabréis, obviamente, poca cosa.

Ya he dicho al principio cómo trabajé en la primera compañía que decidió hacer de manera profesional teatro en euskera. Esto ya da una idea de cómo estaba el teatro euskaldún en aquellos tiempos, hace casi cuarenta años.

Yo me fui haciendo actor y autor en ese contexto. Está de más decir que carecíamos de modelos a seguir, no había nada parecido a "corrientes" , "facciones" o "tendencias". No había "gurús", patriarcas a los que seguir. No se creaban ni siquiera modas pasajeras (ahora musicales, luego teatro grotoskiano, más tarde comedias policíacas, luego teatro gestual…).

En los pocos documentos que existen sobre el teatro vasco de aquellos tiempos los investigadores sudan tinta china para hacer otra cosa que no sea una mera relación o listado de producciones teatrales inconexas. Estábamos construyendo el teatro vasco sin planos, a veces apuntando hacia un futurista rascacielos, a veces a un caserío costumbrista.

Yo viví esa situación como autor, aunque evidentemente en su momento me faltaba la perspectiva necesaria para darme cuenta de ello. Esa orfandad de modelos y tendencias tenía algo de bueno y mucho de malo. Podría decirse que tenía ante mí la más vasta libertad de creación que se pueda imaginar, pero todos sabemos que la libertad absoluta, sin acotaciones, el lienzo en blanco de tamaño infinito, muchas veces, más que ayudar, asusta, desorienta. La creación pide un cierto tipo de cauce, es penoso tener que partir siempre desde cero, desde la nada absoluta.

Las tendencias, las "generaciones", sirven además, supongo que sobre todo, para que las siguientes generaciones las pongan en cuestión y tomen un rumbo distinto, porque eso ya supone un punto de partida: "sé lo que quiero hacer porque sobre todo sé lo que no quiero hacer."

Nada de esto sucedía aquí en mis comienzos. Era, éramos los pocos que nos dedicábamos al teatro en euskera, un colectivo de náufragos, cada uno teniendo que colonizar su isla, construirse su propia chabola y cocinarse sus propias raíces.

Como las cosas fueron poco a poco cambiando, es algo que sería incapaz de explicar. Yo estaba en medio del bosque, y no me daba cuenta de que iban creciendo nuevos plantones, que más tarde se convertían en arbustos y finalmente en árboles. Yo no era consciente de ello. No sé cómo, algún día decidiría salir del bosque y subirme a un alto para verlo desde arriba (metafóricamente hablando, es decir, que reflexioné sobre ello) para comprobar asombrado que lo que hace cuarenta años era un erial, ahora es, no voy a decir un vergel, porque sería exagerado, pero sí un terreno forestalmente sano y bien poblado.

Ahora sí hay corrientes, tendencias, familias artísticas y generaciones. Yo me siento orgulloso de pertenecer a ese amplio colectivo, e incluso me alegra saber que la sabia nueva, los y las autores-as y creadores-as más

jóvenes me miran a mí y a los que pertenecemos a las primeras generaciones como los "enemigos a batir", como los "padres a matar". Ellos y ellas sí tienen referentes (a quienes admirar o criticar), sí tienen una herencia que rechazar, porque no hay nada que conforme mejor el estilo propio que su confrontación con el estilo de otro.

MI ESTILO

Esta explicación sobre mis orígenes y la situación de teatro vasco en el momento en el que yo comencé a escribir me ayudan a colocar en perspectiva la cuestión de mi "estilo" teatral.

Como he dicho, soy autor de compañía. Y por lo tanto creo en el trabajo colectivo, es decir, pienso que mis textos teatrales están vivos no solo en el momento en el que los concibo delante de mi ordenador, sino después, durante los ensayos, e incluso durante las funciones. Me parece ridículamente arrogante la pretensión de algunos autores de que nadie toque una coma de sus textos. Creo que se deben tocar hasta los textos de Shakespeare. Es más, me imagino al pobre Willy removiéndose desesperado en su tumba, cada vez que alguna compañía pone en pie una de sus obras sin cambiar ni una de sus palabras. "¡Vamos, que estamos en el siglo XXI!", clamaría la calavera de ese autor que supo ser contemporáneo.

Seguramente mis orígenes en la profesión tienen mucho que ver con esta "relatividad" que otorgo al texto teatral. He sido cocinero antes de fraile, empecé como actor, y sigo siéndolo. Y si en el micro-mundo del teatro hay algún binomio que eche chispas, ese no es otro que el de "Actor-autor", conflicto en el que casi siempre termina funcionando el director-a a modo de árbitro. Lo he vivido durante muchos años en mis propias carnes con textos ajenos... y con mis propias creaciones, de modo que hace tiempo que dejé de considerar la letra impresa como objeto sagrado de culto.

Dario Fo aseguraba que el actor tiene una clara ventaja con respecto al que no lo es, la hora de escribir textos teatrales, porque el que ha sido o es actor puede "oír" su voz al escribir, puede prever la reacción del público, tiene una noción no teórica, sino visceral de conceptos como "ritmo" o "clímax".

Luigi Pirandello, que no fue nunca actor, era perfectamente consciente de esa necesidad que él llamó "aprender a escribir desde el escenario".

Trabajaba en total simbiosis con la compañía, urdía las comedias en los camerinos, reescribía durante los ensayos hasta el último minuto antes del estreno, es más, hasta el último día de función. Es famosa una pelea suya con una actriz a la que pretendió obligar a memorizar tres páginas de texto nuevas poco antes de salir a escena. Yo, debido supongo a mi peripecia personal, un autor de "troupe", aunque espero no llegar a plantear nunca a una actriz semejante papelón poco antes de salir de escena.

Como he dicho, soy autor de "troupe". Salvo los esporádicos casos de "escritura en la absoluta soledad de mi burbuja" que ya he mencionado, generalmente escribo con vistas a una producción concreta, para una compañía concreta, con un elenco y una disponibilidad de producción concretos. Esto influye, aunque no determine, mi trabajo creativo. Es curioso comprobar las diferentes fluctuaciones entre "vacas gordas" y "vacas flacas" por los que ha atravesado la cultura en general y el teatro en particular, observando los elencos de las diferentes obras que he ido escribiendo. No es casualidad que en los tiempos en los que hemos dispuesto de mayor holgura presupuestaria hayamos producido obras con elencos amplios, mientras que en épocas más difíciles nos hemos tenido que retirar a las catacumbas de las producciones de pequeño formato con elencos más reducidos.

Puede parecer un argumento poco "artístico" pero cualquier creador inmerso en la vida real, a pie de obra, del teatro, sabe que no puede ser ajeno a determinadas circunstancias.

De la misma forma que las circunstancias influyen en los elencos, lo hacen también en los riesgos artísticos que podemos o no asumir en una circunstancia u otra. Como autor siento la pulsión de arriesgar, de innovar mi lenguaje teatral, a expensas de sufrir mermas en la distribución del producto. Pero no me lo puedo permitir en todo momento. Debo alternar productos más "seguros" económicamente (me resisto a llamarlos "comerciales", porque sinceramente creo que no es la definición correcta) con apuestas más arriesgadas.

SOY UN AUTOR QUE PUEDE PARECER ECLÉCTICO...

Con todo esto, volvemos a la pregunta inicial, ¿qué pasa con mi estilo teatral? Y una vez más, tengo que volver a subirme a un alto, para observar mi producción desde arriba, porque no acostumbro a autoanalizarme y no me resulta sencillo.

Un observador externo que analizase de manera superficial mi producción podría calificarme de autor "ecléctico", a la vista de la heterogeneidad de mis trabajos. Textos en euskera, otros en castellano, variedad formal y de temáticas... Por ejemplo, he escrito una comedia en verso, *Páncreas*, esta sí de una estructura dramatúrgica clásica. Pero también, por recurrir a producciones más recientes, un desgarrador drama histórico, *El último tren a Treblinka;* un thriller político, *¿Por qué, Jamil?* o una distopía futurista, *GHero.*

Sin embargo, yo que me conozco, creo, mejor que nadie, rechazo el calificativo de ecléctico, porque siento que hay una línea, difícil de definir, difusa tal vez, un denominador común a todos mis trabajos, incluso a los más divergentes.

He mostrado esos ejemplos, que subrayan precisamente esa heterogeneidad, porque me lo he querido poner difícil. Y considerando que son las excepciones las que confirman la regla, me atrevería a confirmar mi sospecha de que soy un autor que tiendo, casi inevitablemente, al humor en mis trabajos.

Creo en el humor como una de las más eficaces herramientas de transmisión de ideas, sensaciones y, cómo no, historias. Utilizo el humor en casi (incluyo el casi acordándome de las excepciones) todas las historias que concibo, incluso las más dramáticas. Sin ir más lejos, mi anteúltima creación (la última saldrá a la luz dentro de unos días, o lo que es lo mismo, ya estará estrenada para cuando vosotros-ustedes leáis estas líneas) es *Simplicissimus,* un cabaret inspirado en personajes reales, reconocidos artistas de cabaret de la escena berlinesa de los veinte y treinta del siglo pasado que murieron en campos de concentración. Investigando en esos acontecimientos descubrí, con enorme asombro, que esos artistas siguieron haciendo cabaret en los campos de concentración (en ocasiones para aliviar el

dolor de sus compañeros de prisión, a veces obligados a entretener a sus propios verdugos). Esa combinación casi inexplicable de humor y horror, de drama y comedia encajaba perfectamente en mi estilo de creación teatral. *Simplicissimus* es un viaje que nos lleva por diferentes estilos de concebir el humor, en diferentes circunstancias político sociales, con diferentes objetivos culturales y políticos.

Es precisamente la inclusión del humor, de la ironía, por usar un concepto más inclusivo, en todo tipo de temáticas una de las características de mi estilo y, probablemente, mi principal seña de identidad.

...PERO QUE POSEE UN ESTILO SINGULAR Y MUY DEFINIDO.

No, no estoy jugando al despiste. Lo que ocurre es que volviendo a subirme a lo alto para observar mi producción con un mínimo de perspectiva, compruebo la existencia de no menos de diez textos teatrales que siguen una marcadísima línea evolutiva y que mantienen en todo momento unos rasgos estilísticos muy evidentes y diferenciados.

Se trata de los espectáculos que con el sello artístico "Ez Dok Hiru" he venido escribiendo en los últimos veinte años, en el seno de la compañía Tartean para ser interpretados por una pareja artística formada por Mikel Martínez y yo mismo.

La principal característica de este estilo es precisamente el que dificulta vuestro acercamiento (entiendo que no sabéis euskera) al mismo: son obras escritas en euskera, con la peculiaridad de ser prácticamente intraducibles, toda vez que se fundamentan en el juego con el idioma, en el malabarismo verbal. Utilizan el euskera como herramienta de humor. Es por eso que resultan intraducibles. Se podrían hacer en otros idiomas versiones paralelas, claro está, pero nunca, por razones evidentes, equivalentes.

La segunda característica de esta línea teatral es la utilización del humor absurdo, o más bien de una variante del humor absurdo tradicional. En estas obras, a diferencia de Ionesco (o seguidores como Dubillard...) no recurrimos al absurdo químicamente puro, que carece, por definición de ningún

tipo de enganche con la coyuntura real. Más bien al contrario, practicamos un humor muy referencial. Como he dicho al principio, hablando de las ventajas de trabajar para una comunidad de vascoparlantes de tamaño relativamente reducido, la sintonía entre actores y público es un caldo de cultivo excepcional para practicar un humor que puede permitirse ser cordialmente cruel (el humor no es tal si no tiene algo de salvaje) con uno mismo y con los que le rodean. Cuando hablo de humor absurdo, en suma, no pienso tanto en Ionesco como en Groucho. No es casualidad que en la prehistoria de este sello artístico, "Ez dok Hiru", esté casi como acto inaugural una pieza teatral que escribí adaptando diálogos radiofónicos de los Hermanos Marx. Aquel trabajo, que terminó en el espectáculo titulado "Marxkarada", me obligó a sumergirme en la manera marxiana de hacer humor, y creo que quedé de una u otra manera empapado de aquel estilo, que desde entonces ha influido en el mío, a veces de manera más evidente y otras más soterrada.

La tercera característica de este estilo tiene que ver con la estructura, que sin llegar a ser postdramática, es sin duda anti-tramática. No sé si estáis familiarizados con el término. Alude al grado de relación de la dramaturgia con una estructura dramática (trama), sea esta muy marcada, difusa o inexistente. Tiene además mucho de auto-ficción (no es casualidad que los dos personajes nos llamemos siempre Mikel y Patxo, como en la vida real) y rompe y reconstruye a su antojo la cuarta pared.

En la última entrega de esta saga, que como he dicho, se estrenará dentro de dos días en el teatro Arriaga (para cuando lea estas líneas esto será cosa del pasado) llevo hasta el extremo la autoficción y la temática autoreferencial. El planteamiento narrativo de la historia habla de una vieja pareja de cómicos con un estilo muy reconocible, de los que el público ya se ha cansado, y que si tuvieran un mínimo de sentido de la realidad deberían retirarse. Lamentablemente tienen serias dificultades para interpretar esa realidad, y lejos de aceptar una honrosa jubilación se embarcan en un delirante viaje por Euskal Herria con la quimérica empresa de regenerar y renovar el teatro vasco. Creo que basta esta explicación para entender que pretendo reírme despiadadamente (y cariñosamente, creo) de mi-nuestra trayectoria teatral.

Es, por negación de la negación, una reafirmación de mi estilo, y una promesa de seguir avanzando en ese camino…

… hasta que la ficción se convierta en realidad, y el público decida que ya no tengo nada nuevo ni bueno que aportar. Lo que espero que suceda dentro de muchos, muchísimos años.

Nada más. Muchas gracias por su atención.

Señales de humo en medio de la niebla

Vanesa Sotelo

"Hay algo terrible en la realidad y nadie me lo dice"
(Deserto rosso, de Michelangelo Antonioni)

"No consigo insertarme en la realidad", confiesa Giuliana, el personaje al que da vida Monica Vitti en *El desierto rojo*, de Michelangelo Antonioni. En numerosas ocasiones he experimentado esa sensación de desconexión de la realidad, de incomprensión, de desorientación, de lógica no compartida en una sociedad que avanza en su propia contra. En esos casos, la creación de mundos posibles que nos habiten es el que ofrece las alternativas, las vías de escape, los territorios de ensayo para intentar entender esa parte terrible de la que nadie habla.

Hace diez años, en la presentación del texto *Nunca estuve en Bagdad*, su autor, el dramaturgo portugués Abel Neves, compartía con las personas asistentes un recuerdo sobre Sarajevo: explicaba cómo los trabajadores de un teatro contaban que acudían al teatro mientras los francotiradores guardaban los tejados. Ante esa situación, el escritor preguntaba cómo podían arriesgar su vida de esa forma y los actores señalaban que "era el público el que se arriesgaba a venir, nosotros acudíamos a nuestro trabajo". Fue ese momento cuando entendí que el teatro es una actividad esencial porque es

inherente a nuestra naturaleza. Y volví a corroborar esta necesidad de encuentro y contacto en comunidad en la voz de una espectadora durante un coloquio en la Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo de Cangas, en el que manifestaba las enormes ganas que tenía de volver por fin al teatro después del período de confinamiento porque en el teatro "se vive".

En este tiempo de pandemia en el que parece que claudicamos del encuentro presencial, donde mantenemos distancias de seguridad y nos enmascaramos tras las pantallas más que nunca, necesitamos pararnos a pensar, impulsar ideas, organizarlas, detectar enigmas, abrir paradojas y cuestionar, cuestionar y cuestionar, así como ofrecer hipótesis improbables que permitan contrarrestar lo impensable que nos atraviesa en un mundo veloz y saturado de imágenes cegadoras. La escritura textual o escénica es un modo de ver, una herramienta de pensamiento, un intento de entender lo que nos rodea y variar las formas de enfocar hasta distinguir las señales de humo en medio de la niebla.

Generación Milagro

Diecisiete años después de *Azotea* —mi primera obra estrenada y publicada— supongo que puedo decir que soy fruto de la llamada "Generación Milagro" de la dramaturgia gallega. Así definió el teatrólogo Manuel F. Vieites a un grupo de autores y autoras que escribíamos teatro sin la esperanza de ser publicadas y sin la expectativa de ser representadas. Entonces, escribir teatro... ¿para qué? Tal vez la respuesta está en la misma explicación que darían las personas anónimas que atravesaban la calle sorteando el nivel de precisión de los francotiradores. En primera persona, la respuesta que puedo dar es la de mi experiencia: la atracción visceral por la potencia del lenguaje que descubría en el marco del teatro universitario y en los desafíos del teatro aficionado —que empezaba a ver cómo sus integrantes se incorporaban poco a poco al ámbito profesional. Y las posibilidades que nos ofrecía la escena era la del diálogo directo con el otro, la de la voz amplificada, la de la voz multiplicada, la construcción de nuevas realidades, la posibilidad de entrar en lo silenciado. Después de todo el teatro siempre ha sido eso: dar voz a quienes se quedaron sin ella.

El paisaje

El suplemento "Aprender" del periódico en Nós Diario dedicaba recientemente un pequeño apartado recordar la importancia de proteger el paisaje. En el artículo "La deforestación de la cultura" del citado suplemento, se denunciaba el cambio drástico sufrido por el paisaje gallego en los últimos 70 años. "La cultura y el lenguaje de un pueblo están íntimamente ligados al paisaje, no se puede desvincular de los hábitats y especies con los que interactuó durante miles de años ya que estos forman parte de la autoidentificación de las personas de un pueblo, su sentimiento de comunidad y su relación con los demás ecosistemas". Por ello, no es extraño que, en un tiempo en el que desaparecen 40 hectáreas de bosque por minuto en el mundo —con todas las repercusiones sociales que esto implica—, exista una rotunda necesidad de alertar del riesgo del colapso y la extinción. Así, reconozco que me muevo de forma evidente entre la fascinación de lo que existe y la catástrofe, con la alarma como forma de invocar la esperanza.

