

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

[VIVA] Nº 28

32 MUESTRA TEATRO ESPAÑOL
AUTORES CONTEMPORÁNEOS
GUILLERMO HERAS



Consejo de redacción

Xavier Puchades (dirección)

Eduardo Pérez-Rasilla

Eva Redondo

Ramon X. Rosselló

Vanesa Sotelo

Diseño y maquetación

Posidonia Design

I.S.S.N.

En curso

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

© de las autoras y autores

© de esta edición:

XXXII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras

ÍNDICE

Hablar de dinero y otros contratiempos	
Xavier Puchades	7
CONVERSATORIO	
Colectivizar la rabia (¡Que rulen los templos!)	13
Con Yaiza Berrocal, Alessandra García y Ruth Rubio	
Coordinan y moderan: Eva Redondo y Xavier Puchades	
DOCUMENTOS	
Un manual de buenas prácticas para el oficio de la dramaturgia: primeros pasos de un trabajo en red	25
Documento elaborado por ACD - Associació Catalana de Dramatúrgia + ADIB - Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears + AVEET - Associació Valenciana d'Escriptors i Escriptors Teatral + DramaturGA - Asociación Galega de Dramaturxia + DREM - Asociación Profesional de Dramaturgos de la Región de Murcia.	
VOCES	
Reflexiones por la dignificación	
Vivir del teatro. Antonio Tabares	51
Hacerse amigo de un Colibrí. José Antonio Lucia	52
DramaturgA. Ana López Segovia	54
La fragilidad de la escritura. Javier Liñera	55
La cultura viu a la misèria. Queralt Riera	56
PROCESOS	
Sis hectàrees d'oliveres. Algunas notas sobre la creación, dignificación y todo lo demás...	
Aina Tur	57
DOCUMENTOS	
Laboratorios de escritura teatral: mapa e influencias en la dignificación de la autoría teatral viva	
Vanesa Sotelo	65

Informes

Laboratorio de Creación Dramatúrgica – En Blanco (Espacio Teatro Contemporáneo) de la Cuarta Pared. Javier Yagüe y Borja Ortiz de Gondra	71
Laboratorio de Escritura Teatral de la Fundación SGAE. Rubén Gutiérrez y Leyre Abadía Sánchez	76
Antzerkigintza Berriak–Nuevas Dramaturgias. Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz y Teatro Arriaga de Bilbao. Patxo Telleria	81
Laboratorio de Dramaturgia Insula Dramataria Josep Lluís Sirera. Paco Zarzoso y Xavier Puchades	87
Residencias Dramáticas del Centro Dramático Nacional – INAEM. Equipo del Dramático	93

VOCES

Reflexiones por la dignificación

Chistes de amor a veinte duros. María Folguera	99
Soñar es gratis. Fernando Epelde	100
La supervivencia en una hoja de Excel. Guadalupe Sáez	101
Anhelos de dignidad/Parcelas salvajes. Sergio Martínez Vila	102
Dignificación. Ruth Gutiérrez	103

PROCESOS

Casting Lear. Un camino de ida y vuelta.

Andrea Jiménez	105
----------------	-----

CONVERSATORIO

Investigación teatral en el ámbito académico: imaginar nuevas relaciones con la profesión teatral

Conversatorio con María Bastianes, Adriana Nicolau Jiménez y Marina Ruíz Cano	
Coordinan y moderan: Eduardo Pérez-Rasilla y Ramon X. Rosselló	111

DOCUMENTOS

Bibliografía anual de editoriales y textos dramáticos de autoría viva (2023/2024)

Documento elaborado por Xavier Puchades	127
---	-----

VOCES

Reflexiones por la dignificación

Esa patria utópica. Sergio Serrano	147
Audacia y valentía. Luis Sorolla	148
Las líneas más interesantes son las que he borrado escribiendo este texto. Mélanie Werder Avilés	150
Intentos de dignificación antes de los 30. Itziar Manero	152
Soñando un camino más diáfano. Elena Mateo Galindo	153

PROCESOS

Analphabet. Cuaderno.

Alberto Cortés	155
----------------	-----

AGRADECIMIENTOS

163

“Los escritores que hablan de dinero están condenados al infierno. Se han convertido en mercaderes y Jesucristo, como belicoso arcángel que lleva en la diestra una espada flamígera, o un bloguero muy, muy cabreado, van a expulsarlos del templo de la literatura. Los escritores que no hablan de dinero –qué elegancia– son los que viajan en *business*. En literatura también existe la lucha de clases.

Aspirar a vivir de lo que se escribe no es lo mismo que escribir por dinero lo que a uno le echen, aunque yo no tengo nada en contra de lo segundo y habría que dignificar el trabajo de los negros. En contraposición, escribir gratis no es garantía de hacerlo bien. Ni desinteresadamente. Ni siquiera significa que eres más honesto que el que cobra por sus palabras. Los hay que, como pasantes de abogado, escriben gratis porque buscan una silla. Un favor para después. Llevan la cuenta de los débitos en una libreta y mordisquean el lápiz como Manolito, desprolijo tendero. Su generosidad y su amor al arte son una forma de no dar puntada sin hilo.

Con la excusa de la crisis cada vez es más corriente no pagar las colaboraciones en prensa, los informes de lectura, el trabajo como jurado. Clientelismo. Indignidad. Yo que he cometido todos los pecados –he escrito sin cobrar y cobrando, he esperado y he hecho favores– a Dios pongo por testigo, con un rábano en el puño, de que nunca volveré a pasar hambre, porque, mientras el mundo no pare y yo me pueda bajar, hoy uno es muchísimo más libre cuando le pagan. No les quepa duda.”

Marta Sanz

No tan incendiario

Editorial Periférica, 2014

PRESENTACIÓN

Hablar de dinero y otros contratiempos

Xavier Puchades

Las siguientes palabras están destinadas a presentar un nuevo número de esta revista nacida en 1996 y se escriben desde la más completa incertidumbre. Una incertidumbre que, de algún modo, ha acompañado como una sombra cada vez más alargada la existencia de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras (MUTESAC). Sobre este hecho, el mismo Heras realizó numerosas declaraciones a lo largo de los 29 años dedicados a dirigir la Muestra. Una situación que, quizás por vivirla profesionalmente en primera persona, tampoco parece haber dado tregua alguna desde el cambio de dirección y de parte del equipo en 2022. Estas palabras se escriben, pues, sin tener la certeza de que esta revista vea la luz, sin saber si se llegará a maquetar después de haber involucrado a un grupo de colaboradores y conformado un reducido y generoso consejo de redacción, personas que habrían dedicado un tiempo de sus vidas para nada. Si estás leyendo estas palabras, todo habrá ido bien o, al menos, todo seguirá su curso habitual de incertidumbre...

Esta circunstancia, quizás anecdótica para algunos responsables, es solo un ejemplo más sobre lo que, precisamente, tratamos en este número. La incertidumbre ha limitado y espoleado a la vez este proyecto particular, como ocurre en tantos otros proyectos escénicos y culturales de este país: salas que cierran, compañías que se disuelven, autoría que deja de escribir... Proyectos y equipos que se olvidan rápidamente en la vorágine del vivir al día. Hay quien asegura que la incertidumbre es un regalo para el pensamiento. Se suele decir que en periodos de crisis se estrena el mejor teatro. El problema, sin embargo, es cuando esta incertidumbre se convierte en una precariedad crónica que no solo afecta a la economía, también a la salud y a los cuidados. Nada nuevo en un mundo que ha normalizado la precariedad en las condiciones de trabajo y no parece encontrar una respuesta colectiva para enfrentarse a ella. Estas palabras son una muestra de nuestra vulnerabilidad. Quizás la experiencia de estos casi tres años en la Muestra, nos llevó a la necesidad de centrar una mayor atención sobre la dignificación de nuestra profesión teatral. Esa profesión que no suele dedicarse únicamente a una única ocupación, sino que acostumbra a encargarse de otra muchas tareas a la vez para poder sobrevivir, por no decir malvivir, aunque haya unos pocos que lo hagan más que holgadamente. Los mismos que entienden nuestras quejas y advertencias como meros contratiempos. Sea como sea, si estás leyendo esto, la Muestra sigue (viva) un año más y esta nueva edición, la número 32, está aún naciendo de las cabezas de la dirección artística y del resto del equipo mientras escribo esta presentación. Y si la lees recién publicada, la Muestra estará dando sus primeros pasos ya en los escenarios de Alicante. La Muestra seguirá (viva).

Quizás solo con la cita de Marta Sanz que abre esta publicación, habría sido suficiente presentación, pero creo que es necesario poner en contexto la que esperamos sea la nueva etapa de esta revista. El año pasado, por la situación descrita, no

conseguimos llegar a la publicación del número 28 de *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Decidimos, sin embargo, continuar con la publicación de las VOCES, reflexiones breves de diversos representantes de la autoría viva sobre el concepto que guiaban las Jornadas Profesionales, la visibilización. Optamos, además, por un plan B impulsados por otro concepto, el que nos acompañó en las jornadas de la 30 edición de la Muestra, el del legado. Por este motivo, digitalizamos los 27 números anteriores de la revista, acompañados de un buscador por autoría, y los compartimos en el portal web de la Muestra para que todo el mundo pudiese acceder a su valioso contenido. Al mismo tiempo, también rediseñamos la presentación de las dos colecciones de textos dramáticos, la de Dramaturgia Contemporánea y la de Dramaturgias Actuales. En esta última, se publican anualmente cinco nuevos textos surgidos del programa Dramaturgias Actuales del INAEM. Respecto a la primera colección, nos habría gustado seguir dándole vida, hace casi diez años que no se actualiza, pero de momento ha resultado imposible. En la misma sección de publicaciones, también recopilamos las reflexiones de VOCES de las dos ediciones anteriores, un material que nos ha servido hasta ahora de avanzadilla para los debates de las Jornadas Profesionales y que, si se añaden las de esta edición, contará ya con 60 entradas aportadas por representantes de nuestra autoría dramática, pertenecientes a diferentes territorios y generaciones.

Una vez recogido el legado, en esta edición nos hemos dispuesto a plantearnos el futuro de esta revista. Por ello, decidimos abrir una nueva etapa en la que los *Cuadernos* pasarán a llamarse, desde su número 28, *Cuadernos de Dramaturgia (Viva)*. Se podría pensar que este cambio se debe a un deseo de referirnos a la dramaturgia actual o contemporánea como “viva” o que quisiéramos introducir en la programación solo propuestas de “artes vivas”. Sin embargo, es mucho más sencillo y nada controvertido: nos pareció que situar ese “viva” entre paréntesis era una manera de expresar tanto su vulnerabilidad como el deseo de que realmente esté viva en los escenarios, en el público, en las editoriales, en las traducciones, en las universidades y en cualquier centro de formación de artes escénicas. Es una manera de mostrar nuestro principal objetivo, el que nos ha guiado desde que estamos en la Muestra, el cuidado de nuestra dramaturgia.

Inauguramos, pues, una nueva etapa con la única certeza de la ilusión que sentimos al compartir unos contenidos que creemos de interés. Al menos así lo hemos constatado al proponer los encargos o compartir conversatorios *online* con otros profesionales. Hemos querido atender a una inquietud surgida alrededor de la dignificación laboral de la autoría teatral en las primeras Jornadas Profesionales de 2022 celebradas en la Muestra. Desde el comienzo, hemos tratado de que los debates surgidos en las mesas de las Jornadas pudiesen tener un seguimiento en ediciones posteriores para ayudar en lo posible, con los medios y tiempos de los que disponíamos, a que hubiese resultados prácticos a medio plazo para colaborar en esa necesaria dignificación.

Por todo ello, no fue casualidad que en la 30 edición invitásemos a todas las asociaciones de dramaturgia –muchas de ellas surgidas en los últimos años por diferentes territorios– a que nos acompañaran en la organización de las primeras Jornadas. Allí expusieron el estado de la cuestión atacando diversos temas que afectaban al ejercicio de nuestra profesión. Queremos agradecerles, una vez más, su intenso trabajo en aquella

edición; sin su ayuda no habrían sido posibles aquellos debates tan inspiradores. Y uno de los temas destacados que entonces se abordaron, la necesidad de un Manual de Buenas Prácticas, llega a este número como un deseado resultado práctico, fruto de la labor imprescindible que han realizado en los últimos tres años estas asociaciones: Associació Catalana de Dramatúrgia (ACD), Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears (ADIB), Associació Valenciana d'Escriptores i Escriptors Teatral (AVEET), Asociación Galega de Dramaturxia (DramaturGA) y Asociación Profesional de Dramaturgos de la Región de Murcia (DREM). En este número las hemos vuelto a invitar para que expliquen cómo se ha llevado a cabo todo ese ingente trabajo colaborativo y, además, para que nos permitan publicar el Manual de Buenas Prácticas que han elaborado. Se podría decir que este documento, que ha sido traducido a las diferentes lenguas del Estado, es el colofón de otros proyectos desarrollados previamente por estas asociaciones referidos a la dignificación laboral. Desde aquí, animamos a los autores y autoras que nos lean, y que aún no se hayan asociado a alguna de estas asociaciones, a que se asocien sin dudar.

En este número, como el mismo título de esta presentación anuncia, se trata de hablar de todo aquello que se nos dice que no es adecuado hablar cuando hablamos de cultura, como avanzó hace un tiempo Remedios Zafra. Durante años, uno de los ingresos habituales en nuestra profesión, especialmente en los comienzos, han sido los premios, esos que raras veces se hacían cargo después de producir los textos agradecidos. Si bien hay excepciones, la situación no ha cambiado demasiado, pero han surgido nuevas estrategias para poder escribir con una cierta seguridad económica y, sobre todo, con algo de calma, ese bien tanpreciado hoy. Espacios, en principio, diseñados para pensar y compartir colectivamente los procesos de creación. Hablamos de los Laboratorios de escritura dramática que, de algún modo, han sintetizado las becas institucionales a la escritura con aquellos primeros talleres de escritura que surgieron a finales del siglo XX. Así pues, hemos solicitado a cinco de estos laboratorios que nos hablen de sus objetivos, condiciones y logros. La idea es que esta información sirva de estrato para la mesa de debate en la que invitaremos a algunos de los coordinadores creativos de estos proyectos. Queremos ofrecer un mapa sobre estos laboratorios, para ponerlos en contacto y que, de esta forma, conozcan mejor la labor desarrollada hasta ahora por cada uno de ellos. Esta idea de encuentros entre profesionales siempre nos ha parecido la mejor estrategia para mejorar las maneras de hacer. Urge imaginar de nuevo el funcionamiento de muchas cosas, si queremos ir superando tanta incertidumbre compartida. Este documento habría sido imposible sin la colaboración de las personas conocedoras de la trayectoria de estos laboratorios (Rubén Gutiérrez y Leyre Abadía Sánchez – SGAE; Javier Yagüe y Borja Ortiz de Gondra – Laboratorio de creación En Blanco de la Cuarta Pared; Paco Zarzoso – Insula Dramataria Josep Lluís Sirera del Institut Valencià de Cultura; Patxo Telleria – Programa Nuevas Dramaturgias del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz y Teatro Arriaga de Bilbao; y Equipo del Dramático – Residencias Dramáticas del Centro Dramático Nacional del INAEM). Igualmente, agradecer a Vanesa Sotelo el tiempo dedicado en la presentación del documento y en la revisión de todo el material recibido para darle un formato a partir de un modelo de formulario que hicimos llegar a todos los laboratorios.

Otra conexión con las pasadas jornadas de la Muestra se aprecia en la cartografía que proponemos sobre las publicaciones de textos dramáticos. Tras la mesa de debate sobre edición teatral del año pasado, hablamos con Eduardo Pérez-Rasilla sobre la necesidad de realizar un estudio alrededor de esta cuestión. La aparición de nuevas editoriales con colecciones de textos dramáticos, así como la sensación de que se publica más teatro de autoría viva con ediciones más cuidadas y, en algunos casos, con una mayor proyección y distribución, nos animó a explorar la situación actual de la edición teatral. ¿Cuántas editoriales tienen actualmente en su catálogo colecciones de teatro contemporáneo? ¿Cuántas se dedican únicamente a publicar textos dramáticos? ¿Cuántos libros de autoría viva se publican anualmente? Y así, nos hemos ido planteando preguntas, no únicamente cuantitativas, que estaban esperando alguna respuesta. Los resultados de un estudio en profundidad tendrán que esperar, pues la situación de incertidumbre —a la que no me canso de apelar— no lo ha permitido. Aun así, sí que se podrá consultar una extensa compilación de todos los textos de autoría viva publicados entre 2023 y 2024. Lógicamente, dado que publicamos en noviembre, ese último año quedará cojo de unos meses. La idea de incluir esta documentación bibliográfica, surge ante la dificultad que hemos encontrado para compilar todas las editoriales con colecciones de teatro existentes en los diversos territorios, así como los volúmenes publicados en cada caso. Pensamos entonces que esta revista podría ser el espacio idóneo —ante la ausencia de algún otro espacio dedicado a esta tarea en la actualidad— en el que se pudiese recoger y consultar todos (o la mayoría de) los títulos de autoría viva publicados cada año en todos los territorios y lenguas de Estado. Así pues, el objetivo ha sido que tanto el estudio, reconvertido finalmente en un breve análisis a partir del material recopilado, como la bibliografía se compartieran con las editoriales invitadas a la mesa de debate de las Jornadas Profesionales de este año y generar así, nuevas conexiones en este tejido que, cuidadosamente, hemos ido elaborando en los últimos años.

A lo largo de toda la trayectoria de los *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, hemos podido consultar también numerosos estudios nacidos del ámbito de la investigación teatral académica. Lo que hemos querido conocer en esta ocasión, sin embargo, es la situación laboral de esas personas a las que, al parecer, solo se lee si hablan de tu obra. Los que nos hemos dedicado a la investigación siempre nos hemos preguntado si algún profesional del teatro leía los artículos y Tesis que escribíamos. En esta ocasión, gracias a la coordinación de dos experimentados investigadores de teatro —Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III) y Ramon X. Rosselló (Universitat de València)— podemos conocer un poco mejor las condiciones en las que trabajan hoy tres investigadoras, así como las ideas que se plantean para colaborar con el mundo profesional o para dar a conocer y compartir su trabajo más allá del ámbito académico. Queremos agradecer la generosidad y complicidad de Adriana Nicolau (Universitat Oberta de Catalunya), María Bastianes (Universidad Complutense de Madrid) y Marina Ruiz Cano (Le Mans Université) por participar en este formato de conversatorio *online* que transcribimos en este número y que esperamos ofrezca ideas para futuras y novedosas colaboraciones entre la profesión y la investigación académica en la Muestra.

Otro conversatorio abre la revista, el dedicado a la dignificación laboral de la autoría teatral, el cual sirve de preámbulo a los documentos de las asociaciones citadas

y a las primeras VOCES que giran en torno a la misma cuestión. Una calurosa tarde de agosto, compartimos conversación Eva Redondo, Vanesa Sotelo y yo mismo con tres autoras: Alessandra García, Ruth Rubio y Yaiza Berrocal. Nos interesaba, sobre todo, el contexto territorial en el que desarrollaban principalmente su trabajo. Igualmente, era importante sus diferencias en la manera de desarrollar su labor como dramaturgas y/o directoras (creadoras). La conversación la inicia Eva Redondo hablando de dinero sin pudor y el diálogo va dejando propuestas, dudas, estrategias, experiencias... Preguntas, en fin, sobre la dedicación profesional en las artes escénicas en este país y de cómo podríamos colaborar para mejorar su actual desempeño. Toda una serie de reflexiones que se complementan y dialogan con las quince VOCES citadas, breves reflexiones de 500 palabras, que nos permiten acercarnos a este oficio desde perspectivas críticas, irónicas, poéticas, analíticas... Pensamientos en voz alta con la intención de describir un paisaje observado desde distintas incertidumbres vitales y laborales. Voces procedentes de diferentes territorios y generaciones, solo aparentemente aisladas, que dialogan cuando se leen en su conjunto y que invitan a diálogos futuros.

Por último, hemos invitado a Andrea Jiménez, Alberto Cortés y Aina Tur a revisar y compartir el proceso de creación de sus últimos trabajos. Las tres forman parte de la programación de la Muestra en esta edición e impartirán las actividades de formación: Jiménez se encarga del taller central, “Sacar algo de la nada”; Tur del seminario “Autoficción. Realidad, distorsión y fantasía”; y Cortés del encuentro “Hacia una mitología *queer*: explicar nuestros fantasmas”. En estos procesos, podremos entrever cómo se enfrentan personalmente al hecho escénico en el momento actual. Gracias a las tres por responder a nuestra llamada en pleno verano y, en algunos casos, en proceso de estrenar nuevos trabajos.

Y hasta aquí, las palabras.

De cómo en tan pocas páginas, una presentación se convierte en despedida.

Las siguientes palabras están destinadas a la despedida. Están escritas tras la relectura de la presentación a unos días de maquetar este número. He utilizado la palabra “incertidumbre” diez veces, “tiempo” cinco y “contratiempo” en una única ocasión. Quiero volver a agradecer a todos los colaboradores de la revista por dedicarle tiempo de su vida. Al final de la revista hay una relación de todos ellos, casi medio centenar. Y quiero agradecer, sobre todo, el tiempo dedicado a la Muestra a Mónica Pérez Blanquer, su directora artística entre 2022 i 2024. Para ello, quiero compartir un recuerdo de la primera edición de la que se hizo cargo, la número 30: al acabar la función programada tras el primer día de las Jornadas –la espléndida propuesta de Pablo Rosal, *Castroponce*– mientras el público que llenaba la sala aplaudía, nos miramos emocionados y pensamos al mismo tiempo: “lo conseguimos”. Pues eso, conseguimos llevar a buen puerto la Muestra en aquella primera carrera contrarreloj con la incertidumbre.

Y ahora sí, ya.

Comienza *Cuadernos de Dramaturgia (VIVA)*.

Gracias por vuestro tiempo.

CONVERSATORIO

Colectivizar la rabia (¡Que rulen los templos!)

Yaiza Berrocal, Alessandra García y Ruth Rubio

Coordinan y moderan: Eva Redondo y Xavier Puchades

La dignificación de nuestro trabajo debería ser un objetivo permanente a conquistar. Podríamos entender que un trabajo digno es aquel que genera un sueldo justo, garantiza tus derechos y no pone en peligro tu salud física o psíquica. Sería, por lo tanto, aquella actividad laboral que permite a la persona cubrir sus necesidades básicas sin necesidad de explotarse (o auto explotarse). Teniendo en cuenta esta reflexión, ¿podemos decir que el gremio de las artes escénicas promueve la dignidad laboral?

Las redes sociales nos muestran una imagen edulcorada e irreal de nuestro día a día como profesionales. Detrás de estrenos, presentaciones de libros y fotos de ensayo se esconde una realidad oscura que está más próxima al pluriempleo y a la precariedad que a la abundancia. ¿Son estas características (escasez e inestabilidad), rasgos inherentes a nuestra profesión? ¿Podemos luchar contra ello de forma individual? ¿De verdad es posible vivir de manera digna de las artes escénicas?

Sobre estas y otras cuestiones versa la conversación que sigue; un intercambio de pareceres entre las creadoras Alessandra García, Ruth Rubio y Yaiza Berrocal. Esperamos que sus reflexiones os resulten tan interesantes como lo fueron para quienes tuvimos la suerte de asistir en directo a este diálogo: Vanesa Sotelo, Xavier Puchades y Eva Redondo.

EVA REDONDO: *Qué alegría que podamos reflexionar sobre este tema que, os adelanto, me remueve especialmente. Para comenzar, me gustaría compartir con vosotras un dato personal. Este año, al revisar la Declaración de la Renta del curso pasado, caí en la cuenta de que había facturado 18.000 euros, entre docencia, trabajos de escritura, interpretación... Lo cierto es que había pasado el año entero trabajando mañanas y tardes con el sacrificio personal que supone, ya que, cada hora que estoy fuera de casa, dejo de pasar tiempo con mi familia. Fue una revelación demoledora que me hizo preguntarme de manera profunda si merece la pena seguir porque, y aquí va la primera pregunta: ¿consideráis que se puede vivir, con dignidad, de la escritura teatral?*

ALESSANDRA GARCÍA: *Yo creo que no, aunque debo matizar que en mi caso como en el tuyo, la escritura teatral es solamente una parte de las tareas creativas que realizo. Escribo para montar mis piezas y me cuesta pensar en la escritura teatral como algo independiente en mi trabajo, por eso, no sé cuánto dinero me da al mes. No obstante, podría asegurar que el salario procedente de esa partida no me permitiría vivir dignamente. Yo vivo además de la creación y de la gestión cultural.*

RUTH RUBIO: *A mí hay algo que me causa mucho rechazo y es que, muchas veces, se pone el foco en la responsabilidad individual, en las elecciones que cada una hacemos como dramaturgas, sin embargo, considero que es una cuestión sistémica. Pensemos, por ejemplo, en una obra que ha sido producida por un teatro público. Ocurre en numerosas ocasiones que no se paga el texto, ya que generalmente ha sido escrito con anterioridad, mientras que todas las personas que trabajan en el montaje (directora, elenco, ayudante de dirección...) perciben un salario durante los cuarenta días de ensayos. Todas menos la dramaturga. Así pues, el sistema no es garantía de dignidad. ¿Qué valor le damos entonces al texto de la propuesta? Creo que es algo que debemos reflexionar incluso desde dentro de la profesión. Porque decir que sí a trabajos en nombre de la vocación puede ser una trampa. Por poner un poco de esperanza al asunto, estoy dentro de una red de amigas dramaturgas donde nos apoyamos y pensamos entre todas sobre estas cuestiones. Al final parece que la mejor manera de entregarse a la causa pasa por no dedicarse en exclusiva a la escritura, sino trabajar también como docente o como gestora cultural, como comentaba Alessandra.*

YAIZA BERROCAL: *No se puede vivir de la escritura teatral, al menos en los casos que conozco en España y Catalunya. Siempre hay la excepción que acostumbran a ser autores muy consagrados que, además, dirigen y que se llevan todo el pastel institucional y de las salas más comerciales, que viven de grandes avances de derechos de autor y regalías varias. Pero por lo poco que sé, quien vive de escribir es porque además trabaja en tele o en cine, que son sectores en los que se mueve bastante más dinero y hay un engranaje muy engrasado como industria. Y la gente que no necesita trabajar o que puede no hacerlo durante periodos larguísimos, que es mucha y están entre nosotros. En el Estado español además no hay la figura del dramaturgo en los teatros como, por ejemplo, sí pasa*

en otros países europeos, que es esa figura entre el autor y el director artístico, que adapta las obras, que media entre la dirección y el texto... No hay ese recorrido. Yo lo único que he encontrado son becas y concursos, que están muy bien, pero que son one shot y que, una vez ya te han dado la beca o has ganado el premio, el recorrido se acaba. Tampoco hay un gran interés, o quizás lo que no hay es mucho músculo, o una combinación de las dos, para promover y poner en escena los textos que surgen de esos premios y convocatorias.

XAVIER PUCHADES: *Entonces, ¿pensáis que la acumulación de tareas en una sola persona – escritura, dirección, interpretación, gestión... - es algo esencial al teatro o es el resultado de una precariedad crónica a la que nos hemos acostumbrado? Y sumado a esto, ¿creéis que sería posible desacelerar y redistribuir los procesos de creación y producción?*

ALESSANDRA GARCÍA: *Yo creo que la precariedad nos obliga a hacernos cargo de todo. Esta idea de la “multifaceta” tiene que ver con la imposibilidad de distribuir el trabajo en nuestra profesión. He tardado mucho, muchísimo tiempo en tener personas a mi cargo. No por falta de deseo, sino por falta de medios. Tienes tantas ganas de levantar una propuesta, que tiras tú sola con lo que sea y, como no puedes pagar a un equipo de personas, coges el timón de tareas que, en principio, no te competen, por lo que, en lugar de explotar a otros artistas, te auto-explotas. La consecuencia de este hecho, además del cansancio evidente es que corremos el riesgo de empobrecer nuestras propias propuestas, ya que el imaginario se va estrechando, sobre todo porque no estamos preparadas para “pensar a lo grande”, sino para tratar de “resolver” la producción con los mínimos medios, así que, cuando por fin te dan la posibilidad de avanzar, te entran todas las inseguridades del mundo porque te has acostumbrado a la precariedad.*

RUTH RUBIO: *Estoy muy de acuerdo con lo que dices. Hay ciertos espacios que no nos atrevemos a reivindicar. Para llegar a tener la posibilidad de levantar una propuesta con un presupuesto mínimamente digno, hay que haber pasado por lo que se ha venido llamando el “off”. Y ahí, como comentaba Alessandra, tú te encargas de todas las tareas porque no dispones de dinero para contratar a un equipo. Esta práctica se ha normalizado tanto que, incluso, hemos llegado a romantizarla. Ahora decimos que somos mujeres orquesta, como si fuese algo positivo, cuando, en realidad, es algo perverso. Los centros nacionales están llenos de propuestas donde se cumple esta característica de la multitarea y, sin duda, tiene que ver con habernos acostumbrado a ella para poder sobrevivir en un sistema tan precario. Por ejemplo, si no diriges tu propio texto, no vas a poder cobrarlo.*

YAIZA BERROCAL: *Sí, estoy muy de acuerdo con todo lo que dicen Ruth y Alessandra. Preocuparse de minimizar gastos al máximo, precarizarse a una misma y a los demás... Sobre si sería posible redistribuir los procesos de creación y producción, claro. Con el punto de partida de redistribuir los medios de producción, todas estas cosas cambian radicalmente. Quizás un buen punto de partida, es decir: yo hago esto en estas condicio-*

nes y si no se dan, prefiero que no se haga. Porque si estamos hablando de que de esto no vivimos y, encima, nos estamos explotando a nosotras mismas por hacerlo y explotamos a nuestros colegas, pues quizás no se hace y tan felices, ¿no? Es decir que si no encontramos otras formas de producción, o no podemos acceder a la producción, no sé hasta qué punto hay que supeditarnos a la épica del amor al teatro.

EVA REDONDO: Parece, pues, que resulta realmente difícil vivir (sin excesos, pero con cierta holgura) de las artes escénicas. ¿Pensáis entonces que es una profesión privilegiada a la que sólo pueden acceder las clases medias-altas?

RUTH RUBIO: Yo considero que hay varios factores que operan en esta dificultad. Uno, por supuesto, es un factor de clase. No obstante, me gustaría hablar de una cuestión que a mí me ha afectado personalmente y es el factor: centralización / descentralización. Yo me críe en Punta Umbría, en la provincia de Huelva, y la primera vez que tuve acceso al teatro fue a los 21 años. Fue cuando viví en Sevilla, la ciudad donde estudiaba, que me llevaron a ver *Veraneantes*, de Kamikaze. Por eso, nunca sentí de niña que las artes escénicas fuesen una posibilidad laboral para mí. Es como si la cultura perteneciera a las grandes capitales. Y también considero que, efectivamente, hay una cuestión de clase porque ahora, en mi edad adulta, cuando he comprobado que el teatro puede ser una opción para mi futuro laboral, he intentado formarme en la RESAD, pero resulta que los horarios de estudio lo convierten en algo imposible de compatibilizar con el trabajo. Por lo tanto, tienes que tener dinero para abandonar tus quehaceres laborales y estudiar en escuelas regladas.

ALESSANDRA GARCÍA: Yo siento que hay muchas formas de hacer y entregarse al teatro, pero percibo que existe una moda por parecer burguesas. Había (y hay compañías y locales que apuestan por él) un teatro obrero, guerrero, reivindicativo, pero últimamente la mayoría de las propuestas son blanquitas y complacientes. Me nace compararlo con el ecosistema de las personas de Bellas Artes. Es como si todo estuviera vinculado a las galerías y a los museos, como si el postureo fuera lo más importante. Siento que en el teatro ocurre lo mismo; está el hall, la pose de los estrenos, y todo eso opaca el verdadero contenido de lo que se muestra sobre la escena. Por otro lado, considero que hay mucha gente obrera levantando propuestas. Gente que se lo curra muchísimo y que sustenta la mayor parte de la cartelera actual porque, ojo, el CDN o los teatros públicos son solo una parte de la oferta teatral, pero al final, tú vas a pasar la mayor parte de tu carrera profesional en teatros alternativos, vas a ser una creadora de furgoneta y no de hall.

YAIZA BERROCAL: Depende, conozco bastantes compañías de teatro familiar, por ejemplo, que viven de eso y súper bien; y otras compañías que giran, que tienen bolos, y van haciendo combinándolo con otras cosas. No son especialmente de clases altas, aunque de clase baja tampoco, claro, pero ahí entran ya los imaginarios del teatro para las clases

bajas, etcétera. Pero si de lo que hablamos es de dramaturgia, creo que está claro que es un trabajo, pero no es una profesión en el sentido de que la escritura te pueda sustentar. No tendría que ser así, pero lo hemos normalizado. Cuando lo comparas con lo que decía, el cine o la tele, te das cuenta del descalabro. ¿Por qué no se valora la dramaturgia contemporánea? Sabemos que dinero hay, habría, con la correspondiente distribución de los recursos para todos los implicados en la creación. Bueno, el año que viene hay cinco (¡cincoooo!) Hamlets programados en Catalunya, más no sé cuántas gaviotas, hermanas, etcétera. Eso es lo que se entiende por dramaturgia, te ahorras pagar derechos, el director feliz y el público también, que ha visto un Hamlet o un Chéjov. Si no, priman las propuestas del star system, nombres propios, novedades, apadrinados y apadrinadas por grandes instituciones (públicas)... Y en este último grupo, pues sí, viene bien, imagino, ser burgués.

XAVIER PUCHADES: En ese contexto tan complejo que estamos describiendo, ¿cómo lleváis el tema de la competitividad? ¿Creéis que en estos tiempos de redes sociales es necesario crear una marca para distinguirse del resto o que, por el contrario, el apoyo mutuo y los cuidados es lo que nos ayuda a sobrevivir?

ALESSANDRA GARCÍA: Es innegable que somos muchas las personas luchando por vivir (o sobrevivir) de las artes escénicas. Sin embargo, en mi caso particular, no siento que viva en un entorno competitivo. Al contrario. Fíjate que estoy metida dentro de un grupo de WhatsApp conformado por unas 1.200 personas que se llama “Ayudas y Convocatorias”. Esto quiere decir que mucha gente está dispuesta a colaborar con el otro, a echar una mano a la compañera. Personalmente, me parece un gesto de amor precioso. Porque el teatro se basa en la colectividad, en el grupo. El problema es que todas nos postulamos para ser programadas en el CDN o en teatros del estilo, como si fuera la única posibilidad, pero no es así. El país está lleno de teatros. Pensemos en todos los pueblos, ciudades... Creo que alguien no está haciendo bien su trabajo y se habla poco de este tema. ¿Quién gestiona esos espacios? ¿Sobre qué criterios basan su programación? Ahí hay mucho trabajo, ¿eh? Se mueven muchas cosas por ahí. Creo que es prioritario empezar a poner el foco en este punto porque estamos perdiendo muchos espacios que, básicamente, son programados por grandes distribuidoras que año tras año vuelven a exhibir sus montajes en esos lugares que son públicos. ¡Qué rulen los templos!

RUTH RUBIO: ¡Qué rulen! ¡Qué rulen! Estoy de acuerdo con la reflexión de Alessandra y también con lo que dice sobre la competitividad. Yo tampoco siento que esté en una profesión competitiva. De hecho, considero que cada vez somos más porosas a los problemas del entorno, es decir, no estamos disociadas y pendientes exclusivamente de nuestra parcela, sino que empatizamos y somos sensibles con los problemas que afectan a otras compañeras, como lo que ha sucedido, por ejemplo, en el mundo técnico. Personalmente, me empodera sentir que formo parte de una red conformada por personas que se cuidan entre sí. Esas personas comparten muchas cosas, entre ellas, su rabia porque hay en nues-

tra profesión una rabia compartida que puede canalizarse para movilizarnos y promover el cambio. En mi entorno siento cada vez más ganas de asociarnos, de reflexionar y de llevar a cabo medidas concretas que puedan mejorar nuestra situación laboral.

YAIZA BERROCAL: *El nacimiento de la Associació Catalana de Dramatúrgia hace dos o tres años a mí me ilusionó mucho y me reconforta que se creen y se potencien estos espacios, donde se habla de los problemas, de las ganas de cambiar las reglas del juego, de poner en valor la dramaturgia para todas las personas que la amamos. Se trazan planes concretos, se hacen comunicados conjuntos cuando algo afecta a unos pocos... Las asociaciones de dramaturgia en todo el Estado se están empezando a organizar, a hablar, a ver otros modelos. Y lo que dice Alessandra es clave, hay que mirar también a otros lugares, otros espacios que no tienen el capital simbólico de los teatros en las capitales. Sin embargo, también pienso que todos esos teatros de Barcelona y Madrid y otras ciudades grandes, pues también tienen que ser nuestros, ¿no? No solo lo que ellos descartan. Yo quiero que haya realmente procesos limpios de acceso a esos teatros también, acabar con esas direcciones artísticas tan opacas en lugares que son públicos y que se llevan un súper muerdo de los impuestos que paga todo el mundo. Luego es que el tema de la programación de los teatros en ciudades más pequeñas o pueblos, son muchas veces calcos de las programaciones de los teatros de la capital, de grandes productoras y distribuidoras, ¿no?*

XAVIER PUCHADES: *Por lo que decís, puede parecer que muchas personas que se dedican a la programación son funcionarios que conforman sus temporadas “a golpe de catálogo”, ¿no? Es decir, son las empresas de distribución quienes les hacen llegar la oferta o, en ocasiones, simplemente, rellenan espacios recurriendo a la programación de otros teatros. ¿Cómo se podría profesionalizar o enriquecer ese trabajo? Los programadores pueden ser funcionarios y ejercer una labor fundamentalmente administrativa, pero eso no quita para que puedan recurrir a creadores y creadoras que les ayuden a elaborar una programación mucho más innovadora que sea un reto para el público teatral.*

EVA REDONDO: *La pregunta es si hay medios para que el trabajo de programación sea más compartido, creativo y riguroso. Quizás sea solo por falta de voluntad para explorar nuevos modelos o quizás se prefiera, por el motivo que sea, mantener la inercia del funcionamiento actual.*

XAVIER PUCHADES: *Parece que el tema de la programación merece un conversatorio aparte porque habría mucho que aportar y reflexionar, ¿no?*

EVA REDONDO: *Desde luego... A mí me gustaría preguntaros si el hecho de tener que buscar constantemente financiación para vuestros proyectos os conduce a ejercer algún tipo de autocensura, es decir, si los proyectos de elaboráis nacen de vuestras tripas o vuestro corazón o si ya los pensáis bajo criterios de venta. Hago esta pregunta porque, cuando*

he sido jurado de alguna beca, he tenido la sensación de que el 95% de los proyectos que se postulaban a la misma respondían a una temática social y siempre me pregunto si es por inquietud artística o por supervivencia.