El 13 de noviembre de 2002 el petrolero Prestige se hundía frente a las costas gallegas y los daños de aquel desastre natural desembocaron en el movimiento ciudadano Nunca Máis. Los ecos de aquel momento volvieron a aparecer con Nunca Máis Incendios en octubre de 2017, donde ardieron miles de hectáreas por toda Galicia. En 2020 el fuego volvió a devorar la provincia de Ourense llevándose por delante el corazón del parque natural de la Serra do Xurés. Desde 2006 Galicia arde de un modo programado por el combustible socioeconómico sobre el que se estructura su población. Por ello, me parece vital traer esta presencia permanente del fuego porque no fue hasta hace muy poco cuando entendí que *Memoria do incendio*, obra que obtuvo el XIII Premi Josep Robrenyo, no nació únicamente de un imaginario personal sino que es fruto de un imaginario colectivo asentado en la autodestrucción y el autoempobrecimiento. Así, el Macizo Central arde y descubrimos los megaproyectos de gigantes hidroeléctricos, los proyectos de explotación minera proliferan por doquier, el parque natural de a Serra do Xurés pierde su protección europea y tardará medio siglo en regenerarse... La estrategia es perversa: el territorio se empobrece para poder explotar su riqueza. Y toda esta desconsideración por el legado natural

se refleja en el sistema cultural: un sistema desarticulado y precarizado. Entonces, la situación es grave. Es necesario lanzar la voz de alarma y conservar la esperanza.

Fuga y profundidad

Memoria do incendio partía de un referente como la escritora brasileña Clarice Lispector y se enmarcaba en una Praga sitiada. Un año después de su creación, *Campo de covardes* era el texto que ganaba el Premio Abrente de Textos Teatrales con un espacio hostil con los campos de refugiados libaneses de Sabra y Chatila como telón de fondo. En paralelo a la escritura de estas dos obras, veía la luz y viajaba a Latinoamérica el espectáculo *Kamouraska*: una propuesta de escritura colaborativa que partía de un texto de Daniel Danis y que toma su nombre de una ciudad de Quebec. Hasta ese momento, todos mis horizontes habían sido lejanos y, aunque todo lo que pasa lejos también pasa en nosotros, fue entonces cuando comencé a sentir la necesidad de acercar mis horizontes y cambiar la perspectiva.

Es al año siguiente, en 2012, durante el curso "Cuestionando el proceso creativo" guiado por Wajdi Mouawad, cuando se produce ese cambio de perspectiva y en ese momento relajo la obsesión por buscar lejos (pensamiento en fuga) y comienzo a aspirar a buscar en el fondo (pensamiento en profundidad). El curso implicaba cuestionar el propio proceso de creación presentado un texto sobre el que otras personas lanzarían sus preguntas, es decir, sus miradas. Recuerdo que aquel momento fue el germen de dos proyectos: *Nome:Bonita* y un texto todavía sin título en el que sigo trabajando. Hubo en aquel encuentro una pregunta fundamental: "¿Qué es para ti Galicia?". Desde ese momento he intentado escavar en las propias raíces intentando entender lo próximo sin perder la conexión con lo global, he procurado detectar las ausencias de los relatos y escuchar los silencios de la(s) historia(s). Tal vez de esa escucha haya surgido la posibilidad de revisar desde la escena la historia contemporánea de Galicia con el espectáculo *A lúa vai encuberta*, ganador del II Certamen Manuel María de Proyectos Teatrales.

Acercar el horizonte sin limitar el pensamiento es un gesto simple pero no siempre es fácil. Sobre todo no es fácil cuando comienzas a denominarte por inercia margen y periferia hasta que logras entender que Galicia no es el fin de la tierra sino el centro del mar, tal y como lo grita Xurxo Souto. Cambiar horizontes implica reforzar autoestima, desempolvar la historia y remover el centro. Y revisarlo todo, repensarlo todo, renombrarlo todo consciente de que será necesario seguir insistiendo. Así lo ejemplifica George Steiner en su *Errata* cuando indica: "Mucho después de Copérnico, nos aferramos a la salida del sol y a la puesta del sol. Las visitas a La Luna deberían haber conducido a la razón a decir la salida de la tierra y la puesta de la tierra".

Historia, memoria y silencio

Fruto de ese pensar en profundidad sin dejar de pensar en amplitud fue *Nome:Bonita*, un proyecto incluido en el III Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales de 2014 y que tanto ha significado para mi trabajo. Por un lado, por la posibilidad de escribir de una forma concentrada durante varios meses y por su publicación; por otro lado, por seguir tejiendo lazos con los países en lengua portuguesa con los que sigo trazando proyectos en la actualidad.

El escavar (buscar en el fondo) me llevó a comenzar a mirar cada vez más hacia la historia de Galicia con la mujer como guía. El libro *La mujer en la guerrilla antifranquista gallega*, de Aurora Marco, fue el terreno de exploración y con el construí el mundo de las tres generaciones que atraviesa el texto y que se sumerge también en la historia de las cangaceiras del Nordeste de Brasil. *Nome:Bonita* presenta la historia de una botánica que viaja a Brasil para investigar sobre una extraña raíz y acaba descubriendo los motivos de los silencios de su historia familiar. Concebido para ser interpretado por dos actrices gallegas, una portuguesa, dos brasileñas y un brasileño, el texto fue escrito en gallego, traducido al castellano e iniciada su traducción al portugués para un proyecto de puesta en escena en *stand by* por la crisis de la covid-19. El texto, que ha sido reconocido con el Premio Mondoñedo 10 como mejor obra de teatro en lengua gallega de la década, todavía no ha sido estrenado. Son las anomalías que siempre se producen entre escritura y escena.

"La memoria es un cuarto vacío con espejos". Es la imagen persistente de *A illa das mulleres loucas*, del poeta Alfonso Pexegueiro, que tuve la oportunidad de dirigir y que conforma la masa madre de todos mis proyectos. Concretamente, la citada imagen impulsó *Índigo*, un texto de 2018 donde se trenzan la memoria y la ecología, el silencio intergeneracional y el relato impuesto y nunca cuestionado. Continuación de *Nome:Bonita*, este texto acaba por relacionarse con la distopía postecnológica de *Estigma*, estrenada en 2008 por el Centro Dramático Galego y escrita junto a Rubén Ruibal y Jacobo Paz. Una experiencia, esta última de escritura compartida, vital para cuestionar el proceso propio, salir de los lugares de confort, abrir el debate y ejercitar el consenso. Son este tipo de iniciativas, procesos fundamentales que es necesario continuar, dotar económicamente y, sobre todo, llevar a escena que ese lugar imprescindible de "lectura colectiva".

Mujeres en acción

La mujer como protagonista y como guía es otra constante de mi escritura en solitario. Este apartado fue reforzado con proyectos específicos sobre la presencia de la mujer en la historia como fue el caso de 365 Women a Year para el que escribí *O retrato da sibila* sobre la figura de Maruja Mallo y donde, además de descubrir a mujeres portentosas y silenciadas de la historia, fue posible compartir espacio con dramaturgas poderosas como Inmaculada Alvear, Beatriz Cabur, Diana Cristóbal, Denise Despeyroux, Yolanda Dorado, Inge Martín o Margarita Reiz. También se incluye en este proyecto un texto breve como *Laica*, con la figura de la cosmonauta Valentina Tereshkova, enmarcado además en las Jornadas de Laicismo de Cangas do Morrazo en 2018. Un trabajo y un impulso que debo agradecer a todas las creadoras con las que he tenido la oportunidad de compartir e intercambiar modos de hacer en espacios como el de Mujeres en Acción de la MITCF de Cangas, el Encuentro de Mujeres del FIT de Cádiz, Dones en Art o el Magdalena Project, así como la convivencia y el encuentro con dramaturgas gallegas que plasman su voz singular en la escena de una manera incontestable: desde AveLina Pérez a Esther Carrodeguas, pasando por María Armesto, Clara Gayo, Paula Carballeira, Ana Carreira, Olivia Pena, Eva F. Ferreira, a Panadaría y tantas otras que han abierto y siguen abriendo camino.

Incendiaria: la palabra en el cuerpo

Pensado para y con tres actrices fue escrita *Kamouraska*, uno de mis primeras obras escrita desde la escena. El diálogo permanente y la experiencia de las actrices fueron un proceso vital a la hora de descubrir un tipo de escritura diferente: la del cuerpo en vida, en presente, en diálogo. Con este proyecto se inicia una escritura vertiginosa: una escritura sin red que hay que configurar cada día afinando la escucha, encontrando los denominadores comunes del conjunto, definiendo el sentido profundo durante el proceso. Este tipo de creación tiene en común con la escritura en solitario el trabajo asociativo, el pensamiento en amplitud que rescata imágenes persistentes y que van revelando el sentido de lo común. Es este un trabajo que parte del fugaz taller de creación colectiva con la directora y dramaturga colombiana Patricia Ariza en Santa Clara. Es una de esas bases sobre las que he ido nutriendo y derivando usando siempre con la palabra como guía.

Este tipo de trabajo en diálogo en el que entramos a buscar al espacio de ensayo con las manos vacías es el que llevo desarrollando desde 2014 junto a Davide González con la compañía Incendiaria, primero como grupo de investigación y ahora como compañía con dos obras estrenadas y varias co-producciones para 2021. *Eila* fue el trabajo que presentamos en 2018 inspirado en poemas de Rosalía de Castro pero que acabó siendo un viaje al interior de la pintura de su hijo Ovidio Murguía; *Microspectivas de un marica millennial* es la obra estrenada que presentamos en 2020 en co-producción con el Centro Dramático Galego. Los dos son trabajos que rompen fronteras de los géneros o que las funden y en el que la memoria, la identidad y el peso biográfico cobran fuerza. Un trabajo donde la palabra se traduce en cuerpo, uno de sus materiales fundamentales.

Precisamente, en una etapa de pandemia en el que parece que dejamos de tener cuerpo, la palabra es un gran material de contacto. Afinar la palabra a distancia, atinar con la palabra a distancia, matizar con la palabra a distancia se presenta como un ejercicio vital para movilizar al otro. Así, entre ensayos virtuales y proyectos de futuro, se vuelve imprescindible la precisión de la palabra para suplir la falta de cuerpo.

Una mirada a Europa

Por último, pero por ser precisamente un proyecto de futuro inmediato, me gustaría compartir dos proyectos que llegan desde Portugal y que introducen un nuevo matiz en las coordenadas temáticas. Después de mirar hacia a América y Brasil, Europa vuelve a colocarse en uno de mis centros. Se trata de una Europa pensada desde Galicia. El primero de los proyectos es *Especies Lázaro*, un encargo realizado por la veterana compañía Teatro Art'Imagem donde el gallego convive con el portugués. La sinopsis de *Especies Lázaro* es simple: las especialistas a bordo del buque oceanográfico Isabel Barreto llevan a cabo un proyecto de catalogación del fondo marino del Banco de Galicia. Después de varias semanas de convivencia y una enfermedad inesperada, la tripulación muestra sus prejuicios y sus diferencias en un marco de humores cambiantes debido al efecto de la denominada 'mamparitis' que padecen las personas confinadas en el mismo lugar durante mucho tiempo. De igual modo, en paralelo, en enero de 1596, el galeón San Jerónimo se dirige rumbo a Manila después de su expedición a las Islas Salomón, descubiertas por Álvaro Mendaña en 1567. Después de la muerte de Mendaña, su viuda, Isabel Barreto —la primera almirante en la historia de la navegación— capitanea una tripulación mermada, sin víveres y sin agua.

Por otra parte, de Portugal y también con Europa como marco de fondo, recibo la estimulante propuesta de *Huis-clos: Europa entre 4 paredes* de la mano del dramaturgo Ricardo Correia. Se trata de un proyecto dramatúrgico realizado junto a Deborah Pearson, Maxi Obexer, Julia Holewinska y el propio Correia que se incluye en el marco del trabajo de investigación "Dramaturgias Políticas Comteporâneas – More than Words? – Mediações entre o Teatro do Real e o Teatro Ficcional" en el que se aborda la relación entre realidad y ficción en la dramaturgia contemporánea política a partir de la escritura de piezas breves sobre la crisis europea. Con este proyecto, redescubro en mí un mayor interés por el diálogo directo con la realidad, por conservar la memoria, por preservar el legado, por transmitir la voz de un presente que no siempre tiene la oportunidad de hablar o que desvanece con rapidez.

Así, de los primeros trabajos basados en referentes literarios y mundos completamente ficticios, los últimos proyectos nacen inspirados en hechos históricos, instalados en la propia biografía o en las biografías de las personas participantes. De esta forma, la palabra ha pasado para mí de estar encriptada y ser evocadora, a ser reveladora y directa. Después de todo, la palabra siempre es verdadera. Nos interpela, nos pone en contacto. Tal vez sea una forma más efectiva de implicar a la comunidad, de hacerla sentir parte, de verse representada de un modo directo. Tal vez sea una nueva forma de enfrentarse a la realidad, ya de por sí convertida en un escenario cambiante de ciencia ficción en el que nadie consigue explicar lo terrible que hay en ella, tal y como le sucedía a la Giuliana de *Deserto rosso*. Posiblemente esa sea una de mis mayores preocupaciones en este momento: conseguir fijar memoria y presente; cuestionar certezas que permitan distinguir señales de humo en medio de la niebla.

Vigo, 11 de noviembre de 2020

II
Texto teatral

FILOCTETES: o la soledad del traductor

Guillermo Heras

"En homenaje a todas aquellas personas que desarrollan esta mágica profesión llamada traducción, ya que nos permite descubrir nuevos mundos de ficción y realidad literaria que acrecienta nuestra memoria emotiva como un gran tesoro"

Esta obra teatral se desarrollará en un espacio abstracto en el que tanto puede caber un islote desierto del Mediterráneo, como una rica mansión en una isla mayor.

Los personajes serán:
Filoctetes (Traductor de edad madura)
Ulises (Editor de edad indeterminada)
Época: durante la pandemia del 2020

Filoctetes.- Ocurrió en marzo de este extraño 2020. Nos dirigíamos a un Congreso de Traducción que una rica editorial anglosajona iba a organizar en una de las muchas islas griegas con la flor y nata de los traductores del momento. Jamás pensé que me iban a invitar. Yo solo formo parte de ese colectivo que, a duras penas, se gana la vida traduciendo de varias lenguas todo tipo de material literario. Desde revisiones de clásicos a nueva novela

negra, pasando por manuales de todo tipo hasta prometedoras novelas de autores cuyos derechos se compran en Ferias del Libro con la esperanza del editor de que algún día ganen un premio importante.

Quizás me eligieron por mi curioso nombre Filoctetes, nombre que me puso mi padre, un afamado catedrático de Filología Griega allá por los años del tardofranquismo. Toda una extravagancia que he padecido a menudo. De ahí que algunos me llamen Filo. Siempre estuve orgulloso de mi nombre y dado que a mis padres no les dejaron en el Registro Civil ponerme solo ese nombre, al final en mi carnet de identidad figura un pomposo Diego Filoctetes.

Filoctetes fue en el clasicismo de la Grecia Antigua un personaje que aparece en la Guerra de Troya. Parece que en su juventud fue pretendiente de Helena, antes de su casamiento con Menelao. En cierta medida uno de tantos héroes de la Mitología griega. Fue famoso por su habilidad con el arco y las flechas que le había entregado Hércules. Partió junto a los otros militares para participar en la Guerra de Troya guiando un contingente de siete naves. Pero mordido por una serpiente y debido al profundo hedor que su herida emanaba fue abandonado por los aqueos en la isla de Lemnos. Solo después de 10 años y debido a que los griegos no lograban la victoria sobre los troyanos, fue llamado por los generales griegos sabedores de su habilidad con el arco y las flechas, de ahí que mandaran a Odiseo para rescatarle de su penoso destierro. Fue curado por Podalirio y se hizo famoso por disparar la flecha que acabó con la vida de París.

Una triste historia que parece que al final tuvo un final feliz con Filoctetes ya establecido al final de su vida en Crimisa ofrendando su arco al santuario de Apolo.

Evidentemente yo no soy un héroe y mi historia es más cotidiana y mi situación actual en esta pequeña isla desierta se produjo en marzo del 2020, cuando la pandemia estalló por todo el planeta. En el barco que nos conducía a autores, editores y traductores a la isla donde se iba a celebrar el congreso llegaron las noticias del confinamiento al que se sometía a la población y a las medidas que se debían tomar con todos aquellos que tuvieran síntomas del covid-19. No hay duda que yo los tenía y era el único en

el barco: fiebre, tos seca, cansancio, dolor de garganta, diarrea, conjuntivitis, pérdida del olfato y el gusto y fuertes dolores de cabeza.

Dado que azotaba una tormenta y las condiciones del mar eran muy malas, cundió el pánico entre toda la tripulación y por el miedo de no llegar a un sitio seguro antes de que pudieran dejarme en lugar seguro tomaron la misma decisión que en otro tiempo los aqueos: vieron un pequeño islote y, con una pequeña barca hinchable, dos voluntarios enfundados en curiosos ropajes para prevenirse de mi estado me llevaron a la pequeña isla con la promesa de volver pronto a por mí. Además de mi maleta en la que llevaba ropa básica, mi gran diccionario de francés, los dos libros de los que tenía el encargo de hacer nuevas traducciones, parte de los ensayos de Montaigne y *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, además de las obras completas de Valle Inclán que iba leyendo poco a poco. También mi ordenador portátil que en todo este tiempo no me ha servido de nada al carecer de luz eléctrica y, siendo previsor y dado mi fetichismo, varios cuadernos y bolígrafos que siempre cargo en los Congresos para tomar notas durante sus ponencias.

Como gran tesoro los asustados miembros del barco y, quizás movidos por la mala conciencia de su acción, me dejaron: un fusil de caza, varias latas de conservas, una cierta cantidad de agua, varias cajas de paracetamol e ibuprofeno, gasas y tijeras en un botiquín generalista, unas mantas y una botella de whisky. Sin más me dejaron en aquella soledad y partieron a su destino.

Desde entonces han pasado muchos meses, estamos ya en noviembre y no parece que nadie se haya acordado de mí. Cierto que soy un soltero empedernido, mi poca familia es ya lejana y vive en diferentes partes del mundo y, además, con un móvil al que se le acabó la batería a las pocas horas y un portátil que aquí resulta un objeto inútil, poco podía esperar.

Pero dicen que la resiliencia de los hombres es muy grande y cual Robinson, decidí no entregarme a la depresión y luchar cada día una vez que a base de paracetamoles y tragos de whisky parece que pude superar. No sé cómo habrá evolucionado la pandemia y tampoco sé si es que ha habido tal mortandad que por eso nadie ha venido a buscarme.

Este relato parte, pues, de mis experiencias isoladas por parte de un urbanita recalcitrante y me han servido también para reflexionar en profundidad por la condición de mi oficio: la del traductor. Afortunadamente conservaba en uno de los cuadernos las amplias notas que había almacenado para mí nunca pronunciada ponencia en Corfú.

El oficio del traductor está rodeado de soledad en su práctica cotidiana. Lógico que puede expandir su experiencia relacionándose con actividades sociales de todo tipo. Es decir, no tiene por qué ser un ermitaño. Todos estos meses aislado me han enseñado muchas cosas, pero ciertamente he constatado que he podido traducir y pasar a mano gran parte de las traducciones que tenía encargadas.

Es curioso cómo se puede sobrevivir con muy poco. Afortunadamente, lo más vital, el agua, la encontré en un pequeño arroyuelo que salía de una de las montañas del lugar. Muchas veces, al atardecer, me preguntaba cómo ese pequeño islote no estaba urbanizado y saqueado por un puñado de turistas adinerados ansiosos de mentirse a sí mismos sobre lo que podía ser el paraíso.

Cuando llovía ponía en un lugar adecuado uno de los pocos utensilios que me habían dejado como botín aquellos desalmados y, entonces, podía beber una rica y pura agua de lluvia. Aprendí a usar el rifle que me habían dejado, una buena escopeta de caza y así, tuve la suerte de cazar de vez en cuando algún ave que se acercaba a la isla. En esos momentos me acordaba del Filoctetes de Sófocles que, lógicamente, había leído varias veces. Cuando vuelven a buscarle, sus lamentos: "Apiadaos de un hombre mísero, solitario, abandonado aquí y arruinado, y habladle si es que realmente habéis venido en calidad de amigos". Dice el Coro en la obra que su voz es como un eco que se oye a lo lejos. Al final es una obra de teatro en la que cualquier ficción puede ocurrir. Sueño cada noche con la llegada de un barco que me vuelva a mi casa, a sentarme en mi mesa de despacho para consultar los diccionarios que emplearé en la traducción, con el aroma de un café caliente preparado en mi vieja cafetera italiana, con salir, de vez en cuando al cine o a una sala de teatro.

No tengo noción de lo que estará pasando en el mundo. ¿Habrá avanzado ese virus que tanto atemorizó a los pasajeros de aquel barco? ¿Por eso

no viene nadie? ¿Habrá muerto mucha gente? ¿Cómo estarán reaccionando los gobiernos a este virus? Todo lo que sabía en su momento venía de las noticias de cómo se expandía la cadena de contagios desde un mercado en una ciudad china. Tal vez nos creímos inmunes en este otro lado del mundo dada la predisposición europea a la megalomanía.

No he dejado de pensar en estos meses en la peste que asoló Atenas, la terrible peste negra de la Edad Media y la ridículamente llamada "gripe española" de comienzos del XX. De todas se salió y el progreso no había avanzado con vacunas eficaces. ¿Qué estarán haciendo los científicos de todo el mundo?

Afortunadamente, cada día no he dejado de traducir. Fascinante el capítulo que Foucault dedica a las Meninas: "La luz, cuando inunda la escena (quiero decir la pieza y la tela, la pieza representada en la tela y la pieza en la que está colocada la tela), consigue envolver a los personajes y también a los espectadores, llevándolos, bajo la mirada del pintor, al lugar donde los va a representar su pincel. Pero ese lugar nos es ocultado. Nos vemos vistos por el pintor, sujetos visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo. Y en ese momento en que vamos a ser atrapados por su mano, como en un espejo, no podemos ver de este más que un revés de color mate. El otro lado de una psique". Todo este artículo subyugó a Pasolini que lo llevó al teatro en su fascinante obra *Calderón*. No olvidemos también que ya Velázquez decía a sus alumnos: "La imagen debe salir del cuadro". Foucault termina diciendo: "Tal vez, haya en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y, por tanto, una nueva definición del espacio que se nos abre".

¡Cuántas horas he pasado en esta soledad aislada entregándome al placer de la traducción! Puede que sin esta labor hubiera enloquecido dando vueltas a mi cabeza. ¿Por qué estoy aquí? ¿Por qué me abandonaron a mi suerte? ¿Por unos síntomas que podían ser una gripe normal? ¿Hasta dónde puede llegar la crueldad humana?

Pero entonces, a veces como un poseso, sacaba los dos libros que me habían encargado y pasaba horas enteras ante la duda de poner una palabra u otra, o elegir entre dos construcciones lingüísticas que, mal utilizadas,

pueden cambiar el sentido del original. No estoy de acuerdo con el dicho italiano "traductor, traidor". No somos traidores ya que amamos los textos de otros y queremos que puedan ser deleitados por aquellos que no conocen la lengua de origen. Otra cosa es que nos equivocamos, ¿pero no lo hace un delantero de fútbol cuando falla un gol a puerta batida o un médico se equivoca en el diagnóstico de un enfermo?

¿Qué hubiera sido de tantos textos literarios o científicos si no hubieran tenido traducción? Se habría perdido un enorme legado de la cultura universal por aquella maldición de Yahvé en el episodio de la Torre de Babel. De mis notas para la ponencia, palabras de Borges: "Ningún problema tan consustancial y con su modesto misterio como el que propone una traducción. La traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. La superstición de la inferioridad de las traducciones-amonedada en el consabido adagio italiano- procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. Lasa muchas versiones de la Odisea bastaría para ilustrar un curso de siglos. Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es imputable a la evolución del inglés o la mera longitud del original o los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes".

El propio carácter de Borges se ve en otras tantas digresiones sobre la traducción: "El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo", o esta otra: "Yo he sido inventado por mis traductores. Y los prefiero, ya que salgo muy mejorado" o esta absolutamente lúcida: "No sé porque siempre se piensa mal de los traductores y sin embargo todos estamos de acuerdo que la lectura rusa es admirable. Y, sin embargo, la conocemos a través de las traducciones ya que muy pocos de nosotros conocemos el ruso".

También recuerdo que Umberto Eco planteaba que traducir era decir lo mismo en otra lengua, pero a continuación planteaba que sería una buena

respuesta, aunque consolatoria, porque en primer lugar tenemos muchos problemas para establecer qué significa "decir lo mismo". Su libro es muy útil pues además de teorizar pone ejemplos muy concretos sobre la propia técnica de la traducción.

Siempre he pensado que la traducción es un tránsito que permite el conocimiento al otro de un sentir del discurso literario de uno. Cierto, sólo podemos ser intermediarios pero eso permite conocer los grandes textos de otras lenguas. Se sigue discutiendo sobre la traducción como hecho creativo. ¿Cómo se puede dudar de ello? No es crear, también, lograr trasmitir la belleza, la riqueza, la validez de una obra escrita en otra lengua que un lector no conocedor de ella estaría privado de disfrutarla. Y, no solo, los grandes títulos de todos los tiempos. *Antígona*, *La Biblia*, *El Quijote*, *Hamlet*, *Madame Bovar*", *Así habló Zaratustra*, *Ulises* o los poemarios de Dante, Sor Juan Inés de la Cruz, Lorca, Pessoa o Silvia Plath, sino novelas que nos producen el sencillo placer de la lectura inmediata.

Pienso demasiado, porque tengo mucho tiempo, aquí perdido en esta isla olvidada, casi tanto como son las que recogió en un artículo "Islario de fronteras" de Gonzalo Monterroso, que ayudé a traducir, con un colega, al francés.

Islas de nombres misteriosos y evocadores, tales como Aland, Bougainville, Comores, Ferdinandea, Fidonisi,Guam, Hope, Isla de los ladrones, Kataja, Kuriles, Los Monjes, Okinawa, Penguin, Taongi o Vanikoro. Algunas veces, cuando leía sus descripciones me sumergía en el deseo de conocerlas. Nunca pude imaginar que un día me vería en esta situación de aislamiento en un pedazo de tierra perdida en el mar. Desafortunadamente tampoco he tenido un interlocutor tipo Viernes, así que mi modelo no ha podido ser Crusoe.

Como el ingenio de los humanos es infinito, además de buscar un lugar resguardado para mi primitiva cocina y allí, también, conservar mis escasos víveres y aquellos que pude ir sacando de la naturaleza de la isla, me fabriqué una mesa esencial con un tronco que encontré y que con paciencia alisé lo mejor que pude. De ese modo, y tirado en tierra, apoyaba en el tronco mis cuadernos para ir traduciendo los dos libros encargados. Un optimismo extraño dado que no sabía si, al final, podría entregárselos al editor.

Me absorbía Montaigne: "Ya que es incierto el lugar en que la muerte nos aguarda, esperémosla por doquier. Meditar en la muerte por adelantado es meditar por adelantado en la libertad, y quien aprende a morir ha desaprendido a servir. Saber morir nos librará de toda restricción y sujeción".

La soledad produce mucho tiempo para dejar tus pensamientos fluir. Casi como diría Lady Macbeth para dejarte perder inútilmente en tus pensamientos. La relatividad de mi presente contrasta con la sensación efímera del pasado. Y, siempre, como en los escritos de Montaigne, la muerte. Para Cicerón, filosofar no era otra cosa que prepararse para la muerte. Siempre en nuestro pensamiento occidental el tabú de la muerte como algo trágico, cuando en realidad solo es una consecuencia lógica de la vida. A través de la voz de tantos autores que he traducido siempre me han impresionado las diferencias de la actitud ante la muerte. No es lo mismo en las novelas de serie negra cómo se enfrenta a la misma un detective americano de los años 40, un autor actual nórdico o la visión mediterránea de Montalbán o Camilleri. Y qué decir de la muerte en la dramaturgia, qué diferencias entre Sófocles, Calderón, Shakespeare o Pirandello. Al final puede que todo sea cuestión del entorno en que el autor escribe. He conocido cientos de ciudades en las que nunca he estado gracias a las descripciones de novelas insignes o mediocres. He tenido sueños eróticos con mujeres descritas de mil maneras por las distintas lenguas y culturas.

Del amor y la muerte, un privilegio para los que traducimos, pues nos permite conocer sus pliegues en las diferentes maneras de expresarlas los autores originales. Según lo comuniquemos crearemos imaginarios concretos a los lectores. Leemos en Walter Benjamin: "Ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. El tono y la significación de las grandes obras literarias se modifica con el paso de los siglos, también evoluciona la lengua materna del traductor. Mientras la palabra del escritor sobrevive en el idioma de este, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a aparecer como consecuencia de esta evolución. La traducción está lejos de ser la ecuación infalible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adaptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua".

¡Qué lucidez! ¿Podría ser lo mismo una traducción de la Odisea, en el Medievo, durante el romanticismo o la de hoy en día? Recuerdo la obsesión de una prestigiosa colega que se especializó en teatro y continuamente repetía cómo una traducción que hiciera unos años atrás tenía siempre que ser revisada para una puesta en escena actual. Por eso, siempre me cuesta mucho revisar mis viejas traducciones. Hoy serían diferentes por la propia evolución de la lengua, pero lo que está claro es que la palabra escrita por el autor en origen ya está codificada como inamovible, sobre todo en los clásicos.

Otro territorio apasionante es el de argot de cada país, incluso cada territorio que implica en el traductor una actuación de gran responsabilidad a la hora de conocer las dos formas de expresión. ¿Cómo traducir a otras lenguas palabras como chingar, bisni, papeo, sablazo, truño, maromo, chai o tangar, en sus acepciones similares en la otra lengua? Seguro que existen o alguna similar, pero más allá de conocer el significado en tu lengua es preciso conocerla en la otra.

Por otra parte, está los autores de cualquier país inventores de lenguajes. Los que recogen el popular y lo convierten en culto o los que incluso inventan palabras e incluso giros. Ahí tenemos al gran Valle-Inclán. ¿Cómo traducir sus esperpentos a otras lenguas? Recuerdo el diálogo en "Los cuernos de Don Friolera" entre Doña Calixta y Curro en la escena de la taberna:

"Curro.- Acuérdese usted cuando andaba en estos trotes, y saque un ánima del Purgatorio.

Dª Calixta.- Le rezaré un rosario.

Curro.- ¿Quiere usted cegar a su alojado con dos veraguas?

Dª Calixta.- ¿Dos veraguas son cuarenta machacantes?

Curro.- ¡Propiamente!

Dª Calixta.- ¡Me los tira a la cara! ¡Ni que fuera un pelanas! Llegue usted a la corrida completa."

Extremo desafío. Si para un espectador de hoy en España ya sería casi imposible de entender ¿Cómo hacerlo para otros idiomas?

Explorar en la lengua escrita y hablada es una gran aventura. Es esa forma de trasmitir ideas y sentimientos. Es entregarte al placer del amor por lo que otro ha escrito y, por tanto, cuando traduces estás convirtiéndote, en cierto modo, en un amante. Con cada traducción que he hecho se ha producido siempre un descubrimiento, al terminar la satisfacción de haber creado una cartografía literaria que sirva para descubrir otras voces, otros ámbitos.

En la isla traté siempre de crear unas pautas, unas rutinas que me ayudaran a pasar el tiempo sin caer en la obsesión. Aprendí a descubrir hierbas, a recoger frutos que no había saboreado nunca, a optimizar las balas que me habían dejado para cazar, de vez en cuando, algún ave, a hacer fuego con la lupa que siempre llevo conmigo o a guiarme solo por las señales solares del amanecer y el crepúsculo.

Parece lógico que por mi pasión por la literatura hubiera escrito un diario. Desde los primeros días desistí de hacerlo. Una cosa es ser escritor y otra traductor, aunque no dudo que hay muy buenos profesionales de los dos oficios. Pero yo acepto que no tengo talento para ficcionar o ensayar sobre la realidad, mucho menos para escribir poesía. Por eso me he limitado a tomar notas sueltas a lo largo de este encierro islario.

"La fuerza cromática del atardecer de hoy me ha hecho sentir la esperanza de la vida". Lo ven, algo bordeando lo cursi, pero así lo escribí en su momento. "El cielo se ha abierto y llueve con estruendo. Mañana iré a la orilla para recoger lo que la marea haya arrojado a la playa". Lo ven, puramente descriptivo sin ningún interés literario.

Vuelvo a la traducción de Montaigne: "No tengo por qué lamentarme de mi imaginación. Pocos pensamientos me han quitado el sueño en mi vida, no siendo que el deseo me produjera desvelo y, por tanto, me afligiera. Yo sueño poco y, si lo hago, son con fantasías y quimeras que me producen divertidos pensamientos más ridículos que tristes. Creo que los sueños son certeros intérpretes de nuestras inclinaciones, pero existe, además, un arte en interpretarlos y entenderlos".

Esto lo escribió mucho antes que Freud. ¿Conocía nuestro médico austriaco ese texto de un filósofo del siglo XVI? El pensamiento traspasa tiempos y espacios.

Estos, quizás inútiles pensamientos, me ocupaban parte del día y de la noche. Intentaba no olvidar las letras de las canciones que me acompañaron a lo largo de mi vida. Brassens: "Cuando la fiesta nacional/ yo me quedo en la cama igual/ que la música militar/ nunca me supo levantar/ En el mundo no pues no hay mayor pecado/ que el de no seguir al abanderado/No, a la gente no le gusta que uno tenga su propia fe". O aquel tango que susurra: "Yo no quiero que nadie se imagine/ cómo es de amarga y honda mi triste soledad/ en mi larga noche el minutero muele la pesadilla del eterno tic tac".

Delirios de naufrago, quizás añorando la vida urbanita. Al final eres adicto a lo que amas y odias. Ese entorno que, a veces te oprime y luego lo necesitas con alivio. Mi despacho, mi antigua mesa de madera maciza, algo más que un símbolo para mi trabajo. Mi biblioteca caótica pero de la que yo sé su orden. Mi colección de viejos discos de vinilo y ahora los cedés. La larga fila de vídeos con su apartado especial para los clásicos en blanco y negro. Ese aroma de luces expresionistas que siempre me han atraído por su utilización de las luces y las sombras. Esos momentos de goce con la creación de otros. Poco antes de salir hacia esta extraña experiencia, escribí recordando a Montaigne: "A medida que la posesión de la vida es para mí más corta, debo tomarla más profunda y más plena". No, no es retórica, es una declaración personal para sobrevivir. ¿Cómo podía pensar en ese momento lo que ahora estoy viviendo? Se debe aprender la lección. Hay que vivir el momento, nunca sabemos cómo será verdaderamente el momento. Ni siquiera desde el trabajo cotidiano enfrascado en descubrir el lenguaje de otro a través de sus narraciones o de sus ensayos.

Frente a mi gran mesa tengo enmarcado un grabado antiguo que señala una Europa del siglo XVII. A veces me quedo ensimismado, mirándolo, estudiándolo y admirando a esos cartógrafos de otras épocas lejanas. ¿Cómo podían trazar los límites del mundo?

¿Y cómo habrá discurrido el mundo en estos meses? Desde que llegué hice como eso que he visto tantas veces en las películas carcelarias. He ido señalando en un gran árbol cada día que pasaba y luego, con una diagonal, acotaba los meses que han ido pasando. Creo, entonces, que lo más probable es que sea diciembre. Es curioso pero se puede sobrevivir sin tener noti-

cias del mundo. ¿Qué habrá pasado? ¿Habrá estallado alguna nueva guerra regional? ¿Habrá vuelto a ganar Trump las elecciones en Estados Unidos? ¿Se habrán jugado las Ligas de fútbol? ¿Quién habrá ganado la española? ¿Y el Tour de Francia? ¿Habrán dado Premios Nacionales? Y... y si es así, ¿a quién le habrán dado el de traducción? ¿Y el Nobel de Literatura se lo habrán dado a alguna personalidad de alguna lengua exótica? ¿Se habrá podido hacer teatro en los escenarios? ¿Y las salas de cine? ¿Habrá podido viajar la gente de un lugar a otro? ¿Qué habrá pasado con las ciudades turísticas?

No solo me hacía estas preguntas. Lógicamente ante una situación como esta tiendes a ponerte transcendente, e incluso algo pedante. Miras al cielo lleno de estrellas y te viene la retahíla de dónde vienes y a dónde vas. Mi escepticismo laico no lograba traspasar la barrera de los escepticismos divinos. Pero, a veces, ante aquella escenografía de la naturaleza pensaba que, quizás, algo tenía que haber para poner en escena aquella belleza. Pero cuando caía una tremenda tormenta volvía a mi tozudo escepticismo sobre las bondades de los dioses.

También tuve tiempo de recordar a mi padre, a mi madre casi no la conocí, y sus excentricidades. Recitaba por el pasillo en griego clásico los pasajes de Antígona, Ifigenia, Orestes o Agamenón con la convicción de que aquel mundo fue uno de los mejores posibles. Cierto que a veces lo hacía acompañado de una buena ración de whisky escocés, abundante en su repleta estantería de libros de todas las épocas. ¿Por qué me pusiste un nombre tan raro? Le preguntaba. Y él o no contestaba o lo hacía con un mal chiste. "Para destacarte de los demás". Hubo un momento en que ya me acostumbré, e incluso llegué a indagar en obras sobre el personaje: Séneca, Homero, Eurípides, Alfonso Sastre, Heiner Müller o Joham Batist Mayrhrfer, que compuso un poema al que Franz Schubert puso música en 1817:

Aquí estoy sentado sin mi arco mirando fijamente la arena

Ulises, ¿qué te hecho para que me lo hayas robado?