RUTH RUBIO: *Hay algo de lo que comentas, Eva. Por ejemplo, cuando salen las residencias literarias de la Junta de Andalucía, sí procuro informarme de quién va a ser el Jurado, quiénes van a valorar el proyecto que presento, de manera que, si tengo dos en mente, trato de elegir el que considero más acorde con la “fisionomía” del Jurado. Al final tratas de abrir esa brecha en el sistema para tener cierta garantía de libertad. En mi caso, ahora la mayoría de los proyectos en los que participo tienen una parte de producción privada. Es decir, parten de una persona que ahorra para poder levantarlo. Algunos han tenido la suerte de contar también con parte de financiación pública, pero suelen exigirte que, al menos, un 25% de la producción sea privada para que luego puedan “girar”. No obstante, estoy de acuerdo en lo que decías. Desde lo público se nos tendría que ofrecer garantías para poder arriesgar y, sin embargo, muchas veces nos tenemos que adaptar a los gustos del político de turno, así que el modelo actual de financiación pública parece no contribuir a ensanchar el perímetro creativo del teatro.*

ALESSANDRA GARCÍA: *En mi caso, las piezas que he levantado han sido auto-gestionadas, por lo que he tenido la libertad absoluta de hablar sobre lo que realmente quería. Como contrapartida, todo lo que hemos hablado sobre la precariedad y la dificultad de levantar un proyecto, algo que en los tiempos que corren parece un acto titánico.*

YAIZA BERROCAL: *En mi caso no me he encontrado con eso, pero habría que apuntar que las becas a la creación dramaturgica que conozco son como máximo de 5.000 euros. Es una inversión mínima si la comparas con lo que cuesta una producción de ese texto. Entonces en lo que hay realmente un salto grande es entre la escritura y la producción, la apuesta por producir esos textos surgidos de convocatorias, que se supone que hay gente que ha velado por que tengan una calidad y un riesgo creativo y un interés para el público.*

XAVIER PUCHADES: *Entonces, ¿qué tendría que suceder para que sacar adelante un proyecto escénico no fuese algo así como una hazaña heroica? Quiero decir, ¿qué modelo de producción creéis que beneficia o beneficiaría una cierta estabilidad laboral y personal?*

ALESSANDRA GARCÍA: *Es un poco lo que hablábamos al principio. Como no tienes una estabilidad laboral que te permita contratar a personas para que realicen ese trabajo que tú no sabes hacer, terminas encargándote de tareas que no te competen y que, además, desconoces. Quiero decir que, para reflexionar sobre posibles modelos de producción, tendría que conocer más sobre esta materia. Ya me gustaría contar en mi equipo con alguien que pudiera asesorarme sobre esta cuestión. O eso, o tener más tiempo para poder formarme en ella. Lo único positivo que veo en esta forma de trabajar en la que nos encontramos*

es la libertad de poder elegir sobre qué quieres hablar. Y esa voluntad y determinación que te alimenta cada día para que puedas sacar tu proyecto adelante. Porque es muy duro vivir en esa incertidumbre y hay verdaderamente que amar mucho lo que haces para luchar por ello y materializarlo.

RUTH RUBIO: Es verdad que una de las ventajas que le veo al entorno en el que estamos currando y las condiciones en las que lo hacemos es el hecho de que, como al final vamos trabajando por proyectos, a lo mejor podemos estar en cinco o seis proyectos distintos en un año y estar en este flujo de familia transitoria te hace aprender y te enriquece. Como posible alternativa, se me viene el modelo alemán. En Alemania, cada ciudad de capital de provincia tiene su teatro público y tiene su plantilla de funcionarios: elenco, cuerpo de baile, músicos... Es un modelo descentralizado que, además de ser más accesible, crea canteras que potencian los talentos y la creatividad, ya que el artista no tiene que dedicar gran parte de su tiempo a trabajos alimenticios.

También se me vienen los periodos de régimen de intermitencia en Francia. Si os fijáis, los modelos de producción en los que pienso parten de una cuestión sistémica y no de la responsabilidad individual. Es necesario, pues, proponer leyes concretas como el Estatuto del Artista que haga mucho hincapié en esta intermitencia que es un rasgo fundamental de nuestra profesión. Además, estaría bien que existieran más ayudas destinadas a la puesta en escena y no tantas a la publicación. Cuando estuve en Alemania, sorprendió muchos a los compañeros de profesión que aquí fuese más fácil publicar un texto que producir la obra y es algo que yo no me había parado nunca a pensar.

YAIZA BERROCAL: Estoy muy de acuerdo con lo que propone Ruth. Siempre que hablamos de cómo mejorar la profesión nos acabamos fijando en Alemania, Francia... está muy bien, creo que es el camino: Fijarnos en los modelos que funcionan y por qué les funcionan y cuál es nuestro contexto. La primera medida de producción que se me ocurre para dignificar la profesión en un contexto español sería la de cobrar. Cobrar unos honorarios dignos por la escritura de un texto. Podríamos tomar como referencia un porcentaje del presupuesto total de una producción, igual que a veces se hace con la dirección, ¿no?, que se les calculan los honorarios con un porcentaje del coste total de la producción. Pues cobrar no estaría mal. Después, más allá de cobrar por la producción: ¿queremos dramaturgos en nuestra sociedad? Quizás la respuesta es que no y podemos ir reponiendo Hamlet hasta que nos la sepamos todos de memoria. Es una opción, otra es que el teatro interpele y sea relevante para la mayor parte de las personas de una sociedad. Para eso, hay que hacer políticas públicas que lo promuevan, como hablabais antes de la programación territorial de los teatros. Políticas de creación de audiencias, que se llama ahora. Promover que los creadores hagan trabajo con las comunidades, sean relevantes, formen parte realmente de los debates candentes, ayuden a complejizar. Que creen textos y los pongan en escena es el primer motor para todo lo demás.

EVA REDONDO: *Y ¿qué significaría para vosotras dignificar nuestra profesión?*

ALESSANDRA GARCÍA: *Para mí la dignidad en este sentido está muy relacionada con la estabilidad. Por ejemplo, un alicatador... Puede hacer un día un baño y otro día no, pero sabe que trabaja de eso y, en principio, tiene la tranquilidad que da pensar que todos los días (aunque no haga baños a diario) va a tener un plato de comida en la mesa. Además, como tiene estabilidad en su oficio, intenta innovar en sus alicatados porque sabe que el dinero que invierta en experimentar cosas nuevas va a repercutir para bien en su trabajo. Por eso, la dignidad tiene que ver con la estabilidad, con vivir tranquila y no todo el rato con el susto de pensar si el mes que viene voy a tener trabajo o no. Además, se entiende que el alicatador, si es bueno en su trabajo, lo van a contratar, pero en nuestro caso, que nos den trabajo o no, no depende necesariamente de que hagamos bien las cosas, sino de otros factores que a mí se me escapan.*

Por otro lado, creo que la dignidad la otorga también el sentirte parte de un oficio y, en este sentido, considero que la dramaturgia es muy solitaria, por eso son necesarias las redes de apoyo de las que hablábamos. Además, creo que en cada teatro debería haber una dramaturga o un dramaturgo. Recojo la idea de antes sobre la cantidad de teatros que existen en nuestro territorio. En cada uno de ellos, podría haber contratada a sueldo una persona al año para escribir textos. Lo bueno de la dramaturgia es que no necesita espacio, quiero decir, a mí me dejáis en el hall y te escribo, en el camerino, en una butaca de la sala de ensayo... Un dramaturgo en cada camerino, imagínate. Ocupemos los camerinos de todos los teatros. Esa figura que sea visible a la comunidad que asiste al teatro.

RUTH RUBIO: *Eso que comentas me recuerda a las becas que concedían Kamikaze en el teatro Pavón. No daban invitaciones, sino que las ponían a un precio simbólico (3 euros), para a becar dos dramaturgos cada temporada. Esto demuestra que, si se quiere, se puede. Por otro lado, a mí me gusta mucho reivindicar la anti-productividad, es decir, no tener esa presión de estrenar una obra al año. Estaría genial que, entre nosotras, nos apoyáramos para dejar atrás las exigencias y las actuales condiciones de producción que nos impone el circuito. Además, convendría centrar esfuerzos en generar un convenio que nos organizara y protegiera. A día de hoy, seguimos sin saber cuánto cuesta un texto por encargo, mientras que una actriz conoce perfectamente cuál es el salario mínimo que le marca su convenio.*

YAIZA BERROCAL: *Sí, unos honorarios dignos yo creo que sería el primer paso. Luego el tema del convenio: ya pasó con el sindicato de guionistas, que quiso hacer una especie de tabla salarial con unos mínimos y se lo tiraron para atrás porque el juzgado resolvió que iba contra el libre mercado o algo así, ¿no? Al final solo se podía regular los salarios de los guionistas contratados. Que son los menos, incluso en tele la mayoría no son asalariados. O sea que tal y como está el tinglado, un convenio no tendría dónde sustentarse... pero con esa otra figura del dramaturgo contratado por el teatro, sí. Es cuestión de convertirlo en una reivindicación.*

XAVIER PUCHADES: Desde algunas asociaciones de dramaturgas y dramaturgos, como decía Yaiza, se está trabajando desde hace un par de años en esta línea y han elaborando entre todas un “Manual de buenas prácticas” que puede aportar algo de luz en este sentido.¹ Volviendo a lo que comentabas, Ruth, ¿crees que el estatuto del artista aplicado a la profesión de la autoría teatral, va a mejorar las condiciones laborales del colectivo?

RUTH RUBIO: Yo estuve en una mesa de trabajo del Estatuto del Artista y realmente creo que la propuesta es necesaria, pero también considero que es fundamental que nos impliquemos en su elaboración desde la profesión. Se podría redactar con un lenguaje más accesible, generar espacios donde debatir sobre el mismo... No obstante, reconozco se me hace extraño participar en una mesa de debate para opinar sobre cómo mejorar mis condiciones laborales sin pertenecer a un sindicato que ya tiene callo en defender los derechos de la profesión.

ALESSANDRA GARCÍA: Estoy de acuerdo en que también habría que “profesionalizar” de alguna manera el “asociacionismo” porque es un trabajo muy arduo que se hace con mucho amor, pero que desgasta muchísimo y no reporta ningún beneficio económico.

EVA REDONDO: Bueno, vamos a ir terminando este diálogo. Nos queda claro que el problema de la dignificación no es algo individual, sino que es sistémico. Sin embargo, me gustaría preguntaros si habéis hecho cosas concretas para dignificar vuestro trabajo creativo.

RUTH RUBIO: En mi caso, diría el hecho de interesarme por organizaciones y demás. Creo que invertir este tiempo es necesario. Sobre todo, trato de informarme de cuáles son nuestros derechos o cuáles deberían ser. Por otro lado, crear una red de las convocatorias con colegas de profesión, compartir inquietudes, dossieres, cartas de motivación... Gestos, en fin, que nos hacen la vida más fácil. También trato de no dejarme llevar por la exigencia y la casi obligación de generar un texto al año.

ALESSANDRA GARCÍA: A mí me ha hecho sentir que dignificaba mi trabajo el darme la oportunidad de pensar y elegir qué tipo de artista quiero ser y confiar en que el trabajo que hago es necesario para mí y, quizá, también para alguien más.

YAIZA BERROCAL: Sí, yo creo que negarme a hacer cosas en condiciones precarias, gracias a que tengo un trabajo asalariado que me sustenta y puedo permitirme el lujo de decir no si algo me parece indigno. También dejar muy claro en los teatros que hay

¹ Sobre el manual citado, se puede consultar a partir de la página 25 de esta publicación.

que pagarme y que, si no tienen la fórmula para pagar a un dramaturgo, la busquen, la imaginen. Y el caso es que la imaginan. También asociarme, claro, eso me ha dado mucha fuerza. Estoy en la Associació Catalana de Dramatúrgia. Y hablar siempre de dinero, abiertamente, con las personas del gremio, con los teatros, con todo el mundo. Es muy muy importante hablar de dinero.

EVA REDONDO: ¿Queréis añadir algo más que no os hayamos preguntado?

RUTH RUBIO: Yo me quedo con ganas de saber qué hacéis vosotras para dignificar vuestro trabajo creativo. Digo, para poder ir organizando la rabia.

XAVIER PUCHADES: Precisamente, en este número de la revista, compartimos el Manual de Buenas Prácticas surgido del trabajo asociativo que, desde la Muestra, hemos apoyado desde la 30 edición, concediendo un espacio específico de reunión para las asociaciones de dramaturgia del territorio y promoviendo un debate profundo sobre cuestiones como el de la contratación. Es verdad que el trabajo asociativo es muy arduo y poco gratificante a veces y, de algún modo, el poder haber facilitado desde la Muestra que personas, que entregan su tiempo a mejorar las condiciones de trabajo de los demás, tuvieran un espacio físico en el que reunirse, debatir y dar visibilidad a su trabajo es una manera de agradecer y apoyar todo su esfuerzo y dedicación.

VANESA SOTELO: Yo trato también de compartir mi rabia, de hablar con naturalidad sobre el hecho de que no tengo ni idea de cuánto dinero pedir, a veces, por mi trabajo. Por eso, estoy muy de acuerdo en la importancia de esas redes de apoyo que comentabais que, por cierto, si podéis compartir alguna, sería estupendo. Por otro lado, intento no rebajar el precio que he fijado en mi cabeza por considerar que es lo justo, lo que debería cobrar por el trabajo que voy a realizar. También intento exigir contratos para no normalizar la precariedad.

ALESSANDRA GARCÍA: Con respecto a las redes de apoyo, está el grupo de WhatsApp que os comentaba de convocatorias y El Palomar, un espacio creativo y colectivo que ha creado Jana Pacheco. Estos, y las amigas y compañeras que una va haciendo y que son las de los audio-podcast.

EVA REDONDO: Gracias por el dato. Yo estoy muy de acuerdo en lo que habéis comentado de colectivizar y organizar la rabia. En ese sentido, considero fundamental las redes de apoyo de las que hablabais. Por otro lado, intento hablar con mucha franqueza sobre mi trabajo, es decir, trato de no romantizar situaciones que son precarias. Por ejemplo, si me encuentro con una compañera puedo verbalizar que estoy trabajando mucho, pero que eso me quita tiempo de estar con mi familia y que no estoy segura de que me compense económicamente. Por otro lado, intento hacer un uso más o menos responsable de las redes y no embellecer situaciones laborales que son precarias. Por último, he empezado a decir que “no” cuando siento que están infravalorando mi trabajo.



Foto: Manuel Lorenzo

DOCUMENTOS

Un manual de buenas prácticas para el oficio de la dramaturgia: primeros pasos de un trabajo en red

ACD - Associació Catalana de Dramatúrgia + ADIB - Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears + AVEET - Associació Valenciana d'Espectores i Espectors Teatral + DramaturGA - Asociación Galega de Dramaturxia + DREM - Asociación Profesional de Dramaturgos de la Región de Murcia.

En noviembre de 2018 se produce el primer encuentro de asociaciones autorales en el contexto del SILT (Salón Internacional del Libro Teatral), invitadas por la Asociación de Autores de Teatro (AAT), la asociación más veterana y única de ámbito estatal, a una mesa de diálogo entre las mismas. En aquel encuentro participaron la Associació Valenciana d'Espectores i Espectors Teatral (AVEET), la Asociación de Dramaturgos de la región de Murcia (DREM), la Asociación Galega de Dramaturxia (DRAMATURGA) y la Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears (ADIB). En ese encuentro ya surgió la necesidad de mantener futuras colaboraciones y para ello se crea un grupo de WhatsApp como medio más inmediato, que en la actualidad cuenta con representantes de las asociaciones citadas además de la Associació Catalana de Dramatúrgia (ACD), creada unos años después, y otra veterana, con un amplio número de dramaturgas y dramaturgos asociados, la Associació d'Espectors en Llengua Catalana (AELC). A pesar de tratarse de un medio poco operativo para desarrollar tareas de cierta complejidad, este chat nos ha permitido mantener la comunicación de manera intermitente, agilizar la elaboración de documentos y establecer las fechas para los encuentros en línea y

presenciales. También fue un espacio fundamental para el intercambio de información sobre las acciones y movimientos asociativos durante los meses de confinamiento por la COVID19 y posteriores.

¿Cuándo y porqué surgen estas asociaciones?

“Históricamente, el origen de estas asociaciones ha venido determinado por periodos de cambio: la Transición, por ejemplo, o cualquier tipo de crisis (generalmente las económicas). La primera en crearse fue la AELC, precisamente en el contexto de la Transición, nacida en los territorios de habla catalana en 1977. Aunque no es exclusivamente de autoría teatral, cuenta con un número considerable de autoras y autores de teatro. Más tarde aparece la AAT, nacida en Madrid en 1990 con una proyección estatal que nace para contrarrestar una falsa crisis de autoría en la que se negaba la existencia de los autores dramáticos. La mayoría de asociaciones territoriales (Comunidad Valenciana, Murcia, Galicia y Baleares) nacen entre 2013 y 2017. Son los años más duros, inmediatamente posteriores a la crisis económica de 2008. La primera es la valenciana AVEET en 2013 y la más reciente, tras la crisis sanitaria del Covid, ha sido la catalana, ACD, en 2021.”¹

Este tejido asociativo y la complicidad de los primeros encuentros nos animaron a establecer objetivos comunes para trabajar en red.

Los primeros pasos de trabajo colectivo, antes de las últimas incorporaciones, iban orientados a proteger, apoyar y dar visibilidad a las autoras y autores teatrales. Pensamos entonces en iniciar los trámites para registrarnos como Federación, con el objetivo de conseguir una mayor vertebración territorial y obtener una representación específica en los órganos de consulta y gestión de ámbito estatal que recogieran una mirada más diversa y específica de la realidad de todo el territorio. Este objetivo, aunque no se ha abandonado en ningún momento, pasó a un segundo plano años después ya que se consideró prioritario dar respuesta a inquietudes más urgentes y concretas de todas las asociaciones en lo que respecta a sus condiciones laborales, el escaso acceso a la profesionalización y la vulnerabilidad de un oficio tradicionalmente relacionado con el trabajo en solitario y la poca conciencia de colectivo.

Entre las maneras de afrontar esta situación compartida y constante en el día a día de la autoría surge la necesidad de elaborar un documento divulgativo para informar, orientar y proteger a las dramaturgas y dramaturgos en el ámbito laboral. Se trataba de una tarea concreta que nos permitía establecer una mínima metodología para empezar a trabajar en red por un objetivo claro y conciso.

Esta necesidad y objetivo marcados a lo largo de encuentros y reuniones internas reciben un impulso definitivo en 2022. Ese año, la 30 Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, en la que se produce un relevo en la dirección artística que pasa de las manos de Guillermo Heras a las de Mónica Pérez Blanquer, implica a todas

¹ Del apartado *Principios fundamentales del Manual de BBPP*.

las asociaciones en la elaboración de contenidos para sus Encuentros Profesionales. En ellos se plantearon cuatro mesas de presentaciones y debate en las que se trataron temas diversos relacionados con el estado de la dramaturgia actual, tanto en el plano creativo como en el institucional. Tanto las encuestas previas realizadas a instituciones como todo el trabajo preparatorio para llevar a cabo este encargo (coordinado por el equipo de la Muestra) y las conclusiones extraídas de estos encuentros, fueron el impulso definitivo para establecer un calendario de trabajo en línea y sesiones de trabajo presenciales en las que empezar a dar forma a aquellos objetivos iniciales.

Es así como, a finales de 2022, se comienza a redactar el Manual de Buenas Prácticas para la Dramaturgia en las Artes Escénicas con los siguientes objetivos:

“Establecer un marco de actuación para los dramaturgos y dramaturgas a la hora de ejercer la profesión de manera digna.

Orientar a los profesionales que se incorporan a este ámbito para que pongan en valor su trabajo y defiendan sus derechos laborales y sus derechos de autor.

Ofrecer a los profesionales de la dramaturgia herramientas de consulta para establecer un marco laboral común a la hora de ejercer la profesión, como este mismo documento, la brújula y los modelos de contrato.

Concienciar a todos los agentes implicados en las artes escénicas de la importancia y del valor de la dramaturgia en los procesos de creación. En resumen, que constituya una herramienta para que todos los profesionales de las artes escénicas puedan trabajar de manera más horizontal y transparente.”²

Como material de partida se tomaron los primeros documentos elaborados previamente en las diferentes asociaciones (modelos de contrato, manuales informativos para los socios, etc.) y los documentos que han surgido tras años de lucha y de trabajo en asociaciones de diferentes países europeos (Escocia, Irlanda, Francia, Suiza, etc.), y se empieza a trabajar en un modelo común para todas las asociaciones territoriales. Para ello han sido cruciales los encuentros presenciales, en los que se ponía en común toda la documentación disponible, se proponía un orden, metodología y plazos para realizar las tareas, se repartía el trabajo entre los asistentes y, en encuentros posteriores, se leían y revisaban todos los documentos.

Ha sido fundamental, en el último año, la incorporación del abogado Mario Sepúlveda y su colaboradora, también abogada, Mireia Palomo, con amplia experiencia en gestión de derechos de autoría y documentos contractuales, que han realizado una revisión tanto del manual de BBPP como de los modelos de contrato para ajustarlos a la legalidad, con una terminología clara y sencilla.

² Del apartado *Objetivos del Manual de Buenas Prácticas*.

CONTENIDO DEL MANUAL

Desde un primer momento se tuvo muy presente la necesidad de elaborar un documento sencillo, accesible, ágil de leer y de consultar y, sobre todo, lo suficientemente eficaz a la hora de resolver dudas concretas, así como de facilitar herramientas mediante un protocolo de actuación en caso de enfrentarse a algún conflicto laboral puntual.

El Manual de Buenas Prácticas está formado por una primera parte introductoria en la que se informa sobre las asociaciones que están detrás de él, los objetivos del documento y unas definiciones básicas sobre los conceptos de autoría y derechos de autor.

Seguidamente se desarrolla la parte más práctica y clarificadora en la que se plantean los Principios Fundamentales y cuestiones a tener en cuenta a la hora de aceptar un proyecto de escritura dramática (adaptación, traducción, etc.) o dramaturgia o bien negociar la puesta en escena de un texto escrito previamente. Esta es la parte más extensa que se aborda a partir de afirmaciones como: *“El autor/a tiene que cobrar”, “El autor/a tiene que cobrar dignamente”, “Si no puedes pagarlo, no hagas el encargo” o “La remuneración de ese encargo no son los derechos de autoría”.*

En este mismo apartado se insiste en la necesidad de firmar un contrato, sean cuales sean las condiciones y el contexto del trabajo del autor/a, para recoger en él todos los detalles que enmarquen el desarrollo de este proceso y que lo delimite mínimamente para no derivar en situaciones inasumibles (tiempos establecidos, número de versiones, objetivos, extensión, condiciones económicas y plazos de liquidación, etc.).

Finalmente se ofrecen herramientas y algunos recursos para enfrentarse a la negociación de condiciones laborales y se anexa un pequeño catálogo con modelos de contrato para diferentes tipos de trabajo: encargos de escritura, adaptaciones, etc. Todos los modelos han sido revisados por un abogado experto en la materia y admiten un margen de flexibilidad para ser adaptados a condiciones específicas.

CRONOLOGÍA DE LOS ENCUENTROS PRESENCIALES

A continuación, recogemos las citas presenciales que han supuesto momentos clave para la elaboración y desarrollo del manual y los modelos de contrato que lo acompañan. No obstante, existe tanto un trabajo previo no tan localizado en el espacio-tiempo (que incluye todas las sesiones realizadas por algunas personas de las asociaciones por separado, en grupo o con los asesores que han acompañado el proceso) como reuniones en línea que no recogemos en este apartado, pero que constituyen el grueso de horas de trabajo asociativo dedicadas a esta tarea colectiva.

AÑO 2022

5 y 6 de noviembre, Alicante (30ª Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos). Se produce el primer encuentro oficial y público de asociaciones. En esta

edición, además, las asociaciones trabajaron juntas por primera vez participando en la elaboración de contenidos y presentación de las sesiones en los Encuentros Profesionales. Participan AAT, ADIB, AVEET, ACD, DREM y DRAMATURGA.

AÑO 2023

9 y 10 de octubre, Mallorca (FIRA B). Se lleva a cabo una sesión de trabajo interno con la lectura y revisión de documentos aportados y un primer borrador del manual. Las asociaciones participantes (ADIB, AVEET, ACD, DREM y DRAMATURGA) se presentan y comunican el trabajo y objetivos en marcha.

3 y 4 de noviembre, Alicante (31º Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos). De nuevo se celebra otra sesión interna de trabajo con una nueva lectura y revisión de documentos y la comunicación pública del trabajo realizado en el último año y objetivos en marcha. Participan ADIB, AVEET, ACD, DREM y DRAMATURGA.

AÑO 2024

13 y 14 de enero, Mallorca (X Torneig de Dramatúrgia impulsado por Productions De Ferro dentro del Festival de la paraula y en el que colaboraba ADIB). Las asociaciones asistentes leen y revisan una versión más del manual y los modelos de contrato aportados. En esta sesión, además del abogado experto, Mario Sepúlveda, participa la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC) que se había incorporado al trabajo colectivo poco después del encuentro de Alicante. De esta manera participan ADIB, AVEET, ACD, DREM, DRAMATURGA y AELC.

PRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DEL DOCUMENTO

En el último encuentro las asociaciones asistentes establecieron el mes de septiembre de 2024 como plazo para disponer de una versión definitiva del Manual de Buenas Prácticas, con el anexo que lo acompaña de modelos de contrato, traducido a todas las lenguas del Estado. ¿Qué hacer entonces con este documento?

El objetivo final del Manual (a parte de establecer un marco de mínimas condiciones laborales para la dramaturgia en todos los territorios) es, no solo denunciar los abusos que se cometen en la actualidad e informar de cómo se debería proceder, sino facilitar el camino para que se aplique.

De esta manera, las asociaciones implicadas, se plantean un primer período de presentaciones públicas y comunicación a los medios de manera conjunta en contextos que sirvan de altavoz y que faciliten el éxito de convocatoria.

A continuación, se presenta un pequeño esquema en construcción de objetivos para difundir el documento.

1. PRESENTACIONES PÚBLICAS CON TODAS LAS ASOCIACIONES.

Presentaciones del documento en formato digital y en todas las lenguas del Estado con nota de prensa a los medios en sesiones profesionales de contextos diversos (festivales, ferias, encuentros de dramaturgia, etc.).

2. DIFUSIÓN NACIONAL DEL DOCUMENTO.

Envío del documento a instituciones públicas de todo el estado con posible solicitud de reunión con sus responsables al frente (INAEM, Departamentos de AAEE de instituciones territoriales, etc.) y a Asociaciones estatales de AAEE (COFAE, ASSITEJ, TE VEO, PATEA...)

3. DIFUSIÓN AUTONÓMICA/TERRITORIAL DEL DOCUMENTO.

Envío del documento a través de cada asociación en su territorio a teatros públicos y privados, asociaciones de AAEE territoriales, Escuelas de Arte Dramático, sesiones informativas de proximidad, difusión constante a las personas asociadas, etc.

PRIMERAS PRESENTACIONES CONFIRMADAS DEL DOCUMENTO

AÑO 2024:

- Palma de Mallorca, 26 octubre. Semana de la Dramaturgia organizada por ADIB.
- Alicante, 7 de noviembre. 32ª Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras

Para concluir, cabe añadir que, en estos últimos años, la propia dinámica asociativa de reuniones, puestas en común, realización de encuestas o actividades compartidas, ha hecho que la autoría comience a tener una mayor conciencia de comunidad al compartir realidades muy similares en los diferentes territorios del Estado, pero también a detectar las particularidades de cada uno de estos y la necesidad de abordarlos desde la visibilidad en el propio territorio.

Las asociaciones territoriales, con funcionamiento y recursos diversos, consiguen dar voz a la autoría local ante las instituciones más cercanas y abordar cuestiones más puntuales y concretas. Asimismo, consiguen visibilizar una parte de la profesión de las Artes Escénicas y proporcionarle una entidad que hasta hace unos años permanecía diluida o focalizada únicamente en algunos nombres de reconocida trayectoria.

No obstante, más allá de la actividad que cada colectivo realiza en su territorio, el trabajo conjunto de las asociaciones nos permite unir fuerzas, hacer circular información y compartir maneras diferentes de gestionar, permeabilizar un aprendizaje común y establecer alianzas interterritoriales a la hora de resolver conflictos puntuales, ya sea a modo de protesta o como medio de difusión ante los medios de comunicación.

Todas las asociaciones implicadas somos conscientes de la complejidad de llevar a cabo los objetivos comunes. Los tiempos de resolución y respuesta para completar cada tarea están condicionados por muchos factores materiales y humanos. No obstante, alcanzar cada pequeño reto con el trabajo conjunto y la ayuda, ya sea puntual o constante, de algunos agentes o instituciones nos anima a seguir colaborando en red para mejorar las condiciones de nuestra dramaturgia.

Manual de buenas prácticas en las artes escénicas:

Dramaturgia.

Principios Fundamentales

ACD Associació Catalana de Dramatúrgia.

ADIB Associació de Dramaturgues i Dramaturs de les Illes Balears

AELC Associació d'Espectors en Llengua Catalana

AVEET Associació Valenciana d'Espectors i Espectors Teatral

DRAMATURGA Asociación Galega de Dramaturxia

DREM Asociación de Dramaturgos de la Región de Murcia



Jornadas Profesionales 2022. I Encuentro estatal de asociaciones profesionales de escritura teatral.
Foto: Manuel Lorenzo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	35
1.1. ¿Quién ha creado este documento?	
1.2. ¿A quién se dirige este documento?	
1.3. ¿Cuáles son los objetivos de este documento?	
1.4. Contexto.	
1.5. ¿Qué es autoría?	
1.5.1. Definición de autoría	
1.5.2. ¿Qué son los derechos de autor?	
1.5.3. ¿Qué son los derechos derivados?	
2. PRINCIPIOS FUNDAMENTALES	38
3. HERRAMIENTAS	39
3.1. Brújula para encargos dramáticos	
3.2. Catálogo de modelos de contrato	
4. DISPUTAS Y CONFLICTOS	40
5. CONSIDERACIONES FINALES	40



Jornadas Profesionales 2022. I Encuentro estatal de asociaciones profesionales de escritura teatral.
Foto: Manuel Lorenzo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ¿Quién ha creado este documento?

Personas representantes de las asociaciones: ACD Associació Catalana de Dramatúrgia; ADIB Associació de Dramaturgues i Dramaturgs de les Illes Balears; AELC Associació d'Escriptors en Llengua Catalana; AVEET Associació Valenciana d'Escriptors i Escriptors Teatral; DRAMATURGA Asociación Galega de Dramaturxia; DREM Asociación de Dramaturgos de la Región de Murcia.

En noviembre 2018, a partir de una primera iniciativa de la AAT, se produce el primer encuentro informal de asociaciones territoriales autorales en el contexto del SILT (Salón Internacional del Libro Teatral). En aquel encuentro despunta por primera vez la necesidad de mantener futuras colaboraciones. La ADIB y la AVEET comienzan a esbozar ideas, que comparten con el resto a lo largo de varios encuentros posteriores entre Palma de Mallorca y Alicante, y en 2022 se plantea como objetivo común elaborar un documento que informe, oriente y proteja a las dramaturgas y dramaturgos en el ámbito laboral: *Manual de Buenas Prácticas: Dramaturgia*. En paralelo, la ACD empieza a redactar un primer borrador de los tres documentos que constituyen el Manual de Buenas Prácticas, que será consensuado y desarrollado conjuntamente por el resto de representantes de las distintas asociaciones, y finalmente traducido a todas las lenguas del estado. Desde el 2022, durante un proceso de dos años, dicha colaboración de asociaciones se esmera grandemente en recoger un amplio espectro de experiencias y matices de casuísticas teniendo en cuenta la particularidad local de cada territorio, en consensuar todas las recomendaciones y en buscar la asesoría legal de un abogado especializado de vasta experiencia en el campo de los derechos de autor, seleccionado cuidadosamente para ello.

A partir de los primeros documentos que se habían trabajado en las diferentes asociaciones (modelos de contrato, manuales informativos para los socios, etc.) y de los documentos que han surgido tras años de lucha y de trabajo en asociaciones de diferentes países europeos (Escocia, Irlanda, Francia, Suiza, etc.), se empieza a trabajar en un modelo común para todas las asociaciones territoriales. Nos hemos basado en los siguientes documentos de asociaciones europeas como referentes: principalmente la “Best Practice Guide” de la “Scottish Society of Playwrights” y la “Writer’s Pay and Conditions” de la asociación de escritores irlandeses “Match in the dark”, asimismo hemos consultado algunos aspectos de los documentos correspondientes de la “Dramatist Guild of America”, el “Centre d’Auteurs Dramatiques del Quebec” y la “Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques” de Francia, que es la más antigua y fue fundada por Beaumarchais.

1.2. ¿A quién se dirige este documento?

A todos los agentes que participan en cualquier fase del proceso de creación, producción y exhibición de una pieza de artes escénicas como:

- Autoría.
- Agentes de producción.

- Ámbito editorial.
- Teatros y salas de exhibición.
- Festivales de artes escénicas.
- Instituciones públicas.
- Cualquier entidad que en algún momento contrate el trabajo de autores y autoras y/o reciba apoyos y subvenciones para hacerlo.

1.3. ¿Cuáles son los objetivos de este documento?

Establecer un marco de actuación para los dramaturgos y dramaturgas a la hora de ejercer la profesión de manera digna.

Orientar a los profesionales que se incorporan a este ámbito para que pongan en valor su trabajo y defiendan sus derechos laborales y sus derechos de autor.

Ofrecer a los profesionales de la dramaturgia herramientas de consulta como este mismo documento, la brújula y los modelos de contratos para establecer un marco laboral común a la hora de ejercer la profesión.

Concienciar a todos los agentes implicados en las artes escénicas de la importancia y del valor de la dramaturgia en los procesos de creación. En resumen, que constituya una herramienta para que todos los profesionales de las artes escénicas puedan trabajar de manera más horizontal y transparente.

1.4. Contexto

Con la intención de proteger, apoyar y dar visibilidad a las autoras y autores teatrales nacen las asociaciones de autoría teatral en España.

A la asociación estatal, AAT, Asociación de Autoras y Autores de Teatro y la AELC, Associació d'escriptors en Llengua Catalana, se suman en la última década las diferentes asociaciones territoriales como: AVEET, Associació Valenciana d'Escriptors i Escriptors Teatral; ADIB, Asociación de Dramaturgas y Dramaturgos de las Islas Baleares; DREM, Asociación de dramaturgos de la Región de Murcia; DramaturGA, Asociación Galega de Dramaturxia; ACD, Associació Catalana de Dramatúrgia.

Históricamente el origen de estas asociaciones ha venido determinado por la transición (como la AELC) o una crisis, habitualmente económica. La primera en crearse fue la AELC, nacida en los territorios de habla catalana en 1977. Aunque no es exclusivamente de autoría teatral, cuenta con un número considerable de autoras y autores de teatro. Más tarde aparece la AAT, nacida en Madrid en 1990 con una proyección estatal que nace para contrarrestar una falsa crisis de autoría en la que se negaba la existencia de los autores dramáticos. La mayoría de asociaciones territoriales (Comunidad Valenciana, Murcia, Galicia y Baleares) nacen entre 2013 y 2017. Son los años más duros, inmediatamente posteriores a la crisis económica de 2008. La primera es la valenciana AVEET en 2013 y la más reciente, tras la crisis sanitaria del Covid, ha sido la catalana, ACD, en 2021.

En enero de 2024 las asociaciones autorales aglutinaban, aproximadamente, 650 asociados, de los cuales un 35% son autoras y el 65% autores. La AAT con 400 socios es la más numerosa, seguida ACD con 105, de AVEET con 103, ADIB con 43, DramaturGA con 25, DREM con 20, AELC: 1853, de los cuales 426 son también dramaturgos: 45% autoras, 55% autores, 1% no binarios.

Dentro de los grandes retos y metas de las asociaciones autorales podemos destacar:

- Generar sentimiento de colectividad y fomentar su visibilidad en la sociedad.
- Velar por las condiciones laborales de los profesionales del sector y proporcionar asesoramiento jurídico.
- Ofrecer al asociado una formación continua de calidad.
- Colaboración con otras entidades públicas, privadas o híbridas.
- Presencia como parte activa en mesas de negociación donde se establecen espacios de diálogos con las instituciones para mejorar los apoyos públicos destinados a la dramaturgia en todas sus facetas.
- Saneamiento de dinámicas profesionales a la hora de establecer las condiciones laborales.
- Fomentar la transparencia y el intercambio de información para evitar la degradación del sector.

1.5. ¿Qué es autoría?

El artículo 5º de la Ley de Propiedad Intelectual define al titular de la autoría en los siguientes términos: «Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica.» A su vez, el artículo 1º del mismo precepto refuerza esta idea: «Hecho generador: la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su *creación*.» Por tanto, la autoría se define básicamente por el vínculo de una persona natural con una obra literaria, artística o científica.