Ese arco que fue mensajero de muerte para los troyanos

Que en esta desolada isla me proporcionaba el sustento.

Una vez busqué alguna grabación de la música de Schubert, pero no la encontré. Ya, quizás, nunca la encuentre.

Afortunadamente, también he realizado muchas tareas prácticas. Además de ir adecuando un mobiliario naíf, pero útil, me acordé de un encargo para traducir un libro sobre plantas aromáticas y medicinales. Y en esta isla abundan en su vegetación.

Así recogía sábila, albahaca, hierbabuena, eneldo e incluso ajenjo y lavanda. No es que las distinguiera del todo, pero me acordaba de las ilustraciones de aquel libro. Con ellas me hacía infusiones y las iba guardando en el hueco de uno de los árboles que me servía de almacén.

Y como rutina, cada día y antes que anocheciera, me volcaba a la traducción de los dos libros encargados:

Palabras de Montainge: "Yo no me cuido tanto de lo que soy para otro como me desvelo de lo que soy para mí mismo. Quiero ser rico con mis propios bienes, no con los prestados".

O de Foucault: "¿A qué se debe que las palabras que, en su esencia primera, son nombres y designaciones y que se articulan de acuerdo con el análisis de la representación misma, pueden alejarse irresistiblemente de su significado original, adquirir un sentido cercano, más amplio o más limitado? ¿Adquirir nuevos sentidos y también nuevos significados?". Casi nos pueden parecer reflexiones de un traductor. Volver a Eco: "Está claro que para definir la traducción propiamente dicha, antes de o en lugar de ensayar especulaciones místicas sobre el sentido común que debe realizarse entre autor original y traductor, adopto criterios económicos y de deontología profesional, y espero que esto no escandalice a ningún espíritu elegido".

Porque la realidad cruda es que lo nuestro es un oficio y, como tal, sometido a las leyes del mercado. Por eso, no muchas veces puedes elegir al autor que te gustaría traducir, sino que te las tienes que ingeniar para sacar placer de una traducción de un prospecto medicinal, un catálogo turístico o una pretenciosa novela de un joven talento. Buscar en la tarea del artesano, la excelencia. Pensar que si por gusto, sí hay textos mayores y menores, a la hora de ejercer tu labor todos tendrán que tener la misma valoración. Y,

al fondo, Montaigne: "La grandeza del alma no se ve tanto en elevarse y adelantarse como en saber ordenarse y circunscribirse".

¿Qué hubiera sido de mí en este confinamiento si no me hubiera sumido en desarrollar mi oficio y poder traducir los textos que me habían encargado? ¿Los entregaría alguna vez o solo serían papel mojado?

Y en aquel día de diciembre en el que yo había ya perdido la noción del espacio vi a lo lejos una embarcación y, como loco, me puse a hacerle señales con las mantas que me habían dejado. Como soy un poco neurótico, cuando vi que un pequeño bote se dirigía hacia mí, tuve una extraña reacción. Fui rápidamente a coger la última cuchilla de afeitar que me quedaba y me rasuré la larga barba que en mi pereza había acumulado.

Al cabo de un rato, desembarcó una figura a la que según se acercaba reconocí inmediatamente. Era Ulises Beltrán, el hombre que había tomado la decisión de abandonarme en la isla, mi editor.

Ulises.- Hola, Filoctétes. Me imagino que te sorprenderá verme.

Filoctétes.- Si te digo la verdad, en estos momentos ya casi nada me sorprende… todo lo más, haber sobrevivido estos meses.

Ulises.- Lo siento, nos entró el pánico al oír las noticias y ver tu estado. Todos los síntomas conducían a lo que decían del virus y, en el barco, no llevábamos ningún médico. Nuestra intención era volver por ti lo antes posible, pero luego llegó el confinamiento mundial y no había forma de conseguir un permiso para navegar hasta aquí.

Filoctetes.- Ulises, tus excusas ahora me suenan a cantinela vacía. Déjalo, lo pasado ya no existe, lo importante es ahora salir de esta situación.

Ulises.- Pero quiero que sepas que hemos hecho un esfuerzo muy grande para conseguir volver hasta aquí. Una segunda ola del virus azota el mundo.

Filoctetes.- ¿Y teníais mala conciencia?

Ulises.- Tal vez. Pero, además, la editorial te necesita. Eres nuestro mejor traductor.

Filoctetes.- A punto de ser vuestro mejor ex traductor.

Ulises.- Tienes todo el derecho a sentirte cabreado y mandarnos al carajo.

Filoctetes.- O bien asumir la cagada y pasar página.

Ulises.- Está en tu mano la decisión. Ahora queremos llevarte a casa lo antes posible. Se acerca la Navidad, y aunque está va a ser muy extraña, nos gustaría que la pasaras en tu casa.

Filoctetes.- Un acto de caridad.

Ulises.- Conviértelo en tu relato en un acto de justicia.

Filoctetes.- Siempre tuviste fama de astuto. A veces la realidad se parece al teatro. Solo falta que hubieras aparecido aquí con Neoptólemo para que el juego de buenos y malos fuera perfecto.

Ulises.- Ya me gustaría poseer la sabiduría que tuvo Ulises en su época. Pero la verdad es que no es así. Quizás porque el teatro es el que se parece a la realidad. Pero creo que tendremos tiempo de charlar en el barco que nos devuelva a casa.

Filoctetes.- Si te digo la verdad, no sé si volver. Aquí se tiene una tranquilidad absoluta.

Ulises.- Y seguro que vivir es barato. Pero veo difícil que hasta aquí pudiéramos traer con rapidez una conexión a internet. Si se pudiera podríamos ofrecerte teletrabajar desde aquí.

Filoctetes.- ¿Qué pasa? ¿Se ha puesto de moda?

Ulises.- Impuesto por las circunstancias. Hubo un tiempo de confinamiento radical y, ahora, con muchas restricciones sigue siendo una alternativa.

Filoctetes.- Para mi profesión, algo normal.

Ulises.- Bien, no te niego que también he venido por negocios. Con el paso de estos meses nos hemos dado cuenta en la editorial que eres nuestro mejor traductor del francés y queremos ofrecerte un gran encargo que viene avalado, además, por una ayuda de la Comisión Euro-

pea. Una nueva y revisada traducción de LA ENCICLOPEDIA, DICCIONARIO RAZONADO DE LAS CIENCIAS, LAS ARTES Y LOS OFICIOS.

Filoctetes.- Tentador. Volver al pensamiento de Diderot, D`Alambert, Voltaire, Rousseau, Montesquieu… nada menos que un gran momento de la historia, la ilustración.

Ulises.- Y hemos decidido que tú seas el coordinador de toda la tarea, además de seleccionar todos los textos que quieras traducir.

Filoctetes.- Todo sea por el espíritu de la Navidad.

Ulises.- O por una eficacia necesaria.

Filoctetes.- Me gustas más de cínico que de buen samaritano.

Ulises.- Ya sabes que lo mío poco tiene que ver con valores religiosos.

Filoctetes.- Claro, los dos somos agnósticos.

Ulises.- Y, por tanto, prácticos.

Filoctetes.- ¿Cómo está ahora la situación? Veo que llevabas puesta una mascarilla, ¿es así en todo el mundo?

Ulises.- Parece que fuera una pesadilla pero es algo real. Millones de infectados y muertos en todo el mundo. Pasamos un confinamiento duro que luego se relajó en verano y ahora estamos en una segunda ola igual de dura.

Filoctetes.- ¿Y las gentes de la editorial?

Ulises.- Dos muertos por COVID y tuvimos que pasar alguna cuarentena. Ahora todo se juega a la ruleta de las vacunas que empiezan a ponerse en unos días.

Filoctetes.- Voy a sentirme como aquel personaje de Maiacovsky de *La chinche* que le invernaron y cuando le despiertan años después no entiende nada.

Ulises.- Por mucho que quieren vendernos algo que llaman "nueva normalidad", en realidad todo se parece mucho a la vieja, aunque ya con un cierto cansancio y muchas incertidumbres.

Filoctetes.- No quiero ni pensar cómo habrán subido en bolsa las farmacéuticas.

Ulises.- Siempre en las crisis unos salen ganando y otros perdiendo.

Filoctetes.- ¿Y vosotros?

Ulises.- Pues, aunque te parezca mentira, no hemos sido el sector más vapuleado. La gente, en sus encierros, tenía que leer o ver series de televisión.

Filoctetes.- Algo así como "no hay mal que por bien no venga".

Ulises.- No pienso así. Situaciones puntuales no pueden poner parches a la delicada situación editorial española en los últimos tiempos.

Filoctetes.- ¿Y el Ministerio de Cultura ha hecho algo?

Ulises.- No me hagas reír. Parece que con la cultura y, por parte de cualquier gobierno, solo somos un adorno, ninguno nos concede la auténtica importancia de lo que hacemos y lo que significamos. A veces me pregunto cuántos libros leen o cuantas veces van al cine o al teatro nuestros parlamentarios.

Filoctetes.- Siguen, entonces, inmunes a todo contagio cultural durante esta pandemia.

Ulises.- Aunque les sigue haciendo ilusión fotografiarse con alguna "figura". De todas formas, te hemos preparado un amplio dossier de todo lo que ha ido ocurriendo en estos meses. Así te pondrás en hora.

Filoctetes.- Por lo que me dices, no sé si tengo muchas ganas. Me imagino que tendré que leer muchos dislates.

Ulises.- Más de los que piensas. Y, algunos, de personajes de bastante impacto mediático.

Filoctetes.- Parece que la gente se retrata mucho más durante las crisis. No tenemos arreglo.

Ulises.- Bien, recoge las cosas que te lleves. Tenemos que llegar a tiempo al vuelo que nos llevará de vuelta a casa.

Filoctetes.- Mejor lo hago rápido. Al final hasta voy a sentir nostalgia.

(Funde la luz mientras suena un tema de Eleni Karaindrou)

(Repentinamente, un cambio brusco de luz que nos retrotrae a un despacho en el que Filoctetes tiene una revista en las manos. Una de esas que en diciembre hacen un balance del año y varios dossiers esparcidos por el espacio)

Filoctetes.- Ahora ya estoy de nuevo en casa. No sé si he tenido un sueño o una pesadilla. No sé si esto es lo que llaman "nueva normalidad" o la misma de antes con mascarillas en las calles y confinamientos selectivos. Hoy es 24 de diciembre. Como desde hace años, paso estos días encerrado, lejos del ruido y la furia, de unas fiestas convertidas en el santuario del consumo. Me estremezco con el dato que hoy aparece en la prensa: 79 millones de casos y cerca un millón ochocientos mil muertos. En España, cerca de un millón novecientos mil casos y 49.824 muertos según los datos oficiales.

Por lo demás, estoy feliz de haber recuperado mi espacio después de los meses isolados. Volver a mis libros, mis discos, mis dvds, me produce un placer inmenso. Aquí y ahora retomaré mis tareas pendientes de repaso de mis traducciones de Montaigne y para luego encarar ese gran proyecto encargado por la editorial, la versión completa de La Enciclopedia del siglo.

Mientras, repaso en esta revista varios de los acontecimientos ocurridos en este 2020 y de los que tantas preguntas me hacía en el confinamiento.

Parece que no ganó Trump, pero no acepta su derrota. Que, otra vez, ganó La Liga el Madrid; que en España se ha aprobado un salario mínimo vital o una ley de eutanasia; que los partidos han estado a la greña durante todo este tiempo; que en Beirut una tremenda explosión, por negligencia dejó casi 200 muertos; que murió Maradona y que Nadal ganó otro Roland Garrós; que la violencia policial en Estados Unidos contra las gentes de color se ha recrudecido; que muchos populismos ganan adeptos entre la masa desinformada; que al llamado Rey Emérito le es-

tán sacando todas sus vergüenzas; que fallecieron Juan Marsé y Gerardo Vera; que Europa lanza un plan de recuperación económica jamás visto; que aparecen nuevas palabras como covidiota o coronials, y triunfan PCR, SARS, FFP2 o EPI; que vuelven las cloacas del Estado con un caso llamado KITCHEN o que otra guerra asoló el Alto Karabaj y, cómo no, la crisis económica de nuestro país por su absoluta dependencia del turismo y la hostelería.

EN RESUMEN: UN AÑO COMO TANTOS OTROS, UN AÑO DE MIERDA CON MILES DE MUERTOS Y MASCARILLAS COTIDIANAS.

OSCURO

III
En torno al teatro

Autoría dramática contemporánea en español: un tesoro compartido

Fernando Cerón Sánchez-Puelles

En la última década se ha producido una verdadera eclosión de la dramaturgia escrita en español tanto a nuestro lado del Atlántico como en la otra orilla del océano. Es cada vez más frecuente encontrar plasmados en los carteles y programaciones de nuestros teatros los nombres de autores contemporáneos que escriben en nuestra lengua, programaciones que hasta hace bien poco las ocupaban los grandes nombres del repertorio teatral internacional y los autores clásicos españoles. Se trata de una tendencia que ya es habitual no solo en las pequeñas salas de teatro independiente o de pequeño formato sino que los grandes teatros pertenecientes tanto a instituciones públicas como a empresarios del sector escénico van cada día tomando conciencia del interés que suscita entre el público las obras y creaciones actuales escritas en español.

Muchos hablan de una nueva edad de plata de la dramaturgia hispana y que esta ha llegado para quedarse largo tiempo en nuestras carteleras. Se trata de textos y creaciones que han conseguido conectar muy directamente con las sensibilidades de unos públicos actuales bastante exigentes, cuya exigencia es consecuencia de la enorme competencia cultural con la que ha de

lidiar el sector escénico con otros sectores creativos como el de la producción audiovisual a través de plataformas digitales y la creación de ficción televisiva.

La dramaturgia y la creación en vivo en español han de afrontar esta competencia externa no como una amenaza a su propio desarrollo sino más bien como una gran oportunidad, dado el interés que gran parte de la ciudadanía ha mostrado por los productos audiovisuales de ficción en español. La ficción en español vive una gran eclosión y dicha eclosión ha de hacerse extensiva no solo al audiovisual sino al sector de la creación en vivo.

Hablar hoy en día de una sala de teatro en la que se programa a un autor con nombre hispano ya no es sinónimo de una sala pequeña medio vacía relegada a unos horarios o épocas del año poco propicias para colgar cartel. Todo lo contrario: los autores en nuestra lengua llenan salas pequeñas y grandes en periodos de temporada alta.

Como señalábamos al inicio, este período de auge de nuestra dramaturgia es un fenómeno que no se circunscribe exclusivamente a la autoría española sino que es un proceso en el que están implicados muy intensamente los autores latinoamericanos tanto aquellos que escriben y residen en sus propios países así como los que han desarrollado su carrera en España. Esa es la razón por la que en este documento no hablamos en ningún momento de dramaturgia española contemporánea sino de dramaturgia contemporánea en español. Se trata de poner en valor unos de los mayores tesoros culturales que posee España y que, en cierta medida, no se ha explotado en su justa medida. Contar con una comunidad de más de quinientos millones de hablantes nativos en nuestra lengua en sociedades cada vez más complejas, variadas y desarrolladas como son las diferentes naciones latinoamericanas, es sin duda un tesoro con el que muy pocos países cuentan y ha llegado el momento de explotar al máximo todas sus posibilidades en el ámbito que nos ocupa. Hemos de tratar exactamente igual y con los mismos criterios a la hora de afrontar proyectos a aquellos autores españoles que escriben aquí como aquellos latinoamericanos que también lo hacen aquí; a los españoles residentes en cualquier país latinoamericano y también a los propios latinoamericanos que tienen fija su residencia en sus respectivos países.

El éxito de esta situación se debe lógicamente a muchos factores y a las iniciativas emprendidas por muy diversas instituciones tanto públicas como privadas. Pero se echa mucho en falta que esas organizaciones, en muchos casos pertenecientes a las mismas instituciones, utilicen instrumentos y mecanismos de coordinación y colaboración entre ellas que fomenten una penetración más estructural de esos logros ya alcanzados en muchas ocasiones por iniciativas aisladas carentes de una visión de conjunto.

El Ministerio de Cultura cuenta con un conjunto bastante variado de instrumentos y actuaciones cuyo objetivo común es la defensa y el desarrollo de la dramaturgia contemporánea española. El Centro Dramático Nacional ha centrado el foco en la creación contemporánea y en el autor vivo español; la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante lleva casi treinta años dando a conocer las producciones de autores españoles vivos y diez llevando a cabo una importantísima labor de apoyo a proyectos de escritura a través del programa de desarrollo de las dramaturgias actuales; el propio INAEM convoca actualmente el Premio Calderón para autores noveles; el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz (FIT), financiado y patrocinado mayoritariamente por el propio Ministerio de Cultura, constituye la plataforma de entrada y conocimiento de la autoría iberoamericana en España. Todos ellos instrumentos de indudable valor y que han favorecido la eclosión de la que estamos hablando. Sin embargo, es necesario hacer autocrítica y ser conscientes de que no hemos sido capaces aún de llevar a cabo un trabajo en red de todos estos instrumentos pertenecientes todos ellos a la esfera pública del ministerio y que no ha existido una estrategia global que entienda dichos instrumentos como parte de un todo, todo que no es más que poner en valor y desarrollar activamente todas las potencialidades de este tesoro. Se hace absolutamente necesario elaborar un plan conjunto y estratégico a medio y largo plazo en el que estén involucradas todas las organizaciones descritas porque solo así la dramaturgia contemporánea en español alcanzará la posición que merece dado su grado de calidad presente.

Por otro lado, es muy importante hacer notar que no solo el sector público ha sido el hacedor de esta eclosión sino que, quizá muy al contrario, han sido instituciones privadas las que han apostado de forma más decidida

por el autor español vivo. La labor de instituciones como la Coordinadora de Salas Alternativas a través de sus circuitos de difusión y a través de los Encuentros de Creación de Magalia (auspiciados por el propio INAEM), el proyecto de L'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona, la Fundación SGAE y tantas otras han sido claves en este proceso de puesta en valor de la dramaturgia contemporánea. Y está claro que el sector público no puede vivir de espaldas a esta realidad y ser consciente de la necesidad de aunar esfuerzos y colaborar de forma intensa con ellas en pro de un objetivo común y compartido. De nuevo reiteramos que todas las iniciativas han de formar parte de un plan estratégico conjunto.

La defensa de la dramaturgia no ha de circunscribirse exclusivamente al apoyo a la escritura. Es necesario concebir el apoyo a la dramaturgia como un todo en el que la escritura es parte del proceso pero no la única parte. Hoy en día hablar de dramaturgia es hablar de creación sea esta individual o colectiva y hablar de creación nos lleva a introducir variables en la ecuación como el apoyo a la investigación a través de residencias artísticas y como la concepción transversal de la dramaturgia en la que caben expresiones no solamente textuales sino basadas en el movimiento.

Las residencias artísticas han de entenderse no como meros espacios de preproducción de espectáculos sino como instancias de investigación básica del hecho escénico sin mayor (ni menor) objetivo que la reflexión profunda, con la voluntad de ser el embrión de tendencias futuras que quizá hoy ni siquiera somos capaces de imaginar. Y, por tanto, entendemos las residencias como foros de reflexión conjunta entre palabra, texto y movimiento y como foros de intercambio entre artistas de muy diversa procedencia y disciplina. Se hace absolutamente imprescindible contar con una extensa y cohesionada red de centros de creación a nivel estatal en la que participen las instituciones y organizaciones descritas anteriormente. Una política audaz de apoyo a la investigación y la creación es el arma más potente para el desarrollo futuro de nuestros autores, dramaturgos y coreógrafos. Los Encuentros de Creación de Magalia son un pequeño embrión que han de servir como base y como experimento para el desarrollo futuro de dicha política.

Por último, hay otra área de actuación en la que está prácticamente todo por hacer. No es otra que la política de internacionalización de nuestra dramaturgia. Contamos con los instrumentos que la pueden hacer posible (AC/E, AECID, Instituto Cervantes) pero tampoco hemos sido capaces de utilizarlos conjuntamente para visibilizar en el exterior el éxito interno de los últimos años. Es necesaria una política coordinada de presencia de las artes escénicas en los festivales y ferias internacionales; una política profunda de apoyo a la traducción de textos en español y la producción internacional de autores vivos españoles y una estrategia coordinada con las ferias y festivales españoles de invitación de programadores extranjeros.

Tenemos un tesoro ya no escondido sino descubierto y es nuestra responsabilidad que este tesoro adquiera brillo y sea cuidado y custodiado con el máximo respeto y dedicación.

La traslación de la palabra como estrategia dramatúrgica en la escena española contemporánea

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid

"Lo decible no se acomoda a quien podría decirlo"
(Antonio Valdecantos: *Signos de contrabando*)

"Este silencio y yo no somos compañía, vamos uno por delante o pisándonos los talones. No hacemos juntos el trayecto, nos movemos como riñendo en persecuciones. Dios es el que pasa por al lado y sin querer tropieza con el cable y te desenchufa".
(Rodrigo García: *Cómo se llama)*

Uno de los aspectos más recurrentes —y también más inquietantes— en la dramaturgia contemporánea se encuentra en el cuestionamiento y la problematización de las relaciones entre el emisor y la palabra que profiere y, complementariamente, entre la palabra y aquello a lo que remite. Esas relaciones suelen estar marcadas por alguna suerte de tensión, de desencuentro o desajuste, lo que las hace paradójicamente reveladoras. Creo conveniente poner de relieve cómo esas fracturas entre el emisor y la pa-

labra y entre la palabra y aquello a lo que designa se han convertido en uno de los ejes de investigación estética en el teatro actual y constituyen también una actitud política y una toma de posición ética respecto al mundo en que los creadores y los espectadores vivimos. No se trata, claro está, de un fenómeno nuevo ni exclusivo de la escena española, sino que hunde sus raíces en las vanguardias de las primeras décadas del pasado siglo o incluso en las postreras del siglo XIX, pero esta práctica se ha acrecentado desde la última década del siglo XX e intensificado durante las dos primeras décadas del siglo XXI y, a mi modo de ver, constituye una de las señas de identidad de las dramaturgias recientes.

El marco teórico al que estas praxis escénicas remiten responde a cuestiones como la crisis del sujeto y a las elucubraciones sobre el lugar y la condición del lenguaje y su relación con una realidad ajena a él. Quién habla, desde dónde habla, cómo habla, cuál es su implicación con el discurso y qué dice ese discurso son preguntas que remueven las convicciones de una aceptación acrítica del principio por el cual alguien (cuya identidad es reconocible y cierta) habla y su discurso tiene un sentido inequívoco y comprensible por todos. Muchas prácticas sociales y estéticas estarían apoyadas sobre este supuesto. Sin embargo, una buena parte de la escena contemporánea da testimonio de la fractura de ese principio y de la remoción de esos cimientos, tal como ha sucedido en tantas manifestaciones de la creación artística (verbal y no verbal), de la lingüística y del pensamiento desde mediados del siglo XIX. La escena no es una excepción. Son muchos los pensadores que inciden en nociones o en imágenes que ponen de relieve alguna suerte de distancia o de desfase entre el sujeto y la palabra y entre la palabra y la realidad a la que remite. Estas imágenes y estas nociones sugieren siempre desasosiego o inquietud. Se ha hablado de "ruptura del contrato" (George Steiner); "confín entre el yo y el no-yo", "hiato que no se deja llenar", "tierra de nadie" (Paolo Virno); "una discontinuidad que es a la vez una continuidad", "experiencia abismal", "suspensión" (Giorgio Agamben); "cosa enajenada, prestada o alquilada" (Antonio Valdecantos); "abismo que se abre entre la generalidad de las palabras y la particularidad sensorial de los objetos" (Frederic Jameson); "doblez", "arruga", "falta de seguridad", "falta de significado" (José Luis Pardo).

En las líneas siguientes me propongo asomarme a algunas tentativas de realización práctica de estas formas de ruptura, hiato, suspensión, enajenación, préstamo, abismo o doblez de las que hablan los pensadores mencionados y a las que proceden algunos de los creadores de la escena española actual. El espigueo, que tiene mucho de apresurado disperso y hasta de caprichoso, está muy lejos de ser exhaustivo; por el contrario, se trata de una aproximación modesta al uso de diferentes procedimientos que tienen en común su condición disociadora. Sin embargo, me parece particularmente relevante que pueda incluirse en la lista a creadores que sustentan su obra en poéticas muy diversas (en algunos casos podría decirse que antagónicas) y que pertenecen a todo el espectro generacional en activo en la escena española. Tampoco pretendo aquí proceder a una clasificación rigurosa de los paradigmas empleados, pero sí apuntar una serie de modelos recurrentes, que no resultan cerrados, ni excluyentes entre sí; por el contrario, con frecuencia se contaminan, se solapan, se complementan o se confunden.

Cabría referirse, por un lado, a aquellos procedimientos en los que la palabra pronunciada experimenta alguna suerte de desplazamiento o traslación que altera las relaciones de propiedad que se establecen entre el sujeto de la enunciación y el enunciado, o, dicho de otra manera, en una traslación de las responsabilidades que el emisor natural (si es que cabe denominarlo así) adquiere respecto al mensaje proferido. Podríamos describir este uso como un modo de "hablar desde el cuerpo de otro". La obra dramática de Sanchis Sinisterra es particularmente significativa en este sentido. En un texto capital como es *El lector por horas,* escrito en los umbrales del presente siglo, el personaje de Ismael leía para la ciega Lorena las palabras de otros, los textos de grandes novelas de los siglos XIX y XX, con la exigencia de neutralidad expresiva impuesta por un tercero, Celso, padre de Lorena y pagador de Ismael. Pero, cuando irrumpe en la acción de la obra dramática la novela que ha escrito el mismo Ismael —es decir, la palabra propia del lector contratado— lo hace a través de la voz de Celso y no del propio Ismael. El uso o la investigación de procedimientos semejantes se acentúan en algunos textos posteriores como *Flechas del ángel del olvido o Enemigo interior.* En la primera de ellas, el personaje X permanece obstinadamente en silencio mientras Selma, Efrén y Dora le atribuyen una identidad y una voz que

nunca sabremos si son suyas. A su vez, Erasmo se hace torpe portavoz de la palabra de Juana, la pretendida abuela del personaje silencioso. En *Enemigo interior* se practica la escritura dictada, que constituye a su vez un juego de recuperación y oclusión de la voz individual y colectiva. Este recurso de "hablar desde el cuerpo de otro" es utilizado con alguna frecuencia por Mayorga, en textos como *El crítico* o, sobre todo, en *Cartas de amor a Stalin*, en el que la mujer de Bulgakov toma la voz del mandatario soviético para tratar de ayudar a su marido a superar la paralización de la espera de una llamada que no termina de llegar. En *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, Tuso da voz a la monja que cuidaba —y maltrataba— a los niños recluidos en el hospicio. En *Santa Perpetua*, la obra que cierra la trilogía de la memoria de Laila Ripoll, hablan a través de Perpetua tanto el falangista asesino como el muchacho vilmente asesinado. En *Duda razonable*, de Borja Ortiz de Gondra, la voz de Lucía se expresa trágicamente a través de la palabra de Olga. En *Hilvanando cielos*, de Paco Zarzoso, Cordelia se convierte en la voz del abuelo. En *El que fue mi hermano (Yakolev)*, de José Ramón Fernández, la hermana del militar fallecido asume la palabra de su hermano: "Ella- Yo soy mi hermano. Otra posibilidad de lo que podría haber sido mi hermano. (…) Yo soy mi hermano. Pienso en ello y le pido perdón por estar viva". Por su lado, el militar fallecido, interviene en el drama como acotador, como voz de su hermana y tal vez de la de todos los familiares de las víctimas, lo que sugiere, desde esta voz compartida, un sentimiento de solidaridad profunda, un compromiso ético de la palabra común. En *Los temporales*, de Lucía Carballal, un especialista contratado por una empresa de trabajo temporal para la ocasión, trata de investigar las causas de la crisis psicológica experimentada por Olivia y poner el conveniente remedio, y lo hace mediante una tentativa de revivir los acontecimientos inmediatamente anteriores al momento en que Olivia se desvaneció. Pero cada uno de los trabajadores es interpretado en este ejercicio por un compañero, en un intercambio de papeles y de voces del que el espectador no dispone de la información precisa hasta que el experimento se ha desarrollado. Pueden verse también ejemplos muy distintos de desplazamientos, apropiaciones, contaminaciones, colonizaciones de la palabra etc., en textos como *La musa*, de Blanca Doménech o *Furiosa Escandinavia*, de Antonio Rojano, por citar tan solo algunos ejemplos. Son perceptibles también en textos que combinan lo documental y lo autobio-

gráfico, como *La armonía del silencio*, de Lola Blasco. O en *O estado salvaxe. Espanha 1939* y en *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy*, de Pablo Fidalgo. Un ejemplo muy singular, intenso e íntimo de desplazamiento podía verse también en *Actos de juventud*, de La tristura, en el cuarto movimiento del espectáculo, "Noche". Reunidos los cuatro actores-personajes: Violeta Gil, Itsaso Arana, Pablo Fidalgo y Celso Giménez, este último toma la palabra para decir: "Me llamo Violeta Gil..." y contar, desde esa primera persona, el suicidio del padre de la actriz, sentada junto a él en la mesa en la que celebran un simbólico banquete. Algunos trabajos que pueden insertarse en el territorio de la autoficción exploran las posibilidades de deslindar un yo reflexivo y distante de la configuración de un personaje que constituye una réplica del propio dramaturgo: así sucede en ciertos textos de Borja Ortiz de Gondra, Lola Blasco o María Velasco. El recurso del desplazamiento era utilizado, esta vez desde una perspectiva humorística, en *Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez*, de El Pont Flotant, en el que los actores Álex Cantó y Jesús Muñoz, se transforman a su vez en portavoces de un imaginario, pero paradójicamente real, Fermín Jiménez, que constituiría su modelo ideal de una vida que quisieran tener, pero tal vez no son capaces de llevar.

La versión más evidente del texto encarnado en la voz de otros es, sin duda, la cita a la que tan proclive se muestra la literatura contemporánea, hasta el punto de que tal uso constituye uno de los tópicos de la posmodernidad. La cita —y sus variantes, la glosa, la paráfrasis, la apropiación, etc.— son muy habituales también en el teatro último, con ejemplos tan señeros como la ya citada *El lector por horas; Últimas palabras de Copito de nieve*, de Mayorga; *Pieza paisaje* o *Concierto de despedida*, de Lola Blasco; *Tierra roja y Accidentes y voluntades*, de Guillermo Heras o *Manual de estilo para currículums inventados*, de Carlos Contreras, por no citar sino algunos de los innumerables textos que exploran variantes de este procedimiento. Pero lo relevante de este uso es que la cita no funciona como manifestación de ornato o como argumento de autoridad, sino que está ligada justamente al desplazamiento de la voz, a la encarnación del otro y a la reflexión sobre los lugares de la palabra. No obstante, tal vez habría que mirar también al uso irónico de la cita y de la paráfrasis, o a la transgresión o la adulteración —perceptible y sin ánimo alguno de ocultarla o disimularla— de esas citas,

glosas, paráfrasis y demás. El procedimiento es recurrente en el teatro de Matarile —*Staying alive*—, y la utilización humorística de las notas que según Steiner definen Europa, o *Teatro invisible* y las referencias irreverentes y amables a un tiempo al pensamiento de Didi-Huberman constituyen dos buenos ejemplo, pero podrían recordarse muchos otros. Algo semejante ocurre en el de Sara Molina. La palabra del otro es aquí usurpada mediante un proceso más complejo de lo que podría parecer, que participa del homenaje y de la asunción de esa voz ajena, pero también de la relativización de su gravedad o incluso de la manifestación de alguna forma de distancia.

La asunción de la palabra de otro, la posibilidad de poner la propia voz al servicio de otro cuya voz ha sido silenciada o las formas de apropiación de voces ajenas tendrían su correlato en procedimientos de desapego respecto a la voz y la palabra. Entre ellos podrían mencionarse la mecanización del lenguaje mediante el uso de listas u otros formatos de despersonalización; el juego que supone el empleo de la glosolalia o la ecolalia; la pérdida de la palabra que se diluye en la vacilación o el balbuceo, o, la indolencia deliberada y paradójicamente preservada.

Las listas cuentan con una tradición literaria que remite, entre otras, a las experimentaciones del grupo Oulipo o las novelas de Georges Perec. La escena española reciente las ha utilizado con profusión. El teatro de Rodrigo García recurría a extensas relaciones de nombre de boxeadores en *Prometeo* o *Notas de cocina* o exploraba en *El dinero* las posibilidades que ofrecía la relación de las monedas de los diferentes países. Por lo demás, en la secuencia 36 de *Notas de cocina*, la actriz Celia Bermejo utilizaba más de ciento cincuenta verbos distintos en imperativo en los que solicitaba que se realizara alguna acción sobre ella. La relación de productos que se ofrecen en los supermercados atraviesa *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Otras secuencias de sus obras recogen listas de platos de cocina más o menos estrambóticos, descripciones de cuadros, listas de títulos de ópera, etc. En *Vitalicios*, una obra de orientación estética muy distinta, Sanchis Sinisterra emplea, durante los largos minutos en los que se desarrolla la escena primera, una interminable lista de apellidos y nombres pronunciados por un primer personaje, a los que un segundo añade la referencia a una profesión (concretamente a una especialidad artística), sancionados

tan solo por las réplicas NO, SÍ o INTERROGANTE, con las que contesta el personaje que parece ejercer el mando, mientras los tres subrayan las condiciones del listado con acciones físicas simples con alguna resonancia sonora: sellos sobre algunos papeles, carpetas de expedientes que se cierran con brusquedad, fichas que se clavan en la pared. El extrañamiento de la palabra se prolonga a la solicitud de explicaciones para términos de uso poco común, que son reemplazados por otros términos más o menos conocidos. Los ejemplos podrían multiplicarse.

La glosolalia o la ecolalia son también frecuentes en el teatro de Rodrigo García, p.ej. en PS/WAM, o en el de un dramaturgo de muy distinta poética, como es José Manuel Corredoira Viñuela. Así, en sus *Diferencias sobre la muerte*, el lenguaje se libera, no ya de su presunta función comunicativa, sino de su tradicional relación con personajes y acciones y juega con las posibilidades de la glosolalia y de la ecolalia, entendidas en el sentido que les da el filósofo Paolo Virno:

> la actitud lúdica en relación con el lenguaje, saborear la relación material de las sílabas, ¿qué otra cosas indican más que un acentuada indiferencia por el mensaje expresado y la concomitante pretensión a experimentar una y otra vez el *factum loquendi*, la inserción del lenguaje en el mundo?

Cabe sugerir como hipótesis la semejanza —un tanto apurada, desde luego— entre la actitud del célebre copista Bartleby de la novela breve de Melville, y la indolencia respecto al discurso que funciona como principio estético en el trabajo de algunas compañías. El copista transcribe textos ajenos, y el actor pronuncia las palabras que otros escribieron. Ciertamente, lo que en Bartleby resultaba grave y conducía a la muerte y a la reflexión sobre una humanidad doliente, en estas prácticas escénicas a las que nos referimos se lleva a cabo desde una actitud en apariencia despegada e irónica, aunque no por ello dejen de poner de relieve, desde un humor amargo, agridulce o festivo, el desconcierto o la falta de sustento del discurso propio o ajeno. El recurso a la indolencia, a la corrección, a la discrepancia, a la dilación, a la negativa misma de encarnar un personaje en escena, de asumir una responsabilidad o hasta de actuar, al menos en el sentido habitual que le damos al término,

o a la conversión del espectáculo en un proceso inconcluso y fallido admiten alguna similitud con la negativa de Bartleby, que se produce ahora en una posmodernidad crepuscular y descreída que renuncia a los tonos graves y prefiere el desdén, el desapego o la broma. Así ocurre, por ejemplo, en algunos de los trabajos de Matarile *Cerrado por aburrimiento, Staying alive, El cuello de la jirafa, —Teatro invisible,—Circo de pulgas*, etc.—; o de Elisa Gálvez y Juan Úbeda —*Los días que todo va bien* o *Trece años sin aceitunas*— o, en una línea estética distinta, en alguno de los espectáculos de El conde de Torrefiel, con textos de Pablo Gisbert: *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento* o, sobre todo, *La posibilidad que desaparece frente al paisaje.*

Pero la palabra puede experimentar también un proceso de disociación respecto al emisor mediante procedimientos técnicos y físicos que la alejan del sujeto que la pronuncia, procedimientos técnicos (o tecnológicos), como el uso de la megafonía, las grabaciones, las proyecciones (me refiero ahora a las proyecciones de los textos), etc., o por el recurso a la escritura (o la pintura) del texto.