1.5.1. Definición de autoría

El concepto clave de la definición de autoría es creación, que no es explicado por la ley. Sin embargo, la doctrina se divide entre las dos acepciones que recoge la RAE: producir algo nuevo o producir algo de la nada. Obviamente, se va imponiendo la primera acepción por su carácter objetivo, frente a la definición creacionista de la segunda. Con su pragmatismo característico, los anglosajones hablan de *copyright*, derecho de copia, que aplicado al caso viene a decir que el requisito básico es que la obra no sea copia de otra ya existente.

1.5.2. ¿Qué son los derechos de autor?

Son los derechos que surgen de la propiedad intelectual que ostenta el autor de una obra. Es un solo derecho, dividido en diversas facultades, que dan lugar a dos grupos: derechos morales y derechos patrimoniales o económicos.

Los derechos morales están recogidos en el artículo 14 de la LPI: divulgación; usar nombre propio, pseudónimo o anónimo; reconocimiento de autoría; exigir respeto a la integridad de la obra; derecho a modificar su obra; retirar la obra del comercio; acceder al ejemplar único. Estos derechos son irrenunciables e inalienables.

Los derechos económicos o patrimoniales reconocidos por la LPI son cuatro: derecho de reproducción, de distribución, de comunicación pública y transformación. El derecho de reproducción (art. 18 LPI) corresponde a la impresión o grabación de ejemplares en soporte tangible (libros o discos) y son puestos a disposición del público mediante la distribución (art. 19). En cambio, en el caso de la comunicación pública (art. 20 LPI) no existen ejemplares a distribuir, es el supuesto de la representación ya sea con público presente o actualmente, con las nuevas tecnologías, mediante internet.

1.5.3. ¿Qué son los derechos derivados?

Por último, el derecho de transformación (art. 21 LPI) comprende la traducción, la adaptación, el arreglo musical o cualquiera otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente, las así llamadas “obras derivadas” (art. 11 LPI), que parten de una obra preexistente que suele ser original. La ley le reconoce al autor de la obra derivada plenos derechos de propiedad intelectual sobre dicha obra. La autora o el autor de una adaptación, arreglo musical o traducción tiene el reconocimiento íntegro de su autoría sobre su obra. Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual:

- 1.º Las traducciones y adaptaciones.
- 2.º Las revisiones, actualizaciones y anotaciones.
- 3.º Los compendios, resúmenes y extractos.
- 4.º Los arreglos musicales.
- 5.º Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica.

Es importante destacar que todos estos derechos inicialmente son exclusivos del autor, quien tiene la facultad de autorizar o prohibir su explotación. La autorización suele verificarse mediante los correspondientes contratos de cesión de alguno de estos derechos. A diferencia de la propiedad privada sobre las cosas, los derechos de propiedad intelectual no se venden, sino que se ceden por un tiempo y espacio determinado.

2. PRINCIPIOS FUNDAMENTALES

2.1. EL AUTOR/A TIENE QUE COBRAR

El autor/a debe ser remunerado, tanto si se trata de un encargo como de un texto ya escrito previamente. Escribir es un trabajo y por lo tanto debe ser pagado.

El autor/a no debe empezar a trabajar hasta que haya un contrato firmado por las dos partes. La firma de un contrato es lo que define su estatus profesional.

2.2. EL AUTOR/A TIENE QUE COBRAR DIGNAMENTE

La retribución ha de ser la adecuada para permitir la dedicación necesaria y de esta manera asegurar la calidad del trabajo encargado.

Una remuneración adecuada y proporcionada repercute positivamente en muchos aspectos. Beneficia a todas las partes implicadas: tanto al productor/a, como al autor/a, al público, así como a la creación del repertorio contemporáneo, ampliando y enriqueciendo el patrimonio artístico y cultural del país.

2.3. SI NO PUEDES PAGARLO, NO HAGAS ESE ENCARGO

La parte contratante ha de incluir la remuneración del dramaturgo/a en el diseño de producción desde el primer momento, junto con los otros importes del resto de profesionales que trabajan en el proyecto.

2.4. LA REMUNERACIÓN DEL ENCARGO NO SON LOS DERECHOS DE AUTOR

Es importante diferenciar entre la retribución y los derechos de autor/a. El autor/a deberá ser remunerado por una obra de encargo, pero también en el caso de que esa obra ya haya sido escrita. De esta manera se contribuye al reconocimiento profesional de la autoría.

2.5. EL AUTOR ES EL TITULAR EXCLUSIVO DE LOS DERECHOS MORALES Y PATRIMONIALES DE SU OBRA

Así lo afirma la Ley de la Propiedad Intelectual.

«BOE» núm. 97, de 22/04/1996

Artículo 17. Derecho exclusivo de explotación y sus modalidades.

Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley.

3. HERRAMIENTAS

Para garantizar la protección de estos principios fundamentales en el ejercicio del oficio de la dramaturgia hemos trabajado en la elaboración de unas herramientas que puedan ser de utilidad, tanto para las dramaturgas y dramaturgos, como para cualquier entidad, persona o institución que trabaje con estas/os profesionales.

Estas herramientas complementarias son: la **Brújula para encargos dramáticos** y el **Catálogo de modelos de contrato**.

3.1. Brújula para encargos dramáticos

La **Brújula para encargos dramáticos**, quiere ser una guía clara y amena de consulta para establecer desde el principio los acuerdos que marcarán la relación entre la parte contratante y el dramaturgo o dramaturga de cualquier tipo de encargo (escritura, dramaturgia, creación, traducción, adaptación, edición, asesoramiento, etc.).

3.2. Catálogo de modelos de contrato

El **Catálogo de modelos de contrato**, recoge diferentes modelos, asesorados jurídicamente, para la contratación de obras dramáticas. Estos pueden ser de gran ayuda tanto para dramaturgos/as como para todas aquellas personas o entidades que necesiten saber cómo redactar un contrato o mejorar y actualizar los modelos que ya utilizan.

En estos momentos, el catálogo ofrece dos modelos de contrato: **Contrato de Escritura por Encargo** y **Contrato de Comunicación Pública**. Idealmente es recomendable que estos dos contratos pueden ser presentados de manera independiente si bien en ocasiones aparecen en un solo documento.

4. DUDAS Y CONFLICTOS

Se insiste en la elaboración y firma de un contrato antes de iniciar cualquier trabajo de escritura, dramaturgia, adaptación, traducción, etc. sea cual sea el acuerdo económico fijado.

Antes de la firma del contrato se recomienda acudir a las asociaciones para aclarar dudas y garantizar el derecho pleno de los dramaturgos y dramaturgas.

Si aun así hay algún conflicto, aconsejamos recurrir al asesoramiento jurídico.

5. CONSIDERACIONES FINALES

El objetivo de esta guía es informar y proteger a todos/as los/las dramaturgos/as y a sus agentes, pero también ayudar a los teatros, las instituciones y las compañías teatrales a conseguir la máxima calidad en el trabajo de sus dramaturgos/as, contribuyendo por un lado a abandonar la precariedad generalizada y por otro a mejorar la calidad de la creación teatral en beneficio de todos.

En este sentido es primordial la existencia de las asociaciones y su buen funcionamiento para lo que se hace un llamamiento a formar parte de ellas y a colaborar activamente con el trabajo diario que se lleva a cabo para mejorar la situación de las autoras y autores de teatro.

Manual de buenas prácticas en las artes escénicas:

Dramaturgia

Brújula para encargos dramatúrgicos

ACD Associació Catalana de Dramatúrgia.

ADIB Associació de Dramaturgues i Dramaturs de les Illes Balears

AELC Associació d'Espectors en Llengua Catalana

AVEET Associació Valenciana d'Espectores i Espectors

DRAMATURGA Asociación Galega de Dramaturxia

DREM Asociación de Dramaturos de la Región de Murcia



II Jornadas Profesionales 2023. I Encuentro estatal de asociaciones profesionales de escritura teatral.
Foto: Manuel Lorenzo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	45
2. UN ENCARGO EN CUATRO ACTOS	45
Primer Acto: Preguntas y acuerdos	
Segundo Acto: El contrato	
Tercer Acto: El proceso de escritura	
Cuarto Acto: El proceso de ensayo	
3. ¿QUÉ PASA CUANDO LA OBRA YA ESTÁ ESCRITA?	48
4. APLAUSOS Y/O ABUCHEOS	49
5. CONSIDERACIONES FINALES	49



Jornadas Profesionales 2022. I Encuentro estatal de asociaciones profesionales de escritura teatral.
De izq. a dcha: Mónica Pérez Blanquer, Mafalda Bellido (AVEET) y Toni Casares (Sala Beckett).
Foto: Manuel Lorenzo

1. INTRODUCCIÓN

Enhorabuena: ¡Te han encargado la escritura de una obra de teatro o una adaptación o algún tipo de dramaturgia no textual o bien alguien quiere representar una obra que has escrito!

Ahora bien, intenta no dejarte llevar por las emociones antes de empezar a escribir la primera escena o de negociar tus condiciones.

La experiencia demuestra que se pueden evitar muchos problemas si el autor/a y el productor/a llegan a un acuerdo sobre cómo tiene que funcionar el proceso.

Para ello, el productor/a debe explicitar claramente las condiciones del encargo y/o su compromiso a la hora de producir la pieza. Asimismo, es importante que ambas partes entiendan bien estas condiciones.

Como una buena obra teatral, todos los actos de esta historia tienen que estar bien diseñados, pensados y escritos para lograr que esta tenga un buen desenlace.

2. UN ENCARGO EN CUATRO ACTOS

PRIMER ACTO: PREGUNTAS Y ACUERDOS

Recomendaciones para una primera cita

El autor/a y el productor/a tienen que mantener un primer encuentro para acordar las cuestiones artísticas y prácticas del proyecto. Esta es una lista de los temas de conversación a tratar para evitar situaciones incómodas en el futuro.

Empezaremos por las cuestiones artísticas:

- Tema, motor creativo, argumento, género, tono, forma, personajes o estrategia de adaptación o reescritura de un material ya escrito.
- Título provisional.
- Duración de la obra.
- Número de intérpretes.
- Decisión consensuada sobre la elección del director/a escénico/a o cesión de libertad de decisión a este respecto al productor/a.
- Decisión consensuada acerca del equipo artístico del proyecto de escenificación (especialmente si suponen algunos condicionantes que afecten o puedan afectar al proceso de escritura).
- Condicionantes del espacio escénico, del espacio teatral y de la gira, si la hubiese.
- Decisión consensuada sobre la elección del traductor/a en caso de que sea preciso.

- Definición del público al que se dirige la obra.
- Metodología de trabajo entre el autor/a y el director/a escénico/a. Este punto incluye previo y durante el proceso de ensayo (Ver CUARTO ACTO: EL PROCESO DE ENSAYO).

Y, sí, aunque nos cueste esfuerzo, debemos hablar de las cuestiones económicas y de calendario:

- Retribución y calendario de los pagos (tienes derecho a empezar el trabajo con un anticipo).
- Definir la forma de pago y, en caso de que sea por factura, definir las condiciones de la misma.
- Determinar cuál va a ser el porcentaje de taquilla en concepto de derechos de autor (Ten presente que la repartición del 10% es una tradición, no una ley escrita. En el caso de que haya autores/as de otras disciplinas, la percepción de derechos no debería y no tiene por qué ir en perjuicio de tu tanto por ciento.)
- Definir calendario de escritura y fechas de entrega del texto definitivo. Puede incluir el tiempo aproximado de entrega de versiones posteriores, si son necesarias.
- Establecer las obligaciones del autor/a y del productor/a en cuanto a la promoción de la obra.

Si el encargo requiere algunas condiciones singulares (desplazamientos, investigaciones específicas etc.) que determinen el proceso de escritura, el productor/a tiene que comunicar la naturaleza de estos al autor/a y asegurarse que recibe el apoyo adecuado para lograr los objetivos.

Una buena práctica profesional requiere que todos los acuerdos anteriores queden fijados por escrito.

Esta constancia puede quedar fijada en un documento de encargo previo al contrato, un correo electrónico donde se ponga por escrito lo que se ha consensuado en esa “primera cita” o, idealmente, en el mismo contrato.

Lo hasta ahora nombrado es importante si queremos que sea el inicio de una relación sana y fructífera para ambas partes. Es una buena forma de detectar posibles malentendidos y evitar falsas expectativas.

SEGUNDO ACTO: EL CONTRATO

Nunca insistiremos lo bastante en la importancia de disponer de un contrato antes de ponerse a trabajar, tanto si se trata de un encargo de una institución pública, del sector privado, híbrida o como de una compañía independiente del tamaño o circuito que sea.

Es importante también para un autor/a saber qué debe firmar e, igualmente importante, que NO debe firmar. Para eso es esencial tener modelos de contrato que sirvan de orientación. Lamentablemente, puede darse el caso de que la entidad que solicita un encargo de obra dramática no sepa hacer un contrato de ese tipo.

Para todos estos casos, te aconsejamos la consulta del *DOCUMENTO 3: CATÁLOGO DE MODELOS DE CONTRATO*, de gran ayuda para orientar y aclarar dudas tanto a dramaturgos/as como a compañías o instituciones.¹

En estos momentos, el catálogo ofrece dos modelos de contrato: **Contrato de Escritura por Encargo y Contrato de Comunicación pública**. Ambos contratos a menudo aparecen juntos en un solo documento, pero se trata de dos conceptos distintos, cada uno de los cuales puede contener diversas variantes a consensuar en cada caso. La idea es que el catálogo en este Manual de Buenas Prácticas se vaya ampliando en función de las nuevas necesidades específicas que vayan surgiendo en la profesión dramatúrgica.

TERCER ACTO: EL PROCESO DE ESCRITURA

¿Se puede evitar una pelea?

- Durante el proceso de escritura se cultivará un diálogo constante entre las partes (producción, autoría, dirección), en el que cada parte vaya avisando a la otra de cómo va el proceso y de si hay imprevistos o cambios esenciales.
- Cualquier tipo de cambios en cuanto a lo acordado tienen que estar consensuados mutuamente. Este punto también debe ser previsto, pactado y acordado antes de empezar a trabajar.

¿Es la agenda enemiga del arte?

- Cualquier cambio de circunstancias o condicionantes que afecten a la escritura o a la producción tiene que ser comunicado por escrito.
- El autor/a debe avisar con antelación al productor/a si el calendario de entrega no se puede cumplir. En este caso hay que acordar un nuevo calendario.
- El productor/a debe avisar con antelación al autor/a si las nuevas circunstancias de la producción afectan al calendario o a los condicionantes de escritura.

¿Quién escribe?

- El autor/a como titular exclusivo de los derechos morales y patrimoniales de la obra, tiene la última palabra con respecto a los cambios propuestos por el resto de equipo y es quien debe llevarlos a cabo.

¹ Este documento no se adjunta en esta publicación por encontrarse en el momento de la maquetación en proceso. Para su consulta, se puede contactar con alguna de las asociaciones firmantes del presente Manual.

- En el supuesto que hagan falta modificaciones del texto, el productor/a debe dar el tiempo necesario para que el autor/a las lleve a cabo.

CUARTO ACTO: EL PROCESO DE ENSAYO

El teatro es una forma colaborativa de arte y el productor/a o el director/a deben estar abiertos/as a la voluntad del autor/a de implicarse en el proceso de ensayo.

En caso de asistencia del autor/a en la sala de ensayos deben ponerse de acuerdo en el funcionamiento de la metodología de trabajo durante estos y pactarla al inicio del proceso, sin que ninguna parte se imponga en el ámbito de la otra y de modo que todas las partes puedan sentirse artísticamente cómodas. Habría que llegar a acuerdos en estos temas:

- Los posibles cambios del texto que puedan derivarse del proceso de ensayo deben estar limitados o definidos en referencia a la metodología de trabajo entre director/a y autor/a pactada en la primera etapa.
- Es preciso definir si se hacen o no encuentros específicos o dentro de la sala de ensayo para llevar a cabo dichos cambios de texto.
- Definir cuál será el papel del autor en la sala de ensayo y el grado de implicación en su contribución al proceso de escenificación.
- Si hay una demanda específica por parte del director/a de algún tipo de asistencia dramática, el autor deberá ser remunerado tal y como se haya acordado en el contrato. En el supuesto de que no esté especificado en el contrato, hará falta un acuerdo entre el productor/a y el autor/a para hacer un anexo en el mismo.

3. ¿QUÉ PASA CUANDO LA OBRA YA ESTÁ ESCRITA

Tal vez te suena la frase “como la obra ya estaba escrita, no hace falta pagarte”. O: “Ah, es que ya la habías escrito”. Sin embargo, es importante remunerar también una obra ya escrita.

A veces tenemos obras que escribimos hace tiempo y de repente alguien se interesa por ellas o nosotros queremos moverlas. En ese caso, el autor/a también tiene derecho a una remuneración, y es preciso firmar un contrato que así lo estipule. A este contrato se le suele llamar **Contrato de Comunicación Pública**.

¿Qué además hace falta una actualización del texto? De ser así, y si las partes están de acuerdo, además de un **Contrato de Comunicación Pública**, debería hacerse otro **Contrato de Encargo**, que especifique tanto el calendario de las revisiones o modificaciones que se consideren necesarias como la retribución de las mismas. Para economizar, si se considera, ambos contratos pueden aparecer juntos en el mismo documento.

Si tu caso ahora mismo es el de tener una obra ya escrita que alguien quiere escenificar, te aconsejamos consultar el modelo específico disponible en el CATÁLOGO DE MODELOS DE CONTRATO.

4. APLAUSOS Y ABUCHEOS

Si hemos seguido esta guía todo debería ir bien (aplausos), pero si no es así (abucheos), recordad que siempre podemos contar con la ayuda legal que nos ofrece nuestras asociaciones. Las experiencias de nuestros compañeros/as pueden contribuir a solucionar nuestros problemas y viceversa.

5. CONSIDERACIONES FINALES

En el caso de que sigas teniendo dudas, te aconsejamos llevar la consulta a un abogado competente. Muchas de las asociaciones de dramaturgia que hemos elaborado este documento disponemos de consultoría legal. Por eso es importante estar asociados y que la información acerca de los usos y modos habituales, así como buenas prácticas en general, fluya en la medida de lo posible entre asociaciones y asociados. La duda que has tenido hoy puede ser un aprendizaje muy útil no solamente para tu futuro, sino para el saneamiento de toda la profesión.

Una última advertencia: en los últimos años se ha generalizado el uso de la llamada inteligencia artificial generativa (ello ha supuesto que se haga uso de textos de autores sin su conocimiento ni autorización). Asegúrate de que ningún uso presente o futuro de tu obra que no conste de forma explícita en el contrato pueda ser utilizado sin tu autorización.



Jornadas Profesionales 2022. I Encuentro estatal de asociaciones profesionales de escritura teatral.
Foto: Manuel Lorenzo

VOCES

Vivir del Teatro

Antonio Tabares

Supongo que desde el mismo momento en que decidí vivir en Canarias, renuncié a cualquier posibilidad de dedicarme a la escritura teatral como forma de ganarme la vida, si es que tal cosa es posible. No sé si viviendo en una ciudad como Madrid o Barcelona esa posibilidad tendría algo más de solidez. Sospecho que no, aunque de tarde en tarde se me aparece el inevitable “¿qué habría pasado si...?” Con todo, me pregunto a menudo si mi escritura sería muy diferente si yo dependiera económicamente de mis obras. ¿Contaría las mismas historias? ¿Abordaría los mismos temas? ¿O por el contrario me vería obligado a adaptarme, pensando siempre en conseguir el mayor número posible de espectadores (con el menor número de intérpretes)? Son preguntas tramposas que uno no puede evitar plantearse.

Mi trabajo nada tiene que ver con la dramaturgia ni con el teatro. No me planteo dirigir mis obras, ni tengo vocación de productor, mucho menos de actor. Dependo de la generosidad de otros si quiero que mis textos se representen sobre un escenario. El dinero que percibo por mis obras ha sido (y lamento que suene muy mal decirlo) una cuestión que por regla general me ha preocupado más bien poco. Incluso cuando alguno de mis textos ha tenido algo de repercusión, y por consiguiente ha generado mayores ingresos, en ningún momento he barajado la perspectiva de “vivir del teatro”. ¿Facturas, alquiler, impuestos, educación de los hijos y cesta de la compra dependiendo de lo que yo escriba? Líbreme el cielo. Para mí es un alivio enorme que la vida práctica no esté supeditada a la faceta creativa. Me siento a escribir y no existe más presión que la puramente artística (que no es poca). No hay plazos. No hay más condicionantes escénicos que los que yo quiera imponerme. Tampoco hay cálculos sobre posibles intereses del público. Escribo acerca de aquello que tengo necesidad de escribir. Sin más.

Y, sin embargo, ahí está el teatro, reclamándome para sí. Acosándome a diario para suplicarme que lo deje todo: familia, trabajo y seguridad, y me entregue a él por completo. Para escupirme a la cara que soy un cobarde. Para recordarme que estoy malgastando mi vida, y convencerme que, si las ocho horas que le dedico cada día a mi profesión “convencional” se las dedicase a la escritura, sería infinitamente más feliz. Que no es cierto que bajo presión escriba peor. Que muchas veces es la necesidad la que alumbra las mejores obras. Y que, si no lo intento, nunca sabré si seré capaz de vivir del teatro. En ese debate interno me muevo permanentemente.

Siento que, de momento, el teatro va perdiendo la partida. Si al menos la protección a la dramaturgia en España tuviera algo de consistencia... Si los autores tuviéramos algún tipo de seguridad a la que aferrarnos..., pero estamos abandonados a la intemperie. Mientras tanto, no hay otra alternativa que seguir escribiendo y rodearse de gente que nos quiere y que cree en nosotros.

Hacerse amigo de un Colibrí

José Antonio Lucia

Creo que venimos a este mundo para aprender a interpretar los sueños.

Así aprendemos las niñas y los niños a descifrar El Siglo. Así nos hacemos a este lugar.

Debería de ser poco a poco, suave, sin atropellarse. Sin embargo, la mayoría tuvimos que beber el preciado elixir de golpe, atragantándonos.

La realidad, de repente, es también asesinato, por eso necesitamos la ficción.

Da mucho vértigo no tener entre manos alguna quimera.

La verdad es que casi nunca me hace falta casi nada. Nunca me aburrí en un aeropuerto.

Y aunque siempre llevo un cuaderno pequeño, lo he sustituido por el móvil.

Me envió fabulaciones, pequeñas ideas que suman a alguna trama, o disparadores de algún territorio efervescente.

Son relatos breves que luego transcribo al papel, porque el papel, bien encarado, me parece un filtro que no deja sombra de dudas. Luego las leo en voz alta para escuchar cómo suenan.

Me llegan al grupo que tengo conmigo, audios cortos fuera de contexto.

Microanzuelos, patrañas a cuchillo, historias mínimas que celosamente guardo como un tesoro.

Ya servirán para algo.

Quizá porque uno persigue tercamente El encuentro, se convirtió en necesidad componer para la escena. Me gusta cuando encaja la disonancia, cuando revienta el conflicto y salen a la luz los desafectos... Siempre me hechizó el temperamento de La tormenta.

Cuando uno es pequeño, vive dentro del juego. Ya casi no quedan lugares así...

Sin embargo, ahora que somos conscientes de haber sido engañados, y La inocencia tiene sus achaques. Ahora que comprobamos con el camino y el cuerpo que a veces, 'Todo es demasiado' y que la vida es compleja. Ahora, más que nunca, El juego es vital.

Por eso, la escritura dramática se me antoja imprescindible. El teatro también lo es, aunque esté un poco intoxicado por la inmediatez y la TV. No pasa nada, seguiremos buscando lo incandescente. Y aunque el público no apague los teléfonos, siempre podremos hacernos amigos de un colibrí.

Antes de que te paguen por hacer lo que amas, uno debería enterarse, cuanto antes, cuál es el precio que tendrás que pagar tú. A lo mejor, te trae más cuenta inscribirte con el epígrafe de Amateur y quedarte ahí.

Me surgen preguntas:

¿Cuánto le deberás al monstruo que devora todo lo que se atreve a cuestionarlo?

¿Cuánto cuesta formar parte del engranaje? ¿Cuánto salir de él?

¿Es cuestión de amor? ¿De dinero? ¿Cuánto por no traicionarse?

Ganarse la vida exclusivamente escribiendo teatro es muy difícil, por no decir casi imposible.

La dignidad de la profesión debería ser incuestionable. El respeto y el apoyo de las instituciones tendrían que ir a más, no a menos y las redes teatrales deberían sacar la cabeza del pantano en el que están sumergidas.

Nos gustaría que la realidad fuera otra, en este y en otros contextos. Por eso nunca me aburro en los aeropuertos, por eso necesitamos la ficción, para poder dibujar de vez en cuando alguna que otra certidumbre. Por eso mismo hay que hacerse amigo de un colibrí.



Las Bingueras de Eurípides. Ana López Segovia. Cía. Las Niñas de Cádiz.

Foto: Isa Vicente

Dramaturga

Ana López Segovia

Es un hecho que el trabajo del dramaturgo o la dramaturga está bastante invisibilizado frente a otros roles de la profesión. Al menos eso es lo que percibo yo con mi compañía: el público recibe nuestras funciones con alegría, pero tengo la sensación de que nadie se pregunta quién hay detrás de todas esas palabras que se dicen en el escenario. En el caso de una compañía como Las Niñas de Cádiz, a esta falta de interés general que hay por la autoría teatral, hay que añadir tres “detalles” que pueden hacer que mi trabajo como dramaturga pueda no tomarse en serio.

En primer lugar, hacemos comedia, que siempre ha sido tratada como un género de segunda, no sé si porque se piensa que esos momentos que provocan la hilaridad en el público se le pueden ocurrir a cualquiera en una tarde con dos cervezas.

En segundo lugar, Las Niñas de Cádiz hacemos teatro con acento. En general, todos los acentos están estigmatizados, pero el andaluz, especialmente, está lejos de ser tratado como una lengua digna de los ámbitos culturales.

Y en tercer y último lugar, nos encontramos con el hecho de que somos una compañía de mujeres, con textos firmados por una mujer (aunque nos hayan preguntado más de una vez *quién es EL que os escribe*). Tenemos la suerte de trabajar todo el año, pero es un clásico que nos llamen para eventos “de mujeres”, para semanas de teatro “dedicadas a la mujer”, en el mes de marzo, en torno al 25 de noviembre, como si el resto del año solo contaran con hombres. Nos preguntan además si hacemos teatro feminista, o “teatro de mujeres” como me ha dicho algún importante programador en toda mi estupefacta cara. Como si, en una doble y perversa pirueta del patriarcado, nos hubieran creado para nosotras un nuevo subgénero, menor por supuesto, para tenernos ocupaditas, encasilladas, mientras que ellos se encargan de desarrollar los otros temas, los clásicos, los importantes.

Ante esta pregunta respondo: “Todo lo que haga una mujer que se salga de los roles que le han sido tradicionalmente asignados durante milenios es feminista. Incluso esas mujeres que ocupan cargos y que reniegan del feminismo son feministas, aunque ellas no lo sepan. Por tanto, yo que dirijo, escribo, produzco y me gestiono sola, soy feminista hasta las trancas. Pero no me pidas que me ponga didáctica, que mis textos hablen de esto todo el rato, por favor. No me condenes, no me reduzcas”.

Después del duro proceso interno que vivimos las autoras hasta dejar de sentirnos impostoras, hasta creernos capaces de escribir y de hacerlo tan bien -o tan mal- como un hombre, tenemos que librar una nueva batalla contra una sociedad que sigue dudando de la calidad de un producto si no está firmado por un hombre. Qué difícil desprenderse de esa convicción milenaria de que la inteligencia de la mujer está por debajo de la del hombre. Máxime si esas mujeres son del sur, tienen acento y hacen comedia. ¿Cómo nos van a tomar en serio? ¿Cómo vamos a conseguir que se dignifique nuestro trabajo?

Va a ser que el feminismo, ese del que me niego a hablar sobre el escenario, sigue siendo tan necesario como el pan de cada día, que diría Celaya. A pesar de que estemos hartas de escuchar: “*qué pesadas sois las feministas*”.

La fragilidad de la escritura

Javier Liñera

Es complicado escribir sobre la dignidad de la profesión porque hay precariedad y eso produce rabia. Por eso, antes de escribir estas líneas, necesité vomitar en un papel.

Trabajo desde Euskadi. Es un contexto diferente al de Madrid o Barcelona. Trabajar desde la periferia tiene sus ventajas e inconvenientes. Uno de los grandes inconvenientes es la formación. En Euskadi, y en otras comunidades, no hay centros oficiales de calidad donde formarse como dramaturgas o dramaturgos. Unos estudios oficiales dan prestigio social.

Cuando comienzas a ejercer como profesional no encuentras referentes. Cuando hablo de referentes, me refiero a asociaciones autonómicas que te puedan guiar como profesional. Te encuentras indefenso e indefensa y no sabes cuáles son tus derechos como autor, tus derechos laborales, cuál es el valor de tu trabajo. No hay herramientas que te sirvan para defenderte en la profesión y dignificarla.

La mayor parte de los centros de producción, donde las dramaturgas y dramaturgos podríamos trabajar se encuentran en Madrid. Estos centros son espacios donde la visibilidad de los y las profesionales es mayor. Esta visibilidad da un respaldo a los y las profesionales frente a otras productoras, instituciones y público en general.

Pero trabajar desde periferia también posibilita crear un marco nuevo o seguir trabajando.

En Euskadi, un lugar de producción teatral importante, he podido trabajar primeramente como actor. Después de unos años llegué a la dramaturgia por gusto, pero también por necesidad. Necesitaba poder crear mis propias producciones, contar mis propias historias. Es verdad, que, al hacer esto, abarataba los costes, pero también te diversifica. En general, en Euskadi, las compañías tienen un dramaturgo o dramaturga dentro de su equipo, así que esta manera de trabajar no me era ajena. He ido creando espectáculos y también me han invitado a colaborar en otras funciones, ya sea en Euskadi o en otros lugares del Estado.

Pero la precariedad me ha ido acompañando. La diversificación resta tiempo a la creación. Creas proyectos, buscas espacios donde poder trabajar, rellenas subvenciones. De alguna manera, te conviertes en gestor, en distribuidor, en productor. Te diversificas por necesidad. A pesar de trabajar, ha sido complicado no estar atado a la incertidumbre. La incertidumbre e inestabilidad pueden crear angustia, y esto derivar en una escritura frágil porque no hay tiempo de calidad para escribir. Así que ya sea, por falta de tiempo, como por la inestabilidad emocional y profesional, la escritura se vuelve más frágil. Es verdad que los trabajos salen, pero ¿a costa de qué? ¿No existe la reflexión, los espacios y/o subvenciones de investigación? El modelo capitalista de producción hace que la dramaturgia sea frágil. Dignificar la profesión es darle el espacio social necesario desde la formación, dotarle de herramientas tanto económicas como de conocimiento del medio y también espacios de reflexión e investigación. No tengo ninguna solución, pero el modelo de producción capitalista mina la creación, por eso creo en los espacios de investigación y en apoyar otros modelos que no tengan como eje principal la producción.

La cultura viu a la misèria

Queralt Riera

La cultura viu a la misèria. Espanya és un país on a les esferes de poder encara queden restes de feixisme enganxades.

La cultura a Espanya no és lliure. Els que ens dediquem a la creació dins les arts hem d'afrontar un discurs pervers que inocular la idea que l'art i la cultura són un malbaratament de recursos i diners. FALS: L'art i la cultura són l'empremta que deixem com a societat de qui som, com som, què ens passa i com vivim. Al rastre cultural i literari que estem deixant l'acompanya la misèria. El teatre ens torna el reflex de l'"ara i aquí", i ara, la nostra autoestima com a societat és minsa i pobre. No entenem la infinita significació que té el fet escènic en el conjunt de les persones. La inspiració, la reflexió, les idees complexes i elaborades que provoca en els espectadors i lectors.

Jo visc d'escriure obres de teatre i de la direcció. I, m'adono que no tenim cura de l'autoria, no promovem la traducció i exportació de les nostres obres, així com ho fem amb productes com l'oli o el pernil, que ens omplen d'orgull i satisfacció. No tan així els nostres dramaturgs?

És imprescindible fomentar l'orgull pels nostres autors, donar-los l'espai per desenvolupar idees que faran créixer d'altres idees i així, gràcies a la creació artística, enriquir el llegat cultural, només d'aquesta manera serem tots més rics, a tots els nivells. ¿És possible que algú dubti d'aquesta evidència?

Ens hem de preguntar a qui afavoreixen uns espectadors amb un vocabulari reduït, un pensament limitat i unes aspiracions petites.

Llegir ens fa ser lliures. Despertar el gust per a la literatura va unit a tenir una autoria viva, amb reconeixement, recursos, altaveu i difusió.

I recordem: els diners públics que es dediquen a la cultura són una MISÈRIA en comparació als diners que subvencionen les indústries privades de l'automòbil, les energètiques, les tecnològiques, les farmacèutiques, etc.

L'engany del sistema: fer-nos pensar que unes indústries són més importants que d'altres per a la vida: FALS. Sense l'art i la literatura no som ningú.



Sis hectàrees d'oliveres. Aina Tur. Cia. Titus Andronic.

PROCESOS

Sis hectàrees d'oliveres

Algunas notas sobre la creación, dignificación y todo lo demás...

Aina Tur

30 de julio de 2021: Una casa grande rodeada de un olivar

Y tú, ¿qué harás en vacaciones? Escribir. Pero vas a descansar un poco, ¿no? No puedo. Tengo que escribir. Ya tía, pero llevas mucha tralla... La semana pasada me llamó Narcís y me propuso participar en el Torneo de Dramatúrgia de Temporada Alta. Es en noviembre. O lo hago ahora o no tendré tiempo. Qué chulo. Sí. ¿Te vas a Menorca? No. A Tortosa. ¿A Tortosa? Sí. ¿Y ya sabes qué vas a escribir? Sí. Bueno. Más o menos.

Un hueso de aceituna ha caído al lado de mi pie izquierdo. Estamos tomando el aperitivo con mis compañeros de la Beckett para celebrar que ha llegado, ¡al fin!, el merecido descanso estival. Yo no descansaré. Pienso. Pero tengo una nómina fija y, por lo tanto, las vacaciones pagadas. Un privilegio. Un privilegio que me permite escribir sin tenerme que preocupar por cómo pagar el alquiler. Yo pienso en eso. Y Albert insiste: ¿Sobre qué vas a escribir? Mira. Le digo mientras acerco mi pie al hueso de aceituna y lo piso. HOSTIA. Dice Albert. Ya no tengo miedo. Respondo. Joder. Voy a escribir sobre esto. ¿Sobre las aceitunas? Sí. Sobre cómo he perdido el miedo. Sobre cómo lo superé. Sobre cómo...

Ya estoy en el tren.

Recuerdo que me temblaban un poco las piernas. Quizá el alma. Estaba excitada. Y acojonada ante mi determinación: Escribir rodeada de olivos. Había estado en esta casa amiga una sola vez. Y casi la palmo. Nunca había notado la sangre correr a esa velocidad. Explotando a cada latido. Pisar un hueso de aceituna era para mí una tortura. Un horror desmesurado. Pero algo me decía que esta vez iba a ser diferente. Ya había entendido que las aceitunas habían sido una protección, (después de 44 años de fobia). Necesitaba destilar ese pasaje transformador de mi biografía. Sublimarlo. Universalizarlo. Rescatarlo. Manipularlo. Distorsionarlo. Convertirlo en una fantasía. Y compartirla. Y allí. Entre seis hectáreas de olivos: Empecé.

7 de noviembre de 2021: Primera versión

O de cómo usé mis vacaciones para escribir. Y los fines de semana. Y los días festivos. Y sí, una vez más: Primar la escritura. Olvidar el descanso. Pensar que escribir no paga el alquiler. Ser consciente del privilegio que supone tener una nómina y usarla, entre otras cosas, para escribir. Sin descanso. Pero feliz. Lo repito porque así fue. Lo pensé muchas veces: privilegio. Privilegio. Privilegio. Y soñé en que quizá, un día no muy lejano, quizá, podría ganar algo de dinero con mis letras... No detenerme en divagaciones y anhelos. Escribir, cuando no tengo que trabajar. Y ya.

Así que nada, llegué al Torneig de Dramatúrgia con un texto a medio hacer en el que la protagonista llegaba a una casa rodeada de olivos y emprendía un proceso de sanación entre abrazos y risas y llantos. Recordaba pasajes de su biografía sentada en el tronco de un olivo ancestral mientras su amigo le traía birras y le hacía preguntas. Algunos pasajes eran sueños. Otros recuerdos. Algunos eran graciosos. Y otros muy tristes.

Me interesaba, y me interesa, investigar sobre cómo construimos nuestro propio relato, cómo se articula el pensamiento: qué lo impide, qué lo sorprende. Cómo se entrecruza lo que queremos decir. Y lo que no. Y cómo esto nos afecta. Y afecta al otro. Durante estos meses también leí a Lacan sin entender un carajo. Pero aprendí

que el inconsciente podía ser el discurso del otro. Y quería que esto se reflejara en la historia.

No lo conseguí. Todavía no. Me quedó un texto excesivamente poético. Con un personaje femenino que hablaba sin parar y uno masculino que escuchaba y estaba al servicio de ella. Poca tensión en el presente. Y poca sorpresa en la trama. Una propuesta sin amalgamas, ni contundencia. Pero con algunas cosas a rescatar: algunos pasajes sensoriales sobre la experiencia de estar rodeada de olivos y algunos pasajes autobiográficos algo distorsionados.