Murray Schafer acuñó el término ‹esquizofonía› para referirse a "la disociación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electro acústica". Y explicaba cómo "hemos escindido el sonido de su fuente original, lo hemos separado de su fuente original lo hemos separado de su órbita natural y le hemos conferido una existencia amplificada e independiente. El sonido vocal, por ejemplo, ya no está ligado a una cavidad de la cabeza, sino que es libre para emerger en cualquier rincón del paisaje sonoro". La propensión al uso del micrófono en la escena contemporánea no se debe habitualmente a necesidades acústicas de carácter funcional, sino precisamente a una voluntad de escindir la voz de su emisor. El receptor escucha la voz del quien habla no desde su aparato fonador, sino desde la instalación de megafonía dispuesta para ello, deslinda lo que ve de lo que escucha, puede advertir un hiato entre el hablante y su palabra, que queda situada en un plano diferente. Lehmann ha interpretado así esta deslocalización de la voz:

> Tradicionalmente, el sonido vocal como aura en torno a un cuerpo cuya verdad es su palabra prometía no menos que la identidad del ser humano, determinada subjetivamente. De ahí que el juego de

> las nuevas tecnologías multimedia que descomponen la presencia del actor y, especialmente, la unidad de voz y cuerpo no pueda ser tomada como un juego de niños. La voz sustraída electrónicamente termina con el privilegio de la identidad.

Y el propio Lehmann se plantea: "¿Qué sucede cuando la sonoridad corporal de la voz aparece cada vez más desprendida de toda corporalidad? Entre otras cosas la impresión de que cada voz desprendida procede del Hades, recuerda la caída en la muerte".

Rodrigo García, Angélica Liddell, Sonia Gómez, Sara Molina, La tristura y tantos otros lo han utilizado con profusión. Pero cabe recordar también trabajos como *Ángeles resisten al atardecer*, de Carlos Fernández, en el que el propio dramaturgo, en un segundo término de la escena, en semipenumbra, actuaba como anónimo narrador, provisto de atril y micrófono, leía las acotaciones y funcionaba como discreto maestro de ceremonias. En *Mónadas: Sin ventanas. Aún estamos bien, gracias*, Sara Molina, actuaba como una suerte de servidora de escena, portando el micrófono y otros objetos y sugiriendo leves indicaciones. María Escobar en *Tempo,* tendida sobre el escenario, se valía del uso del micrófono para susurrar frente a él los pasajes más íntimos de su propuesta.

Al empleo del micrófono ha de añadirse la variable de los auriculares, que establecen una segunda distancia entre el emisor y la palabra y entre la palabra y el receptor, a quien el hecho de que la palabra le llegue de manera personal lo aísla y, paradójicamente, lo sitúa en una situación de proximidad, de extraña intimidad con el emisor. Roger Bernat los ha utilizado, por ejemplo, en *Pendiente de voto* o en *La consagración de la primavera* para dirigirse a los espectadores desde una voz anónima, no asociada a un cuerpo presencial. La utilización de auriculares en *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento*, de El Conde de Torrefiel, explora una vía distinta en la disociación de la voz y la acción. Los espectadores eran conducidos a un espacio público en que se improvisaba un informal partido de baloncesto, mientras a través de los auriculares escuchan algo completamente diferente: el diálogo y el intercambio de monólogos entre una *voz* masculina y otra femenina, que discurrían completamente ajenas a las acciones que

el espectador podía ver en el improvisado espacio escénico, con el que no mantenían relación alguna. Unas entrevistas aparentemente anodinas desembocaban en una ácida e irónica reflexión sobre la dictadura fascista en España durante cuarenta años.

En *El sur de Europa*, de La tristura, se empleaban los auriculares para los actos primero y tercero del espectáculo, aunque en este caso el espectador podía distinguir sobre la escena a los actores presumiblemente dueños de las voces, que llegaban alejadas y separadas de sus emisores. La tristura ha utilizado también el procedimiento en otros trabajos como *Cine* o *Future lovers*. Minke Wang en *Un idioma propio*, apura las posibilidades de este procedimiento, desde el que plantea una reflexión sobre la voz como enigma, la herida del lenguaje, el vacío, la nostalgia, la escisión entre el sujeto y la palabra, la ética en el uso del lenguaje. El trabajo de Minke Wang se asoma al arduo proceso de adquisición de una nueva lengua y, consciente inconscientemente, ejemplifica lo que Agamben explica en su ensayo *Infancia e historia*: para quien, el hombre, a diferencia de los animales, "tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre", por lo que "escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que para hablar debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*". Quien migra vive una nueva infancia, una lucha con un idioma que le rehúye, que le es esquivo, parece decir Wang. La disociación entre la voz, emitida a través del micrófono y escuchada mediante auriculares y el cuerpo que la emitía se extendía a una suerte de desubicación corporal, o, paradójicamente, de una ubicuidad que resultaba envolvente y, por ello, carente de la limitación a que abocaba la ocupación de un lugar específico. La elección de la lectura como procedimiento para la transmisión del texto construía una imagen visual para el espectador: ni la actriz ni los folios en los que el texto se ha transcrito se sustraían a su mirada, aunque su interferencia en el ámbito en el que los *performers* ejecutaban sus acciones, sin apenas hablar, era muy reducida. El texto leído subrayaba la condición de extrañeza que se confiere a esa palabra. Se lee lo escrito por otro. El lector actúa como intermediario. Pero la correspondencia más relevante se encontraba en la fractura comunicativa entre la palabra y el sujeto: "Las figuras todas habían perdido en hálito-energía reducidas a meras carcasas, ¿celebraban asamblea performativa para debatir sobre la nueva gramática?" (Wang, 2018: 121).

Al micrófono se suman las posibilidades de la voz grabada. En *Harket-Protocolo*, de Cristina Fernández y Juan Pablo Mendiola, se trabaja con la idea —ya otras veces abordada— de alguien encerrado en un búnker para llevar a cabo un experimento. Pero, una vez apurado el tiempo previsto para la salida, las puertas no se abren. La muchacha debe continuar encerrada mientras repite las rutinas que le recuerda e impone incansablemente un ordenador de última generación, Max, con su voz metálica e imperativa, quien le proporciona además la comida, organiza los cambios virtuales de decoración en el búnker, o le insufla pretendidos ánimos. Será la renuncia a continuar con las rutinas programadas la que permita finalmente a Cristina la posibilidad de salir, porque el ordenador-Dios pierde las fuerzas que le proporcionaba precisamente la obediencia de Cristina. La metáfora de la invención de nuestro propio carcelero se construye sobre la posibilidad escénica de esta voz disociada. La relación entre el lenguaje y la muerte, que da título a otro de los ensayos de Agamben, incide sobre una de las asociaciones más recurrentes en el teatro español contemporáneo, visible en este espectáculo de Fernández y Mendiola, pero, sobre todo, en ciertos trabajos de Matarile (*Historia natural, Illa Reunión, Staying alive*, etc.), de Sara Molina (*Made in China; Mónadas: sin ventanas. Aún estamos bien, gracias*), de Carlos Fernández, de El Canto de la cabra, o de La tristura.

Desde una perspectiva estética muy diferente, La *realidad,* de Denise Despeyroux presentaba una identidad irónicamente escindida, en la que dos hermanas gemelas, interpretadas por la misma actriz, Fernanda Orazi, mantienen desde la distancia y a través de una comunicación digital un proceso de imitación-asimilación desde el presupuesto de que una de ellas morirá pronto y la otra deberá sustituirla ante la madre. La dificultad técnica, a la que se debe hacer frente desde el virtuosismo en la interpretación, no solo supone la investigación sobre teatralidad y nuevos medios, sino que este experimento se utiliza precisamente para poner de relieve la fragilidad identitaria. Desde el territorio de la danza, Catalina Carrasco explora en *Realidad invisible* la posibilidad de bailar —y de hablar— con otra mujer presente solo de manera virtual en la pantalla que ocupa ostensiblemente una parte del escenario.

La proyección del texto supone un grado mayor de despojamiento de la palabra al actuante, hasta el punto de que esa palabra llega al espectador

sin el respaldo que podría reportarle el hablante, es decir, sin el compromiso de quien sustenta aquella palabra. Agamben ha explicado cómo el ser humano se compromete a sí mismo con la palabra, se presenta como garante de la veracidad de lo que dice, pero diagnostica que "la humanidad se encuentra ahora frente a una disolución o, por lo menos, a un aflojamiento del vínculo que, a través del juramento, unía al viviente con su lengua". Ciertamente la decisión de deslindar el texto de la voz no supone una falta de compromiso con la palabra, sino, por el contrario, la posibilidad de advertir el hiato entre el emisor y su palabra, la invitación a reflexionar sobre la naturaleza y la condición de ese discurso. La palabra pasa de la voz a la más distante plasmación escrita en un empeño por asir o por extraer una sinceridad que la palabra hablada acaso esté en riesgo de perder, o, por el contrario, en una mostración de esa banalidad en la que ha decaído la palabra, que la convierte en subproducto o en excedente. En el espectáculo de la compañía El canto de la cabra, *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, Elisa Gálvez y Juan Úbeda realizaban acciones de carácter artesanal, no siempre funcionales ni realmente útiles, pero delicadas y precisas, de fuerte capacidad evocadora, llevadas a cabo en absoluto silencio, mientras al fondo del escenario se proyectaban sobre la pantalla los textos que recogían los diálogos o los monólogos que acaso pronunciarían los actores-personajes y las acotaciones en las que esos diálogos y monólogos se enmarcarían. La fractura o la distancia entre el cuerpo y la palabra permitían recuperar, paradójicamente, un vínculo profundo entre el sujeto y su voz más íntima:

> Por supuesto que estamos perdidos
> lo estamos
> muy perdidos
> sobre todo por las mañanas
> con el frío y la distancia.
> Y por supuesto que envejecemos,
> qué te piensas que es la vida, imbécil.

La proyección de los textos se asocia en ocasiones a un espacio vacío y pulcro, como en *Anarquismos,* de Pablo Fidalgo; o en el prólogo de *Bekristen*, de La phármaco; al espacio sonoro que recoge los ruidos de los animales y los movimientos de personas y objetos, como en *Aproximación a la idea de*

desconfianza, de Rodrigo García; a la acción delicada, artesanal y ritual, como *Gota a gota*, de Elisa Gálvez y Juan Úbeda. O a un espacio completamente vacío y en silencio, como en *El triunfo de la libertad*, de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Loriente, una de las experiencias más radicales en el uso de este procedimiento de la proyección, puesto que el espectáculo se limitaba a la propia proyección, que ponía de relieve, por contraste, el vacío y la ausencia de acción en el escenario. La palabra se ha convertido en un pálido rótulo proyectado, ajena a cualquier ser humano que pudiera haberla pronunciado, ni siquiera imaginado.

Una singular combinación de los procedimientos de las proyecciones del texto y el desplazamiento del sujeto de enunciación, se da en *Númax, Fagor, Plus*, de Roger Bernat, que superpone materiales de distinto signo y de carácter documental con la invitación/sugerencia/insinuación/conminación al espectador a que "tome la palabra", no solo en el sentido literal de la expresión, sino en el sentido ético que le dan a esta fórmula lingüistas como Benveniste, o pensadores como Virno o Agamben. Precisamente este proceso de "toma de la palabra" pone en evidencia de manera elocuente una herida, un abismo que paradójicamente aproxima y distancia al emisor y a la palabra.

Un modo relevante del uso de la palabra escrita disociada de la voz humana puede verse en *PS/WAM (Piano sonatas. Wolfang Amadeus Mozart*, de Rodrigo García, cuyo texto, mucho más extenso que el utilizado en el espectáculo, se ha publicado con el título de *Cómo se llama. PS/WAM* se presentaba como una instalación por la que los visitantes deambulaban libremente mientras contemplaban objetos en desuso, modestas esculturas, reproducciones diversas, fragmentos de vídeos, etc., o escuchaban música o algunos efectos sonoros, mientras los dos actores-*performers*, grotescamente ataviados como personajes salidos de una ruinosa parodia dieciochesca, ejecutaban estrambóticas acciones. Formaban parte de la instalación largos rollos de papel que estaban fijados en el suelo en diversos lugares del espacio diáfano donde tenía lugar el evento, con fragmentos del texto que el paseante podía leer cuando quisiera hacerlo, pero para los que se dedicaban expresamente dos pausas específicas de diez minutos preservadas por el silencio y por la ausencia de (otras) acciones.

La escritura a mano de la palabra supone una opción artesanal, frente a lo tecnológico. Su práctica parecería algo completamente desfasado. Supone además una forma de inversión. Si el teatro, la literatura dramática, se escribe con la finalidad de que esa escritura desaparezca como tal y se transforme en palabra hablada, puesta habitualmente en boca de otro distinto de quien la escribe, ahora se produce el proceso contrario, se verifica un repliegue, una suerte de doble extrañamiento. Podemos pensar también en una inmersión en el proceso emisor de la palabra, llevado a cabo desde el desplazamiento y desde el silencio. Se verifica una búsqueda de la belleza plástica (caligráfica), una singular preservación de esa palabra o un rescate del lenguaje que se había banalizado y convertido en rutinario. Así cabe verlo en los trabajos de Antonio Fernández Lera, singularmente en su última entrega, *Vida y materia*, mostrada en Vigo durante los primeros días de marzo de 2020. Un uso diferente de la escritura a mano pudo verse en *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, de La tristura, con la escritura en la piel de una de las actrices de los nombres de los responsables de la guerra de Irak, los nombres de los tiranos que gobiernan el mundo y son responsables de una educación recibida y de la que pretenden desprenderse. La búsqueda del vínculo perdido con la palabra se encamina hacia el territorio del cuerpo, tal vez con la voluntad de encarnar de nuevo esa palabra cuyo uso vano ha terminado por desvirtuarla y desvanecerla o con el deseo de revisar y depurar la huella que la palabra ha dejado sobre cada uno.

Una forma de inversión paródica de la traslación de la palabra a la escritura podría verse en la escena de *Versus*, de Rodrigo García, en la que Juan Loriente y Rubén Escamilla descubrían que los espaguetis que han preparado y se disponen a comer, llevan escritos textos aleatorios y banales, cuya lectura en voz alta resulta hilarante y disparatada.

Son solo algunos ejemplos de la dislocación entre la palabra y su emisor. Podrían aducirse otras experiencias, otras formas de abordarla. Cómo no hacer referencia a trabajos como *Silencio*, de Elena Córdoba; *Made in China*, de Sara Molina; *El cuerpo deshabitado*, de Marina Wainer. O a las indagaciones que en el territorio de la danza han llevado a cabo creadoras como Carmen Werner, La Ribot, Luz Arcas, Paula Quintana, etc. En suma, el hiato entre palabra y cuerpo alberga algunas de las más sugestivas e inquietantes experiencias estéticas de la escena contemporánea.

La primera asociación territorial de autoría teatral Aveet: hacer necesario lo invisible

Sònia Alejo
Presidenta de AVEET 2017-2021

En el momento de redactar este documento nos encontramos en el octavo año de existencia de la Associació Valenciana d'Escriptores i Escriptors Teatrals y a pocos meses de una tercera etapa en lo que respecta a cambios de junta, lo que propicia una conveniente mirada atrás y otra hacia horizontes de futuro desde un momento concreto de nuestra trayectoria.

El nombre de la asociación se eligió entre varias opciones presentadas por uno de los socios entre las que figuraba "AVET". Incluir una segunda "E" para dar cabida de manera explícita y visible a las escritoras en las propias siglas fue un gesto fundamental ya que marcaría, de manera decisiva, una de las líneas constantes de activismo en la asociación que consiste en visibilizar y facilitar la presencia de las autoras en todos los ámbitos de la dramaturgia valenciana. Junto a este objetivo, la intención vertebradora territorial de la AVEET también estuvo presente desde el primer momento.

La AVEET obtuvo la aprobación de su acta fundacional y estatutos, oficialmente, en septiembre de 2014. El documento fue redactado casi un año antes, en noviembre de 2013, y se presentaba en el registro de asociaciones unos meses después, pero los movimientos iniciales que la hicieron posible se produjeron mucho antes.

La idea de crear una asociación de autoría valenciana llegó de la mano de algunos autores con cierta trayectoria, pero también hubo algún otro intento puntual anterior por aglutinar autoras y autores que comenzaban a identificarse como tales en un panorama que, hasta ese momento, había pertenecido a autores que comenzaron a escribir, en su mayoría, con el movimiento teatral universitario de los años sesenta y setenta y con los inicios del teatro independiente.

Uno de los impulsos y acompañamientos más significativos en esta etapa fundacional fue el de Josep Lluís Sirera, Catedrático de la Universidad de Valencia, investigador y autor, que se sumó rápidamente a la iniciativa. Su experiencia y su mirada generosa llena de buenas expectativas con la que contemplaba a las nuevas voces de la dramaturgia valenciana, sin dejar de contar con las que ya tenían una trayectoria sólida, era un reclamo fundamental y una garantía de buen criterio, puesto que se trataba de un referente para unos y otros, un nexo imprescindible a la hora de acercar visiones diferentes de lo que debía suponer esta nueva asociación para la autoría de nuestro territorio.

En una primera ronda de inscripciones, llevada a cabo entre 2013 y 2014, se aglutinaron cerca de cuarenta nombres con conciencia de colectivo autoral. Actualmente, nos acercamos a los noventa.

El primer órgano gestor que firmó la inscripción del acta fundacional y los estatutos de la asociación estaba formado por Josep Lluís Sirera, Guadalupe Sáez y Jerónimo Cornelles sin cargos específicos. La primera junta de la AVEET, inscrita como tal, la formaban Paco Sanguino, como presidente, Josep Lluís Sirera, como secretario, Begoña Tena, como tesorera (sustituida fugazmente por Javier Sahuquillo y más tarde por Ana Millás) y Antonia Bueno, Guadalupe Sáez y Pascual Alapont como vocales. Tras el fallecimiento de Josep Lluís Sirera, ocuparía su lugar Xavier Puchades que,

junto a Patricia Pardo y alguna componente más de la junta, había formado parte de un grupo muy reducido de socios impulsores desde el inicio, con su trabajo administrativo y de comunicación.

En 2017, cuando estaba a punto de cumplirse el plazo máximo de permanencia en la junta, se producía el primer cambio de esta, que ha estado en vigencia hasta otoño de este mismo año y que pasó a estar formada por Sònia Alejo como presidenta, Ana Millás como Tesorera, Xavier Puchades como Secretario y Antonia Bueno, Jaume Policarpo y Pedro Montalbán como vocales.

Los objetivos iniciales de la AVEET venían claramente marcados por la situación lamentable de las artes escénicas valencianas en los años anteriores, por las consecuencias de la crisis de 2008 y una política cultural deficiente que agravó aún más la situación. Pero también por la aparición de jóvenes creadores, que habían comenzado a dar sus primeros pasos en la autoría en pequeñas compañías y salas alternativas y que, pese a contar con cerca de una década de trayectoria profesional, no podían acceder a ciertas condiciones laborales, producciones y circuitos públicos o ayudas a la escritura con una escasa dotación y criterios de acceso muy restrictivos.

De esta manera se marcó como fundamental el trabajo dirigido a defender los derechos de las escritoras y escritores teatrales y a visibilizar su trabajo. De manera inherente a estos objetivos generales se sumó un compromiso permanente con la paridad, el uso del valencià, la territorialidad, la diversidad creativa y la intergeneracionalidad que permitía admitir como socios a autoras y autores jóvenes, con escasa obra publicada y estrenada, pero con una clara intención o potencial de continuidad profesional en la escritura escénica. Estos compromisos concretos se advierten con claridad al revisar el listado de socias y socios actuales, entre los que se encuentran creadores de varias promociones, con un aumento paulatino y constante del número de autoras (38 en la actualidad), la presencia proporcional de socios de Castellón, Valencia y Alicante respecto al volumen de actividad desarrollada en cada territorio y, finalmente, la diversidad de disciplinas y especialidades en las que desarrolla su trabajo la dramaturgia valenciana: teatro, circo, danza, artes de calle, artes vivas, lírica, etc.

Para trabajar por estos objetivos se pusieron en marcha varias líneas de acción desarrolladas por diferentes comisiones de trabajo, entre las que encontramos la promoción para dar visibilidad a las autoras y autores, la atención a los derechos laborales, la formación, la investigación y la colaboración con otras asociaciones profesionales.

Las primeras acciones de la AVEET consistieron en poner en marcha una web que recogía un directorio con las trayectorias de sus socios (currículum, obras publicadas, estrenadas, premios, etc.), la elaboración de un documento de propuestas de mejora a la administración, concretamente a Culturarts (actualmente Institut Valencià de Cultura), para introducir cambios en los criterios en la asignación de ayudas a la escritura teatral que, hasta ese momento, favorecían a un número muy reducido de autores y no atendían a la diversidad o la paridad y, finalmente, la presencia constante en redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter para difundir actividades de los socios o la propia AVEET y compartir noticias relacionadas con la convocatoria de ayudas o premios a la escritura teatral, la dramaturgia y las artes escénicas en general.

Una de las acciones reivindicativas más contundentes de la asociación tuvo lugar en enero de 2017. Durante semanas anteriores se recopilaron textos (libros editados y textos inéditos en folios) de socios y socias de la AVEET. Todos ellos fueron depositados en dos 'basquets' (cajones) de naranjas y, tras concertar una cita con los responsables de Culturarts y con los medios de comunicación en el *hall* del Teatro Principal de Valencia, un numeroso grupo de autoras y autores se trasladaron allí con los textos y los diseminaron por el suelo a modo de protesta, leyeron un comunicado en el que se reivindicaba la presencia de la autoría valenciana en los teatros y producciones públicos y, seguidamente, se registró dicho manifiesto junto a un extenso listado de obras sin estrenar en la sede administrativa de la institución. La exposición física de las socias y socios, aquel gesto de unión, fue, sin duda, otro de los momentos de toma de conciencia colectiva y de fuerza de la AVEET.

Otras de las actividades que ha llevado a cabo la asociación, desde sus inicios, para cumplir sus objetivos año tras año son: lecturas dramatizadas, edición y difusión de textos, encuentros de asesoría sobre derechos de

autor, organización y participación en jornadas sobre dramaturgia y artes escénicas, actividades y elaboración de comunicados en defensa del valencià, la libertad de expresión y otras reivindicaciones similares de calado socio-político, un club de lectura de textos teatrales, talleres de formación, colaboración con otras asociaciones, interlocución con las administraciones en representación de las autoras y autores teatrales, jornadas, estudios e investigaciones sobre la autoría, etc.

En esta, todavía breve, trayectoria de la asociación, se han organizado actividades de especial relevancia. Algunas de ellas provocaron, en su momento, un efecto aglutinador, de identidad y de pertenencia de los socios a un colectivo que responde a necesidades comunes. En este sentido, debemos destacar la primera edición de textos de autoras y autores de la AVEET con la Editorial Alupa y la lectura dramatizada de estos que tuvo lugar en la sede de la SGAE en Valencia a finales de 2015. Los textos breves tenían como tema común una reflexión personal sobre el hecho de escribir teatro y dejaban al descubierto las inquietudes y placeres compartidos al respecto.

Las lecturas dramatizadas a partir de textos breves escritos, exclusivamente, para este fin y para poner el foco en la diversidad de escrituras que aglutina la asociación, suelen ser actividades muy participativas y dinámicas, puntos de encuentro fundamentales en los que la creación es el centro de atención.

Pero una de las actividades que provocó una respuesta unánime, no solo de los socios sino de toda la profesión y parte del ámbito universitario vinculado al teatro, fue el Homenaje a Josep Lluís Sirera al que se puso por título "Mai és sempre en Teatre" y que tuvo lugar en noviembre de 2017. Nuestro compañero y Socio de Honor desde su fallecimiento, nos había dejado dos años antes y, desde entonces, se buscó la mejor manera de rendirle un homenaje sentido, honesto y que encajara fielmente con su compromiso con el teatro valenciano en general y con la asociación en particular. El acto, celebrado en el Centro de Cultura Contemporánea, Museu del Carme, fue ideado y dirigido por Xavier Puchades quien además, se encargó de la dramaturgia del mismo y confió a Jaume Policarpo la coordinación de los diferentes grupos de intérpretes formados por una nutrida y generosa par-

ticipación de socias y socios junto a la nueva junta que había tomado las riendas de la AVEET unos meses atrás. Sin duda, fue uno de los actos más colaborativos, emocionantes y de mayor y diversa asistencia realizados hasta la fecha por la asociación.

Otras actividades han dado a la asociación una visibilidad más social por su vinculación al fomento de nuevos públicos, como son los Clubes de Lectura patrocinados por el Institut Valencià de Cultura y organizados por la AVEET y que consisten en grupos de personas de diferentes zonas metropolitanas de Valencia y algún otro municipio de Castellón, sin vínculo alguno con las artes escénicas, que son coordinados por dramaturgas y dramaturgos de la asociación, para leer y analizar textos teatrales que más tarde verán en la programación regular del IVC.

En este sentido, también cabe mencionar el Maratón de monólogos, que podríamos definir también como lectura dramatizada, pero que, en este caso, está inspirado en el que organiza desde hace años la AAT. Este tuvo una muy buena acogida en su edición de 2020, realizada en el Teatro Talía de València y que este año celebrará su segunda edición en este mismo espacio. El Maratón acerca monólogos teatrales alejados de los estrictamente humorísticos o "stand up" más populares y televisivos a un público diverso, dando a conocer así, la escritura de autoras y autores de la asociación.

Las "Jornades de Creació per a la Infància i la Juventud" también son un ejemplo de actividades patrocinadas por una institución, en este caso el Centre Escalante a través de la Diputació de València, y organizadas por la AVEET que han supuesto, en sus cuatro ediciones, un lugar de encuentro entre la asociación, creadores y entidades de otros territorios con el objetivo compartido de impulsar, favorecer y difundir la creación para el público más joven. Por las Jornadas, que se celebraron por primera vez en 2018, han pasado creadoras del ámbito nacional e internacional como Itziar Pascual, Suzanne Lebeau, Rosa Díaz, Nando López o Maria Parrato y compañías que se han acercado a compartir su experiencia y puntos de partida para la creación como Ultramarinos de Lucas, Marie de Jongh, La Baldufa, Hortzmuga, etc., sin dejar de atender a la mirada de creadoras más cercanas como El Pont Flotant, Fil d'Arena, Teatre Crit, etc.

La asociación también pone especial atención en la colaboración o coorganización con otras asociaciones para llevar a cabo actividades en las que la dramaturgia es uno de los pilares fundamentales, ya sea desde la formación, la edición o la difusión. Algunos ejemplos son la colaboración con las residencias y los laboratorios de Creador.es. En las primeras, el vínculo colaborativo se produjo desde su primera edición en 2013, pero la implicación de la AVEET ha aumentado hasta participar como coorganizadoras en las tres últimas ediciones. Como actividad formativa, las residencias Creador.es da respuesta a la inquietud por acercarse a dramaturgas y dramaturgos de ámbito internacional a los que, habitualmente, no se tiene acceso. De esta manera, muchos autores han podido acceder a esta experiencia inmersiva de dos semanas con nombres internacionales como Matías Feldman, Alejandro Tantanian, Edgar Chías, Romina Paula, Eusebio Calonge, Santiago Loza, Vivi Tellas o Roland Schimmelpfennig.

En la AVEET también intentamos consolidar nuestra colaboración con la sala Ultramar de Valencia, comprometida con la dramaturgia valenciana desde 2012, con la que hemos participado desde la puesta en marcha de su residencia de escritura "Autoría en Ultramar" en 2016, formando parte de la comisión de elección de proyectos hasta implicarnos en una parte del patrocinio económico de la actividad y posterior edición del texto resultante en las ediciones de 2020 y 2021.

Por otro lado, nuestra complicidad con la delegación de SGAE en Valencia ha sido constante desde los inicios de la AVEET. La Sociedad ha favorecido siempre esta relación de 'acogida' y fomento de las actividades realizadas, ya sea a través de las ayudas económicas a asociaciones, a la participación puntual en algunas de las actividades o a la cesión de espacios de la propia sede de la Calle Blanquerías para realizar reuniones y actos de todo tipo.

En lo que concierne a colaboraciones con otras asociaciones profesionales del territorio, a las que la AVEET siempre ha estado muy atenta, la actividad es constante. En los últimos años, y de manera más intensa desde 2017, con la creación de la MECUV (Mesa de la Cultura Valenciana) por el Institut Valencià de Cultura, ha habido un diálogo ininterrumpido para trabajar conjuntamente, entre asociaciones e institución, por una mejora de la

situación de las Artes Escénicas Valencianas. En este sentido, las reuniones, elaboración de documentos y comunicación constante con las instituciones responsables para llegar a consensos, está siendo una de las líneas de trabajo que supone una dedicación más constante de la junta y las personas que, desde las comisiones de trabajo, se han implicado más directamente en esta actividad.

Finalmente, y aunque muchas de las actividades citadas tienen como objetivo directo o transversal la mejora de las condiciones laborales de la autoría, debemos destacar los estudios realizados desde la asociación para auscultar la situación real de nuestros socios y socias y los encuentros realizados periódicamente desde los inicios de la asociación para dar a conocer estos resultados e informar sobre la legislación vigente respecto a contratos y derechos de autor. La consecuencia inmediata de estas actividades nos llevó, en 2019, a contratar los servicios de una consultoría para revisión de contratos y derechos y a redactar un modelo propio de contrato para realizar servicios de escritura, dramaturgia o traducción, que ha sido revisado legalmente y que se encuentra a disposición de los socios.

Cuando se publique este documento, habremos hecho efectivo el cambio de junta periódico marcado por los estatutos. El paso previo a este cambio se produjo a principios de 2021, cuando se hizo un llamamiento para la incorporación de nuevas socias y socios que se quisieran implicar de manera más activa en las rutinas, trabajo y decisiones de la junta y a las comisiones de trabajo que desarrollan cada actividad.

Aunque se respira una clara intención de continuidad, la dinámica de las actividades que van surgiendo parece que impulsan a la asociación a invertir más esfuerzos en el desarrollo de actividades que pongan en el centro la edición y la investigación sobre la autoría valenciana con trayectorias menos consolidadas o de menos recorrido respecto a publicaciones y presencia en los escenarios. No obstante, existe una clara intención de continuar con todas aquellas actividades que hemos constatado que son relevantes, tienen mayor demanda o, simplemente, existe voluntad de llevar a cabo desde el trabajo voluntario de algunos socios y socias y que continúen visibilizando la dramaturgia valenciana en general y la desarrollada por los so-

cios de AVEET en particular, así como la mejora de sus derechos laborales, prestando especial atención al impulso y exigencia de la puesta en marcha del Estatuto del Artista, en el que se contempla también la especificidad de nuestra actividad.

En un punto de mira más ambicioso, pero posible y que ya está en marcha, se han dado los primeros pasos para crear una federación estatal formada por otras asociaciones autorales de diferentes comunidades autónomas que, curiosamente y por ser una asociación territorial pionera, se han fijado en la AVEET como referente para impulsar su propia asociación. De alguna manera, se ha valorado la necesidad de estas agrupaciones que facilitan la atención a las necesidades concretas de cada territorio sin dejar de lado una mirada más abierta de carácter estatal. La puesta en marcha de esta federación nos puede permitir, en un futuro, tener presencia en órganos de gestión y consulta estatales que nos facilite trasladar la realidad y las necesidades de otros núcleos de actividad escénica, ahora centradas mayoritariamente en Madrid y Barcelona.

Sin duda, el camino recorrido hasta ahora ha sido intenso, pausado, en ocasiones trepidante e inabarcable, pero de paso firme, por lo que la continuidad y la solidez de la asociación, pese a la continua necesidad de relevo e implicación de las socias y socios, está garantizada.

Apropiación cultural y traducción: del valor estético al valor político

David Ferré
Actualités Éditions

Escribir en este verano del 2021 se aparenta a la confusión. Confusión, y estabilidad del desastre.

Georges Perec. Dramaturgia de la lista, del listado: lista negra, lista de cosas que hacer, lista de personas que llamar, lista de lo que ya no se puede hacer, lista de lo que ya no quiero pensar ni recordar. Pero aun un listado, y otro, y otro en los cuadernos de nuestra querida y tan necesaria Muestra 2021. El traductor emancipado (arte y técnica), los monasterios, los talleristas, el debate sobre el texto entre escenario y edición, imprenta, el falso debate sobre el libro digital, sino debate relativo al soporte mismo… ¿digital-virtual? Me cansé mucho durante este periodo de guerra, me cansé y, claro, mi mente también, se cansó. Me cansé de escuchar cualquier cosa sobre el teatro, sobre lo presencial, sobre lo virtual, el actor en un escenario; me cansé de escuchar que la traducción era un oficio y una praxis central en la construcción europea desde la biblia; me cansé de leer lo que había escrito sobre lo emancipado; que el lector, el traductor, el editor, …; me cansé de redactar artículos y recortes de prensa para explicar que *Actualités Éditions* no era una editorial sino una plataforma editorial; me cansé de escuchar

colegas evaluando el trabajo de manera competitiva sobre la eficacia, es decir, las pesetas que generan las traducciones a la hora de producidas; me cansé de buscar pesetitas para fomentar y construir un lugar, una herramienta que pueda perdurar después de mi pequeña existencia. Aquí esta. Mi pequeña existencia. *Vidas minúsculas*, dice Pierre Michon, verdad. Pues la mía y la de todos, y aún más los que tienen la osadía de explicarnos lo que hay que hacer, cómo hay que hacerlo y para qué sirve. Me cansé al fin y al cabo de lo minúsculo que son los minúsculos explicando lo grandiosos que son. Me cansé, sí. Y me cansa escribir este texto. Mucho. Como nunca. Lo cual me hace pensar que eso es algo nuevo, ya que siempre que me toca escribir algo, me produce energía, vital dicen, no viral. Como si la energía pudiera ser otra cosa. Otra cosa que minúscula. Grano de arenas (volver a leer a Borges).

Pero pienso, intento pensar, la cuestión de la necesidad, de lo necesario, al fin y al cabo, es relativa, ¿verdad? Pues si es relativa, no es absoluta. Y al ser relativa requiere un espacio, dedicado o no. Y este espacio, se podría definir con los tres ejes (x, y, z) de la mente, del escenario, los de la modernidad, los de la necesaria contemporaneidad (gracias Giorgio Agamben). Pues esta necesidad, lejos de la cuestión neoliberal de lo económico, y peor aún, de la vida humana, de lo artístico como valor mercantil, que se vayan a hacer puñetes, pues me gustaría que todos los que combaten lo establecido en sus grandiosos defectos, pues no hicieran lo mismo al revés. Hacerlo al revés dicen. ¿No? ¡Qué imagen! ¿Cómo se traduciría esto…, conceptualmente?

Bueno, la cuestión es, creo, más bien la territorialidad. El territorio. Me cansé de ver humanos y teatreros mear como perros como si los territorios públicos les perteneciese, así como si tuviera alguna superioridad. Me cansé de lo mediocre. Me cansé de ver que la cultura perdía su capacidad de unirnos y, por tanto, voy a centrarme en esta cosa, este elemento: el territorio.

***

¡Pandemia, pandemia! ¡Américas, América! ¡El Dorado, el Dorado! ¡Censura, censura!

Volver a vivir, volver a caminar, volver a reírse y sentarse en una muchedumbre ruidosa, volver a consumir, volver a mirar el mundo, mirarse como algo superior, opinar, en fin: la modernidad, la necesaria modernidad, según lo que veo, se acabó. Desde hace tiempo me van a decir, pero bueno, hoy se ve que se acabó. El "Pienso, entonces soy" (o "existo" según la traducción que quieran), vale para archivos. Vale, yo no digo nada al respecto. Pero veo que todo lo moderno, es decir, lo postmoderno también, ha desaparecido sin que nadie nos hubiera avisado verdaderamente. Pues vale, entonces entremos en la era digital, pero lo digital no es un concepto estético ni filosófico, que yo sepa. Entonces estamos en camino para otra modernidad que tardara en encontrar su propia definición, su propio nombre. Propongo, como hipótesis, que esta nueva era se llame "narcisismo" y así quedamos el próximo año a ver qué tal.

Algo habrá que salvar, algo llamado patrimonio, herencia, de la modernidad. Quedemos con que guardemos el fuero interior, el castillo de Teresa, la Santa, a ver si con esto podemos analizar si es pertenencia suya o no, aquel castillo interior. Es decir, si la imagen, la representación que nos da por el intermedio de sus palabras y su texto hace de ella una artista o bien una periodista de su tiempo.