Perdí el Torneo en el primer *round*. Aunque estaba satisfecha, la cita en el ring de la dramaturgia catalana me había servido para arrancar un proceso que ha durado 2 años, 11 meses y 7 días. Con algunas intermitencias, pero con la tensión interna constante de quién necesita avanzar. Descartar. Escribir. Cuestionar. Afinar. Y trabajar para conseguir que la forma y el contenido se den la mano y sellen un pacto de ficción con el lector, el programador y el espectador. Tiempo necesario para buscar, también, la mejor manera posible de convertir este proyecto en una realidad. Para encontrar el tiempo, la pasta y el lugar dónde poder llevarlo a cabo. ¡Ardua tarea!

Mientras tanto: Anna y Jaume y Marc

Aina, quiero contar esta historia. ¿De verdad? Claro. Bueno, queda mucho trabajo. De hecho, estoy pensando en quitar al personaje masculino. ¿Otro monólogo? Quizá sí. Pero no lo tengo claro. Bueno, tú sabrás. Pero me gusta esto y esto y esto y esto del personaje masculino.

Anna Alarcón quiere un *partenaire*. Y yo tengo mis dudas. Aunque teniendo en cuenta que, escribiendo sobre la superación de la fobia a las aceitunas, también estoy escribiendo sobre la superación de la violencia patriarcal, acabo aceptando la necesidad de contar con un personaje masculino. Un personaje que represente a los hombres que han tenido que superar la agresividad estructural en su familia. De su género. El último eslabón de una cadena de contratos socio-simbólicos obsoletos. Innecesarios. Devastadores. El hombre que se cuestiona. Que a veces actúa. Que a veces se paraliza. Pero que está ahí, tomando consciencia de lo que significa la cultura machista. Y abre una brecha.

Jaume Manresa y Marc Salicrú también quieren contar esta historia. Con Jaume comemos arroz negro y hablamos. De la vida. Del texto. Me interroga y me hace avanzar como pocos. Siempre ahí. Yendo al fondo. Mío. Y del texto. No me da tregua. Me empuja hacia lo mejor. Con una sensibilidad desorbitante. Y afinando el oído. Esta vez, pensando que hablaríamos de música y de sonido, hablamos del silencio. De la importancia de este en el texto. Y nos despedimos con un: continuará... Continuará con sus propuestas sonoras. Impredicibles. Magnéticas. Fantásticas. Imprescindibles.

Con Marc intercambiamos WhatsApps y notas de voz y alguna llamada. Y un desayuno. Tenemos claro lo que no queremos y que lo que vamos a hacer, ya llegará... La confianza es extrema. Me mandará alguno de sus dibujitos geniales. Dibujará en su cuaderno durante las lecturas y los ensayos. Pensará. Descartará en voz alta. Me mandará algunas preguntas. Las responderé. Y un día dirá: he pensado que... y será maravilloso. A partir de ahí, iremos justificando y dibujando el espacio dramáticamente. Riendo. Y sonriendo. Con calma. Y disfrutando de su talento inabarcable.

Con Marc intercambiamos WhatsApps y notas de voz y alguna llamada. Y un desayuno. Tenemos claro lo que no queremos y que lo que vamos a hacer, ya llegará... La confianza es extrema. Me mandará alguno de sus dibujitos geniales. Dibujará en su cuaderno durante las lecturas y los ensayos. Pensará. Descartará en voz alta. Me mandará algunas preguntas. Las responderé. Y un día dirá: he pensado que... y será maravilloso. A partir de ahí, iremos justificando y dibujando el espacio dramáticamente. Riendo. Y sonriendo. Con calma. Y disfrutando de su talento inabarcable.

Ya estamos sintonizados. A punto. Faltan: Un actor. Un productor. Y un texto acabado. A ver qué pasa...

22 de mayo del 2022. Una versión para Nao

Les vi. Un día. En un bar. Anna Alarcón y Nao Albet. Se despedían. Con una sonrisa y un abrazo. Y yo me quedé a comer con Anna. Le dije: Es él. ¿Él, qué? Él: vamos a hacer les *Sis hectàrees d'oliveres* con Nao. Ostras. Me encanta. Bueno, si él quiere, claro. Dirá que sí. Dijo ella. Y yo use unos cuantos fines de semana. Y unos cuantos días de fiesta más. Para escribir una versión centrada en el desarrollo del personaje masculino. Le encontré su conflicto. O sus conflictos. El primero y más importante: la incapacidad de hablar sobre sus sentimientos. De la familia. De hechos pasados. De su padre.

Llamé a Nao. La leyó. Y dijo que sí. No sabíamos ni cuando, ni cómo todavía... Pero lo queríamos hacer. Anna y Nao, menudo par. Verles ensayar ha sido el regalo más bonito de este proceso.

23 de octubre del 2022. Chile y el Grec

Después de otro verano escribiendo. Después de haber comunicado que esa iba a ser mi última temporada como miembro del equipo artístico de la Sala Beckett. Después de haber puesto la cuenta atrás hacia una vida sin nómina fija. Sin vacaciones pagadas. Después de pensar en que quizá me estaba equivocando. Y mientras me sentía muy viva por permitirme este cambio. Me invitaron a Chile. La Fundación Santiago Off me convocó a la Rebelión de las Voces. Asistí a la lectura dramatizada

de un texto anterior, Una galaxia de luciérnagas, en el Centro Cultural Gabriela Mistral y me pagaron una residencia de escritura. Mis letras empezaban a darme algún beneficio: un viaje transoceánico y algunos cientos de euros. No estaba mal. Yo feliz.

Tampoco estuvo mal la reunión por videoconferencia que hice desde el piso 16 del edificio que fue mi casa durante quince días en Nueva Providencia. Cesc Casadesús, director del Festival Grec en ese momento, se había leído una de las versiones del texto y me dijo que le gustaría poderlo incluir en alguna de las ediciones del festival. Le quedaban dos. Eso sí, necesitábamos la complicidad de un teatro. Un paso más... y muchos por venir. A ver qué pasa...

Otra nueva versión. Firmada en Santiago de Chile. Eliminé causas y efectos. Me centré más en el presente. Añadí tensión. Y me pasé de críptica. Sabía que tenía que suavizar el ensamblaje entre lo que se dicen, lo que piensan y lo que anticipan (el futuro anterior de Lacan y la identificación) los personajes. Un hallazgo: el diálogo entre los pensamientos de ambos. Una meta: Diluir la forma. Y otro reto: juntar con sutileza las tramas de los dos personajes en un punto inesperado y hacia el final (Eso creo que lo pensé cuando pasó, más adelante, en los meses de escritura que van de julio del 2023 a enero del 2024, pero lo pongo aquí porque le viene bien al contenido de este episodio).

Primavera del 2023: un no y unos cuantos síes

Hablé con el Teatre Lliure. Pero, a pesar del interés suscitado, no les encajó la propuesta en su programación. Recibí la negativa por *email* y lo leí en el bus. Después, para evadirme, abrí alguna de mis redes sociales. Y vi la noticia: Àlex Rigola iba a abrir un teatro en la Plaça de la Olivereta (Plaza del Olivo pequeño, en catalán). Ideal. Pensé. Es una señal. Lo veo. Tengo que confiar. Pero me duró poco la confianza. Esa tarde estuve triste. Cuando te rechazan un proyecto, aunque te lo esperes, la lluvia de inseguridades y desconfianzas hacia una misma es imparable. Aunque lo trabajes y te intentes convencer de otra cosa. Cuesta no sentir que deberías quitarte de la cabeza la idea de escribir. Que hay muchas personas que lo hacen mejor y que tú nunca vas a tener un espacio porque nada de lo que haces es interesante.

Al día siguiente encontré a Àlex por casualidad. O cosas de la vida. No sé si señales. O cosas que pasan. O yo qué sé. La cosa es que después de ese encuentro casual, le escribí y le dije que le quería mandar un texto.

Àlex lo leyó y quedamos. Quería hacerlo. Unas cuantas llamadas y cuatrocientos WhatsApps más tarde, ya lo teníamos: íbamos a estrenar en el Heartbreak Hotel durante el Festival Grec 2024. Con el equipo soñado: Anna, Nao, Marc y Jaume.

Ya era junio del 2023. Llevaba un año y diez meses gestando *Sis hectàrees d'oliveres*. Había cobrado algunos cientos de euros durante este proceso, en motivo de la resi-

dencia chilena. Me quedaba un mes en la Beckett. Un mes de nómina fija. Y haber conseguido por fin un productor y un teatro me ayudaba a pensar que no me estaba equivocando con la decisión. A los pocos días llegó otro sí: la Institució de les Lletres Catalanes me había concedido una Beca de Creación Literaria. Mi primera beca. Y más dinero. Esta vez unos cuantos miles de euros. La cosa iba mejorando. Y unos meses después, en pleno otoño, otro sí: ganamos el XVII Premi Quim Masó: cuarenta mil euros para la producción. Mi primer premio de producción. Un sueño. Lloré. En casa lloré. De alegría. De emoción. Pero también porque miré hacia atrás. Recordé mi primer libro. En 2008. Publicado por José Monleón en la colección Teatro de Papel de Primer Acto. Recordé que estaba a punto de dejar el teatro, pero me llamó José y pensé que valía la pena intentarlo un poco más. Recordé las crisis creativas que he tenido desde entonces. Recordé las dificultades. Recordé las noches sin dormir. Recordé que esto es muy complicado. Y pensé que por lo menos en julio del 2024 iba a estrenar un espectáculo en condiciones dignas. Por todo esto lloré.

2 de julio de 2024. El estreno

De cuando diez versiones más tarde compartimos nuestra historia. Digo nuestra porque, a pesar de tener algún detonante autobiográfico, Anna, Nao, Jaume, Marc y las maravillosas Lucia del Greco, Ona Grau, Laura Guevara, Camila Correa y Mireia Pol, también aportaron su visión y su talento a la crónica de una mujer que llega a un olivar con dos bidones de gasolina dispuesta a quemar la casa familiar en la que ahora vive su primo. Ella cree que así superará definitivamente el miedo a las aceitunas, a la violencia estructural de su familia. Él la acoge primero y la rechaza después. Pero juntos emprenden un periplo emocional que les transformará y les liberará. A los dos. En la última versión, cambié el final. No me gustaba que el personaje masculino quedase atrapado. Secuestrado por su pasado. En esta última versión, los dos protagonistas. Digo los dos, porque así sucede: el protagonismo fluctúa. Se desprenden del horror. Del terror. De los lazos que les impiden avanzar. De la violencia. Quemándolo todo. Y esa es la historia que hemos contado. Una historia de superación. Y que Arola Editors, bajo la curaduría de Albert Arribas, ha publicado. El libro lo vendimos en el teatro y la gente lo compró. Menuda satisfacción.

Noviembre del 2024. La muestra y la dignificación

Una invitación al balance: 1037 días de creación en 5 páginas. Así que voy a por el final. Muy simple: creo que este es el espectáculo del que me siento más satisfecha. El texto que he escrito que más me representa. Y solo puede ser así, por dos motivos: el inestimable equipo que ha dicho sí y el tiempo que le he dedicado, casi tres años. Un privilegio que no me habría podido permitir sin haber contado con una nómina

fija durante dos años del proceso. Y un hito que no habría alcanzado, sin haberme podido dedicar al proyecto casi a jornada completa durante siete meses gracias a la Institució de les Lletres Catalanes, a Àlex Rigola y a su Heartbreak Hotel, al Festival Grec, a Temporada Alta y al Premi Quim Masó.

Estaría bien no dejar de pensar en cómo se puede apoyar la creación contemporánea, no solo apoyando la producción, sino aumentando, también y cada vez más, las partidas destinadas estrictamente a la creación. Seguro que todos nos beneficiaríamos de los resultados. Es magnífico poderle dedicar a una coma toda una mañana. Otorgar a cada elemento su misión. Y su simbolismo. Medir la poética. Ser crítica. Y después limar los cantos. Pensar una semana en un verbo. Y tres años en un final. Encontrar sutilezas. Esta vez, he tenido suerte. A ver qué pasa...



Desaprender a vivir, aprender a contar. Taller de María Velasco 2022.
Foto: Manuel Lorenzo

DOCUMENTOS

Bibliografía de escritura teatral: mapa e influencias en la dignificación de la autoría teatral viva

Vanessa Sotelo

Se define como “laboratorio” a todo lugar dotado de los medios necesarios para realizar investigaciones, experimentos y trabajos de carácter científico o técnico; también a aquella realidad en la cual se experimenta o se elabora algo. La creación de diferentes laboratorios de dramaturgia en el marco del Estado español en las primeras décadas del siglo XXI ha contribuido a potenciar la irrupción de nuevas voces, su interconexión y su llegada al público en diferentes formatos, así como a generar una red invisible que permite trabajar conjuntamente y a distancia en un mismo proyecto: el fortalecimiento de la autoría teatral viva.

Hace quince años, en el dossier “Espacios de dramaturgias” publicado en la revista *Primer Acto*, Borja Ortiz de Gondra resumía el funcionamiento del laboratorio “En blanco” del proyecto Espacio Teatro Contemporáneo de la Cuarta Pared como “un lugar para ofrecer a la profesión teatral un espacio donde experimentar nuevas propuestas y a los autores arriesgar nuevos caminos lejos de la soledad del escritorio”. Junto a él, en aquel número 327 de la publicación, podemos encontrar también las referencias a imprescindibles como el programa de promoción de la dramaturgia del Teatro Nacional de Catalunya, el trabajo incesante de l’Obrador/Sala Beckett, Escenas de Noviembre del Teatro del Astillero, a las que habría que añadir otra importante iniciativa como el Nuevo Teatro Fronterizo (2010-2022) que, tras años de andadura en Barcelona, fija su sede en La Corsetería, en Madrid, acogiendo a varias generaciones de dramaturgos y dramaturgas que acuden al local para participar en sus laboratorios de investigación.

La aparición de iniciativas destinadas a fomentar y promocionar la dramaturgia contemporánea se sumaron, en estas últimas décadas a la consolidación de la formación reglada y a la configuración de asociaciones que han ido construyendo un tejido que ha servido a las profesionales para detectar necesidades comunes, impulsar alianzas y generar sinergias. El intento de trazar este mapa de laboratorios dedicados a la dramaturgia nos permite no solo valorar las líneas de trabajo en los diferentes territorios y sus resultados, sino también la posibilidad de vislumbrar una idea de laboratorio dramatúrgico para trabajar a distancia con el fortalecimiento como horizonte dentro de un panorama constituido por realidades diversas, tanto en lo que respecta al plano lingüístico, como social o de sistemas de producción.

La intención principal de este documento es la de presentar un mapa de laboratorios de escritura existente en el Estado español que promueven e impulsan en la actualidad la dramaturgia textual contemporánea, mostrar sus semejanzas y singularidades, así como detallar las líneas de trabajo desarrolladas por cada uno de ellos para

entender sus conexiones, sus potencialidades, su papel en la dignificación de la autoría teatral y, tal vez, para promover sus modelos e inspirar otros en aquellos territorios en los que todavía no se hayan impulsado.

Más de 200 proyectos de autoras y autores han visto la luz gracias a las cinco convocatorias presentadas en este volumen: el Laboratorio de Creación Dramatúrgica “En blanco” de la sala Cuarta Pared; el Laboratorio de Escritura Teatral de la Fundación Sgae; el Laboratorio de Dramatúrgia Insula Dramataria Josep Lluís Sirera; el Antzerkigintza Berria—Nuevas Dramaturgias del Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz y el Teatro Arriaga de Bilbao; y las Residencias Dramáticas del Centro Dramático Nacional. En sus núcleos han surgido títulos reconocidos por la crítica y por el público que ya forman parte esencial de la dramaturgia contemporánea, se ha propiciado el intercambio entre generaciones, se han establecido vínculos entre territorios y disciplinas, se han encontrado oportunidades para la publicación de nuevos textos y se han dado las condiciones económicas para asegurar una mínima estabilidad durante el período de escritura. Posiblemente, la dignificación económica es aquí uno de los efectos más visibles, pero en este tipo de programas existe también un proceso de dignificación mental que es el que se produce, en unos casos, al integrar a la autoría viva en colaboración con un equipo artístico de trabajo y, en otros, al compartir inquietudes entre iguales. En definitiva, se trata de una dignificación que pasa por la remuneración económica y por hacer presente y visible la figura de la dramaturgia.

Conscientes de que estas cinco no son las únicas experiencias llevadas a cabo, las que se dan cita en esta aproximación a una cartografía de laboratorios de escritura teatral sí se presentan como algunas de las más estables y continuadas. Somos también conscientes de que diferentes son las acciones desarrolladas para la promoción y la proyección de nuestra dramaturgia viva, pero hemos querido centrar nuestra atención en los laboratorios como la fórmula más repetida en estos primeros años del siglo XXI para un trabajo que en etapas anteriores se centró en los talleres de escritura. A diferencia de los talleres, por lo general concentrados en el tiempo y concebidos para la adquisición de herramientas concretas dentro de una jerarquía más vertical, los laboratorios ofrecen un espacio de encuentro, exploración, experimentación y pensamiento entre *co-laboradores*. De igual modo, la característica compartida por todos ellos es la de proporcionar un tiempo de varios meses para testar la eficacia de los textos, romper con las imposiciones de la producción convencional, compartir miradas para variar las perspectivas, abrir nuevas vías de difusión y generar oportunidades interinstitucionales.

A la hora de hablar de dramaturgia en el marco del Estado español, resulta fundamental mencionar el Proyecto T6 del Teatre Nacional de Catalunya desarrollado entre 2002 y 2013 que, junto a la Sala Beckett, fue epicentro de un movimiento con réplicas por todo el territorio. Así lo explicitan en sus respectivas colaboraciones los responsables de laboratorios como Insula Dramataria Josep Lluís Sirera o el Laboratorio de Escritura Teatral de la Fundación Sgae. También lo prueban en la práctica experiencias fugaces como el Drama3 del Centro Dramático Galego durante la temporada 2007-

2008, inspirado en aquella iniciativa. Se trata de réplicas, inspiraciones y adaptaciones que fueron emergiendo según las necesidades, las complicidades y las capacidades de cada contexto y, entre ellas, es posible trazar denominadores comunes como es el caso de la remuneración económica, el encuentro presencial, la heterogeneidad de los proyectos y la apertura de nuevos horizontes de trabajo.

Laboratorio “En blanco”: escribir a pie de escenario. Contemporáneo al Proyecto T6 del TNC y con una voluntad declarada por la investigación y la experimentación, la Cuarta Pared impulsa el laboratorio de escritura teatral “En blanco” dentro del proyecto ETC coincidiendo con el 25 aniversario de la sala. De esta iniciativa, sus responsables señalan como principal característica la escritura a pie de escenario y la posibilidad de experimentar con equipos creativos con los que desterrar el preconceito de la reclusión solitaria del autor. Su propuesta es la de desarrollar un trabajo creativo para romper el aislamiento autoral y abrir el proceso a otros creadores, proponiendo un trabajo en colaboración desde el que aportar conocimientos, experiencias e inesperados puntos de vista. Recuerda Borja Ortiz de Gondra, asesor artístico y coordinador del laboratorio, que la principal innovación de “En blanco” frente a los talleres de escritura de décadas anteriores fue la vinculación directa con el escenario, su atención por la traducción escénica del proyecto. De igual modo, el laboratorio puso desde sus comienzos el acento en la diversidad con el objetivo de defender una política de cooperación y no de competición entre sus participantes.

Laboratorio SGAE: encuentro, publicación y acompañamiento. Doce son las ediciones que cuenta el Laboratorio de Escritura Teatral de la Fundación Sgae en el que cada año 6 nombres, a lo largo de seis meses, tienen la oportunidad de desarrollar un texto con la orientación de otro profesional y el trabajo conjunto del grupo seleccionado. El programa, por el que han pasado más de 70 autores y autoras, tiene como objetivo “incentivar la creación de nuevos talentos y afianzar la creación de autoría con cierta trayectoria en el campo de la dramaturgia contemporánea”. Tal y como se señalaba anteriormente, el principal referente del LET fue el T6 del TNC y continúa las claves fundamentales como son la idea del trabajo compartido, la reunión presencial de los participantes y el intercambio generacional. A pesar de que el proyecto no incluye un trabajo específico a pie de pista, muchos de sus títulos han sido concebidos para su puesta en escena y estrenados, convirtiéndose en importantes títulos de la escena contemporánea. De igual modo, la atención prestada por el programa tanto a la hora de la publicación como de la difusión de los textos y de su traducción, evidencian el peso que el acompañamiento tiene en la filosofía del programa.

Insula Dramataria Josep Lluís Sirera: una apuesta por la dramaturgia valenciana viva. Un claro ejemplo de cómo una acción directa y articulada acaba teniendo efectos positivos en un sistema es el laboratorio Insula Dramataria Josep Lluís Sirera que desde 2018 tiene en marcha el Institut Valencià de Cultura. Se trata de un proyecto de promoción de la dramaturgia valenciana para combatir el aislamiento creativo, ampliar el proceso de escritura a través de reuniones conjuntas y establecer contactos con otras profesionales escénicas. 33 personas han sido seleccionadas a lo largo de los

seis años de historia del programa que guía el dramaturgo Paco Zarzoso y que combina la mirada externa de diferentes especialistas. Tal y como se describe en el apartado reservado para conocer más sobre este laboratorio, Insula Dramataria brinda un tiempo de 9 meses para la reflexión, la experimentación y la escritura que se completa con la presentación pública y la producción de algunas de sus obras. Además, es importante destacar la atención dedicada a visibilizar el trabajo realizado por las dramaturgas y que, además de realizar la selección de cada edición desde un criterio estrictamente paritario, la configuración de participantes de la primera convocatoria estuvo exclusivamente integrada por mujeres.

Antzerkigintza Berria–Nuevas Dramaturgias: punto de encuentro para la dramaturgia en Euskadi. El programa Antzerkigintza Berria impulsado por los teatros públicos de las capitales vascas anteriormente citados es otro de los puntos destacados dentro del mapa para el desarrollo de la dramaturgia estatal y, en particular, del País Vasco y Navarra. Ocho son las personas que en cada edición desarrollan sus propuestas dentro de este proyecto que tiene como objetivo “impulsar la escritura dramática para convertirla posteriormente en un hecho escénico”. Prueba de la eficacia del laboratorio es el estreno de los 12 textos que se han traducido en espectáculo y que han recibido diferentes reconocimientos entre los profesionales en ellos implicados. Más de 60 autoras y autores de diferentes territorios se han dado cita en las ocho ediciones que tutorizan Patxo Telleria y Mireia Gabilondo y que procura las mejores condiciones para el desarrollo textual y escénico.

Residencias Dramáticas del CDN: apoyo, proyección e internacionalización. Cuatro son las ediciones con las que cuentan las Residencias Dramáticas del Centro Dramático Nacional del Inaem. Un total de 20 autoras y autores forman parte del corpus dramático que se ha ido configurando y en los que aparecen figuras procedentes de los diferentes puntos de la geografía del Estado español. A lo largo de una temporada teatral, las personas seleccionadas desarrollan la escritura de un proyecto que se publica en la colección Residencias Dramáticas y que es susceptible de ser producida por la entidad pública pero, además, cada participante complementa su estancia con la realización de actividades en diferentes instituciones, participa en actividades ideadas para la difusión y la promoción de la dramaturgia contemporánea y tiene la oportunidad de establecer contactos directos con entidades de otros países. Tal y como aparece definido en el volumen, el programa está concebido para el apoyo y la internacionalización de la dramaturgia contemporánea, respondiendo a la misión de la entidad pública.

Este último programa permite apreciar la diferencia existente entre el concepto de laboratorio y residencia, siendo esta última una acción que, multiplicada en diferentes entes públicos, serviría para completar el proceso de normalización de la dramaturgia viva en el sistema.

El mapa de laboratorios lanza cifras concretas y cuantitativamente positivas tanto en lo referente a producciones y publicaciones como en el interés que suscita entre público y creadores/as. Esa inmensa potencia que reúne invita a seguir preguntando sobre qué aspectos quedan aún pendientes con el objeto de optimizar recursos, fuer-

zas y esfuerzos. Con la intención de completar este texto y seguir colaborando, ya sea en directo o en diferido, aquí van algunas cuestiones para seguir pensando presente y futuro de estos territorios de creación de dramaturgia viva: ¿Existe colaboración y comunicación entre los diferentes laboratorios? ¿Cuáles son sus principales retos y amenazas? ¿Existe un diálogo real entre generaciones en el marco de los laboratorios? ¿Cuál es la relación que mantienen las compañías privadas con la dramaturgia contemporánea viva? ¿Qué oportunidades tiene un/a autor/a sin compañía de subir a escena? ¿Cómo se mide el valor de un/a dramaturgo/a en la sociedad? ¿Es posible promover la figura del dramaturgo/a residente en los teatros públicos? Si todavía hay algo que hacer, ¿a qué estamos esperando?



¿Para qué sirve un dramaturgo? Taller Paco Bezerra 2023.
Foto: Manuel Lorenzo

LABORATORIO DE CREACIÓN DRAMATÚRGICA “EN BLANCO” (ESPACIO TEATRO CONTEMPORÁNEO). Sala Cuarta Pared

Javier Yagüe (director de la Sala Cuarta Pared)

Borja Ortiz de Gondra (asesor artístico de Espacio Teatro Contemporáneo)

Origen del laboratorio: 2008

Lugar de realización: Madrid

Número de ediciones: 7

Duración: 4 - 5 meses

Total de tutorías/reuniones: 10 - 12

Remuneración actual: 1.500 €

Coordinadores: Borja Ortiz de Gondra (2008, 2011, 2012, 2013, 2014, 2020, 2023); Laila Ripoll (2009)

Número de participantes: 4 - 5

Actividades complementarias: Muestras con público de escenas de las obras; laboratorios ETC a partir de las obras resultantes; laboratorios conjuntos con otras especialidades.

Autoría seleccionada (33). En 2008: Eva Guillamón, Jesús Rubio Gamo, Agustín Salvador, María Velasco, Minke Wang. En 2009: Zo Brinviyer, Antonella D’Ascenzi, Fernando Epelde, Antonio Rojano, Laura Rubio Galletero. En 2011: Lola Blasco, Alejandro Hernández, Antonio Lafuente, Jesús Nieto. En 2012: QY Bazo, Carla Guimaraes, Andrea Revilla, Juanma Romero Gárriz. En 2013 (edición especial con egresados de laboratorios anteriores): QY Bazo, Lola Blasco, Juanma Romero Gárriz, María Velasco. En 2014: Albert Boronat, Lucía Carballal, Juan Pablo Heras, Javier Hernando, Eva Redondo. En 2020: Paloma Arroyo, Sergio Serrano, Amanda Solar, Mélanie Werder Avilés. En 2023: Sandra Arpa, Juan Asego, Sebastián Moreno, Txemi Pejenaut, Ruth Rubio.

Los laboratorios Espacio Teatro Contemporáneo (ETC) surgieron en 2008, como respuesta a una necesidad que la Sala Cuarta Pared había detectado después de casi 25 años de trayectoria como sala alternativa en Madrid. Hasta entonces, había combinado el espacio de creación y exhibición (sala de teatro) con el de formación (escuela de interpretación y dirección); en torno a 2007, se propuso la refundación de la Sala como centro de innovación teatral que combinase la experimentación (centro de investigación teatral) con la producción de espectáculos. Se trataba de un proceso ambiciosísimo que hubiera supuesto un cambio total de paradigma, para convertirse en un centro orientado a la innovación. Al no resultar posible por la llegada de la crisis económica y la falta de apoyos políticos, se tomó la decisión de complementar las dos actividades tradicionales de la sala con una tercera dedicada a la investigación teatral, en todos sus ámbitos. Se contrató entonces a Borja Ortiz de Gondra como asesor artístico para diseñar lo que se convertiría en Espacio Teatro Contemporáneo (ETC): un conjunto de

laboratorios de investigación teatral que respondiesen, en cada temporada, a las necesidades y carencias detectadas en la profesión. En 2008, el análisis que se hacía era el siguiente: las exigencias de la producción imponían unos ritmos de creación que impedían la investigación previa al montaje del espectáculo; por eso, los primeros laboratorios daban la oportunidad de llevar a cabo procesos de investigación no vinculados a ningún espectáculo concreto. Comenzamos así laboratorios que se interesaban por la dirección, la interpretación o la dramaturgia. Por tanto, los laboratorios de la serie “En blanco” (escritura) se inscribían dentro del conjunto y a veces han interactuado con los demás.

Dada su reconocida trayectoria como dramaturgo, se encargó asimismo a Borge Ortiz de Gondra impartir los laboratorios “En blanco”. Desde el principio, las líneas rectoras que marcó, inspiradas por sus experiencias en las International Summer Residencies del Royal Court Theatre (Londres) y los laboratorios realizados en sus comienzos con Marco Antonio de la Parra, Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra, fueron las siguientes: i) primar la innovación y el riesgo, atendiendo a la búsqueda por encima del resultado; ii) escritura muy vinculada al escenario, para lo cual se asigna al dramaturgo un equipo de director y actores con el que irá probando los textos a medida que se escriben; iii) selección de proyectos con escrituras lo más distintas posibles entre sí, de modo que se eviten las dinámicas de competición y se fomente la colaboración; iv) trabajo conjunto de todos los integrantes, que atienden a su propia obra pero también a la de los demás; v) acompañar al autor en su camino sin imponerle soluciones ni fórmulas; vi) dejar libertad al autor para decidir el futuro de la obra terminada, que es de su absoluta propiedad. Desde entonces, siempre fue Ortiz de Gondra el director del laboratorio, excepto una convocatoria que corrió a cargo de Laila Ripoll.

La principal innovación que aportó “En blanco” a los talleres de escritura de las décadas anteriores (y que luego fue reproducida, con diferentes modalidades, por los que proliferaron a continuación) era la vinculación directa con el escenario. Si hasta entonces los talleres consistían en escribir, desentendiéndose de la traducción escénica, en “En blanco” desde el principio se trabajaba “a pie de escenario”. Aunque el modo ha ido variando a lo largo de las ediciones, puede decirse que siempre ha respondido a un esquema similar: un tiempo de escritura de las primeras escenas (alrededor de 4 semanas), un tiempo de trabajo de esas primeras escenas con un equipo de director y actores (en torno a 2 semanas), un segundo tiempo de escritura para trasladar al papel los hallazgos del trabajo en el escenario (reescritura de las primeras escenas y escritura de otras nuevas), un segundo tiempo de trabajo con director y actores que culmina con algún tipo de presentación al público (en general, una puesta en escena mínima de parte del texto), y un tercer tiempo para la escritura de la obra definitiva.

En cuanto al modo de selección de los integrantes, el objetivo fue desde el principio acompañar la escritura de autores al comienzo de su carrera, para ayudarlos a integrarse en la estructura teatral. Decidimos no definir en las bases de la convocatoria lo que entendemos por “al comienzo de su carrera” precisamente para no prejuzgar.

Hemos solido exigir simplemente una descripción de la obra que se pretende escribir y algunas escenas de muestra. La selección corre a cargo de Javier Yagüe (director de la Sala Cuarta Pared) y Borja Ortiz de Gondra (asesor artístico de Espacio Teatro Contemporáneo) y atiende sobre todo a dos criterios: i) innovación y riesgo de la propuesta; ii) selección de proyectos lo más diversos entre sí. Podemos decir que el número de solicitudes recibidas ha ido siempre en aumento: de las 70 de 2008 hasta las más de 100 en 2023. No aplicamos criterios de territorialidad: puede optar cualquiera, siempre que la obra se escriba en castellano y la persona asista presencialmente a todas las sesiones del laboratorio en Madrid. Tampoco aplicamos una paridad estricta, aunque curiosamente, por la propia dinámica de quién escribe teatro, generalmente solemos tener más autoras que autores. El proceso de selección se organiza en dos fases: de todos los proyectos recibidos se preseleccionan unos 10, cuyos autores son entrevistados. El objetivo de estas entrevistas es que la persona pueda explicar con más detalle el proyecto y los seleccionadores tengan una primera impresión de cómo se integraría en el grupo; en función de la entrevista, se escoge a los participantes. Cabe señalar que el número de integrantes del laboratorio depende de cuestiones económicas, pero siempre ha sido de 4 o 5.

La dotación económica es de 1.500 € a la entrega del texto, al final del proceso, una cantidad que no ha variado desde 2008 porque la financiación de ETC no ha aumentado, desgraciadamente. Hay que tener en cuenta que en el coste del laboratorio se incluyen asimismo las cuantías de las becas de los intérpretes y directores que colaboran con el autor; esto quiere decir que el coste total invertido en cada proyecto de escritura es de más de 4.000 €. La fórmula de pago se denomina “beca” porque, al igual que en todos los demás laboratorios de ETC, se privilegia el proceso frente al resultado. Es decir, estamos becando a alguien por participar en un proceso, no por la entrega que hará al terminar: no se busca un texto final representable, sino que los participantes se arriesguen a transitar caminos inexplorados.

No hay una financiación específica para los laboratorios de escritura “En blanco”, sino que existe una financiación anual para ETC, que proviene de diferentes administraciones. El presupuesto que se destina a los laboratorios “En blanco” en cada edición es una decisión interna de ETC.

El texto dramático resultante del laboratorio es propiedad de su autor. Dado que la Sala Cuarta Pared no cuenta con medios para su publicación ni su puesta en escena, entendemos que el resultado del laboratorio debe quedar en manos del autor para que le dé la salida que mejor crea. Aunque la Sala no produce las obras resultantes, en caso de que llegue a haber un montaje por alguna compañía, sí que favorece su exhibición en la programación regular del teatro y puede colaborar puntualmente con la compañía (cesión de sala de ensayos, etc.)

Los resultados de los laboratorios “En blanco” no han podido ser más satisfactorios y podemos decir, sin falsa modestia, que generaron un modelo de laboratorio de escritura teatral vinculado a la escritura “a pie de escenario” que luego ha sido reproducido con variantes en muchos otros espacios e instituciones. Creemos que han ayudado a consolidar la idea de la especificidad de la escritura dramatúrgica como una

escritura pensada desde su origen con un pie en lo escénico. Además, consiguieron alimentar toda una cantera de autores que se han consolidado como valores indiscutibles de la nueva dramaturgia; por “En blanco” han pasado, entre otros muchos nombres, María Velasco, Jesús Rubio Gamio, Minke Wang, Antonio Lafuente, Lola Blasco, QY Bazo, Juanma Romero Gárriz, Carla Guimaraes, Albert Boronat, Eva Redondo, Javier Hernando, Lucía Carballal, Juan Pablo Heras, Mélanie Werder, Sergio Serrano, Ruth Rubio o Sebastián Moreno; son incontables los premios, becas y ayudas que han recibido después sus integrantes.

La metodología ha ido variando ligeramente de una edición a otra. Cabe señalar que “En blanco” no tiene una periodicidad establecida: como debe alternarse con laboratorios ETC dedicados a otras profesiones teatrales, se convoca cada dos o tres años. Al final de cada edición solemos pedir a los integrantes que hagan una evaluación del proceso, con posibles propuestas de mejora. En general, lo que más valoran siempre es el hecho de tener un director y actores a su servicio para probar inmediatamente en el escenario lo escrito y seguir reescribiendo las escenas en función de la experiencia con ellos; esa filosofía de “escribir a pie de escenario” es la piedra angular del proyecto, que posteriormente suele convertirse en el modo habitual de trabajo de los participantes. Entre los pequeños ajustes que hemos ido introduciendo han estado ir variando los tiempos de escritura previa, de trabajo en el escenario y de escritura final; asociar el laboratorio de escritura “En blanco” con laboratorios de dirección de escena (“Espacio vacío” y “Universos”), unas veces para que los directores trabajaran sobre los textos del laboratorio ya terminados y otras para armar laboratorios conjuntos en los que dramaturgos colaboraran directamente con los equipos escénicos; u organizar laboratorios de temática impuesta en lugar de ofrecerlos para proyectos libres.

Estamos convencidos de que los laboratorios “En blanco” han servido para dignificar la autoría teatral en más de un sentido. Téngase en cuenta que comenzaron en 2008, cuando coleaba aún el lugar común de que “el mejor autor es el autor muerto”; puesto que en la Cuarta Pared siempre se había defendido lo contrario, es decir, la integración del autor vivo dentro del equipo que levanta un espectáculo, los laboratorios nacieron con la idea de ofrecer al dramaturgo la posibilidad de escribir junto al director y los actores. En ese sentido, quienes han pasado por ellos reivindican en muchos casos que fueron el primer paso para integrarse en equipos de trabajo y abandonar la escritura “de gabinete”; estamos muy satisfechos de las sinergias que se han ido creando a lo largo de los años entre autores, directores y actores, que en ocasiones han dado lugar a la creación de compañías.

Si tuviéramos que resumir los logros de estos 16 años de laboratorios, señalaríamos dos: la escritura de algunos textos que ya forman parte de la dramaturgia española imprescindible de comienzos de siglo y la creación de una corriente de “escritura a pie de escenario” que ha terminado por imponerse.



Teatro Documental: La comunidad en el centro. Taller Lucía Miranda (Cross Border Project) 2022.
Foto: Manuel Lorenzo



Amadora. María Velasco & Miren Iza (Tulsa). Teatro Kamikaze.
Foto: Vanesa Rabade

LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL. Fundación SGAE

Rubén Gutiérrez del Castillo (Director General de la Fundación SGAE)

Leyre Abadía Sánchez (Coordinadora de Formación de la Fundación SGAE)

Origen del laboratorio: 2013

Lugar de realización: Madrid

Número de ediciones: 12

Duración: 6 meses

Remuneración actual: 4500€

Coordinación (2013-2024): Paloma Pedrero, Alfredo Sanzol, Pere Rovira, Laila Ripoll, Carles Alberola, Itziar Pascual, Sanchis Sinisterra, Yolanda Pallín, Alberto Conejero, Gema Rodríguez, Carol López, Pablo Messiez.

Número de participantes: 6

Actividades complementarias: Publicación de los seis textos en un mismo volumen (en papel y digital) y lectura dramatizada de fragmentos.