Y ahora pregunto: ya que hemos desaparecido del espacio real, concreto, ya que empiezan a explicarme que un estreno en Zoom es casi igual que en el teatro, pues entonces pregunto: de qué nos hablaría Teresa: ¿del castillo o bien de su fuero interior? La experiencia personal o colectiva del mundo funda el hecho artístico, así como dramatúrgico. La cuestión del texto como entidad cerrada en sí misma o bien el texto como materiales extraídos de lo real y luego, posteriormente organizado por los actores, nos plantea entre otras cosas la cuestión del origen, dando lugar a la cuestión del horizonte. El "¿para qué?" se convirtió en "¿quién?". Con ese quién, ya estamos encarcelado en una contradicción inaudita que viene a marcar un momento nuevo en la historia: la censura, por omisión, la censura no del qué, del por qué o para qué, sino del quién. ¿Del sujeto moderno?

***

En *Concierto baroco* Alejo Carpentier (1974), en su nota (por lo menos en la traducción francesa de René L-F Durand, ed. Gallimard, 1976) apunta, al final del libro que "el personaje de Moctezuma no aparece verdaderamente como el héroe de una ópera seria hasta Vivaldi, inspirando posteriormente al compositor Rameau con *Les Indes galantes*". Cierto es que aparece en la "mascacara" de Purcell, *The Indian queen*, pero está muy alejado de toda verdad histórica. El Moctezuma de Vivaldi, cuyo tema fue encontrado en la Historia de Conquista de México (1685) del columnista Antonio Solis apunta el formidable nacimiento de las Américas en tanto y como LUGAR de ACCIÓN DRAMÁTICA en el espacio operístico. El carnaval constituye entonces un nexo dramatúrgico donde lo falso y lo verdadero dentro del proceso de colonización y su choque cultural, nos planteaba ya en ese siglo remoto del XVII la cuestión del doble, así como la problemática precoz de la ficción. Y más precisamente de la cuestión de lo real como documento o no, como material transformado o no, por la dramaturgia. Y dando un salto por el tiempo, veo que hoy, estamos todavía con esa cuestión del llamado teatro de intervención, ya no documental, por una parte, y de manera más conflictiva, sobre la cuestión del doble como figura, pero también como realidad que se ha de destruir por lo alto. Quiero decir que si lo real empezó a existir en la obra estética con la figura de Moctezuma, pues el doble de esa figura había de ser una figura de creación, estética.

Hoy día, la verdadera cuestión es la del intervencionismo: dónde, por qué y cómo. La literatura y el teatro se han ido haciendo o bien postdramático, o bien relacional, o bien intervencionista. La cuestión del texto ya no se define respecto al estilo, a la semántica y menos aún a su representación, pero más bien la ficción en la cual vivimos, involucrada por lo virtual y los *mass media*, pues no obliga a pensar todo tipo de dramaturgia desde su relación con lo real, lo que llamamos el territorio. Y, por tanto, ¿la traducción, una vez más, de textos dramáticos postdramáticos o performativos habría de utilizar lo real como modelo lingüístico o más bien, la traducción vendría del traductor mismo, es decir, desde la experiencia estética de la lectura del texto en su fuero interior? ¿De su propio territorio?

La primera opción no deja mucho margen sino a la imaginación pues a la libertad, lo segundo deja espacio libre a una hiper-subjetivación de la tra-

ducción con más libertad. Obviamente, la cuestión la subjetividad nos indica un enfoque biográfico: es decir, que mi biografía interviene en mi modo de traducir a María Velasco. ¿Pero eso no requiere que yo viva lo que vive María Velasco para traducirla, o sí?

***

El verdadero foco sobre el mundo tanto de las letras como de la edición se ha desplazado de lo estético hasta lo político con la nueva directiva europea que se está preparando frente al poder de los GAFAM. Este foco es alto complejo y peligroso en el ámbito democrático: en la opinión pública y en el gremio profesional, los autores siguen en su lugar central: los traductores no pueden existir sin ellos. Pero si se tiene en cuenta, y más aún en teatro, que el traductor es el que se hace cargo de mover el texto de un país hacia otro, incluyendo el traslado del espacio lingüístico al literario, entonces sí que el traductor se convierte en un eje central tanto al nivel estético como económico y político. Y esto es la condición imprescindible de la diversidad, de Europa en particular. Asimismo, la cuestión que plantea la diversidad, entonces vínculo de ciudadanía, de democracia y de libertad tanto personal como colectiva, histórica eso sí, se convirtió en una penosa cárcel, cuyo sinónimo sería censura. ¿Cómo habremos llegado a dar una vuelta tan violenta, haciendo de la traducción una guerra de género, de apropiación cultural? Asimismo, la polémica sobre la traducción del texto de la poeta africana Amanda Gorman *The Hill We Climb* radica en la legitimidad o no del traductor-ra en traducir un texto si no pertenece al mismo origen racial, social, etc., que el autor "original". Una tal desposesión del hecho artístico ha abierto la puerta del fin de la modernidad: "no soy, entonces no pienso". La consecuencia inmediata se traduce en múltiples encarcelamientos, o autocensura, de traductores, autores, donde el criterio de la diversidad se ha convertido en su polo contrario: único, soy único, el narcisismo ego*ó*tico llevado al espacio del derecho. Reducción de libertades en el acto creador.

¿Pero soy o no soy Hamlet? ¿Racine? ¿Soy o no soy los personajes de Sergio Martínez, y soy o no soy los basureros del dramaturgo cubano Ye-

randy Fleitas Pérez? ¿Y estos dramaturgos-gas, son o no esas voces que resuenan dentro de ellos? Una vez más, lo que nos plantea la cuestión teatral y su traducción es quién habla y desde dónde habla el actor, el autor, y de hecho el traductor. Como traductor, defiendo que traduzco desde el texto, desde el objeto literario, del poema, no desde su origen biográfico.

En principio, según Babel y su Torre, traducir habría de aumentar la colectividad, la capacidad de trabajar juntos, acercarnos los unos a los demás. Primero porque nos permite descubrir lo que no sabíamos que existía, los otros, lejos, o cerca; y segundo porque es reflexivo, constituye un espejo. Precisamente es porque no soy el otro que la traducción remite al ejercicio el más humanista, el mal ambivalente, el más humano. La traducción se nutre de lo que no entiende, lo que no es suyo, desde lo extraño, *l'étrangeté*, la extrañeza. Ese lugar dramático y esa hermosa realidad de la condición humana.

Barcelona, 16 de septiembre del 2021

IV
Muestra-Maratón de Monólogos

Monólogos, Ciencia y Conciencia

Juan Luis Mira

Los monólogos habituales (véase los de El Club de la Comedia y demás sagas) cuando utilizan aspectos relacionados con la ciencia, lo hacen, simple y llanamente, para conseguir despertar carcajadas. Sin embargo, desde hace unos años, una serie de colectivos abogan por impulsar una dinámica inversa: utilizar el humor para acercar y democratizar la ciencia. Todo el mundo tiene derecho a conocer la ciencia y sus recovecos, y el humor es una vía perfecta para hacerlo posible. Por supuesto, dichos colectivos tienen un ADN diferente también al usual, ya que está formado por gente de ciencia (con algún pasado semioscuro en el mundillo de la farándula o no) que se ha decidido, sola antes el peligro, a aventurarse en el mundo del monólogo para llevar a cabo su compromiso.

La salida del libro *El murciélago que la lio parda*, en mayo de este año, a cargo de uno de estos colectivos, la Big Van Ciencia, ha servido de pretexto a la presente edición de la Muestra, en el apartado de Café Teatro, para mostrar al público una sesión de este tipo de monólogos que han escogido en esta ocasión, como eje central, la maldita pandemia que sigue asolándonos. Nos servirá de ejemplo de cómo el teatro se alía con la ciencia para crear conciencia sin perder la sonrisa. Aunque, quizás en el fondo, duela al mismo tiempo que nos hace reír. Entenderemos que se puede entender, que ya

es difícil. Entender que hasta lo más farragoso y peliagudo está al alcance de nuestras entendederas cuando se nos sirve adecuadamente y de forma divertida. Enseñar deleitando, dicen nuestros clásicos. Los monólogos científicos, además, se atreven con lo más difícil.

Una de las monologuistas de este colectivo es la autora del texto que presentamos a continuación. No nos habla de la COVID, que eso ya lo hará en la Muestra. Aquí nos trae su reflexión en voz alta sobre el clítoris. Se trata de un monólogo que ha paseado por numerosos ámbitos nacionales e internacionales y le ha hecho merecedora de importantes premios. Personalmente, me ha parecido la mejor forma de presentar este tipo de propuestas que tanto tiene que decirnos y descubrirnos. Da igual si exploran el infinito del cosmos, la ley de la relatividad, la perversa magia de los aerosoles o el desconocido universo en torno a una vagina. Detrás de este monólogo, como el de cualquier monólogo científico, está el conocimiento, el debate y la conciencia. Y todo ello hecho palabra y sonrisa sobre un escenario.

"No digas patata, di clítoris"

Ana Peiró

Tengo un hermano al que siempre le preguntaban cómo le iba en su trabajo y a mí, cómo me iban los novios. Crecí sintiendo que mi vida amorosa era mi carta de presentación. En cambio, la de mi hermano, la laboral.

Soy Ana Peiró, médica investigadora, y me encanta desmontar estereotipos de género.

Son creencias populares de lo que se debe "pensar, hacer y ser" si eres chico o chica. Y son tan contundentes que sobre los 9 años nuestros cerebros ya los han incorporado, sin tener que dar grandes explicaciones: los niños llevan el pelo corto y las niñas, largo; el rosa es de chicas y el azul es de chicos; el karate es de chicos y la gimnasia rítmica, de chicas. ¿Estas formas de ver el mundo podrían ser fruto de nuestras creencias?

Sería como padecer una miopía cultural y… se podrían corregir con las gafas de la ciencia.

Vamos a ver: ¿los hombres y las mujeres somos realmente tan diferentes biológicamente hablando? A una mujer embarazada, ¿qué es lo primero que le preguntamos? ¿Es niño o niña? La embriología nos explica que el feto "guarda su genitalidad dentro" y hay que esperar a la semana 20 para saber si es niño ("bolsa escrotal y el pene" desciende) o niña (que se define, cito textualmente, por la "ausencia de órganos masculinos").

Ausencia de órganos masculinos… vaya, vaya… ¿Qué nos pasa? ¿Desaparecen? Entonces… ¿qué teníamos antes? ¿La nada?

Los órganos son los mismos, proporcionalmente del mismo tamaño y del mismo color.

Nuestra máxima diferencia biológica en genitalidad podría explicarse en un programa de "Barrio Sésamo" con Epi y Blas: arriba, si eres chica; abajo, si eres chico. Sí, queridas y queridos, en el hombre, el clítoris —también conocido como pene— desciende junto a sus ovarios —también llamados testículos— dentro de su bolsa escrotal —también llamada vulva—; y la mujer "los guarda dentro". Percibo vuestra consternación. Nadie os lo había contado antes.

Repetid conmigo, los hombres tienen pene y las mujeres… ¡¡Clítoris!!

Las mujeres tienen vulva y los hombres… ¡vulva!

Hay unos cursos donde se usan espejos para descubrir cómo es nuestra genitalidad. Os los aconsejo.

Seguimos.

Las mujeres tienen próstata… y los hombres… también.

Hace más de 100 años, la psicoanalista Karen Horney rebatía lo que Freud denominaba "la envidia del pene". Ella hubiera sido la Rosalía del psicoanálisis (hubiese cantado: Freud, malamente, muy mal, muy mal). Karen afirmaba que (perdonad la traducción libre), ¡ni pene ni pena! Lo que la mujer envidia del hombre es ¡su libertad!

Y es que las *fake news* se inventaron hace mucho.

El evolucionismo ha demostrado la gran eficiencia de la naturaleza en la adaptación al medio, también en su genitalidad. ¿Sabéis que los elefantes tienen los testículos interiores? Hace calor en las sabanas africanas de Ciudad de El Cabo y se los guardan dentro. En cambio, las mamíferas hembras hienas descienden su clítoris, como son iguales (repito: del mismo tamaño y del mismo color), lo han llegado a llamar "pseudopene" "falso". ¿Tanto cuesta pronunciar la palabra "clítoris"?

Ay, si Rufo de Éfeso levantara la cabeza: ¡él ya lo había dicho en el siglo II después de Cristo! El caso es que no le hicieron ni caso…

Hay muchos otros órganos que aclaran nuestra similitud anatómica: el bazo, los riñones… y hasta el occipucio, que suena fatal pero solo es esto que tenemos detrás de la cabeza. Por tanto, todo igual…pero al llegar a los Países Bajos, los nombres tienen que cambiar para tener bien claro que, por ejemplo, si te llamas Marie Curie (con sus genitales dentro), pues no serás contratada en la Universidad de Cracovia y te meterán en un laboratorio lleno de goteras.

¿Y qué tendrá que ver la capacidad laboral con el descenso o no del clítoris?

Pues parece que las mujeres no somos tan diferentes a los hombres en su genitalidad.

Ya sé… ¡es por las hormonas! Otra *fake new very very old*…

¿Sabéis que la hormona testosterona y el estrógeno son casi idénticos y que solo se diferencian en un puente de hidrógeno? Por supuesto, ese puente no puede soportar nuestra invisibilidad histórica.

Un ejemplo: los infartos agudos de miocardio a las mujeres no nos duelen como en las películas de vaqueros. Pero como en la carrera de medicina no se explican estas diferencias, en las mujeres ni lo diagnosticamos, ni las tratamos igual, ¡es que ni las vemos!

En el caso del hombre: - "Doctor, me duele el pecho, creo que me he enamorado".

- Es un infarto: angiografía, triple bypass…

En el caso de la mujer: - "Doctor, tengo una presión en el pecho, me cuesta respirar… creo que tengo un infarto".

- ¿No estarás nerviosa? ¿Mucho trabajo últimamente? ¡Ala, p'a casa con un…!

Las mujeres sufrimos un retraso de diagnósticos médicos de 7 años de media, yendo las mismas veces al médico que los hombres, pero somos

tratadas 4 veces más con antidepresivos y ansiolíticos que los hombres. ¡Cuatro veces más!

¿Sabéis qué era el viagra femenina? En el hombre, incrementa el flujo sanguíneo en el pene para facilitar su erección. En la mujer, el viagra femenino era un antidepresivo. ¡Oh, sorpresa! ¿Entendéis ya por qué no ha funcionado en las mujeres?

Las diferencias biológicas del modo de enfermar de las mujeres están tan invisibilizadas como su clítoris.

¡Cuánta miopía! ¿Qué digo miopía? Esto se llama "ceguera de género". Estoy aquí porque en la carrera de medicina no me contaron que existía un órgano que se llama clítoris, ni tampoco ninguna enfermedad, ni ningún tratamiento para ninguna disfunción que pudiera presentar, más allá de un antidepresivo.

Estoy aquí para que abramos nuestros ojos y usemos la ciencia para construir una sanidad más igualitaria.

Cuando os hagáis una foto colectiva o un selfie no digáis "patata", decid "clítoris". Suena mejor. Y, por favor, ¡que empiece a sonar ya!

¿Y si, después de todo lo que os he contado, alguien sigue interesado en saber si tengo novio o pareja o… mascota que me arrulle?

¡¡¡Que se lo pregunte a mi hermano!!!!

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 M.ª BENET I JORNET
- JOSÉ M.ª 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
- ANA DIOSDADO
- ERNESTO CABALLERO
- IGNACIO GARCÍA MAY
- ALFREDO SANZOL
- CHEMA CARDEÑA

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

XXIII MUESTRA
Impartido por ALFREDO SANZOL

XXIV MUESTRA
Impartido por LAILA RIPOLL

XXV MUESTRA
Impartido por LOLA BLASCO

XXVI MUESTRA
Impartido por BORJA ORTIZ DE GONDRA

XXVII MUESTRA
Impartido por CARMEN LOSA

XXVIII MUESTRA
Impartido por ALBERTO CONEJERO

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

N.º 1. **"AUTO"** de Ernesto Caballero

N.º 2. **"METRO"** de Francisco Sanguino y Rafael González
"UN HOMBRE, OTRO HOMBRE" de Francisco Zarzoso
"ANOCHE FUE VALENTINO" de Chema Cardeña
(Edición agotada)

N.º 3. **"DESPUÉS DE LA LLUVIA"** de Sergi Belbel

N.º 4. **"LOS MALDITOS"**
"LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN"
de Raúl Hernández Garrido (Edición agotada)

N.º 5. **"D.N.I."**
"COMO LA VIDA MISMA" de Yolanda Pallín
(Edición agotada)

N.º 6. **"BONIFACE Y EL REY DE RUANDA"**
"PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P."
de Ignacio del Moral

N.º 7. **"AL BORDE DEL ÁREA"** AA.VV.

N.º 8. **"LA MIRADA DEL GATO"** de Alejandro Jornet
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 9. **"UN SUEÑO ETERNO"** AA.VV.

N.º 10. **"MALDITA INOCENCIA"** de Adolfo Vargas
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 11. **"PLOMO CALIENTE"**
"MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS"
de Antonio Fernández Lera

N.º 12. **"EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO"**
de Jerónimo López Mozo
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 13. **"AQUILES Y PENTESILEA"**
"REY LOCO"
de Lourdes Ortiz

N.º 14. **"A RAS DEL CIELO" de Juan Luis Mira**
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 15. **"PUNTO DE FUGA"** de Rodolf Sirera

N.º 16. **"LA NOCHE DEL OSO"** de Ignacio del Moral
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 17. **"TU IMAGEN SOLA"** de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 18. **"INSOMNIOS"** de David Montero
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 19. **"HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE"** de Jorge Moreno
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 20. **"NO OS QUEDÉIS MUDOS"** de Roger Justafré
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 21. **"CUATRO MENOS"** de Amado del Pino
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 22. **"SUBPRIME"** de Fernando Ramírez Baeza
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

N.º 23. **"¿YO QUIEN SOY?** de Miguel Signes
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

N.º 1. "MATRIMONIOS" de AA.VV.

N.º 2. "ESCRIBIR PARA EL TEATRO" de AA.VV.

N.º 3. "EN TORNO AL AZAR" de AA.VV.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 10
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 12
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 13
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 14
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 15
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 16
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 17
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 18
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 19
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 20
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 21
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 22
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 23
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 24
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 25
CUADERNOS DE DRAMATURGIA N.º 26

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C/ Pintor Velázquez, 18. Entlo. Izq. – 03004 ALICANTE (ESPAÑA)

Teléfono: 965123856.

info@muestrateatro.com

www.muestrateatro.com