Autoría seleccionada (2013-2024) Pascual Carbonell, Ana Graciani, César López Llera, Vanessa Montfort, Paco Romeu, Jordi Casanovas, Alberto Conejero, Inma Correa, Denise Despeyroux, Antonio Rojano, Margarita Sánchez, Paco Bezerra, Zo Brinviyer, Antonio Echevarren, Fernando Epelde, Iñigo Guardamino, Alberto Ramos, José Luis de Blas Correa, Lola Blasco, Carlos Contreras Elvira, Sergio Martínez Vila, Minke Wang Tang, Manuel Benito, Beatriz Bergamín, Marcos Gisbert, Lucía Miranda, María San Miguel, Claudia Tobo, Juli Disla, Diana L. Luque, Silvia Navarro Perramón, Juanma Romero, Laura Rubio Galletero, María Velasco, Carolina África, Denise Duncan, Mar Gómez Glez, Nieves Rodríguez Rodríguez, Carmen Soler, Victoria Szpunberg, Qy Bazo, Paco Gámez, Aizpea Goenaga, Javier Hernando Herráez, Eva Redondo, Elena María Sánchez, Markel Hernández, Eu Manzanares, Daniel J. Meyer, Miguel Mota, Paz Palau, Melanie Werder Avilés, Marta Arán, Julio Béjar, Mafalda Bellido, África Hurtado, Vanesa Sotelo, Álvaro Nogales y Adrián Perea, Núria Vizcarro, Josi Alvarado, Enrique Cervantes, Santiago Cortegoso, Tomás Cabané, Almudena Ramírez-Pantanella, Beatriz Bergamín, Sergio Serrano, Alessandra García, Ana Torres, Rocio Bello Castro, Laura Mihon Niculescu.

Este laboratorio de creación se propone desde la Fundación SGAE durante la primera presidencia de Antonio Onetti (2012-2014) con el objetivo de incentivar la creación de nuevos talentos y afianzar la de autores y autoras con cierta trayectoria en el campo de la dramaturgia contemporánea. Junto a este laboratorio, se organiza también el de escritura de guion de cine y, cuatro años después, otro más de creación audiovisual, el de series de televisión.

El principal precedente fue el Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, en el que colaborábamos. Ese proyecto desaparece en 2013 como resultado de los fuertes

recortes en los presupuestos públicos. Como en el T6, nuestro laboratorio pretende fortalecer la creación contemporánea, en este caso de toda España, introduciendo una serie de elementos como es el trabajo compartido, con la presencia de todos los involucrados en el proceso de los demás, y el intercambio generacional. Aparece en un momento en que ya existe una formación de dramaturgia reglada, hasta entonces los talleres de escritura habían sido las únicas vías para hacerlo. La necesidad que este laboratorio trata de cubrir entonces es la de proporcionar un lugar donde los autores y autoras puedan experimentar sus procesos de escritura con un grupo de iguales y conseguir así desarrollar y hacer crecer sus obras. Gracias a los laboratorios, los participantes pueden compartir sus inquietudes, dudas, problemas y generar sinergias para posibles proyectos conjuntos o vínculos cercanos entre el sector.

Desde el Patronato de la Fundación SGAE, se elige cada año un tutor o tutora diferente que trabaja conjuntamente con las personas seleccionadas durante unos seis meses. Para la selección de los autores y autoras, en primer lugar, se siguen los parámetros de las bases, ya que siempre hay inscripciones que no cumplen con los que las bases estipulan, por ejemplo, la necesidad de ser asociado/a de la SGAE. Los proyectos que cumplen todos los requisitos se envían al jurado. Este cambia cada año y para su composición tenemos en cuenta, principalmente, la territorialidad y la paridad. La elección de tutores también se realiza bajo criterios de paridad y de forma alternada cada edición. La propuesta de jurado y de la tutorización la realiza el Colegio de Gran Derecho de SGAE y el Patronato da su visto bueno.

Al jurado se le deja plena libertad en los criterios de selección, aunque siempre tienen en cuenta la originalidad, la calidad de escritura dramática de la obra preexistente que entregan, la trayectoria, etc. El día del fallo, si hay serias dudas a la hora de seleccionar uno u otro proyecto, aplicamos los criterios de paridad, territorialidad, experiencia dramática, etc. Desde el comienzo, hemos empleado los mismos criterios. A lo largo de la vida del laboratorio, se ha recibido una media de 200 proyectos al año. Casualmente, la primera edición de 2013 y esta última de 2024 han sido las ediciones en las que más inscripciones se han producido, 291 y 270 respectivamente.

Esta actividad se financia con los fondos que destina SGAE a la Fundación. En la actualidad, los participantes reciben 4.500€ para que durante los seis meses de trabajo en el laboratorio puedan cubrir parte de sus gastos de vivienda y manutención. Se realizan dos pagos, uno al comienzo del laboratorio y otro al finalizar y entregar el texto. Los derechos de autor se gestionan como con cualquier otra obra: todos van exclusivamente para el autor o autora.

Los textos resultantes se publican en un volumen conjunto con una tirada inicial de 400 ejemplares. Se edita en soporte papel para su distribución nacional, pero también en formato electrónico para que tengan un alcance internacional. Los libros en formato físico están disponibles en todas las librerías del conjunto del Estado. Creemos que esa distribución es mucho más eficaz que distribuirlo de manera indiscriminada a centros o escuelas, aunque a las instituciones que nos los solicitan, se los hacemos llegar encantados. Respecto al volumen de ventas, este depende de los títulos que reúnen. Tampoco pueden equipararse los de los distintos años, pues las ventas se van

acumulando según va pasando el tiempo. En términos medios, podríamos decir que, las ventas de cada volumen rondan los 140 ejemplares. Por otro lado, se realiza la lectura dramatizada de fragmentos de cada texto en la Sala Berlanga de Madrid y, desde 2023, puede solicitarse la ayuda a la promoción/difusión y estar presentes en espacios como Mercartes.

Entre los resultados más destacables, podríamos citar algunos de los estrenos con producciones públicas como *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales* de Denise Despeyroux (CDN), *El cuaderno de Pitágoras*, de Carolina África (CDN) y *La armonía del silencio*, de Lola Blasco (IVC); o coproducciones y producciones privadas: *El pequeño Pony* de Paco Bezerra, *Viaje al fin de la noche* de María San Miguel, *La suerte* de Juli Disla, *Scratch* de Daniel J Meyer, *Talaré a los hombres sobre la faz de la tierra* de María Velasco González (Premio Max a la mejor autoría), *Hombres que escriben en habitaciones pequeñas* de Antonio Rojano; *Alicias buscan maravillas* de Lucía Miranda, *Revisión* de Pascual Carbonell, *Reconversión* de Santiago Cortegoso, *Los panes* de Paco Romeu o *Un cadáver exquisito* de Manuel Benito. Incluso adaptaciones audiovisuales como *La Boda* de Ana Graciani; o montajes en el extranjero como *El Galgo* de Vanessa Montfort; *Tetas* de Mar Gómez Glez o *Puto barrio* de Diana I. Luque. Del total de textos escritos en las primeras diez ediciones, han subido a escena el 28,3%, algunos de ellos años después de haber sido escritos.

La Fundación SGAE cuenta con unas ayudas a traducción de textos teatrales de las cuales han resultado beneficiarias obras como *El galgo* de Vanessa Montfort, al francés (también traducida al griego); *El año del elefante* de José Luis de Blas, al inglés; *Un cadáver exquisito* de Manuel Benito, al francés; o *El cuaderno de Pitágoras* de Carolina África, al inglés. En otros programas como Eurodram o Fabulamundi Playwriting Europe encontramos *Hogar dulce hogar* de Paz Palau al inglés; o *Contra la libertad* de Esteve Soler también al inglés, aunque esta última también se ha traducido a otros cuatro idiomas más.

Otro de los objetivos cumplidos ha sido el respeto a la paridad desde las primeras convocatorias. En la docena de ediciones realizadas, han participado un total de 39 dramaturgas y 33 dramaturgos. Conviene señalar también que es uno de los proyectos más afianzados y destacables de la Fundación, lo que lo convierte en el laboratorio más longevo de todos los existentes en el Estado, algo que asegura su futuro. En cuanto a mejoras, podría haber algo más de flexibilidad en las reuniones, pero la experiencia nos dice que hay que definir las así porque, de lo contrario, el compromiso de los participantes puede verse afectado.

La cuantía económica que se concede permite a los autores y autoras cierta tranquilidad en su periodo de escritura. Por tanto, dignifica el trabajo que realizan los seis meses en los que están creando. Pone un valor económico a su trabajo y concede espacio y tiempo para que puedan crear en condiciones al menos cercanas a las óptimas.

En los últimos años, algunos Consejos Territoriales han creado sus propios laboratorios porque, como se ha dicho, es una de las actividades con más participantes,

éxito y renombre de la Fundación. En el caso de Galicia, en 2022 surgen unos laboratorios de creación de música, escritura teatral y guion. Para escritura teatral, solo puede haber un participante por lo que se acerca más a una la modalidad de beca o ayuda con una cuantía de 1500 €. En Alicante, este año, se ha organizado la primera edición bajo el lema “La memoria de nuestras calles” para cuatro participantes y con tutoría compartida. Su particularidad consiste en escribir cuatro piezas breves de 2000 palabras por las que cada autor/a recibe 300€. A este tipo de actividades, debemos darles espacio para que permitan crear con unas óptimas condiciones para hacerlo, así que nuestro objetivo es y será incentivar este laboratorio y todos los que surjan.



¡Y hice pááá! Taller de Alessandra García 2023.
Foto: Manuel Lorenzo

ANTZERKIGINTZA BERRIAK-NUEVAS DRAMATURGIAS.

Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, Teatro Principal de Victoria-Gasteiz y Teatro Arriaga de Bilbao

Patxo Telleria (tutor del proyecto)

Origen del laboratorio: 2015

Número de ediciones: 8

Lugar de realización: San Sebastián, Victoria-Gasteiz y Bilbao

Duración: 5 meses (laboratorio de febrero, marzo, abril con presentación en julio).

Remuneración actual: 3300 euros

Tutores (2015-2024): Patxo Telleria y Mireia Gabilondo

Número de participantes: máximo 8

Actividades complementarias: Al menos, un proyecto producido y programado por los tres teatros implicados: Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz, Teatro Victoria Eugenia de Donostia y Teatro Arriaga de Bilbao.

Autoría seleccionada (61): Ozkar Galán, Arantza Iturbe, Alejandra Prieto, Carmen San Esteban, María Velasco, Olatz Gorrotxategi, Mikel Guerra, Oier Guillan, Andoni De Carlos, Gorka Martín, Iñigo Cobo, Javier Liñares, Kepa Errasti, Mikel Fernandez, Raúl Camino, Tamara Gutiérrez, Asier Urbieto, Eguzki Zubia, Eneko Olasagasti, Javier Rojo, Maialen Díaz, María Goiricelaya, Pablo Peris, Rubén Rosas, Bertol Arrieta, Patricia Gómendio, Galder Sacanell, Sandra Ferrús, Aizpea Goenaga, David Barreiro, David Caíña, Laura Esteban, Carolina Touceda, Ernesto Is, Gabriel Ocina, Mikel Ayllon, Maitane Pérez, Virginia Moriones, Paco Gámez, Miguel Ángel Pérez, Aitor Fernandez, Graciela Doniz, Vanessa Espín, Markos Goikolea, Carlota Berzal, Ion Sagarzazu, Markel Hernández, Asier Andueza, Dorleta Urretabizkaia, Ruth Rubio, Julio Béjar, Gabriela Fuentes, Mariana de la Mata, Silvia Larrauri, Aitor Pérez Collado, Irene Zarrabeitia, Andrea Mora Ahedo, Txemi Pejenaute, Sergio Serrano, Sara García Pereda, Xabier Payá Ruiz.

El proyecto Antzerkigintza Berriak–Nuevas Dramaturgias surgió como una de las actividades culturales que se proyectaron en Donostia en su año como Capital Europea de la Cultura, con el objetivo de aportar un plus a la dramaturgia joven. Bajo el liderazgo de la Donostia/San Sebastián 2016, Fundazioa-Fundación Donostia/San Sebastián 2016 y con la participación de los principales teatros públicos de las capitales vascas como son el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el Teatro Principal de Vitoria y el Teatro Arriaga de Bilbao, se pone en marcha laboratorio de dramaturgia y creación contemporánea para la escena vasca. Tras la Capitalidad Cultural Europea, el teatro Victoria Eugenia asume el liderazgo de este proyecto y sigue desarrollándolo junto con El Teatro Arriaga y el Teatro Principal de Vitoria.

La idea era ofrecer la oportunidad de afrontar con apoyo humano y económico la escritura dramática a un amplio abanico de profesionales; a dramaturgos-as con

más o menos experiencia, con mayor o menor currículum, por supuesto, pero también a otros profesionales vinculados al oficio teatral, pero no necesariamente habituados al reto dramático (actores/actrices, directores-as...) y a profesionales de oficios más o menos emparentados con la ficción dramática o la escritura en sí (cineastas, escritores-as, periodistas...). Pero, además y no menos importante, este proyecto tiene como finalidad la de promocionar o impulsar la escritura dramática y convertirla posteriormente en un hecho escénico. En los primeros años se optó por producir tres proyectos. Pronto nos dimos cuenta de que era más efectivo optar por un único proyecto bien financiado al año que dividir ese presupuesto entre tres y financiar precariamente cada uno de ellos.

Los tutores del proyecto Antzerkigintza Berriak-Nuevas dramaturgias desde sus comienzos somos Patxo Telleria y Mireia Gabilondo. Asesoramos a los directores de los teatros en la tarea de selección de los 8 participantes de cada laboratorio de entre el total de aspirantes, así como la de elegir cuál o cuáles de esos ocho proyectos van a ser finalmente producidos por los tres teatros citados. En los laboratorios, los tutores ejercen la labor de tutorización y coordinación del proceso de creación y desarrollo de los proyectos.

Como hemos explicado antes, este Laboratorio tiene una convocatoria abierta, en la que caben dramaturgos-as de mayor o menos experiencia junto con profesionales no necesariamente especializados en la escritura teatral. En cada edición procuramos completar un abanico de propuestas muy diferentes entre sí, tanto por la temática como por el tono, como por la propia heterogeneidad de los participantes.

A la hora de elegir los proyectos, atendemos en primer lugar al propio interés, a la potencialidad de las propuestas. Por la propia dinámica de trabajo del laboratorio, descartamos propuestas no textuales o aquellas que proponen dinámicas de experimentación con intérpretes. A parte de eso, tiene cabida cualquier tipo de propuesta, desde lo más posdramático a lo puramente aristotélico, con la condición, eso sí, de que se trate solo de una idea, de un punto de partida sin excesivo desarrollo. El objetivo es que la propuesta se geste y nazca en y durante el proceso de laboratorio.

Cada año se reciben entre 60 y 80 propuestas, tanto de profesionales del País Vasco como de fuera. De esos proyectos se designa a los ocho participantes. No existen criterios de edad, aunque por la naturaleza del proyecto, se intenta apoyar a escritores emergentes. Tampoco existen normas escritas sobre paridad de género, pero nos guiamos por la misión de Donostia Kultura.

La convocatoria de este laboratorio tiene ámbito general, siguiendo criterio Europeo. Es decir, que no la podríamos circunscribir al ámbito del País Vasco, aunque fuese esa nuestra voluntad. Una vez más, el Laboratorio recurre a una norma no escrita para atender al objetivo fundacional, esto es, aumentar la oferta de textos teatrales, fundamentalmente en el contexto del País Vasco: la mayoría de los participantes son del País Vasco y Navarra. Del resto del estado puede haber uno, dos, e incluso en alguna edición tres participantes.

De entre los participantes del País Vasco, cada uno es libre de elegir la lengua en la que va a escribir. En el caso de los textos escritos en euskera, en la primera fase no hay ningún problema porque el material es fácilmente traducible o incluso explicable. En los otros dos encuentros de trabajo en grupos reducidos, tanto de cuatro como de dos, nos aseguramos de que los participantes dominen el idioma.

El número de ocho participantes no ha cambiado desde el comienzo del laboratorio. La experiencia de estos años nos indica que es un número idóneo para la dinámica de trabajo que se plantea. Cada uno de los participantes es dueño y soberano de su idea, y tiene la última decisión en todos y cada uno de los aspectos de su proyecto, pero desde el primer minuto del primer día de laboratorio, todo el equipo –los coordinadores por supuesto, pero también el resto de participantes– tiene la posibilidad de aportar, objetar, opinar y proponer al resto. En la dinámica de libertad creativa que busca este laboratorio, diez cabezas (los dos coordinadores, más los ocho participantes) son capaces de aportar muchísimo, de ofrecer puntos de vista o formas de ataque que en origen podrían parecer impensables. Por eso, lo primero que se les pide a todos los participantes es que pierdan el pudor de opinar y, a su vez, el miedo autodefensivo a recibir esas opiniones. Ese ambiente de libertad creativa puede ser muy fecundo, si no se olvida en todo momento que cada autor tiene siempre soberanía sobre su trabajo y que, de cada diez ideas o sugerencias, nueve pueden ir tranquilamente a la papelera... si no todas.

El laboratorio en sí (descontando la fase de selección previa y la posterior de elección del texto o textos a producir) tiene una duración de cuatro meses. Hay tres encuentros, cada uno de los cuales tiene lugar en uno de los tres teatros. Cada encuentro se prolonga durante dos días, con jornadas de trabajo de ocho horas. La dinámica de trabajo varía ostensiblemente del primer encuentro al último.

En el primer encuentro, los proyectos tan sólo son un embrión. Los ocho participantes pueden abarcar fácilmente el material total, de tal manera que es asumible y abarcable que todos los participantes participen en conjunto de la puesta en común de cada proyecto.

Para el segundo encuentro, el material de cada proyecto ha crecido notablemente. Los participantes han avanzado. La naturaleza de ese avance depende de la dinámica de trabajo de cada autor, o de las propias necesidades de cada propuesta. Algunos pueden preferir o necesitar un esquema o una escaleta que les muestre el recorrido de su historia de principio a fin; otros prefieren empezar a escribir, encontrar la voz, el tono, sin obsesionarse por tener claro a dónde y cómo quieren llegar... En cualquier caso, el material crece notablemente y, por ese motivo, dividimos al equipo en dos grupos de cuatro, para que el material sobre el que trabaje cada uno sea más abarcable. No obstante, a lo largo de las dos jornadas del encuentro, los dos grupos terminan conociendo y entendiendo los otros proyectos y la puesta en común final es, nuevamente, de todo el grupo.

En el tercer encuentro, solemos pedir a los participantes que entreguen lo que podría considerarse una “primera versión” de la pieza, es decir, un texto acabado de

principio a fin. Esto no es para nada una norma de obligado cumplimiento, sino una recomendación: cuanto más acabada esté la propuesta, más atinadas y concretas pueden ser las opiniones que suscita. Por la misma razón que hemos mencionado antes, por el hecho de que el material crece de nuevo, en este tercer encuentro dividimos al grupo en cuatro parejas. Cada uno de los participantes se “responsabiliza” de tutorizar a otro participante. Y como hemos dicho antes, la puesta en común final vuelve a ser colectiva.

La Comisión de Valoración está formada por los representantes de los tres teatros públicos promotores. Los tres teatros seleccionarán los tutores de cada edición de acuerdo a los criterios establecidos. El proyecto se financia con las aportaciones económicas de los tres teatros. El Teatro Victoria Eugenia hace una aportación máxima de 60.000 euros, de los cuales 45.000 euros se destinarán a remunerar a los autores, tutores y profesores de las *master class*; y los 15.000 euros restantes se destinan a la producción de la/s obra/s. El Teatro Arriaga y el Teatro Principal de Vitoria por su parte harán una aportación máxima de 15.000 euros cada una de ellas, que destinarán a la producción de la/s obra/s. La remuneración tanto de autoría como de las personas coordinadoras no ha aumentado desde su inicio y el criterio para decidir la remuneración de los participantes es presupuestario. El pago se realiza en dos plazos, el 75% una vez seleccionados los 8 participantes en el proyecto y el restante 25% a la entrega del texto definitivo. Teniendo en cuenta que la mayoría de los autores cuando escribe no cobra nada, remunerarlo apoya a la creación. Las condiciones de los derechos se firman por contrato.

Entre los resultados destacables del laboratorio, además de los textos creados, podemos señalar los textos seleccionados para su puesta en escena en ediciones anteriores. En 2022, *Rigor Mortis* de Dorleta Urretabizkaia (actualmente en proceso de producción y con estreno previsto en euskera). En 2021, *¿Quién nos disparó después del 22? ¿Y ahora?* de Alexandru Stanciu (en proceso de producción). También de la edición de 2021, la obra *Nunca he estado en Dublín* de Markos Goikolea, fue montada por La Tentación y su versión en euskera *Ez naiz inoiz Dublinen egon*. En 2020, *Solo críos, críos solos* de Paco Gámez. En 2019, *La celda sin noche* de Galder Sacanel (una coproducción internacional con el Ministerio de Cultura de Costa Rica y estrenada en San José de Costa Rica); también de 2019, la obra *La Panadera* de Sandra Ferrús, fue coproducida por el CDN, El Silencio Teatro e Iria Producciones (con este proyecto Sandra Ferrús fue ganadora del Premio MAX a autoría revelación, finalista a mejor actriz y recibió el Premio José Luis Alonso ADE a mejor dirección). En 2017, *El patio de mi casa* de María Goiricelaya (con su versión en euskera *Harri orri ar*). En 2016, *Erlauntza* de Kepa Errasti también fue producida su versión en castellano *El enjambre* de la que además se ha hecho una película y *Galerna* de Tamara Gutiérrez. En 2015, *Coordenadas* de Olatz Gorrotxategi; *Miss Karaoke*, de Oier Guillan (en castellano) y *Soka* de Mike Guerra (en este mismo año, con su versión en castellano titulada *Cuerda*, Iñaki Rikarte fue finalista a mejor actor protagonista en los Premios MAX). Como nota, hay que decir que todas las producciones de los tres teatros públicos promotores del Laboratorio se han realizado en colaboración con un grupo o empresa privado del sector.

Al finalizar cada edición, se realiza una encuesta de satisfacción para conocer la opinión de los participantes sobre el funcionamiento del proyecto. De igual modo, cada año también valoramos con el equipo gestor y formativo del laboratorio su desarrollo.

Con respecto a las posibles perspectivas de futuro, analizadas las dificultades de producción de cada edición y valorando esta producción como un objetivo “sine qua non” del laboratorio, estamos planteando una dinámica bianual. Un año dedicado al laboratorio y el siguiente a la producción. Por otra parte, hasta ahora no se han publicado los textos, pero es una idea latente que estamos valorando hacer desde hace tiempo.



David. Paco Zarzoso. Hongaresa de Teatre.
Foto: Vicente A. Jiménez

LABORATORIO DE DRAMATÚRGIA INSULA DRAMATARIA JOSEP LLUÍS SIRERA. Institut Valencià de Cultura ¹

Paco Zarzoso (coordinador del laboratorio)

Xavier Puchades (participante del laboratorio en 2020)

Origen del laboratorio: 2018

Lugar de realización: Valencia

Número de ediciones: 7

Duración: 9 meses

Remuneración actual: 8.000 €

Coordinación (2018-2024): Paco Zarzoso con acompañamiento puntual de tutorizaciones externas desde la tercera edición: Josep Maria Miró (2020), Denise Despeyroux (2021), Roland Schimmelpfenning (2022), José Sanchis Sinisterra (2023) y Albert Arribas (2024).

Número actual de participantes: 4

Actividades complementarias: Lecturas dramatizadas de cada texto con cinco días de ensayo y dos funciones. Publicación. Posibilidad de producción. Grabaciones sonoras de las obras, adaptadas para radio teatro (textos de 2018 a 2021).

Autoría seleccionada (33). En 2018: María Cárdenas, Antonia Bueno, Begoña Tena, Maribel Bayona, Mafalda Bellido, Laura Sanchis. En 2019: Sònia Alejo, Javier Sahuquillo, Jorge Picó + Alfonso Amador, Toni Agustí, Jéssica Martínez, Isabel Caballero. En 2020: Paula Llorens, Víctor Sánchez, Lucía Sáez, Xavier Puchades. En 2021: Xavo Giménez, Gemma Miralles, Guadalupe Sáez, Paco Romeu. En 2022: Carles Alberola, Paz Palau, Sergio Serrano, Iria Márquez. En 2023: Arantxa Cortés, Borja López Collado, Manu Valls, Mertxe Aguilar. En 2024: Juli Disla, Andrea Martínez, Román Cerisuelo, Núria Vizcarro.

El Laboratori de Dramatúrgia Insula Dramataria Josep Lluís Sirera nació junto a otras iniciativas destinadas al apoyo de la autoría viva valenciana, principal objetivo que guiaba el proyecto de Roberto García, director adjunto de Artes Escénicas del Institut Valencià de Cultura (IVC) (2017-2023). Hasta ese momento, el interés por la promoción y la producción de la autoría teatral valenciana actual, por parte de esta institución pública, había sido irregular, confusa o prácticamente inexistente. Así pues, este laboratorio surge como una estrategia más para revertir dicha situación, especialmente agravada en los últimos años de la anterior gestión artística de esta entidad.

¹ Este formulario ha sido redactado por Xavier Puchades con la ayuda del coordinador del laboratorio, Paco Zarzoso. Se ha consultado además convocatorias, notas de prensa, entrevistas a los responsables, así como a algunos de los participantes en el laboratorio.

Junto al laboratorio, pues, se han desarrollado otros proyectos: A partir de 2018, el Torneig de Dramatúrgia que contaba con dos ediciones previas, organizadas por las Residencias Internacionales Creador.es; el Club de Lectura Teatral, coordinado por l'Associació Valenciana d'Escriptors i Escriptores de Teatre (AVEET); el desarrollo de una base de datos de autoría valenciana contemporánea, Dramatea, alojada en el portal web del Centre de Documentació Escènica; el aumento en el presupuesto y en la cantidad de ayudas destinadas a la escritura dramática; o la propuesta de una línea de producción y programación pública con una considerable presencia de autoras y autores locales. Por tanto, el laboratorio era una rama más de un plan de gestión más ambicioso en lo que respecta al apoyo de la dramaturgia viva valenciana.

En cuanto a los objetivos concretos del laboratorio, fueron señalados por García en numerosas ocasiones. Ante el buen momento creativo de la dramaturgia valenciana viva, se quería aprovechar para crear una “marca” reconocible dentro y fuera de la Comunidad Valenciana. Para ello, era necesario generar unas condiciones óptimas de trabajo con las cuales combatir el aislamiento creativo, compartiendo el proceso de escritura en reuniones conjuntas, y ayudar a establecer después contactos con otros profesionales escénicos por medio de la publicación de los textos, la realización de lecturas dramatizadas y la posibilidad de producción. Ante las condiciones de precariedad y la aceleración productiva generalizadas, este laboratorio se convierte desde su nacimiento en una “isla” —o un “oasis en mitad del desierto”, en definición de María Cárdenas, una de las autoras participantes— capaz de proporcionar un tiempo dilatado de reflexión, experimentación y escritura —en concreto, nueve meses— con una remuneración digna que aporta una cierta tranquilidad económica. Un último objetivo que se recoge en las convocatorias es el del espíritu de investigación y experimentación que debía caracterizar el laboratorio. En este sentido, Paco Zarzoso, encargado de la coordinación, diferencia que en los talleres prima el valor pedagógico con la propuesta de ejercicios y herramientas, mientras que en un laboratorio importa más la investigación y la creación en grupo en una relación horizontal.

En la primera edición hubo también un objetivo específico que conviene recordar: el de visibilizar el trabajo de las dramaturgas que, desde los orígenes del teatro público valenciano, había sido completamente ignorado. Para ello, se decidió abrir esa primera convocatoria únicamente a autoras y, en las siguientes, realizar la selección desde un estricto criterio paritario.

En su diseño inicial, tuvo como referencia el Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, surgido y desarrollado a lo largo de la dirección artística de Sergi Belbel (2002-2013). Precisamente, en las dos primeras ediciones de este laboratorio se escogieron seis participantes, el mismo número que daba nombre al proyecto catalán. Este modelo, junto al del Laboratorio de Escritura Teatral de la SGAE, fueron los principales referentes reconocidos por García para adaptarlos a la realidad teatral valenciana.

Desde la primera edición, se escoge como coordinador a Zarzoso, un autor con una larga experiencia como pedagogo que ha impartido un gran número de talleres de escritura por los cuales han pasado la mayoría de dramaturgas y dramaturgos valencia-

nos más recientes. Esta labor, como veremos después, será compartida en ediciones posteriores con otros profesionales que aportan una mirada externa a lo largo del proceso. Estos tutores son seleccionados también por su experiencia en dramaturgia y en pedagogía, así como por su dominio o conocimiento del valenciano.

En la convocatoria, se establecen unas premisas iniciales para la recepción de proyectos. En las primeras ediciones, se exigía a los aspirantes haber estrenado y/o publicado un mínimo de tres obras. En las tres últimas ediciones, sin embargo, se produce un cambio para favorecer el acceso a generaciones más jóvenes y se pide, únicamente, haber estrenado y/o publicado una obra. Se ha conseguido así conformar grupos con una enriquecedora diferencia generacional, justo algo que también caracterizó el proyecto T6 en sus inicios. Otra premisa importante es la de residir y desarrollar el trabajo como autor/a teatral en la Comunidad Valenciana de manera habitual. Respecto a la lengua, hay completa libertad a la hora de escribir en cualquiera de los idiomas oficiales y, en este sentido, se observa una selección bastante equilibrada. En la última convocatoria, se ha añadido una nueva condición: los seleccionados no pueden participar en ese periodo en otros laboratorios o residencias de ámbito local o nacional ni presentarse a las ayudas a la escritura del IVC. Desde sus orígenes, además, no pueden presentarse personas que ya hayan pasado por el laboratorio.

Cada año, se plantea un tema con el que deben vincularse de alguna manera los proyectos enviados. Entre otros, se han propuesto conceptos disparadores como la identidad, los clásicos modernos, la realidad y el deseo o la ceguera. Se anima a las autoras y autores a enfrentarse a estos temas desde una absoluta libertad formal, desde cualquier género dramático y sin miedo a cuestionar la teatralidad desde parámetros más posdramáticos. En la selección, explica Zarzoso, se trata de crear grupos con propuestas escénicas muy diversas, con una convivencia entre autoría más experimentada con otra recién llegada a la escritura. Esta heterogeneidad, con propuestas estéticas e ideológicas tan distintas, proporciona una mayor dialéctica y enriquecimiento.

El comité de selección ha ido ampliándose con la inclusión de profesionales externos procedentes de otros territorios del Estado o del extranjero. De esta manera, el comité habitual estaba conformado por tres personas: el coordinador del laboratorio (Paco Zarzoso); la dirección adjunta de artes escénicas del IVC (Roberto García y, actualmente, María José Mora); y el profesional que, a partir de la tercera edición, se encarga también de la tutorización externa. En la última edición, ya bajo la dirección de Mora, se ha añadido un cuarto componente en este comité, un participante de alguna edición anterior del laboratorio. Finalmente, se seleccionan cuatro proyectos de entre todos los recibidos.

La cantidad de propuestas enviadas ha ido en aumento, de los 28 de la primera edición a los 58 de la última, manteniendo una media de 40 aproximadamente. Por tanto, se evidencia que la participación ha ido incrementándose. La reducción de seis a cuatro participantes se debió, principalmente, a que se quiso hacer más productivas las sesiones conjuntas de trabajo y facilitar así la labor de coordinación, permitiendo una mayor atención en el acompañamiento de cada uno de los proyectos. Precisamen-

te, a partir de esta decisión, se incluyó también la citada mirada externa de profesionales de reconocido prestigio. La participación de esta figura se realiza en diferentes etapas del proceso, incluso en algunas ediciones se ha organizado una sesión de retiro de varios días en el monasterio de Sancti Spiritu de Gilet. Estos cambios se producen a partir de las opiniones de los participantes para mejorar las condiciones del laboratorio cada año.

Esta actividad está financiada completamente por el IVC, dentro del presupuesto asignado a artes escénicas. En las dos primeras ediciones, las que contaban con seis participantes, la remuneración fue de 6000 €. Esta cantidad se elevó a 8.000€ tras la reducción a cuatro. Se avanza el 50% en la fase inicial y se completa el pago con la entrega del texto definitivo. El autor/a firma un contrato de encargo de escritura por el cual el IVC es el propietario de los derechos de explotación y publicación del texto; aunque, como veremos más adelante, esto no ha supuesto después ningún problema para que otras instituciones públicas o compañías privadas puedan producir las obras.

En cuanto a los resultados, el IVC se encarga de la edición de los textos escritos en volúmenes que recogen dos piezas con una tirada de 300 ejemplares. Hasta el momento, se ha publicado una docena de libros y está pendiente la edición de los textos de 2023 y 2024. Las obras producidas han participado en los Club de Lectura donde se han utilizado estas ediciones. Su venta y distribución se efectúa por medio de Llig, la librería de la Generalitat Valenciana, en cuya web estuvo activa por un tiempo la venta en formato digital. Se envían igualmente ejemplares a Yorick, la única librería especializada de teatro del Estado, además de a las bibliotecas que lo solicitan. Del mismo modo, se proporcionan ejemplares a personas dedicadas a la crítica y a la investigación. Se ha puesto a la venta también de manera ocasional durante las sesiones de Teatre a Cau d'Orella en la sede de la SGAE de Valencia.

Desde 2018, pues, en el Laboratorio se han escrito un total de 28 piezas, de las cuales 19 están firmadas por mujeres y 14 por hombres (excepcionalmente, hubo una edición con un texto coescrito). Actualmente, están en proceso de escritura cuatro obras más. De las 28 piezas escritas hasta la edición de 2023, se han llevado a escena once: cinco han sido producciones del IVC (*Tórtola*, de Begoña Tena; *Barahúnda*, de Isabel Caballero; *Las danesas*, de Xavo Giménez; *Pau*, de Gemma Miralles; y *La mancha*, de Sergio Serrano, actualmente en fase de montaje); tres han sido producidas por compañías privadas (*L'orquestra del silenci*, de Maribel Bayona; *Los que comen tierra*, de Mafalda Bellido; *15 minuts amb tu*, de Carles Alberola, que se estrenará próximamente); y dos más, producidas en otros territorios (*La casa del dolor*, de Víctor Sánchez, del Teatre Nacional de Catalunya; y *Aquí también los árboles son verdes*, de Paz Palau, en proceso de producción por la Factoría Echeagaray). Un texto más se adaptó y estrenó en formato audiovisual (*Marina, unplugged*, de Alfonso Amador y Jorge Picó). Por tanto, se puede afirmar que ha subido a escena un 39'2 % de los textos surgidos en este laboratorio.

Conviene recordar, una vez más, que todas las piezas escritas hasta ahora han tenido una lectura dramatizada, con cinco días de ensayo y dos funciones abiertas al

público. Esta experiencia escénica permitía un *feedback* con otros profesionales y con el público para realizar ajustes previos a la publicación definitiva. Además, se han realizado dos ediciones del Cicle d'Audicions Teatre a Cau d'Orella, donde se leía y grababa la versión sonora para escucharla primero con público en la sede de la SGAE para después compartirla en el YouTube del IVC. Todo esto ha supuesto numerosas contrataciones en interpretación, dirección, diseño de sonido, grabación, cartelería, etc. Además, la adaptación sonora era remunerada al autor/a con 1000 €. Esta experiencia sonora nació en 2020 como respuesta a la pandemia.

Otros datos objetivos podrían ser los diferentes premios que han recibido algunas de estas obras: el Premi de la Crítica dels Escriptors Valencians de 2019 (Maribel Bayona); el Premio de la Crítica Literaria Valenciana en 2019 (Begoña Tena) y en 2024 (Carles Alberola); Premio Rambleta 2021 (Paula Llorens); o mejor texto en los Premis de les Arts Escèniques Valencianes en 2019 (Begoña Tena) y en 2023 (Mafalda Bellido). Las piezas de Sánchez y Bellido han sido traducidas al inglés por William Gregory. De las 28 piezas escritas hasta 2023, 11 han sido en valenciano y el resto en castellano.

Otros resultados de este laboratorio los extraemos de algunas declaraciones realizadas por los participantes. Por ejemplo, la oportunidad que supone esta propuesta para experimentar en la escritura sin pensar en las limitaciones de producción habituales en las compañías privadas, normalmente propias. En este sentido, poder imaginar textos con más de dos personajes, poder imaginar y escribir la pieza con más calma, así como permitirse el error han sido algunas de las ventajas destacadas habitualmente. Y más allá de lo que implica el aprendizaje compartido del oficio, se ha valorado el hecho de poder establecer vínculos con otras personas que, de otra forma, quizás no se habrían producido nunca. Y esto no solo en los procesos de escritura, también en los de ensayos de lecturas dramatizadas y sonoras, pues ha permitido la conformación de equipos intergeneracionales de intérpretes y otros profesionales.

En cuanto a las perspectivas de futuro, con el cambio en la dirección artística se ha vuelto a convocar el laboratorio en 2024. En este sentido, en el proyecto de María José Mora se incide en el interés por desarrollar programas de formación e investigación entre los que incluye el laboratorio Insula Dramataria Josep Lluís Sirera. En esta última edición, se han añadido algunos cambios en las premisas y en la conformación del comité, aspectos ya señalados. En el caso del profesional externo, también se ha tenido en cuenta su experiencia como director de escena para desarrollar su tutoría desde esa perspectiva. En esta nueva etapa, como se recoge en la resolución de la última convocatoria, se quiere renovar el laboratorio proporcionando más oportunidades de formación, encuentro y conexión con otros contextos artísticos.



Nuestro movimiento. Presentación libro *La Tristura*. Celso Jiménez y Violeta Gil 2023.
Foto: Manuel Lorenzo

RESIDENCIAS DRAMÁTICAS. Centro Dramático Nacional - INAEM

Equipo del Dramático

Origen del laboratorio: Temporada 2020-2021.

Número de ediciones: 4

Duración: De diciembre a junio.

Remuneración actual: 6.500 euros + dietas.

Coordinación (2020-2024): Las personas seleccionadas se reúnen de forma periódica como grupo de trabajo estable para compartir tanto inquietudes como la evolución del trabajo de escritura. Cuentan con un seguimiento por parte del equipo de dirección y el consejo asesor del Dramático (Alfredo Sanzol, Fefa Noia y Fernando Sánchez Cabezero).

Número de participantes: 4

Actividades complementarias: Publicación en la Colección Residencias Dramáticas, realización de talleres, participación en la revista Dramática, participación en el proyecto Dramawalker, coloquios y realización de dos estancias internacionales.

Autoría seleccionada (16). Convocatoria 2020-2021: Jorge Aznar, Esther F. Carrodegua, Cristina Rojas, Joan Yago. Convocatoria 2021-2022: María Goiricelaya, Roberto Martín Maiztegui, Aurora Parrilla Camacho, Adrián Perea. Convocatoria 2022-2023: Cris Balboa, Sara García Pereda, Luis Sorolla, Mélanie Werder Avilés. Convocatoria 2023-2024: Fernando Epelde, Mar Gómez Glez, Tamara Gutiérrez, Oriol Puig Grau.

Es misión del Centro Dramático Nacional la promoción, revisión y difusión del teatro español contemporáneo en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado, la divulgación del repertorio dramático universal y el impulso y desarrollo de los lenguajes escénicos, contando con la colaboración de creadoras y creadores de todas las disciplinas escénicas.

Además, el Centro Dramático Nacional es un proyecto articulado en torno a la dramaturgia contemporánea. A través de su actividad, pretende dotarla de la infraestructura, el tiempo y el presupuesto necesarios para convertirse en un referente nacional e internacional, apoyando la escritura teatral en todas sus formas.

Entre los objetivos prioritarios del CDN se encuentran tanto potenciar la figura de la autoría teatral, generando una programación que integre la dramaturgia de amplia trayectoria con la creación emergente, así como incentivar el diálogo y la conexión de la dramaturgia con las nuevas formas de las artes escénicas. Sobre estas premisas, el Dramático ha lanzado desde 2020 a la actualidad convocatorias para sus Residencias Dramáticas dirigidas a seleccionar cuatro dramaturgas y dramaturgos que, durante la temporada, entre los meses de diciembre y julio, colaboraran de forma continuada con el Dramático. El objetivo final del programa es la escritura de un nuevo texto teatral por parte de cada residente participante.

Las Residencias Dramáticas son un programa de apoyo e internacionalización de la dramaturgia española contemporánea del Centro Dramático Nacional en colaboración con Acción Cultural Española (AC/E). Otras instituciones presentes en este programa son: Academia de Cine, AECID, British Council, La Chartreuse, Goethe Institut, Instituto Cervantes, Institut Français, Instituto Italiano di Cultura, Maxim Gorki Theater, Müncher Kammerspiele de Múnich, Real Academia de España en Roma, Royal Court Theatre y Teatro di Roma.

Las Residencias Dramáticas se vertebran en torno a un calendario de sesiones de trabajo, en las que el grupo cuenta con un seguimiento por parte del equipo de dirección y el consejo asesor del Dramático. Entre los meses de junio y julio se hacen lecturas dramatizadas del trabajo. Dichas lecturas están abiertas exclusivamente a las y los profesionales de la escena nacional e internacional, colaboradores del programa de residencias y a posibles futuras aliadas/os; y sirven para testar el resultado del material escrito hasta el momento y de cara a las modificaciones finales sobre el mismo, previas a su publicación.

En paralelo al proceso de escritura, cada residente participa además de manera activa en diferentes actividades del Dramático: impartiendo el Taller de iniciación a la escritura teatral dirigido al público del Dramático, escribiendo piezas para nuestros Dramawalkers, moderando los encuentros con el público de algunas de nuestras obras; y colaborando con la Revista *Dramática*. Igualmente, se les invita a participar en todos los talleres para profesionales y clases magistrales que se programan a lo largo de la temporada.

Dos de las actividades que se programan durante las residencias merecen especial atención, por su importancia dentro del diseño de las residencias y su proyección internacional. Nos referimos a las estancias internacionales y al Dramático Weekend Pro.

En lo que se refiere a las estancias internacionales, cada residente realiza dos viajes al extranjero, con la intención de propiciar el intercambio de perspectivas con profesionales escénicos internacionales y de dar la oportunidad a las dramaturgas y dramaturgos de experimentar el teatro que se hace fuera de nuestras fronteras.

El grupo de residentes al completo realiza un primer viaje del programa, a Roma. Organizado en colaboración con la Academia de España en Roma y Teatro di Roma, este viaje tiene lugar en el mes de febrero. La segunda estancia internacional individual se realiza en torno a la primavera en La Chartreuse, sita en Villeneuve de Avignon, la Müncher Kammerspiele de Múnich, el Maxim Gorki Theater de Berlín y el Royal Court Theatre de Londres.

Por otra parte, otra de las actividades que ayuda a aumentar la proyección internacional de la dramaturgia contemporánea española, del programa de Residencias Dramáticas y del trabajo de nuestros residentes es el Dramático Weekend Pro. Este fin de semana consiste en la invitación a profesionales de la escena internacional y nacional. El objetivo del mismo es propiciar un encuentro entre dramaturgas y

dramaturgos españoles y programadoras/es y gestoras/es nacionales e internacionales que impulse la internacionalización de nuestra dramaturgia contemporánea. Para ello, las personas asistentes al Dramático Weekend Pro ven, a lo largo de un fin de semana, las obras que el Dramático tiene en cartel (que se sobretitulan al inglés para tal fin), favoreciéndose espacios de encuentro y *pitching* para que algunas de las autoras y autores con las que el Dramático trabaja tengan la oportunidad de contar sus proyectos en primera persona. Entre esas autoras/es se encuentran siempre nuestros residentes.

Organizado por primera vez en 2021, el Dramático Weekend Pro arroja las siguientes cifras hasta el momento: 82 programadoras/es y gestoras/es nacionales e internacionales; 11 países representados (Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, España, Finlandia, Francia, Italia, Lituania, Portugal y Reino Unido); 24 artistas en *pitching*; 8 funciones vistas y 2 nuevos formatos.

Como parte del proceso de escritura, las dramaturgas/os tienen la ocasión de dirigir una lectura dramatizada del trabajo realizado hasta la fecha, a la que se invita, además de al equipo de dirección y al Consejo Asesor del Dramático, a profesionales (presentes o futuros colaboradores de las Residencias Dramáticas) para que puedan conocer el trabajo de la residencia y retroalimentar a las autoras y autores.

Con respecto a las publicaciones, el objetivo final de las Residencias Dramáticas es la escritura de un texto por parte de cada residente y su publicación dentro de la colección de publicaciones de las Residencias Dramáticas que, hasta el momento, cuenta con 12 títulos. El autor/a concede al Centro Dramático Nacional, sin contraprestación económica, los derechos NO exclusivos para publicar la obra.

La edición impresa tiene una edición única de 300 ejemplares y un precio de venta al público de 10 €. La distribución se lleva a cabo a través de los teatros del Centro Dramático Nacional, librerías especializadas y la librería *on line* del INAEM. En lo que respecta al volumen de ventas, podemos decir que varios de los títulos han agotado la tirada. La edición digital estará disponible en régimen de préstamo gratuito en la Biblioteca Electrónica del Instituto Cervantes, en virtud del convenio suscrito con esta institución.

Habitualmente, se envía un ejemplar a una selección de periodistas especializados en teatro y a las instituciones nacionales y extranjeras que participan en el programa de residencias dramáticas. Además, los textos que nuestros residentes escriben se presentan dentro del Salón Internacional del Libro Teatral (SILT) cada año.

En cuanto a resultados destacados, además de los propios textos creados, de la primera convocatoria, en la que participaron Jorge Aznar, Esther F. Carrodegua, Cristina Rojas, Joan Yago, tres piezas se convirtieron en producciones teatrales (dos producciones propias del Dramático y una coproducción). Es el caso de *Supernormales*, *Breve historia del ferrocarril* y *Algunos días*.

Supernormales, de Esther F. Carrodegua, fue uno de los éxitos más sólidos de la temporada 2021-22, y se pudo ver de nuevo en el Dramático en la primavera de 2023, saliendo después de gira. *Breve historia del ferrocarril español*, de Joan Yago, fue ya un hito del otoño del presente año, con las localidades totalmente agotadas desde la primera semana de exhibición. Se repuso entre abril y mayo de 2024 el Dramático, saliendo de gira en otoño 2024. *Algunos días*, de Cristina Rojas, se estrenó en la primavera de 2023 en la sala Princesa del Teatro María Guerrero y está actualmente de gira.

Además, tanto Esther F. Carrodegua como Joan Yago, junto con María Goiricelaya (residente de la segunda edición), Álvaro Vicente (director de contenidos de la Revista *Dramática*) y Alfredo Sanzol (director del Dramático) visitaron la pasada edición de la Feria de Frankfurt para hablar sobre dramaturgia nacional contemporánea y presentar el número 4 de *Dramática*, un monográfico sobre dramaturgia española contemporánea que pudo ser traducido gracias a la colaboración con AC/E.

María Goiricelaya, Roberto Martín Maiztegui, Aurora Parrilla Camacho y Adrián Perea fueron las cuatro participantes de la segunda edición. De esta segunda convocatoria se convertirá en producción *Los brutos* de Roberto Martín Maiztegui. Además, María Goiricelaya es la directora y dramaturga a cargo del proyecto de Nuevos Dramáticos *Play!* de la temporada 2023-24.

En la convocatoria de 2022-2023 las participantes fueron Cris Balboa, Sara García Pereda, Luis Sorolla y Mélanie Werder Avilés. De esta tercera convocatoria se convertirán en producciones *Roland, mon amour* de Cris Balboa y *Grrrl* de Sara García Pereda. Además, Luis Sorolla ha viajado con nosotros a Santiago de Chile para participar en el *Dramawalker Chile* a lo largo de la temporada 2023-24 y Sara García Pereda al festival de Aviñón para realizar la lectura dramatizada de *Grrrl* en julio de 2024.

Otra línea de acción que desarrolla el Dramático son las Residencias Dramáticas Europeas, dirigidas a seleccionar un/a dramaturga/o que, durante la temporada, entre los meses de marzo y noviembre, realiza cuatro estancias internacionales en Berlín, Bruselas, Madrid y Vilna respectivamente, reuniéndose periódicamente con las/los autoras/es seleccionadas/os por las demás instituciones colaboradoras y fomentando el diálogo con profesionales del sector que retroalimente el proceso creativo. El objetivo final del programa es la escritura de un nuevo texto teatral por parte de cada residente participante. El Dramático se compromete a la publicación de la obra de su autor/a dentro de la colección de publicaciones de las Residencias Dramáticas Europeas.

Al igual que las Residencias Dramáticas, las Residencias Dramáticas Europeas son un programa de apoyo e internacionalización de la dramaturgia española contemporánea del Centro Dramático Nacional en colaboración con Acción Cultural Española (AC/E). Junto a esta entidad, las otras instituciones presentes en el programa son: KVS de Bruselas, Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatras (Teatro Nacional de Lituania) en Vil-

na, Maxim Gorki Theater de Berlín y el Zagrebačko Kazalište Mladih (Teatro de la Juventud de Zagreb).

Las autoras participantes en la convocatoria de 2022-2023 han sido: Carolina Bianchi (Brasil), Žygimantas Kudirka (Lituania), Rachida Lamrabet (Bélgica-Marruecos), Nicolás Eduardo Lange Chamorro (Italia-Chile), Eva Mir (España), Natalka Vorozhbyt (Ucrania). Las autoras participantes en la convocatoria 2023-2024 han sido: Karolis Kaupinis (Lituania), Vedrana Klepica (Croacia), Maite Pérez Astorga (España).



El dios del pop. Diego Anido. Cía. Artyc Content

VOCES

Chistes de amor a veinte duros

María Folguera

De profesión: bufona. Portadora de pétalos de rosas en el cortejo imperial. Privilegiada. Geisha de la conversación. Auxiliar de salud mental ajena en pandemias. En el baile de fin de curso, una de las chicas que aguarda a que la saquen a bailar. Aquella mujer con botas de charol blanco que recorría las colas de los cines de la calle Fuencarral de Madrid, pregonando: “Chistes de amor a veinte duros”.

A veinte duros vendo mis chistes de amor. Me pregunto si en el último email tendría que haber pedido veinticinco duros, en vez de veinte, para hacerme valer, o si queda algún cine de la calle Fuencarral al que acudir con mi pregón. Estudio estrategias para acercarme a los posibles compradores. O a los mecenas. ¿Quién era Mecenaz? Un señor romano, protector de Virgilio y otros poetas. Me lo imagino recostado en el triclinio, las manos en agua con limón entre plato y plato, mientras los poetas barruntan cómo pedirle financiación para una nueva aventura. Me imagino a Lope de Vega ante sus propios dedos tintados y sumisos al duque de Sessa, en el momento en que termina una página más de *El perro del hortelano* y se pregunta si no se está excediendo con esta obra: qué osado al reflejar el juego de abusos y ansias de desclasamiento entre poderosos y escritores, aunque sea en verso y con boda feliz e hipócrita -resignación a ser las dos cosas- al final.

Amanuenses, becados, suplicantes. Pero entusiastas, que diría Remedios Zafra en *El entusiasmo*. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Esclavitas de la Musa, cada mañana regamos las violetas del monte Pieria con el resto de una botella de agua que nos han dado por participar en una mesa redonda: La creación hoy, retos y desafíos. O algo así. La siervita de la Musa sabe que tiene que hacer mucho yoga *for anxiety* para calmar esos tiempos de espera entre convocatorias y resoluciones, almuerzos perpetuamente reagendados con los productores y destellos de plenitud cuando ve un buen trabajo en un escenario y puede decir a una compañera: “Enhorabuena, de verdad”. Ella está enamorada de los elencos, de los documentos que se envían con el sufijo v1, v2, v3, de los calendarios que dicen “estreno” y “gira”. Enamorada es una palabra que se dice mucho en su oficio. También: afortunada, honor, orgullo; términos que aletean dentro del pecho como una gallina cuando se eleva hasta el palo del gallinero. Es un gremio de hijes del aire que cuenta la calderilla en el Excel del ordenador. Que hoy escribe este texto en la mesa de un apartamento manchego mientras las compañeras de producción dormitan en la habitación contigua después de haber estado de montaje hasta las seis de la mañana. Esta noche, bolo en Almagro, pero en el cerebro se cruzan otros quince proyectos más que hay que asir como un haz de rayos. El caso es no acabar con la mano abrasada. Darse aloe cada noche para sostener tanto entusiasmo.

Soñar es gratis

Fernando Epelde

Soñar no es gratis, para hacerlo necesitamos un lugar donde dormir. Soñar cosas distintas implica una cierta calma que permita al subconsciente ir más allá de lo inmediato. Crear es soñar y, si ya es difícil crear algo bueno en las mejores circunstancias, cuanto más lo contrario.

Egoístamente, quizás lo que peor llevo de este sistema de producción brutal en el que nos movemos, es el toparme en las salas con piezas que parten de buenas ideas, pero que se atragantan por inmaduras. A menudo me pregunto si no serán trabajos arrancados antes de tiempo.

Las piezas necesitan un proceso de decantación. Lo mismo sucede con los artistas. Necesitamos saber lo que queremos contar y decidir si somos nosotros los adecuados para el trabajo. Tratar de forzar los procesos y acelerar los mecanismos de producción (con varios montajes al año, por ejemplo) no parece la mejor manera de lograr una obra maestra. Las ideas han de instalarse en nosotros, habitarnos y reventarnos por dentro para, después, materializarse sobre las tablas.

Lo contrario implica, muchas veces, un teatro anémico.

Por supuesto, este mal no se ensaña únicamente en nuestro oficio. A nadie se les escapa que casi ninguna cosa logra dejar huella en esta frenética etapa turbocapitalista.

Mientras tanto, una especie de mantra sobre la contemplación se impone al otro lado de la balanza: “Aburrámonos más”, “busquemos tiempo para no hacer nada...” Cuando producir a estos niveles no suele ser la intención del artista sino, en muchos casos, una respuesta visceral a los estímulos del sistema.

El arte es un trabajo continuado que requiere unas circunstancias particulares, mucho tiempo para hacer pruebas y, casi siempre, estrictos períodos de reposo de los materiales. Contra la precariedad total, surge la vía de generar proyectos constantemente que, a veces, ni siquiera recogen las intenciones del propio artista. La precariedad implica el ajustarse a temáticas y a formatos que encajen. Obras ahora subvencionables, otras veces complacientes, hechas bajo los parámetros que marca el sistema.

Desde mi punto de vista, más urgente que aplicarnos ese mantra de pautas para calmar individualmente la máquina productiva, sería el cambiar los parámetros del sistema desde el frente institucional y los marcos de las ayudas. Así como revisar el funcionamiento de las programaciones y descentralizar los espacios de exhibición.

Necesitamos un marco tranquilo que escuche los verdaderos ritmos de los procesos. Ritmos que ni siquiera conocemos, porque no hemos tenido la oportunidad de probarlos. Lo que sí hemos probado es a crear multitud de piezas al año a un ritmo frenético que no favorece a los creadores, a las obras, ni mucho menos a un público que percibe la repetición, el agotamiento de los temas y también de las fórmulas.

Volver con nuevos ropajes supone el haber tenido la oportunidad de marcharse y también el disponer de un tiempo para buscar, encontrar, procesar y abrirse a proyectos que nos transformen primero como artistas, para luego lograr transformar al público.

La supervivencia es una hoja de Excel

Guadalupe Sáez

Una amiga me envía un *tweet* de Denny Horror que dice lo siguiente: “Si vienes de familia humilde sin viviendas en propiedad y te dedicas a algo artístico; da igual si te va mejor o peor o que necesites otro trabajo, lo que estás consiguiendo es increíblemente difícil. Eres la HOSTIA.”

Mi amiga es autora, mi amiga es muy buena autora, mi amiga es, probablemente, la mejor amiga y también la mejor autora que conozco y conoceré jamás, aunque ella no esté de acuerdo con esto. También es digna, es digna de la HOSTIA, así en mayúsculas como en el *tweet* que me envía. Es digna y, además, precaria, porque ella también tiene otros trabajos y combina la multiplicidad de tareas durante una producción, no por gusto sino porque no tiene dinero, y hace excels y más excels con la esperanza de que alguna vez el resultado final tienda a cero, que el resultado final se acerque a cero. Porque soñar con un balance positivo después de veinticinco años le parece demasiado utópico, demasiado imposible, demasiado demasiado.

Y yo que he aprendido mucho de ella hasta la fecha, yo que lo he aprendido todo, pues también tengo un excel. Un excel anual. Porque en esto de escribir es fácil saber cuánto te vas a gastar al mes y una aventura imaginar lo que ingresarás cuando llegue el día treinta. Y el caso es que ahora, ahora con ese excel estoy mucho más tranquila, estoy tranquila porque puedo ver cómo me descapitalizo conforme se acerca septiembre. Estoy calmada porque puedo ver cómo me pongo en negativo en Navidad, en Pascua o a mitad de mayo. Lo veo todo con distancia, con meses de distancia, con años de distancia. Veo la miseria instalada en las casillas en rojo y eso, eso me da paz. Me da paz, aunque no pueda hacer nada, aunque no vaya a cambiar nada. Porque, ¿qué voy a cambiar yo sola? ¿Qué voy a mejorar yo sola? Yo no soy política, no soy cajera, no arreglo cosas, yo solo escribo. Escribo y dependo de lo que otros hacen, de lo que otros deciden, de lo que sostienen y lo que dejan caer. Y en ese depender, en ese escribir, en esa supervivencia, pienso que algo queda, que algo me llevo, aunque solo sea que prefiero cenar a comer si un día me hace falta o que, al final, siempre acabas necesitando una amiga que te mande *tweets* para recordarte que seguimos, que aún no podemos detenernos, que seguimos. Seguimos hasta la extenuación o hasta el desastre y no pasa nada supongo, no cambia nada, pero te da certezas. Tener una amiga como la mía te da certezas, y eso, creo, es lo único que importa.

Anhelos de dignidad/Parcelas salvajes

Sergio Martínez Vila

La escritura teatral es un oficio, al igual que la dramaturgia - entendiéndola como el oficio de formular estructuras de sentido para la escena, al margen de la creación puramente literaria -. Ahora bien, no creo que podamos hablar de ello como “profesión”. Existe el privilegio de hacer escena, que es siempre, como todo privilegio, una cuestión de clase, pero no la profesión escénica.

Si –por ejemplo– la remuneración más común a la escritura de un texto teatral es la del porcentaje de derechos de autor sobre los ingresos que el espectáculo genere en taquilla, es decir, si el pago que un texto merece es un imponderable sujeto a multitud de variables y el cual, con suerte, llegará a manos de la dramaturga un año o dos después de acabado el trabajo, ¿quién puede permitirse ser un “profesional” de la dramaturgia? Y cuando sucede que sí existe una partida presupuestaria destinada a pagar el texto, ¿tenemos que aplaudir el detalle como si eso fuera una excepción y un regalo que se nos concede? ¿Cuándo y por qué se normalizó algo así?

Hablar de dignidad en lo relativo a la creación escénica es hablar, pues, de cuestiones muy básicas. Daría vergüenza tener que nombrar determinadas prácticas si no fuera porque son consustanciales al sistema de explotación en el que vivimos, y si lo tocante a nuestro oficio nos parece indigno, ¿qué adjetivo podemos usar para referirnos a las condiciones de vida de aquellas que sustentan nuestra –más o menos– “llevadera” situación de indignidad? ¿No es, hasta cierto punto, indigno hablar de ‘dignificación’ cuando lo crucial del asunto sigue sin resolverse o sin nombrarse, siquiera –a saber, la profunda irrelevancia que el teatro tiene para casi todo el mundo–? Si la escena solo le importa a quienes trabajan en ella y a la minoría social que puede costearse el precio de una entrada o de un abono, ¿tiene sentido dignificar ese teatro?, ¿no sería más útil destruirlo?

‘Todo lo que esperes jamás lo verás’, cantaba Chicho Sánchez Ferlosio. Yo creo, también, que la dignidad no hay que aguardarla. No es algo que una ‘generación tapón’ de las artes escénicas tenga secuestrado hasta que las generaciones que vengan detrás puedan pagar su rescate, o lo hagan suyo a fuerza de reivindicarlo. Una ya vive en la amplia o minúscula parcela de dignidad que se ha concedido a sí misma. El teatro “profesional” vive en la suya, también. Ese teatro no tiene que venir a dignificarme a mí, dado que quizá yo no quiera ni deba conformarme con esa ‘dignidad’. Quién sabe, igual está agria. Igual sea un estuche para guardar otras cosas. Igual sea relativa, limitada, incompleta, falaz, o lo que es peor, desconectada del entorno, cuando el teatro existe únicamente por un anhelo salvaje de conexión.

Igual este tema no tiene solución alguna porque la escena también es el patíbulo de las soluciones y de las certezas. Y quizá esa sea la buena noticia.

Dignificación

Ruth Gutiérrez

Yo no soy fuerza de trabajo. Yo no soy útil dentro del sistema mercantil de producción y consumo y, por tanto, no existo. Existo solo en mis palabras, que son mi fuerza de trabajo y que regalo continuamente porque el arte no es capital, aunque funcione bajo las mismas leyes del explotador y el explotado. Escribir para realizarme o escribir para vivir. Las dos son incompatibles según las lógicas de organización del trabajo de una sociedad de derecho. Una utopía. ¿Realmente alguien trabaja de lo que quiere? Mejor dicho, ¿realmente alguien trabaja en las condiciones ideales de aquello que quiere? Escribir gratis. Publicar gratis. Presentaciones y charlas gratis. Plazos exigentes. Fundar una compañía. No tener recursos. No tener derechos. Ni contrato. Ni vacaciones. Porcentajes injustos. Adaptarse a la demanda comercial. Ser rechazado en todas las programaciones. Crear. Malcrear. Censurarse. Traicionarse. Malvivir. Porque ya no se escribe en función de unas necesidades artísticas o sociales, sino que se produce lo que ya se sabe vendido. Al escribir, me veo obligada a desvincular la idea de trabajo de la idea de realización para no morir de hambre. Porque es así, como un axioma, una verdad incuestionable. La eterna figura del bohemio. El artista, tan pobre como una rata, que sacrifica todo por un sueño. El *homeless*. El perro que acepta con ojos tristes el pan duro que alguien le tira al suelo. Y toda esta sumisión, esta perversa espiral de desprecio y autodesprecio, se traga casi sin respirar por amor al arte. En su sentido más estricto y literal. A un tipo que trabaja ocho horas en una fábrica, ¿se le diría que regalara su sueldo o que trabajara gratis? Entonces, si yo empleo ocho horas u ocho meses para escribir un texto, si soy dueña de ese texto, al margen de que sea extraordinario o una auténtica basura, al margen de su calidad o de su utilidad, ¿por qué se me arroja a la miseria pidiéndome que lo entregue a cambio de nada? Y que acepte de buen grado ser atropellada y abusada, que me despoje de todo para entregárselo a otro, como si se tratara de una falla natural o justificada del sistema mercantil por el que se afirma en cada nuevo intento de vivir del teatro que el dinero es el único dios de esta religión monoteísta. Y se ama al dinero de la misma manera, incluso con más fervor y devoción, que se ama a dios. Y por eso decido no creer. Decido ser una disidente de esta retorcida teología capitalista. Una atea. Una ácrata. Decido vivir por fuera de las perversiones que giran alrededor del arte y lo pudren hasta su propia descomposición y extinción, hasta que el hedor resulta tan insoportable que te sientes enfermar. O peor. Hasta no ser capaz de percibir el olor a podrido debajo de tu nariz porque te has acostumbrado a la pestilencia. “No hay placer más grato que el de sorprender a un hombre con más de lo que espera”, dice el burgués en el cuento de Baudelaire cuando le da una moneda falsa a un vagabundo. Yo ya no espero nada. Y esa es mi victoria y mi dignificación. Escribir sin comerciar con mis palabras, sin esperar nada a cambio e incluso rechazarlo como último ejercicio de libertad y resistencia.



Casting Lear. Andrea Jiménez. Barco Pirata Producciones y Teatro de La Abadía.
Foto: Sergio Parra

PROCESOS

Casting Lear

Un camino de ida y vuelta

Andrea Jiménez

Casting Lear ha sido probablemente la obra más compleja, aterradora y hermosa a la que me he enfrentado hasta la fecha. Es no sólo la primera pieza de creación propia que he llevado a cabo después del cierre de Teatro En Vilo, compañía que co-dirigía junto a Noemi Rodríguez, sino también un salto personal, artístico y económico de alto riesgo en el que he invocado, articulado y puesto en práctica muchos de los principios, paradigmas y herramientas del teatro que llevo persiguiendo desde hace 15 años.

Casting Lear nace de una necesidad profunda, personal e íntima de mirar al lugar del que salí corriendo con 23 años: mi padre. Y de hacerlo muy particularmente a través del teatro. Tenía la certeza de que sólo el acto teatral me ofrecería el vuelo imaginativo, la valentía y la seguridad que necesitaba para mirar a dónde hasta ahora no había podido hacerlo. Imaginar a los futuros espectadores, dialogar con esa comunidad invisible que guarda silencio, escucha, sostiene, pero también juzga y se conmueve, o no, ante la voz de un otro, de una otra, se convirtió en el faro necesario para reordenar el relato de mi propia historia. En algún lugar sabía que esta gran asamblea me impediría dar respuestas sencillas a preguntas complejas, y me obligaría a reunir el coraje de gestar un relato poliédrico que escapara de la lógica de víctimas y culpables.

En plena crisis de los formatos de autoficción, en un panorama teatral en el que abundan los relatos de lo propio, era imposible no preguntarse ¿porqué contar mi historia? ¿porqué la mía? ¿porqué ahora? La veracidad de una historia no la legítima para que sea digna de ocupar el tiempo y el espacio de un teatro, y la necesidad y la urgencia de contarla, aunque sean pulso fundamental de un teatro vivo, tampoco bastan. Necesitaba encontrar el lugar desde el cuál mi historia podía conectar y conversar con otros y convertirse de alguna manera en un medio y no un fin en sí mismo: una herramienta para traer preguntas universales, que convocaran, si no a tod+s, a much+s, a reflexionar junt+s.

Y fue así que decidí dialogar con *Rey Lear*, no sólo por ser considerada “una de las mejores tragedias de la literatura universal”, ni una de las más representadas desde su estreno, ni por haber sido escrita por el unánimemente reconocido como genio William Shakespeare, sino porque la historia de mi padre y la mía tenían profundas, casi absurdas, similitudes con la de Lear y Cordelia. A mis ojos, era mi historia: un padre omnipotente, arbitrario e imprevisible repudia a su hija pequeña porque ésta no puede o no quiere amarle conforme a su limitada idea de lo que es el amor. Él, viejo y cansado, incapaz de gestionar su pérdida de poder, termina por perderlo todo en una guerra contra todo y contra todos. Tiempo después ella decide volver de su exilio para salvarle o salvarse, pero también para intentar perdonar.

William Shakespeare escribió *Rey Lear* inspirándose en una leyenda de la época que a su vez otro autor había convertido en una obra de teatro algunos años antes: *The true chronicle of King Leir and his daughters*. Ambos autores trataron la misma trama, pero Shakespeare consiguió lo más difícil: elevar la historia a su dimensión trágica, convertir el cuento en mito, el melodrama en tragedia y universalizar su impacto. Quizás podría por tanto él ayudarme a mí a elevar también la mía, a escapar del peligro del onanismo que siempre bordea la autoficción, y permitir que mi historia se convirtiera en otro espejo más desde dónde actualizar el mito.

Y así fue como me obsesioné con Lear, devoré todas las traducciones, montajes, adaptaciones y versiones que encontré; me permití conmoverme, enfadarme, llorar con sus palabras, reinterpretar una y mil veces una misma frase, inventar nuevos sentidos, incluso imaginar otros finales, otros requiebros a la trama. Por fin un clásico se desprendía para mí de su halo de veneración museística y se convertía en experiencia íntima, en una fuente de nuevas preguntas y algunas respuestas, en un diálogo posible, vivo.

Sin embargo, no quería que la obra se convirtiera en una mera elucubración narrativa sobre Lear, tampoco en una comparativa con mi historia y menos aún en una conferencia pseudo-académica sobre todo lo que había aprendido; no quería conformarme con la eficacia del *storytelling*. Y es que desde hace tiempo que le había empezado a exigir al teatro algo más que contar historias. Perseguía y persigo un teatro que haga uso de su principal potencial: que algo suceda aquí y ahora, en

tiempo real. No sólo porque los actores estén delante nuestro y los oigamos respirar, no sólo porque cada día cambie un gesto, una palabra, una entonación, ni porque en cualquier momento algo pueda siempre salir terriblemente mal. Quiero que en el teatro suceda algo más allá de la representación, busco invocar una forma de presencia y de riesgo que dialogue con la performance y las artes vivas, algo que sea incontestablemente real, algo inensayable, algo irrepetible. Deseo con todas mis fuerzas un teatro capaz de transformar la realidad y la mirada de quién lo atraviesa, la mía, la de mis compañeros, la de los espectadores. Que nada siga igual. Que algo pase, algo que de otra manera no hubiera pasado.

Desde que vi *White Rabbit, Red Rabbit* de Nassim Soleimanpour en el Fringe de Edimburgo en 2013 siempre había tenido la fantasía de imaginar yo también una obra hecha para un actor distinto cada noche, pero nunca había encontrado ninguna razón para hacerlo más allá del mero juego formal. Y fue aquí, cuando por fin el deseo encontró su forma de materializarse, su lugar idóneo. Durante mucho tiempo dudé si atreverme a tal aventura, ya que no tenía ni idea de cómo podría yo llegar a crear algo así, pero la realidad me catapultó hacia la decisión final: tenía tanto miedo de trabajar con un actor-hombre mayor durante un proceso tan largo como iba a ser éste (miedo a que no le interesara el proyecto, a que le pareciera una locura, a que no me entendiera, miedo a que no respetara mi autoridad ni mi visión, miedo a que me abandonara en medio de la gira, miedo, miedo, miedo) que acabé optando por la opción más temeraria: Lear lo interpretaría en cada representación un actor distinto. La decisión convivía además a la perfección con uno de mis impulsos iniciales: ya que mi padre me había repudiado, ahora yo estaba dispuesta a hacer un casting de padres, para encontrar uno que sí supiera querer. Y aunque aún no lo sabía, efectivamente esta iba a ser una oportunidad única para encontrar no uno sino muchos padres putativos.

Una vez armado el concepto de la pieza llegó el momento de “entrar en faena”. Para ello decidí contar con la colaboración de Úrsula Martínez, performer, creadora y directora británica, cuyo trabajo admiraba desde hacía tiempo. Consciente de que en esta ocasión yo no sólo iba a producir, dirigir y escribir, sino que también pretendía estar en escena, decidí encontrar a alguien que co-dirigiera el espectáculo conmigo. Conocía el trabajo de Úrsula y sabía que no sólo tenía amplia experiencia en teatro de creación si no que, igual que a mí, le interesaba bordear las fronteras entre teatro y performance, entre ficción y realidad, entre humor y tragedia. Era la cómplice perfecta para este viaje que se aventuraba apasionante pero también turbulento.

Organicé el calendario conforme a la metodología que ya venía desarrollando en Teatro En Vilo: 60 días repartidos en distintas residencias espaciadas en el tiempo, con el objetivo de escribir la obra en un proceso de ida y vuelta entre el escritorio y la sala de ensayo.

La idea de escribir una obra completa sentada en una mesa me resulta absolutamente extraterrestre, y concibo mi autoría (o al menos la que he practicado hasta

la fecha) como un proceso que entrelaza la escritura, la dirección y, en este caso también, la actuación, de formas prácticamente indisociables.

Por un lado, es un proceso profundamente íntimo, pues efectivamente requiere largas horas de introspección y de escritura libre de toda exigencia (también de la mirada de ese posible público que vendrá), en búsqueda de una libertad radical que quizás sólo exista en soledad. Por otro lado, es un proceso colectivo, que bebe del encuentro con un equipo creativo pues requiere no sólo de muchas horas de conversación, sino también de miradas y mentes capaces de gestar juntas un espacio de juego e improvisación, de prueba y error, de confianza y desafío. En mi caso, así como creo que para el resto de artistas que practican metodologías de teatro de creación, las propuestas e ideas del equipo creativo impactan en tiempo real en las decisiones dramáticas y son indisociables del acto de hacer emanar la pieza final. La autoría no antecede a las reuniones de escenografía o vestuario, los actores no trabajan una interpretación sobre un guion previo, y la dirección no imagina *storyboards* a partir de un texto pre-escrito, sino que el espectáculo se gesta en gran medida en la sala, entre los cuerpos, en el fulgor de las ideas, en la conversación activa, pensando de pie. No se pone en escena, se usa la escena para pensar, para dejar que la obra tome su forma justa.

Obviamente no todo sucede en la sala: una no se salva del complejo proceso de estructuración de la información, que conlleva largas horas de conversación e ingeniería también fuera de la sala de ensayos. Para ello, además de la estrecha colaboración con Úrsula y la constante interrelación con las dramaturgias de espacio, vestuario y sonido, conté también con una asesora dramática, Olga Iglesias, que me ayudó a estructurar el viaje emocional de la pieza, a modo de editora, analista, comentadora, siempre alerta de las posibles lagunas de sentido en el texto, conformando así un equipo multi-talento a la altura del desafío planteado.

Uno de los grandes retos de *Casting Lear* ha sido el de crear un dispositivo escénico capaz de acoger a un actor distinto cada noche y poder a la vez ofrecer una experiencia teatral plena, alejada de la idea de ensayo o *work in progress*. Era fundamental para mí que el juego formal no ocultara ni boicoteara la importancia de la historia, si no que estuviera plenamente a su servicio.

En un primer momento invité a mi amigo y gran actor Juan Paños a “hacer de señor” para explorar los recursos posibles para tal ejercicio, pero pronto nos dimos cuenta de que necesitaríamos en la sala a un Lear de verdad, es decir a un hombre del mismo perfil que el que sería nuestro protagonista, un hombre con edad de ser mi padre, con edad de ser Lear, un verdadero “otro”. Invité a cada ensayo a un hombre distinto: padres de amigas, ex-profesores, actores amateur... Unos 30 hombres maravillosos que me regalaron su tiempo con absoluta generosidad y entrega. A partir de ese momento, toda mi atención pasó a la pregunta sobre cómo gestar una dramaturgia del encuentro, cómo ordenar los tiempos, para que yo y un otro, desconocido, y a priori, aterrador para mí, pudiéramos mirarnos frente a frente. Como

directora llevaba años dedicándome a gestar encuentros, pues mi forma de dirigir actores consiste principalmente en ofrecerles una experiencia en la que puedan encontrarse con la emoción y la palabra de forma orgánica, desde el placer, invocando y no forzando un suceso. Aquí pude poner en práctica esas herramientas, forjando cada día modos distintos desde los que encontrarnos, unas veces entorno a escenas de *Lear*, otras en largas conversaciones, otras desde el juego, otras desde el cuerpo. Todas ellas fueron gestando un camino hacia un nuevo lugar posible, uno en el que otro hombre y yo pudiéramos existir en la finísima línea entre la comodidad y el vértigo, el extrañamiento y el respeto, la diferencia y el amor.

Fueron estos ensayos también los que nos llevaron a encontrar el medio definitivo que permitiría la posibilidad de traer los textos de *Rey Lear* a escena: el uso de un pinganillo a través del cuál Juan Paños dictaría el texto del guión en tiempo real. El pinganillo resultó ser, no sólo la herramienta más sencilla y eficaz, sino también un elemento capaz de ofrecer al actor la sensación física de “soltar el control”. Al igual que *Lear* deja el poder en manos de sus hijas, al igual que Gloucester, ciego, se deja guiar por su hijo disfrazado de mendigo, el actor invitado de *Casting Lear* hace un ejercicio de salto al vacío soltando su control y poniéndose en manos de Juan y mías, en un viaje hacia su propia fragilidad.

La pieza final sólo completa su sentido con la llegada de este otro, el actor, que con su presencia, su escucha y su experiencia acaba de conformar la pieza. Sin el acto generoso de un hombre que decide prestarse a este particular ejercicio la obra no puede existir, lo que la expone por tanto también a su propia fragilidad y a la premisa radical que conforma todo acto teatral: la interdependencia.

Del mismo modo, la propia dramaturgia de la pieza es un complejo tejido interdependiente que combina palabra, imagen, ritmo, tiempo, espacio y música, en una sinergia que sólo puede nacer de una gran conversación colectiva.

En este contexto la autoría se presenta entonces como la voz que, en un ejercicio, ahora sí, individual, vertebra y guía este gran encuentro de otras voces entorno a una visión propia, anclada a una necesidad íntima y real de expresar una mirada sobre el mundo. La autora, en un contexto de creación escénica, no es por tanto ya solamente quién escribe un texto para ser posteriormente llevado a escena, si no quién lidera y materializa desde la palabra, pero también desde las decisiones escénicas, el fruto de una conversación que aspira a incluir el mayor número de voces posibles.

Por ello concibo el acto de la creación escénica como un camino de ida y vuelta constante entre lo íntimo y lo colectivo, pero también entre la dirección y la dramaturgia, la palabra y la acción, el accidente y la decisión, la intuición y el método, el azar y la razón. Quizás sólo en esas fronteras puede aparecer la posibilidad de tropezar con el misterio, con lo inexplicable, con el asombro, en definitiva, con el milagro que convoca que algo sea lo que es.



Mesa de debate: Edición y autoría teatral. Eduardo Pérez-Rasilla. Felipe Díaz (Punto de Vista Editores), Marina Laboreo (Editorial Comanegra), Conchita Piña (Ediciones Antígona) y Carlos Rod (La Uña Rota Ediciones) 2023

Foto: Manuel Lorenzo

CONVERSATORIO

Investigación teatral en el ámbito académico: imaginar nuevas relaciones con la profesión teatral

María Bastianes, Adriana Nicolau Jiménez y Marina Ruíz Cano

Coordinan y moderan: *Eduardo Pérez-Rasilla y Ramon X. Rosselló*

Las páginas siguientes reproducen las líneas básicas del conversatorio que el día 11 de junio de 2024 mantuvimos de manera telemática los profesores Ramon Xavier Rosselló (Universitat de València) y Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III) con las investigadoras Adriana Nicolau (Universitat Oberta de Catalunya), María Bastianes (Universidad Complutense de Madrid) y Marina Ruiz Cano (Le Mans Université). Participó también en la charla Xavier Puchades, en su condición de coordinador y director de esta publicación, quien nos propuso a los profesores que moderamos el coloquio la posibilidad de invitar a un grupo reducido de investigadoras que se ocuparan de manera preferente de la dramaturgia española contemporánea. Convinimos en proponer el conversatorio a Adriana Nicolau, María Bastianes y Marina Ruiz Cano, quienes aceptaron de inmediato la invitación. Las tres son jóvenes investigadoras, con una carrera prometedora, y cuentan ya con una sólida trayectoria profesional. Su labor cubre territorios como la dramaturgia española contemporánea escrita en castellano, en catalán y en euskera o la dramaturgia latinoamericana, que estudian desde su relación con la dramaturgia europea. Si bien su formación académica está vinculada con la Filología y los Estudios Literarios, su investigación teatral conjuga el interés por el texto y el recurso a las herramientas intelectuales que proporcionan las disciplinas académicas estudiadas con la atención a la práctica escénica y a sus singularidades artísticas y profesionales. Los moderadores preparamos un breve cuestionario que remitimos previamente a las investigadoras, planteado de manera abierta como “pie de conversación”. Con estas sencillas premisas procedimos al coloquio,

que se desarrolló de manera fluida y del que surgieron reflexiones que nos parecen luminosas y estimulantes. Más allá del intercambio de pareceres, nuestra voluntad era poner a disposición de los creadores y los estudiosos de la dramaturgia española contemporánea el resultado de aquella conversación. Queremos expresar nuestro agradecimiento a la organización de la Muestra, a las investigadoras participantes y a los lectores que puedan interesarse por el contenido de aquella conversación que ahora se publica.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA: *¿Cuál es vuestra relación con la dramaturgia española actual? ¿Qué cuestiones habéis investigado sobre ella y qué asuntos pensáis trabajar en el futuro?*

MARÍA BASTIANES: *En cuanto a dramaturgia contemporánea, en 2016 estuve trabajando fuera de la universidad, casi por accidente, como becaria en la Subdirección General del Libro. Fue un periodo breve donde realicé una bibliografía ordenada de la literatura dramática publicada en España ese año, que incluía también obras de la dramaturgia contemporánea. Después, edité y traduje al inglés Los ojos de Pablo Messiez. Esto me permitió comenzar a explorar una de las líneas de investigación que trabajo actualmente: las relaciones entre la realidad teatral hispanoamericana y española, sobre todo para entender el acercamiento que se está produciendo en los últimos años desde un punto histórico. También colaboro como investigadora en el proyecto Performa.¹ Estamos, de hecho, a punto de publicar un volumen titulado Contra el espectador (2024), que recoge entrevistas a diversos creadores contemporáneos para conocer cómo se enfrentan y cómo dialogan con el público.*

ADRIANA NICOLAU: *En 2021, defendí mi tesis Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019).² Cuando la comencé en 2016, me planteé por qué en los estudios teatrales catalanes apenas se había investigado el impacto que el feminismo, como movimiento activista y de pensamiento, había tenido en el teatro catalán de las últimas décadas. Esto me llevó a aplicar distintos marcos teóricos, comenzando por la tradición anglosajona de estudios teatrales feministas. Más adelante, en la etapa postdoctoral, trabajé por un lado con los estudios afectivos, que permiten explorar el uso de las emociones como vehículo de ideas políticas; y, por otro lado, traté un tema que me atrae mucho y que quiero desarrollar en el futuro: los estudios autoriales. De esta última línea, me interesa pensar qué es como artefacto cultural el escritor y aplicar esta comprensión al estudio de cómo las dramaturgas negocian con esta imagen normativa en el campo teatral. Los distintos marcos mencionados me han servido para pensar el teatro catalán de las autoras*

¹ <https://grupoperforma.wordpress.com/>

² Esta Tesis se puede consultar aquí: <https://www.uoc.edu/portal/ca/escola-doctorat/aparador-tesis/tesis-doctorals/humanities-communication/adriana-nicolau-jimenez.html>

más recientes y la representación de las identidades disidentes, tanto desde un punto de vista del género como de la sexualidad, incluyendo otros ejes como el de la raza o la clase. Plantearse el enfoque metodológico es también plantearse qué hacemos desde la investigación para realmente apreciar esta riqueza y atender a unos discursos que ahora ya han llegado a los centros, pero que hace un par de décadas hablaban desde los márgenes.

MARINA RUIZ CANO: Pues tenemos bastantes puntos en común, ¿no? Yo soy autora de dos Tesis: en la primera, de 2020, comparaba aspectos más estéticos del teatro, a partir del juego del actor de Diderot en la obra de Rodolf Sirera,³ yo vengo de Filología Francesa y esto ha dejado marca; y en la segunda, ya en Francia, me interesé por la representación de los espacios en el teatro del País Vasco, pues dentro de los estudios dramáticos de España, la dramaturgia vasca estaba bastante olvidada.⁴ En esta Tesis, investigué el teatro vasco contemporáneo desde la Transición atendiendo a la construcción de identidades y memorias. Y, desde entonces, en Francia, cada vez que hay que hablar del teatro vasco, me llaman. En los proyectos actuales y futuros, he querido pasar un poco página y centrarme más en el teatro político. Quiero investigar cómo el teatro es capaz de construir imaginarios revolucionarios como espacio de expresión libre, verdaderamente democrático, a partir de los márgenes. Actualmente en Francia, trabajo sobre la expresión de las marginalidades de trabajadoras sexuales y presas desde una perspectiva interseccional de género. Y uno de los proyectos que me gustaría llevar a cabo, aunque desde el extranjero es complicado, sería crear una cartografía de espacios de creación autogestionados para presos, sin papeles y todo aquello que está fuera de la norma. Y en este sentido, Olivier Neveux, del comité de redacción de Théâtre/Public, está interesado en dar un espacio de difusión al teatro político español. Y, por último, me interesa también investigar la circulación y la recepción del teatro español en Francia y estoy intentando sacar adelante un número dedicado a la difusión de textos de lenguas españolas en Francia a través de la traducción, los festivales, etc.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA: Me interesa particularmente que vuestras investigaciones lleven consigo una reflexión sobre el lugar del investigador teatral, es decir, un cierto cuestionamiento del sujeto investigador. Esto me parece un paso muy importante, sobre todo, que esta perspectiva se adopte en investigación por las generaciones más jóvenes. También veo una preocupación, desde posicionamientos distintos, por la cuestión de las identidades y la condición política del teatro sin reducir esa condición a una única

³ Esta Tesis se puede consultar aquí: De Diderot en Rodolf Sirera: sur les traces du jeu: <https://addi.ehu.es/handle/10810/50377?locale-attribute=eu>

⁴ Espaces, mémoires et identités dans le théâtre espagnol: le cas du théâtre au Pays basque (1979-2004). Dirección de Tesis, Zoraida Carandell. Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Université Paris Nanterre, 2021. Actualmente en proceso de traducción y publicación en castellano.

manera de mirar. Y quiero destacar también esa idea tan sugestiva del margen como lugar de convergencia de aspectos muy distintos que han estado en la periferia de la investigación y que vosotras tratáis como elementos prioritarios de estudio.

MARÍA BASTIANES: *Sí, con respecto a lo que me toca más de cerca, uno de los problemas que me encontré cuando empecé a interesarme por las relaciones del teatro español del siglo XX y XXI con Hispanoamérica, pero también con Europa, es el lugar extraño en el que queda dentro del canon mundial. Tengo la sensación de que la crítica española ha estado muy centrada en España y se ha preocupado poco por entender la inserción de este teatro en otros contextos. No es una crítica a lo que se ha hecho, es lógico que cuando un tema se agota, los nuevos investigadores salgamos a buscar nuevos horizontes. No sé qué pensáis vosotras...*

ADRIANA NICOLAU: *Yo sí creo que hay una crítica necesaria. En la cuestión del género y de las identidades marginales es muy obvio. Es decir, desde hace muy poco en el estudio del teatro catalán y en el del español un poco menos, pero también, la autoría femenina ocupaba siempre un lugar marginal y el análisis del género, dentro de las obras o de las dinámicas del campo teatral, era prácticamente inexistente. Así pues, la crítica de la posición investigadora es necesaria porque hay que hacerse esta pregunta: ¿Por qué hay fenómenos significativos que no han sido tratados por la crítica académica hasta ahora?*

RAMON X. ROSSELLÓ: *Nos gustaría también que hablarais un poco del tipo de materiales, de documentación o de fuentes de información con la que trabajáis preferentemente en vuestra investigación.*

MARINA RUIZ CANO: *Evidentemente, nunca disocio el texto de la puesta en escena y, cuando es posible, cojo el tren y voy hasta Bilbao para ver la obra antes de volver a visionarla en vídeo, fotografías, etc. Al estar en Francia y por mi formación de filóloga, utilizo mucho el texto, es verdad, pero el aspecto polisensorial del teatro me parece imprescindible. En ocasiones, tengo la suerte de poder hablar con los creadores, sobre todo en el caso de Pabellón 6 en Bilbao, donde realmente conozco a todo el equipo: regidores, comunicación, escritores, los que gestionan el papeleo con el Ayuntamiento... Como acabo de decir, me interesa cada vez más el carácter político del teatro y por eso es necesario consultar los programas de mano, los sitios web de las compañías, la crítica teatral, la recepción del público porque, al final, es el reflejo de las preocupaciones de un lugar y un momento determinado. ¿Cuál es la intención de los dramaturgos y la recepción del público? ¿Cómo evoluciona? Esta metodología en Francia se vincula con los estudios de civilización, una palabra bastante fea, que es una mezcla de Historia, Antropología y Sociología. Y todos esos materiales anexos a la pieza teatral, nos permite escudriñar realmente las circunstancias sociales, políticas y económicas y, en este sentido, es algo que me interesa mucho. De vez en cuando, por ejemplo, he tenido que consultar también pre-*

supuestos, las cuestiones de política y gestión cultural. Algo muy laborioso y opaco. De hecho, en mi Tesis tuve que dejar de lado estos datos porque no me cuadraban las cifras según la fuente que consultaba. Y, aún así, me parece que es un material que no se puede pasar por alto para conocer cuáles son las condiciones de trabajo de las personas que se dedican a la investigación y a la creación escénica.

ADRIANA NICOLAU: Me parece muy interesante el planteamiento de Marina, la cuestión de bajar al terreno. Yo también vengo de estudios literarios y me resulta más fácil ir al texto; pero en mi investigación siempre intento asistir a las obras o conseguir los vídeos, algo más laborioso que encontrar los textos, incluso los no editados. Desde mi punto de vista, lo que esto te permite, dentro del teatro profesional, es llegar a aquello que está fuera de lo que se está canonizando. En este sentido, la edición teatral juega un papel de canonización, pero hay muchísimas propuestas, una ebullición en los teatros que no llega a esta visibilidad, ni a temporadas largas, ni a una difusión fuera del lugar de producción. Para mí, todo esto tiene que ver con dos cuestiones: por un lado, la mayoría del teatro de texto que se está haciendo hoy no se publica; y por otro, un contingente muy significativo de lo que se estrena no es teatro dramático, es posdramático, performático, interdisciplinar... Por tanto, es necesario acercarnos al teatro y no solo al texto para atender a la representación. Por poner un ejemplo, si nos ocupamos de la representación teatral de las identidades trans, tenemos que tener en cuenta el debate en torno a quién representa quién, si el intérprete es trans y si es profesional o no. Por lo tanto, la escenificación tiene unas consecuencias drásticas en el tipo de teatro que se propone.

Otra cuestión que me gustaría señalar es que en mi investigación doctoral sí realicé un seguimiento del campo y, en la línea que comentaba Marina, intenté hablar mucho con las creadoras. No puedes llegar con tu teoría e imponerla al campo. En mi caso, muchas creadoras no se identificaban con la etiqueta 'feminista' aunque, sobre todo las de más edad, habían estado en asociaciones de creadoras, habían escrito sobre personajes femeninos e, incluso, tratado temas claramente feministas. Se trata de matices significativos que solo se descubren mirando de cerca.

MARÍA BASTIANES: Coincido con lo que dijisteis sobre la formación filológica y es que, cuando te pones con los estudios teatrales, te das cuenta de que con lo que aprendiste en la carrera no es suficiente y es importante el trabajo de campo. Y llega la pregunta sobre la práctica y cómo es ese mundo tan distinto que, como investigadora, intentas explorar en talleres o desde la creación misma. Si hablamos de la perspectiva metodológica en la que me inserto, no me considero ni filóloga ni teórica del teatro, prefiero definirme como historiadora cultural. Soy omnívora, trabajo con el material que me sirve en cada caso. Me gusta mucho el trabajo de campo y atender a cuestiones que van más allá de las grandes figuras que sostienen una propuesta, quiero conocer lo que pasa detrás, como decía Marina, la gente que forma parte de ese tejido que hace posible que una obra se represente. El teatro depende mucho de un soporte institucional y de los circuitos dispo-

nibles y todo eso me fascina, aunque reconstruir ese aspecto es una tarea muy ardua y no siempre fácil, por ejemplo, cuando quieres acceder a información relativa a la organización o financiación y te ponen barreras.

Una gran preocupación cuando hago entrevistas es cómo sacar al entrevistado de su zona de confort. Los creadores, por ejemplo, suelen tener un discurso muy armado sobre sus obras, un discurso que están acostumbrados a repetir para hacer promoción, como es lógico. Así que siempre intento leerme todas las entrevistas que ya les han hecho y hacer preguntas nuevas, que desactiven ese tipo de discursos, aunque no siempre lo logro.

RAMON X. ROSSELLÓ: En relación a ese contacto que mantenéis con la autoría teatral, así como con otros profesionales, se me plantea el tema de la accesibilidad, ¿con qué facilidades y dificultades os habéis encontrado al respecto? Y también si combináis la investigación con otros ámbitos como la gestión, la creación, el periodismo...

ADRIANA NICOLAU: No todo el mundo es igual de accesible; mi experiencia personal tiene que ver con el factor humano y con la posición que la gente ocupa en el campo teatral. Es decir, si son precarios, tienen poca trayectoria o si nadie los programa, se muestran muy interesados; en cambio, con gente que está más en la cima, un director de un teatro nacional, por ejemplo, sí puede haber una tendencia a una menor accesibilidad. En cuanto a otras tareas, además de la investigación, escribo crítica teatral. Empecé a hacerlo de manera regular al acabar mi Tesis, porque una Tesis te obliga a una intensidad en la investigación que no siempre se puede sostener después en el tiempo. Con la Tesis, vi y leí muchísimo teatro y esto no lo he podido sostener después del mismo modo, pero la crítica es una estrategia para mantener una relación constante con el campo y estar al día de las novedades. Escribo para Red Escénica, una plataforma de Valencia, y en El Temps de les Arts, que ahora me han pedido un momento de pausa por problemas económicos. En el sector de la crítica hay una gran precariedad, aunque personalmente intento que mis colaboraciones sean remuneradas. Aun así, escribo sobre todo por el placer de escribir.

MARINA RUIZ CANO: Mi mayor relación es con los profesionales de Pabellón 6, donde Felipe Loza me ha invitado a asistir a los ensayos algunas veces. Es muy enriquecedor poder ver cómo un texto que has leído y no sabías por dónde podía ir se va construyendo con el trabajo de actores, escenografía... Y todo lo que da de sí tras meses después del estreno. Es un salto enorme del texto que nos llega a los filólogos. En Francia tengo relación con Actualités Éditions, la única editorial que traduce exclusivamente teatro en lengua española al francés. En ese sentido, conozco más a las traductoras y a las personas de la editorial. Y también he escrito crítica en Teatro Magazine, donde se publican semanalmente críticas de teatro en lengua española de todo el mundo. Queríamos construir una red con personas de diferentes países del mundo y, al final, se ha quedado muy centralizado como proyecto y lo he dejado. No me había planteado por

qué había escrito crítica y al decir Adriana que la escribe por placer, me he dado cuenta de que escribía críticas que alimentaban la investigación de otra manera. Quizás yo me metía mucha presión y me pasaba horas. Me parece un ejercicio no solo bonito, también necesario para mostrar que el teatro está presente en la sociedad y permite abrir puertas en la investigación.

ADRIANA NICOLAU: *Sí, está el placer y después está también la intención divulgadora o de tratar de maximizar los resultados del esfuerzo investigador que has hecho. Es decir, yo tengo una cantera de ideas y de conocimiento sobre la autoría, sobre todo femenina catalana actual, y dar a conocer esto a un público más amplio por medio de la crítica es una forma de divulgar la investigación.*

MARÍA BASTIANES: *Como decía antes Adriana, es verdad que cuando me he encontrado problemas para hacer una entrevista a creadores se trataba de gente consagrada o de gente que ya tenía su red propia de investigadores. Son contados los casos, de todas maneras. Este año estoy curando con otras dos compañeras una exposición sobre la cultura visual de Celestina (“Al hilo de Celestina. Tipo, mito, mujer”, Museo Celestina, La Puebla de Montalbán, 29 de junio a 29 de septiembre de 2024) y me ha servido para darme cuenta de lo generosa que es la gente de teatro comparada con la gente de los museos, por ejemplo. Y esto me ha hecho reflexionar mucho sobre el porqué de esa generosidad. Las artes escénicas son efímeras, los artistas saben bien que el desarrollo de una memoria de sus creaciones es fundamental para el traspaso al futuro; incluso los dramaturgos, que al fin y al cabo crean también para la escena de un determinado momento. Las críticas o los estudios contemporáneos son lo que quedará para la historia. Hace poco fui a ver una obra en Londres con unas críticas fantásticas y a mí no me interesó. Si en este caso, no hay ninguna crítica negativa, lo que quedará para el futuro es que fue un éxito y viceversa. Como investigadores de teatro o como críticos, tenemos una responsabilidad un poco mayor que la de un filólogo al uso. Podemos hacer daño si no somos precisos o si no analizamos correctamente lo que observamos.*

Y, en ese sentido, creo que también es importante empezar a generar crítica y estudio para el exterior, como comentaba Marina. Hay que contar fuera el momento dulce que está atravesando la dramaturgia y las artes escénicas en España y atrevernos a buscar los medios para hacerlo. En este sentido, colaboro, aunque no todo lo que quisiera, con el The Theatre Times donde, además de autora, soy regional managing editor de su festival online IOFT en la parte que corresponde a España y a Hispanoamérica.⁵ Por lo menos en el caso anglosajón, que es el que conozco un poco más, tengo la impresión de que no se está al día de lo que sucede en las artes escénicas del mundo hispano. Hay un interés muy acotado por ciertos temas conocidos, en general traumas históricos o sociales (la Guerra

⁵ <https://thetheatretimes.com/>

Civil, las dictaduras hispanoamericanas, etc.), pero se aprecia poco qué aportan artísticamente a la historia del teatro universal. Por eso, como investigadores tenemos que ayudar a comprender afuera el amplio y diverso abanico creativo actual.

RAMON X. ROSSELLÓ: Quisiera recoger una idea de las que habéis planteado que me parece muy interesante como es la de la responsabilidad. Es decir, como investigadores, ¿qué elegimos investigar? Pues como decía María es lo que finalmente tiene más posibilidades de difusión.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA: A mí me gustaría incidir en la generosidad de los profesionales que apuntaba María y en lo que comentaba antes Adriana sobre la accesibilidad según sean creadores más o menos consolidados. Y voy a hacer un poco de abogado del diablo cuando pienso en investigadores especializados en ciertos autores. Algunos de estos creadores, precisamente por su generosidad y por la brillantez de su obra, son extraordinariamente seductores y me pregunto hasta qué punto, en esos casos, los investigadores no caemos en esas redes de la seducción con el peligro de que perdamos una cierta distancia crítica. No sé si esto puede abrir otra perspectiva sobre el tema.

MARÍA BASTIANES: Sí, yo cuando trabajo con otros periodos históricos estoy muy a gusto en mi casa con mis documentos, pero no pasa lo mismo cuando me toca lidiar con un creador contemporáneo. Por ejemplo, me ha pasado ver un espectáculo que me encandila, y después ir a ver otra creación del mismo grupo que ya no te entusiasma tanto. Si has hecho buenas migas con los creadores del espectáculo es difícil enfrentarse a la pregunta “¿qué te pareció?”. En estos casos, si algo no me terminó de convencer, trato de decirlo con mucha elegancia y, por ejemplo, no escribo críticas de obras que no me interesan; algo que va un poco a la contra de lo que dije antes, porque así es como las críticas son siempre positivas. Como investigadora sí que trato de desligarme de mi condición de espectadora, son dos cosas distintas, e intento entender la propuesta y trabajarla desde su contexto. Aún así, a mí me parece particularmente difícil cuando se trata de obras contemporáneas.

MARINA RUIZ CANO: No sé si por suerte o por desgracia, nunca he estado en esta situación de casi deber moral con respecto a los creadores que me han dado su confianza. Entiendo lo que ha dicho María ahora de desligar la postura de espectadora y de investigadora cuando vemos un espectáculo. Claro, la primera reacción es visceral, te gusta o no te gusta, pero yo no sé si os pasa, soy incapaz de leer un libro sin bolígrafo y lo mismo, siempre estoy pensando: mira, aquí hay una referencia o no sé por qué habrán optado por esta dirección escénica... Creo que es imposible de desligar.

ADRIANA NICOLAU: Últimamente estoy preparando una asignatura de crítica literaria y creo que lo que has planteado, Eduardo, es uno de sus problemas eternos: ¿cómo encontrar la distancia crítica? Una tarea nada fácil puesto que la perspectiva crítica no

llega en la carrera, tampoco en el Máster, sino que empieza a llegar en la etapa doctoral y además está condicionada por las pasiones de cada una. Dicho esto, hay una cuestión de registros, es decir: de la crítica periodística se espera que sea valorativa, que diga si una obra tiene o no calidad, si vale la pena verla o no (luego hay todo un debate sobre si la crítica actual es suficientemente valorativa o no, pero esta es otra cuestión). De la investigación, tal y como yo la concibo, no esperamos que sea valorativa, porque un crítico de periódico sí que está intentando determinar dónde hay calidad y dónde no, está en la antesala de la canonización; pero un investigador encuentra interés en las piezas sin que sean necesariamente de calidad, porque pueden ser representativas históricamente por haber introducido por primera vez en el teatro un tema como la pérdida gestacional, por ejemplo. Por otra parte, está el tiempo, que juega un papel en los procesos de recepción crítica: cuando ves una obra tienes unas reacciones en el momento y luego, días u horas después, puedes empezar a generar una respuesta crítica más distanciada. Sin embargo, como investigadora cuanto más conoces una obra, más te interesa, porque más recovecos y pliegues descubres, y a veces acabas teniendo una visión más benévola de su calidad que al inicio. Es un vaivén que hay que ir trabajando siempre.

MARÍA BASTIANES: *Efectivamente, hay que diferenciar entre el espectador, el crítico y el investigador porque tal y como dice Adriana son tres acercamientos completamente distintos. Y estoy de acuerdo, no lo había pensado, pero también como investigador uno puede distorsionar la primera impresión. Cuando investigas un espectáculo tienes que armar una narrativa de por qué es relevante y, a veces, incluso inconscientemente, acaba resultándote mucho más interesante de lo que te había resultado como público o como crítico. De todas maneras, después de todos estos años pasando de un acercamiento al otro, creo que el espectador siempre gana la partida. A fin de cuentas, el teatro es energía, es lo que te pasa en ese momento preciso, no lo que digieres en frío después. Si algo me gusta o disgusta mucho, la respuesta del espectador que llevo dentro es visceral, y mi lado de crítico o de investigadora se cortocircuitan. Yo en el futuro quiero ser una buena espectadora, no hay nada que me dé más satisfacción.*

RAMON X. ROSSELLÓ: *Volviendo a vuestra condición de investigadoras y enlazando con el tema más presente en este número de la revista, la dignificación, ¿en qué contexto lleváis a cabo vuestra investigación, con qué problemas os encontráis y cómo pensáis que se podrían mejorar esas condiciones?*

MARINA RUIZ CANO: *Desde que vine a Francia, el trabajo de investigadora lo llevo de manera paralela a mi actividad como docente. Desde hace cuatro años, tengo la suerte de poder compaginar un trabajo a tiempo completo, al ser profesora titular en la universidad francesa, con la Tesis y la investigación. Sin embargo, esto no implica que sea profesora investigadora, por lo que tengo una carga docente enorme, prácticamente el doble de la de un profesor investigador. Además, a esta carga hay que sumar el laboratoi-*

re, lo que en España sería el equipo o el proyecto de investigación. En esta situación, no percibo financiación alguna para desplazamientos ni publicaciones, tampoco me permiten organizar jornadas de estudio. Entonces, bueno, es una precarización bastante fuerte que no solamente me afecta a mí, por desgracia es el pan de cada día en la investigación en ciencias humanas y artísticas. Supongo que en España será más o menos parecido.

Y claro, ¿las soluciones? No depende de nosotras la creación de puestos fijos y no de becas. Cuando recibo la información sobre premios y becas en la newsletter de Artezblai, pienso que es pan para hoy y hambre para mañana. Por eso me parecen necesarias cuestiones como, por ejemplo, consolidar las estructuras de documentación e investigación, sobre todo a nivel autonómico. Me refiero a lo que he podido ver en el País Vasco, todo lo que ha costado crear una estructura, sostener simplemente una biblioteca donde se recopile toda la documentación de la historia teatral vasca. Supongo que en cada comunidad autónoma será diferente, pero me parece que para mejorar realmente las condiciones de investigación este es un aspecto esencial. Otra cuestión importante sería la de desligar el trabajo de investigación del rendimiento económico, que es algo que la sociedad en la que vivimos nos lo impone por desgracia. Quizás en lo que sí que podríamos actuar nosotras más directamente sería en reforzar la concepción de la persona investigadora en la sociedad. Hay mucha gente que no sabe lo que hacemos o que piensa que nuestro trabajo se limita a dar nuestra opinión, como en la crítica periodística. Quizás deberíamos mostrar qué se esconde tras nuestra labor, porque parece que hay muchas sombras a nivel social sobre nuestro trabajo.

ADRIANA NICOLAU: En mi caso, he tenido un recorrido muy rápido y una trayectoria privilegiada. En diciembre del año pasado, gané una plaza de titular en la Universitat Oberta de Catalunya y, por lo tanto, tengo mejores condiciones que muchas otras investigadoras jóvenes. Dicho esto, las condiciones nunca son óptimas: por ejemplo, tuve una beca de tres años para realizar mi Tesis, cuando es sabido que es un tiempo insuficiente, pues la media española es de 4'4 años. A esto se añade la incertidumbre habitual que los estudiantes predoctorales sufren particularmente, porque desarrollan trabajo ingente que debe abrirles la puerta de entrada a la universidad, sin saber si efectivamente se abrirá o no.

¿Qué me parece que se podría hacer para mejorar esta situación? Bueno, ahora en Catalunya es un buen momento dentro de lo que cabe porque se están produciendo muchas jubilaciones y abriendo plazas, algo que antes no sucedía. Aún así, el objetivo final tendría que ser bajar la cantidad de asociados estructurales y que hubiera más plazas titulares. También sería deseable que hubiera más becas intermedias, ya que en el Estado español la única beca transversal que existe es la Juan de la Cierva y es muy competitiva. Hay muy pocas becas autonómicas, Baleares tiene una y otra el País Valencià; pero Catalunya no las tiene, a no ser que vengas del extranjero y optes a la Beatriu de Pinós. Personalmente tuve una beca postdoctoral Margarita Salas, dos años de contrato y por lo tanto una gran oportunidad para consolidar un currículum investigador, acreditarse y poder acceder después en condiciones a un concurso de plazas fijas. Por desgracia estas becas no se han vuelto a convocar más.

Por otro lado, está la cuestión del rol lateral de los estudios teatrales en nuestra tradición disciplinar. En el mundo anglosajón, existen Departaments of Drama que aquí no tenemos, lo que implica que la creación de grupos de investigación o la petición de proyectos sea más difícil. Y si los investigadores piden proyectos y consiguen financiación, es mucho más fácil que puedan contratar investigadores jóvenes; pero una vez más esto hace recaer la responsabilidad en personas individuales, cuando la solución debería ser estructural. Por mi parte, la estrategia que he encontrado para aportar mi granito de arena es la de difundir y compartir todo lo que he aprendido sobre estas cuestiones, durante y después de mi Tesis, con gente que está entre uno y cuatro años por detrás de mí en su trayectoria académica.

MARÍA BASTIANES: *Como dejaron ver Marina y Adriana, esta cuestión se podría dividir en dos aspectos: primero, los problemas que tiene cualquier investigador, pues la entrada al sistema está menos definida que la de la docencia e investigación o, simplemente, la docencia; y, segundo, lo que mencionaba Adriana, los de estudios teatrales somos una “minoría” dentro del sistema académico español.*

Yo soy sobre todo investigadora, aunque he impartido docencia en la Complutense, la Carlos III y Leeds. La investigación siempre la he tenido acotada porque los contratos que he tenido son, sobre todo, de investigación. Yo terminé mi doctorado y, por fortuna, el maravilloso Grupo Performa, compuesto por las universidades de Santiago, Toulouse y Carlos III de Madrid, me acogió y me permitió obtener una beca Juan de la Cierva, después de un año fuera de la academia. Un año en el que pensé que, tras mi doctorado, no iba a volver a investigar por falta de oportunidades. Paradójicamente, luego del vacío vino un período de bonanza. Tuve que interrumpir la Juan de la Cierva porque saqué una Marie Curie para irme a Leeds. Cuando se terminó, volví a España con un contrato de Excelencia de la Carlos III, a los que tuve que dejar plantados una vez más, porque casi al mismo tiempo me salió un contrato en la Complutense más largo y con más posibilidades de futuro permanente: el contrato Talento de la Comunidad de Madrid. Nunca podré agradecer lo suficiente a Eduardo por haberme acogido una vez más en la Carlos III y la comprensión cuando le dije que me iba. En un año pasé de una categoría junior a otra senior, hace poco saqué el certificado R3 y aquí seguimos.

Se puede decir que he tenido la fortuna de ir encadenando contratos de investigación. Esto, sin embargo, lo pude hacer porque me fui fuera: muchos contratos de excelencia te exigen varios años en el extranjero, como decía Adriana, y soy también muy consciente de que este es un sacrificio que, con razón, no todo el mundo está dispuesto a hacer. Por otro lado, frente a los que siguen la ruta tradicional de docencia e investigación (ayudante doctor y luego ya puestos permanentes), los investigadores no tenemos un camino definido. Ningún contrato posdoctoral te garantiza nada cuando terminas, ni siquiera ahora la Ramón y Cajal, que ha perdido su presupuesto de consolidación. Como bien apuntó Adriana, por ejemplo, con los fondos de la pandemia en los últimos años se abrieron un montón de nuevos contratos posdoctorales. A nadie se le ocurrió pensar en qué harían luego con toda esa gente que se contrataba por solo un par de años. Eso ha sido una

tragedia para muchos que han estado fuera del mercado laboral no académico por varios años porque creían que tenía una posibilidad de entrar en la universidad. Este es en estos momentos uno de los mayores problemas que tenemos, te pasas varios años en ese mundo paralelo que es la universidad y luego no somos fácilmente reciclables.

Claro que el mundo del investigador tiene también sus grandes ventajas. La docencia reducida, como ya dije, pero también el sueldo, mucho más jugoso que el de los inicios (a veces muy largos, te pueden tener de ayudante doctor hasta seis años) de la ruta tradicional. Así que, si eres afortunado y estás en un momento en que puedes optar por cualquiera de las dos opciones —hay extensos períodos en los que la ruta tradicional está cerrada porque no salen plazas— tampoco es fácil elegir: ¿qué hago?, ¿me paso un par de años ganando más con la libertad de investigar o me aseguro que entro por la ruta tradicional donde el trabajo permanente está más asegurado? Todo esto, además, genera competencia y tensión entre los de que optan por la ruta de investigadores y los que van por la ruta tradicional que no debería existir. Sin contar con lo mal que quedas con los que te han apoyado, y el dinero que se desperdicia, cuando tienes dejar una oportunidad para coger otra con más posibilidades simplemente porque nadie te puede garantizar nada.

Al final, en esto de moverte de un contrato a otro se termina perdiendo un montón de tiempo en estrategias o, mejor dicho, cábalas porque, para añadir más confusión, las reglas del juego cambian todo el tiempo. De un año para el otro, deja de puntuar lo que antes puntuaba para evaluar tu carrera investigadora (tener determinado contrato, haber publicado en determinada editorial o revista, ser o no multidisciplinar, priorizar calidad o cantidad). Un currículum de investigador no lo haces de un año a otro. Para peor, los estudios teatrales tienen la dificultad añadida de que, como es un campo pequeño, a la hora de evaluar tu trayectoria para proyectos muchas veces lo hacen personas que no conoce tu campo de investigación.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA: *Y dadas estas condiciones de calidad investigadora que en España es casi una práctica voluntarista, ¿cómo pensáis que se podría mejorar el maridaje entre el mundo profesional y el universitario? ¿Se podría plantear esta relación de un modo más imaginativo y fecundo? Se trata de dos mundos muy distintos que convergen, sin embargo, en su precariedad. Dos mundos con tanta necesidad de encuentro, con tantas posibilidades de enriquecimiento mutuo. Yo creo que hay un elemento de debilidad, que se ha señalado en algún momento, que la mayoría provenimos del ámbito de la Filología cuando las líneas dominantes de la escena contemporánea, como indicaba Adriana, apuntan a un teatro que no se publica o están más interesadas por un teatro no dramático. Algo que se sale, pues, del canon literario textual y la universidad española no trabaja desde esa perspectiva. ¿Qué podríamos aportar los investigadores a esas relaciones, precisamente, ante un campo tan complejo, pero también tan vacío y, por tanto, tan susceptible de ser llenado?*

RAMON X. ROSSELLÓ: *Sí, a mí la idea del impacto de nuestra investigación en el mundo profesional me parece también un tema a tratar. ¿Qué podríamos hacer para que*

la investigación sea más visible y permita una retroalimentación con el mundo profesional, para mejorar el diálogo entre investigación y creación?

MARINA RUIZ CANO: *Rescato la idea de ecosistema que me parece muy evocadora porque, al final, el teatro es un ecosistema y quiero creer que es un ser orgánico. A partir de esta imagen, es un poco más fácil imaginar posibles colaboraciones armoniosas, ¿no? Y sobre todo horizontales, porque uno de los problemas que me he encontrado al acercarme a los profesionales es pensar que no soy legítima por mi formación. Y es posible que los profesionales no quieran ser un objeto analizado, un animal del zoo al que alguien está observando. Así pues, creo que una de las claves pasaría por eliminar este tipo de prejuicios jerárquicos y trabajar desde la horizontalidad. Al final, nuestro trabajo es esencial también para la creación y mostramos la existencia de estos profesionales y que nuestra labor docente, de alguna manera, ayuda a crear a los profesionales del futuro. Yo tengo alumnas del Máster de 21 años y me han mandado un correo agradeciendo que les recomendara su primera obra de teatro. Estas son espectadoras del futuro y nosotras colaboramos también en su existencia. Y, desde un punto de vista más práctico, yo he asistido a jornadas dedicadas al teatro en Francia donde no había ningún profesional invitado o donde no se ha programado ninguna obra. Habría que pensar que estos encuentros de investigadores fueran más incluyentes, con profesionales de todos los ámbitos, no solo autores y directores, también personas dedicadas a la gestión, la edición, etc.*

ADRIANA NICOLAU: *En este sentido, querría comenzar con el ejemplo del Simposio Internacional Dramaturgues catalanes del segle XXI: creació, traducció i crítica, que organicé junto a mi colega Gemma Pellissa de la Universitat de Barcelona. Fue un simposio con mucha visibilidad fuera de la academia gracias al trabajo que hicimos de difusión en redes y a través de listas de correo, y consiguió aún más visibilidad tras recibir el Premi Crítica Serra d'Or 2024 a la mejor aportación teórica en artes escénicas. Con Gemma concebimos el Simposio para tener invitados de fuera del ámbito académico, dentro de la línea que proponía Marina, y hasta la gente que no pudo asistir valoró positivamente que algo así se organizara desde la academia: es decir, se visibilizó nuestra tarea y las nuevas líneas de investigación.*

Lo cierto es que, como se ha dicho y en general, desde fuera no se tiene muy claro lo que hacemos en la universidad y, personalmente, creo que la trayectoria histórica de los estudios teatrales catalanes quizás ha estado un poco desconectada de la realidad teatral. Es decir, que los intereses de la profesión no tienen nada que ver con lo que trata la investigación académica que, a veces, ha adoptado una posición prescriptiva desde arriba manifestando, por ejemplo, que el teatro no tiene suficiente nivel literario. Sobre esto podríamos estar de acuerdo o no, pero muchos creadores no lo suscribirían porque, de entrada, su planteamiento no es literario sino escénico. Por ello, me parece muy pertinente lo que decía Marina sobre la necesidad de que se genere una relación en pie de igualdad. Mi sensación es que la profesión muestra un interés relativo en la investigación por culpas que podemos achacar

a la academia, al tiempo que se observa una cierta dinámica en la profesión de lo que familiarmente podríamos llamar “¿qué hay de lo mío?”. Es decir, si el crítico viene a criticar mi obra o si el investigador prologa mi libro, muy bien, pero no me voy a leer una Tesis de 300 páginas. A mí me ha pasado que me digan: “Ah, qué larga es tu Tesis”. Claro, ¡es que es una Tesis! O sea, volvemos al tema del desconocimiento de la investigación académica.

Creo que esta conversación necesaria entre universidad y profesión tiene muy pocos canales. Y voy a poner un ejemplo habitual en el panorama teatral catalán: una parte importante de los investigadores piden que la tradición dramaturgica catalana tenga más presencia en las carteleras y el nuevo director del Teatre Lliure, Julio Manrique, en una entrevista en *Entreacte*, dice que el Lliure no tiene ninguna responsabilidad sobre este tema. Si preguntamos a Carme Portaceli por lo que ha programado en el Teatre Nacional de Catalunya, veremos que tampoco parece considerar esa responsabilidad. Por tanto, esta demanda histórica por parte de los investigadores por promover desde Catalunya una visibilidad de la propia tradición no se está escuchando desde la profesión. Esto es lo que yo percibo, me interesaría conocer la opinión de los investigadores con más experiencia. Ahora, quizás desde hace 10-15 años, hay colaboraciones regulares entre instituciones teatrales y universidades. Esto se produce de forma continuada, por ejemplo, en la Sala Beckett y en la universidad; mientras que el Lliure, bajo la dirección de Juan Carlos Martel, ha estado vinculado con al menos tres universidades: en el curso 22/23 se organizó un seminario anual para alumnos de máster y público del Lliure, que conduje a partir de las obras de la temporada del Lliure, y fue muy bonito. Sin embargo, en los teatros públicos la dirección del teatro a menudo cambia fuertemente el rumbo respecto al director precedente, lo que dificulta la consolidación de las colaboraciones con universidades y de cualquier dinámica en general.

MARÍA BASTIANES: Yo creo que debemos tener cuidado con lo de “impacto”, es una palabra que puede resultar ponzoñosa dentro de la universidad. Ha llegado a España desde ámbito anglosajón, donde las universidades funcionan como empresas, y tiene el problema de acotar lo que interesa investigar desde un punto muchas veces excesivamente utilitarista. Y el problema es que está teniendo cada vez más peso en la manera en que la Unión Europea decide qué financiar.

Tiene por su puesto, su parte positiva. Por ejemplo, en nuestro ámbito, seguramente contribuya a una mejor relación con el ámbito creativo, porque va a puntuar para el CV académico colaborar con gente fuera del ámbito universitario y, en nuestro caso, la opción obvia son, por supuesto, las llamadas “industrias culturales”. A esto se suma, creo, una ventaja generacional. Las nuevas generaciones de investigadores hemos pasado por una cura de humildad. A nuestros predecesores les fue mucho fácil el camino hacia el puesto fijo, y tengo la sensación de que muchas veces (no siempre, por supuesto) piensan que es lo que les correspondía. Nosotros hemos tenido que ir y venir, pasar un verdadero calvario para estar donde estamos. Somos mucho más conscientes del gran porcentaje de puro azar que está detrás de toda “victoria” académica, así como de cada “fracaso”. Creo que esta humildad forjada a fuerza de palos mejora las relaciones que tenemos con los creadores. No

olvidemos que, después de todo, somos bibliografía secundaria: estamos al “servicio de”, con la formación que se requiere para ello; también con la responsabilidad y el honor que exige en ocasiones. Eso sí, estar al servicio no significa que estemos tampoco por debajo.

He tenido la fortuna, además, de estar en sitios donde se valora mucho el intercambio con el mundo de la creación. Todos los encuentros del grupo Performa siempre involucran a artistas y en el Máster de Teatro y Artes Escénicas de la Complutense hay convenios con varias instituciones y creadores para que los alumnos puedan hacer prácticas.

¿De qué otras maneras podemos contribuir al “impacto”? Bueno, para aquellos que trabajamos en departamentos de literatura lo más fácil es intentar que nuestros alumnos vayan al teatro, recordarles que tienen un montón de abonos joven que, además, no tendrán oportunidad de disfrutar luego en la vida. Sin duda, donde también podemos contribuir es en la proyección internacional de la que hablábamos antes. Por ejemplo, es fundamental fomentar buenas traducciones y subtítulos en los espectáculos para hacer llegar al exterior la creación española, los grupos de otros países son mucho más conscientes de lo importante que es tener buenos subtítulos al inglés en sus vídeos de los montajes. Esto lo digo con conocimiento de causa, al festival IOFT del The Theatre Times les costaba encontrar buenos vídeos en español subtitulados para mostrar.

XAVIER PUCHADES: *Si me lo permitís, me gustaría cerrar esta interesante conversación que tanto me resuena, por mi condición de investigador en el pasado, pero también porque muchas de las cuestiones que habéis tratado han aparecido también en los encuentros profesionales que hemos organizado en las dos pasadas ediciones de la Muestra. Y lo señalo porque se trataba de mesas redondas donde se hablaba de temas transversales a la investigación escénica desde profesionales dedicados a la traducción, edición, programación, gestión... Esto evidencia que hay muchos puntos de convergencia entre esos dos mundos, a veces aparentemente alejados, como el profesional y el académico. Hoy parece estarse potenciando todo lo contrario, forzando a perfiles, que pueden ser muy ricos trabajando en equipo, a que tengan que ser muy ricos individualmente. Y no es factible que, ante la complejidad actual, una única persona sea ejecutora, productora, gestora, teórica... Eso no es real y es agotador. Debemos pelear desde diferentes ámbitos por generar estas estructuras multidisciplinares que, como dice María, proporcionen visiones complementarias que se ayuden mutuamente para entender esta realidad compleja en la que estamos trabajando. Ha sido un placer haber asistido a esta conversación. Creo que una de las labores más importantes de la Muestra, y que queremos trasladar a esta publicación, es la de favorecer el encuentro, especialmente, entre personas que no se conocen o no se ven lo suficiente. Y en estos encuentros impulsar la posibilidad de futuras colaboraciones y, desde ya, estáis invitadas a participar en esta publicación, si sigue adelante, y a que vengáis a las Jornadas Profesionales para favorecer ese maridaje, del que hablaba Eduardo, entre el mundo profesional y el de la investigación y que ambos mundos puedan imaginar otros posibles. Muchas gracias a las tres por dedicarnos vuestro tiempo y ser tan accesibles y, por supuesto, a Eduardo y Ramon por organizar un conversatorio tan enriquecedor.*



Fotos: Manuel Lorenzo

DOCUMENTOS

Bibliografía anual de editoriales y textos dramáticos de autoría viva (2023/2024)

Xavier Puchades

Esta bibliografía nace de un interés personal. Al ejercer desde 2022 de asesor y coordinador de contenidos de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos Guillermo Heras, me veía en el compromiso de estar más al día de lo que se escribe y publica por todos los territorios del Estado. Más allá de la programación habitual, desarrollamos una serie de actividades como, por ejemplo, la del encuentro con traductores en el que, aunque la selección de los participantes la realizamos junto a Víctor Muñoz de la Sala Beckett, las premisas de paridad, diversidad generacional y territorialidad te animan a explorar y descubrir autores y autoras que, por algunas de las cuestiones que tratamos en este número, no tienen la visibilidad que quizás deberían. Además de ese interés personal, que también es profesional, queríamos conocer todas las editoriales que se encargaban de publicar teatro contemporáneo y que, por unas razones u otras, su trabajo no llega a las estanterías de las librerías o no cuenta con la promoción necesaria como para aparecer en las búsquedas del navegador de Internet. Y gran parte del verano de 2024, lo dediqué a navegar con el único objetivo de encontrar tierras desconocidas. Afortunadamente, me ayudaron en esa búsqueda Eduardo Pérez-Rasilla, Vanesa Sotelo y Ramon X. Rosselló.

Esta bibliografía estaba pensada para estar acompañada de un estudio mucho más riguroso, pero la carga de trabajo y otras circunstancias lo han impedido. Aun sí, una vez realizada la fase de documentación previa –o de navegación–, no nos hemos podido resistir a aportar algunos datos que hemos contrastado con estudios anteriores sobre la edición de textos dramáticos contemporáneos en España. Esta documentación ha permitido que compartamos a modo de bibliografía, al menos, las editoriales que publican actualmente a nuestra autoría viva, ubicadas en diferentes territorios y en diversas lenguas. En ella se puede consultar también todos los volúmenes publicados en formato libro y revista entre enero de 2023 y septiembre de 2024. El hecho de que falten unos meses para completar este último año se debe a la fecha límite que teníamos para poner en marcha la maquetación de esta revista. Nuestra intención inicial con esta bibliografía era convertir *Cuadernos de Dramaturgia (VIVA)* y el portal web de la Muestra en el lugar de referencia anual donde poder consultar esta información y ayudar así a la visibilización de las publicaciones de nuestro teatro contemporáneo.

Este proceso de documentación ya lo había experimentado antes. Hace justo ahora veinte años, publiqué en la Universitat de València una primera aproximación a esta cuestión en un artículo donde revisé las obras publicadas por los representantes de la entonces llamada “nueva dramaturgia”.¹ Mi objetivo en ese estudio se centró en recopilar las obras editadas de 96 autoras y autores que habían empezado a publicar entre la década de los 80 y de los 90. Otra premisa que se tuvo en cuenta fue la de delimitar la búsqueda entre el año 1981 (fecha de edición del primer texto de uno de los autores del corpus) y el 2000. En esos 19 años, contabilizamos un total de 387 piezas largas y 132 breves editadas en libros y revistas especializadas. Repito el dato: en casi 20 años, solo se habían publicado 387 piezas largas y 132 breves. Destacaba el año 1996 –momento de mayor *boom* de la “nueva dramaturgia” por diferentes motivos que analicé en mi Tesis– con un total de 80 textos, 17 de ellos breves. Era una cantidad considerable si se comparaba con los años precedentes, aunque en los siguientes sufriría una reducción progresiva: 1997 (40, 4 eran breves), 1998 (67, 12 breves), 1999 (53, 22 breves) y 2000 (37, 7 breves).

En 2017, María Bastianes elaboró una bibliografía ordenada de la literatura dramática publicada en España en 2016, un trabajo que nos recordaba en el conversatorio sobre investigación teatral.² Para elaborar su estudio, combinó la consulta en la Biblioteca Nacional de España, los datos gestionados por la Agencia Española del ISBN y la información hallada en las páginas web de las propias editoriales. Esta necesidad de contar con tres fuentes diferentes evidencia la dificultad para materializar una recopilación anual exhaustiva de las publicaciones teatrales en España. Por nuestra parte,

¹ “Aproximación a la situación actual en la edición de textos dramáticos de la nueva dramaturgia en España”. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, núm. 2, Universitat de València, 2004.

² “Bibliografía ordenada de la literatura dramática publicada en España en el año 2016”. Observatorio de la Lectura y el Libro de la Subdirección General del Libro, la Lectura y las Letras Españolas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, MECD), Madrid, 2017.

hemos llevado a cabo esta tarea de la misma manera que un lector interesado podría realizar su búsqueda: a partir de las webs de las editoriales, de consultas al catálogo de Yorick, la única librería especializada en teatro del Estado, y de otras librerías que contaban con los criterios de búsqueda adecuados. Por lo tanto, es posible que nuestros datos, aunque bastante completos, no sean al 100% correctos.

El objetivo de Bastianes era tratar de comprender la situación en aquel momento de la publicación de literatura dramática en España, aunque no se centró únicamente en la autoría contemporánea. La investigadora recordaba entonces que este era uno de los sectores más débiles en el ámbito de la edición literaria: solo un 2,09% de los ISBN editados en 2016 correspondía a libros de creación teatral. Añadía, además, que este era un porcentaje que se había mantenido invariable desde 2013. En un estudio anterior de 2001, Cristina Santolaria indagó también en las cifras del ISBN de 1999. Ese año, el 0'86% de libros publicados en España correspondía a "teatro": un total de 530 que se dividían en Literatura dramática (458, un 0'74%), Ciencia del teatro (65, un 0'10%) y Técnica teatral (17, un 0'02%).³ Por tanto, con el nuevo siglo sí que hubo, de acuerdo a los datos de Bastianes, un aumento en la publicación de Literatura Dramática, lo cual pudo beneficiar a la edición de textos dramáticos contemporáneos.

En el apartado que dedica al teatro contemporáneo (desde 1975), Bastianes atiende a la diversidad lingüística y a publicaciones realizadas tanto en formato libro como revista. Establece, además, una categorización que tiene en cuenta algunos rasgos de la edición teatral contemporánea. De esta forma, en los libros publicados en castellano distingue entre: "ediciones de un autor en castellano" (156), "traducciones del catalán al castellano no realizadas por el autor" (1), "ediciones de obras de autoría conjunta" (14), "ediciones múltiples de varios autores" (7), "ediciones de teatro breve de un autor" (3), "ediciones múltiples de teatro breve de varios autores" (7), "ediciones de obras para público infantil y juvenil" (17) y "ediciones de teatro breve para público infantil y juvenil" (2). Respecto a los volúmenes publicados en otras lenguas, a partir de la categorización planteada, los números quedarían así: en catalán/valenciano, "ediciones de un autor" (35), "ediciones múltiples de varios autores" (1), "ediciones de teatro breve de un autor" (1), "ediciones múltiples de teatro breve de varios autores" (1), "ediciones de obras para público infantil y juvenil" (7), "ediciones múltiples de varios autores para público infantil y juvenil" (1). En gallego: "ediciones de un autor" (4), "ediciones de teatro breve de un autor" (1), "ediciones múltiples de teatro breve de varios autores" (7), "ediciones de obras para público infantil y juvenil" (9). Finalmente, en euskera: "ediciones de un autor" (5); y en asturiano (2). Como decíamos, Bastianes también tiene en cuenta la labor editora de las revistas especializadas de teatro y a esas cantidades habría que añadir: en castellano, "ediciones de un autor" (6), "ediciones de obras de autoría conjunta" (5) y "ediciones de teatro breve de un autor" (6); en gallego, "ediciones de un autor" (1).

³ "Breves notas sobre el mercado editorial". *Las Puertas del Drama*, núm. 5. Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2001, p. 15-18.

Por tanto, 222 volúmenes en castellano a los que habría que sumar 46 en catalán/valenciano, 22 en gallego, 5 en euskera y 2 en asturiano. En total, en el año 2016, se habrían publicado 297 volúmenes de teatro contemporáneo. Una cifra aparentemente muy superior al periodo analizado en 2004 que, como vimos, solo habría llegado a 80 en el año 1996. Insisto en recordar que en aquel estudio no se tuvo en cuenta la edición de autores que hubiesen publicado antes de la década de los 80 y, por las premisas de la Tesis, no se investigó la edición en otras lenguas que no fuesen el castellano o el catalán/valenciano. A pesar de ello, es improbable que, en esa fecha, se fuera mucho más lejos del centenar de obras publicadas.

El criterio que hemos propuesto esta vez, en esta bibliografía de 2023 y parte de 2024, ha sido el de “autoría viva”, hemos tenido en cuenta las diferentes lenguas del Estado y, como Bastianes, la publicación tanto en libros como en revistas. Lógicamente, los datos de 2023 estarían completos, los de 2024, por las fechas de publicación de esta revista, estaría pendiente de añadir lo publicado entre septiembre y diciembre.⁴ Así pues, si en 2016 el número total de volúmenes publicados fue de 279; en 2023, hemos contabilizado 251 y, en lo que llevamos de 2024, 193. Con estos datos, podría parecer que se han publicado menos textos dramáticos, sin embargo, no es del todo así; aunque en el estudio de Bastianes se registran ediciones de autoría conjunta, volúmenes que contienen varios textos dramáticos, no se aprecia una tendencia que se ha ido generalizando en los últimos años: la de editar volúmenes con las obras selectas o completas de algunos autores y autoras. Esto implica que, realmente, en 2023, se habrían publicado un total de 361 textos de extensión larga y 154 breves, si mi Excel no me engaña. En cuanto a la diversidad de lenguas y solo atendiendo al primer tipo de textos: 268 habrían sido publicados en castellano, 64 en catalán/valenciano, 24 en gallego y 5 en euskera. Como dato orientativo, pero no definitivo, en 2024 se habrían publicado de momento 314 textos de extensión larga y 74 breves; de los primeros: 207 en castellano, 90 en catalán, 11 en gallego y 6 en euskera.

Si volvemos a las cifras de los volúmenes publicados –279 en 2016 y 251 en 2023– no se trata de una diferencia demasiado acusada, por lo que podríamos concluir que posiblemente nos movamos en los últimos años en una horquilla de entre 250 y 300 volúmenes publicados anualmente. Si ampliamos el foco y consultamos las estadísticas de los libros inscritos en ISBN en 2023, vemos que en soporte de papel se publicaron alrededor de 21.895 libros de creación literaria. Por tanto, según los datos que hemos obtenido, alrededor del 1% de ese total corresponderían a teatro contemporáneo.

Para conocer realmente el número de editoriales que actualmente publican o cuentan con una colección de teatro, proporcionamos también un listado organizado a partir del territorio en el que desarrollan su labor. Este listado es el de editoriales que han estado activas en la edición de textos teatrales de autoría viva entre los años 2023 y 2024. En el estudio de Bastianes aparecen editoriales que nosotros no hemos podido confirmar que en estos dos años hayan publicado el tipo de textos que recopilamos

⁴ Algunas editoriales nos han avanzado, sin embargo, sus publicaciones previstas hasta final de año.

como, por ejemplo: Libros del Innombrable, Aratíspi Ediciones, Edifsa Papel, Editorial Calicó, Esperpento Ediciones Teatrales, Uno Editorial, Editorial Arma Poética, Berenice, Editorial Verbum, Editorial Amarante, Caligrama, Editamás, Amargord, entre otras. Insistimos en que este estudio es revisable y que, probablemente, no hayamos localizado la actividad reciente de alguna de estas editoriales o de otras. Sea como sea, al menos, muchas de las editoriales que recoge Bastianes, persisten en su actividad en la actualidad, lo cual es una buena noticia, pues esta regularidad en la edición extendida en el tiempo indica también que hay algunas editoriales que han sabido mejorar una serie de carencias señaladas en diversos estudios. Nos referimos a cuestiones como la distribución, la promoción, la misma continuidad o el cuidado por desarrollar una línea editorial coherente. De hecho, se han dado casos de reediciones de algunos libros que, hace unos años, habría sido unimaginables de no producirse en textos de lectura obligatoria para el sistema educativo. Por supuesto, si vamos al contexto de los años 90, la posibilidad de localizar, conocer y adquirir teatro por medio de Internet ha mejorado considerablemente, al igual que el uso de las redes sociales para la promoción, incluso en lo que respecta a la distribución. En este aspecto, hemos consultado a algunos libreros interesados en ofrecer una buena sección de teatro contemporáneo en sus estanterías. Estos profesionales nos han informado sobre la dificultad de poner a la venta ciertas colecciones y editoriales que les interesaban por no tener distribución o por no llevarlas sus distribuidoras habituales. Además, añadían, había muchas editoriales que se distribuían a sí mismas o contaban con sub-distribuidoras con las que resultaba muy difícil trabajar en términos de liquidaciones, devoluciones, etc. Quizás por este motivo, no es casual que encontremos habitualmente en la sección de teatro, cuando la hay, las mismas editoriales y colecciones.

Dicho esto, sigamos indagando en los datos objetivos. En los dos años delimitados, hemos localizado 81 editoriales interesadas, en mayor o menor medida, en la publicación de textos teatrales contemporáneos. Si solo atendemos al año que tenemos completo, 2023, las editoriales que más libros han publicado son privadas, excepto en el caso del INAEM, gracias a sus diferentes colecciones. Las editoriales que han publicado 10 o más libros son las siguientes: Uvedebé (Éride Ediciones), 43 volúmenes (49 textos dramáticos y 31 breves); Antígona Ediciones, 22 volúmenes (29 textos dramáticos y 28 breves); INAEM, 15 volúmenes (15 textos dramáticos); Arola Editors, 10 volúmenes (31 textos dramáticos y 13 breves); y Ediciones Invasoras, 10 volúmenes (10 textos dramáticos y 27 breves). Con entre 3 y 9 libros publicados: Editorial Bromera (8), Ediciones Irreverentes (7), Ediciones Carena (7), ADE (5), La Uña Rota (5), Edicións Positiva (5), Punto de Vista Editores (5), Artezblai (4), Apeiron Ediciones (4), La Máquina de las nubes (4), Ediciones Mutis (4), Primer Acto (4), Red Escénica (4), SGAE (4), ASSITEJ (3), Documenta Balear (3), Microteatro (3), Editorial Ñaque (3), Pabellón 6 (3) y Susa Editorial (3). Y un tercer bloque que lo conforman las 18 editoriales con dos libros publicados y las 27 con solo un ejemplar. Hay que recordar que muchas de estas editoriales no solo publican obras de teatro contemporáneo, también publican traducciones, obras de otros periodos, manuales u otros géneros literarios. Así pues, únicamente, las cinco editoriales del primer bloque acaparan 100 volúmenes de los 252 referenciados, es decir, el 39'84% del total; el segundo bloque el 35,05%; y el último, el 25'09 %.

En cuanto a la distribución territorial, las editoriales radicadas en Madrid proporcionan la mitad del total de libros publicados. A continuación, estarían los territorios con lengua propia, aunque no todas las editoriales publiquen en catalán, gallego o euskera. El bloque catalanohablante sumaría el 26,29% de todo lo publicado.

TERRITORIO	NÚM. EDITORIALES	PORCENTAJE
Comunidad de Madrid	19	50,59%
Catalunya	13	13,94%
Galicia	10	10,35%
Comunidad Valenciana	10	9,16%
País Vasco	3	3,98%
Andalucía	6	3,58%
Balears	5	3,18%
Castilla y León	1	1,99%
Murcia	1	1,59%
Castilla-La Mancha	1	1,19%
Asturias	1	0,39%

No vamos a seguir hurgando en los datos, podríamos explorar sobre la condición pública o privada de las editoriales que desarrollan esta actividad. Ya Santolaria, en su estudio, indicaba que las empresas editoras grandes, únicamente publicaban a los autores consagrados, insertos en los planes de estudios o a los de prestigio consolidado. Desde 1999 a la actualidad, algunas de estas editoriales han abierto tímidamente alguna puerta a autores que en los 90 no habrían publicado nunca. Hay que señalar —y agradecer— pues la labor que desarrollan editoriales más pequeñas, año tras año, por ser exigentes en su línea editorial e ir cautivando, poco a poco, a nuevos lectores de teatro. O esas otras editoriales que publican obras selectas de autores y autoras para que podamos conocer gran parte de su trayectoria a un precio bastante asequible. O a las instituciones públicas y asociaciones sin ánimo de lucro que publican los textos de sus producciones o de los laboratorios que organizan. O las revistas especializadas que, desde hace años, han estado muy atentas en publicar no solo premios, también textos que de otro modo se habrían quedado en el cajón. O a las colecciones que se inventan algunas salas de teatro sin ser editoriales y que son imprescindibles para conocer lo que está naciendo, si no se tiene la oportunidad de ver las obras que programan en persona. En resumen, la edición de la autoría viva es un trabajo de muchos, con esta bibliografía solo hemos pretendido reunirlos en un mismo espacio para aportar más visibilidad a su imprescindible trabajo.

Relación de editoriales, ordenadas territorialmente, que han publicado textos dramáticos de autoría viva entre enero de 2023 y septiembre de 2024⁵

ANDALUCÍA (8)

ALHUIA EDITORIAL (Granada). ALIAR EDICIONES (Granada). BUFÓN (Ediciones del) (Sevilla). CÁNTICO, Editorial) (Córdoba). DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA. EL TORO CELESTE (Málaga). Q-BOOK EDITORIAL (Cádiz). RENACIMIENTO (Editorial) (Sevilla)

ASTURIAS (1)

KRK EDICIONES (Oviedo)

BALEARES (5)

ADIA EDICIONS (Calonge-Mallorca). BALÈRIA (Edicions) (Palma). DOCUMENTA BALEAR (Palma). LLEONARD MUNTANER (Palma). MÓN DE LLIBRES (Edicions) (Manacor)

CASTILLA LA MANCHA (1)

ÑAQUE EDITORIAL (Ciudad Real)

CASTILLA Y LEÓN (1)

LA UÑA ROTA (Segovia)

CATALUNYA (14)

ÀFORA FOCUS EDITORIAL (Barcelona). AROLA EDITORS (Tarragona). CARENA, Ediciones (Barcelona). COMANEGRA (Editorial) (Barcelona). COSSETÀNIA EDICIONS (Valls – Tarragona). FLYHARD, Edicions (Barcelona). LABUTXACA (GRUP62) (Barcelona). LAPISLÀTZULI EDITORIAL (Barcelona). MUTIS (Ediciones) (Barcelona). OIDÀ EDITORIAL (Sant Feliu de Codines – Barcelona). PAGÈS EDITORS (Lleida). PONT DE PETROLI (Badalona). SALA BECKETT (Barcelona). TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA (Barcelona)

COMUNITAT VALENCIANA (13)

BIBLIOTECA CIUDAD DE CASTELLÓN (Castellón). BROMERA (Edicions) (Alzira - Valencia). EL PETIT EDITOR (Picanya – Valencia). GALÉS EDICIONS (Valencia). INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM (València), INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA (Valencia). ONADA EDICIONS (Benicarló – Castelló). RED ESCÉNICA (Revista) (Valencia). SALA ULTRAMAR EDICIONS (Valencia). SEMBRA (Valencia). 3i4 EDICIONS (Valencia). UNIVERSITAT D'ALACANT (Casa de Comèdies) UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (Acadèmia dels Nocturns) (Valencia)

GALICIA (12)

⁵ Quizás se advierta alguna ausencia de editoriales con una larga trayectoria como es el caso de la Editorial Teatro Arboré (Zaragoza) o el proyecto de Fernández Lera, Pliegos de Teatro y Danza (Madrid). Esto se debe a que no hemos localizado publicaciones en estos dos años, como tampoco en otras como Baile de Sol o Ediciones Idea, ambas de Tenerife; Castilla Ediciones (Valladolid), Ediciones La Discreta (Madrid) o Editorial Acto Primero (Madrid). Editoriales que todavía tienen activas sus portales webs y la venta de sus ejemplares.

BAÍA EDICIÓNS (A Coruña). CONSELLO DE CULTURA GALEGA (Dramaturxias Itinerantes) (Santiago de Compostela). CUARTO DE INVIERNO (Arzúa – A Coruña). CUATRO LUNAS (Editorial) (Pontevedra). ERREGUETÉ (Cangas - Pontevedra). DIFUSORA DE LETRAS, ARTES E IDEAS (Ourense). EMBORA EDICIONS (Ferrol). FERVENZA (Edicións) (Pontevedra). GALAXIA (Editorial) (Vigo). INVASORAS (Ediciones) (Vigo). POSITIVAS (Edicións) (Santiago de Compostela). XERAIS (edicións) (Vigo)

LA RIOJA (1)

PEPITAS DE CALABAZA (Logroño)

MADRID (21)

ADE (editorial y revista). ANTÍGONA EDICIONES. APEIRON EDICIONES. ASSITEJ. BOLCHIRO. CÁTEDRA (Editorial). CONTINTA ME TIENES. DOS BIGOTES (Editorial). EDICIONES IRREVERENTES. FUNDACIÓN AUTOR SGAE. FUNDAMENTOS (Editorial). INAEM. LASTURA. MACHADO LIBROS EDITORIAL. MERCURIO EDITORIAL. MICROTEATRO EDICIONES. PRIMER ACTO (editorial y revista). PUNTO DE VISTA EDITORES. TEATRO DEL ASTILLERO. UVEDEBE (VDB) (Éride Ediciones). YA LO DIJO CASIMIRO PARKER.

MURCIA (1)

LA MÁQUINA DE LAS NUBES (Murcia)

PAÍS VASCO (3)

ARTEZBLAI (Bilbao). PABELLÓN 6 (Bilbao). SUSÁ (Editorial) / EHAZE (Gipuzkoa)

Relación de textos dramáticos de autoría viva, ordenados alfabéticamente por editoriales, que han sido publicado entre enero de 2023 y septiembre 2024⁶

ADE (editorial y revista) (Madrid)

2023> ANTÓNIO, Imma. *La ciencia de los ángeles / A ciencia de los ángeles*. BENEDICTO, Patricia. *La política*. BLASCO, Lola. Marie. *Una tragedia contemporánea*. GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel. *Wajtacha*. HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl. *Antártida*. PERNAS CORA, Gustavo. *Final de película/Final de película* (gallego). **2024>** CORREIDORA VIÑUELA, José Manuel. *El infierno portátil*.

ADIA EDICIONS (Calonge - Mallorca)

2023> CASADO OLIVAS, Jordi. *Temps mort*. MAS FIOL, Miquel. *Fetge inclòs*. **2024>** URIZ, Xavier. *Drets humans*.

ÀFORA FOCUS EDICIONS (Barcelona)

2023> CASANOVAS, Jordi. *Immunitat*. **2024>** TORNERO, Helena. *Paraíso perdido*.

ALHUIA EDITORIAL (Granada)

2023> ROMERA, Gabriel Jerónimo. *La vida no es sueño*. **2024>** AMESTOY, Alfredo. *El postre*.

ALIAR EDICIONES (Granada)

2023> ROELAS, Jorge. *Verano*. TRENADO, Alonso. *Dulce Brigitte*. **2024>** ROELAS, Jorge. *Lastres*. TRENADO, Alonso. *La belleza de matar bien a papá*.

ANTÍGONA EDICIONES (Madrid)

2023> BE, Carlos. *War & Love*. CLUA, Guillem. *Smiley*. CONEJERO, Alberto. *El mar*. DE LA ROSA, Secun. *Las piscinas de la Barceloneta*. GUARDAMINO, Íñigo. *Amarte es un trabajo sucio*. GUIJOSA, Antonio C. *Solo un metro de distancia*. HIBERNIA, Eva. *La carrera / Verde rabia*. LLORENTE, David. *La inmortalidad*. MAIRENA, Juan. *Loba*. MENDIGUCHÍA, Alfonso. *Von Lustig. El hombre que vendió la Torre Eiffel*. MIRANDA, Lucía. *Fiesta, fiesta, fiesta*. MONTERO, David. *La teoría del loco*. * MONTFORT, Vanessa. *Firmado Lejárraga*. ROJAS, Julio. *Julietta y Ofelia. Suicidas de toda la vida / Martirio*. RON LALÁ. *Obras completas I (2002-2011) (4 piezas)*. SORIA, Julieta. *Que de noche lo mataron*. SÁNCHEZ Víctor. *La Florida*. VILLANUEVA, Sergio. *Lavinia*. VV.AA. *El tamaño no importa vol.13. (22 piezas breves)*. * VV.AA. *Piezas breves. Estudiantes RESAD. Curso 2022-2023. (6 piezas breves)*. * VV.AA. *Promoción RESAD 2022. (6 piezas)*. * VV.AA. *¿Qué hay al otro lado del charco? (10 piezas breves)*. **2024>** AMAYA, Guillermo – BLASCO, Luis Felipe – SALVATIERRA, Juan Alberto. *Cómo se viene la muerte...* ATANES, Carlos. *Antimateria*. CUNILLÉ, Lluïsa. *Teatro escogido 2000-2010. Vol. 1 (6 piezas)*. GOIRICELAYA, María. *Altsasu*. LÓPEZ, Nando. *Las harpías en Madrid*. LUQUE, Diana I. *El niño erizo*. MIRANDA, Lucía. *Casa*. TATO, Álvaro. *Burro*. RON LALÁ. *Obras completas II (2012-2016) (4 piezas)*. RUBIO, Juan Carlos – ME-

⁶ En algunos casos, las editoriales nos han avanzado lo que publicarían hasta finales de año.

NÉNDEZ, Natalia. *Queen Lear*. SORIA, Julieta. *Descalzas / Barefoot sisters*. SANCHIS SINIS-TERRA, José. *Correr tras un ciervo herido*. SANZOL, Alfredo. *Volumen 1*. (5 piezas)

* Publicaciones en colaboración con la AAT o la RESAD.

APEIRON EDICIONES (Madrid)

2023> TURRADO DE LA FUENTE, José Carlos. *Doña Casta de Noviercas*. TURRADO DE LA FUENTE, José Carlos. *Rut – San Pedro en Capua*. TURRADO DE LA FUENTE, José Carlos. *Tamar y Absalón*. TURRADO DE LA FUENTE, José Carlos. *Las veladas del Campo Grande*.

2024> TURRADO DE LA FUENTE, José Carlos. *Caballito de Coín*.

AROLA EDITORS (Tarragona)

2023> ARTIGAU I QUERALT, Marc. *L'illa deserta*. CUNILLÉ, Lluïsa. *Al contrari!* CUNILLÉ, Lluïsa. *El gos*. CUNILLÉ, Lluïsa. *L'últim dia (Un monòleg)*. GIRAUT, Berta – VILLAMOR, Ester. *La segona millor*. NADAL PARES, Neus. *Loquis*. PLANA, David. *Teatre reunit (1996-2021)* (12 piezas). ROSICH, Marc. *Isadora a l'armari*. SARRIAS, Mercè. *Teatre reunit (1995-2023)* * (12 piezas) VV.AA. *Històries de l'altra banda*. (13 piezas breves). **2024>** ARRIBAS, Albert. *Ifigènia (a partir d'Eurípides)*. BALASCH, Albert. *Beuarra*. ORIOL, Jordi. *Sísi Fa No Fa*. RIERA, Queralt. *Teatre reunit (2017-2024)* (17 piezas). SZPUNBERG, Victòria. *L'imperatiu categòric*. TUR, Aina. *Sis hectàrees d'oliveres*.

* Publicación en colaboración con la Sala Beckett.

ARTEZBLAI (Bilbao)

2023> CUNILLÉ, Lluïsa. *El perro*. CUNILLÉ, Lluïsa. *Txakurra*. LORCA, Diego. *Búho*. LOZANO DORADO, Jesús. *Nada ni nadie. Tragicomedia del poder en el fin de los tiempos*. **2024>** GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *Y que nunca ha llorado*. GONZÁLEZ, Miguel Ángel. *Eta es duda-la inoiz negar egin*. IGLESIAS, Alberto. *Fosa, memoria de amor + Las que fueron silencio*.

ASSITEJ (Madrid)

2023> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Nieves. *Mi sueño de invierno*. ROMEU, Paco. *Diario del limonero*. SERRANO, Manel. *Alicia. Tan grande y tan pequeña / Massa gran i massa petita*. **2024>** FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Lola. *M (Monstruo)*. MOLINS, Ramón. *El testamento / El testament*.

BAÍA EDICIÓNS (A Coruña)

2023> MEJUTO, Eva. *Os contos do Lobicán*. BAÑOS DE COS, José Luis. *Nas Nubes*

BALÈRIA, Edicions (Palma)

2023> SOLER, Nati. *Xocolata desfeta*.

BIBLIOTECA CIUDAD DE CASTELLÓN

2023> CORTÉS, Arantxa. *Els diumenges són dies de descans*.

BOLCHIRO (Madrid)

2023> GALCERÁN, Jordi. *Burundanga*.

BROMERA, Edicions (Alzira – Valencia)

2023> ALAPONT, Pasqual. *Històries del nan Borumballa*. ALEXANDRE, Víctor. *Jo no volia ser Rita Hayworth*. ALEJO, Sònia. *Buit de mi*. BROSETA, Teresa. *Nit d'encanteris*. CHAQUÉS, Emilo. *Merrick. L'home elefant*. JULIEN, Josep. *Carn humana*. MOLINS, Manuel. *L'acadèmia dels prodigis*. SIRERA, Rodolf. *El verí del teatre*. **2024>** ALBEROLA, Carles. *Waterloo*. DUESO, Manel. *L'encant de les nenes*. FULLANA LLULL, Aina – FULLANA COMPANYY, Joan. *Els dies bons*. GARCÍA, Roberto. *Xut*. MARTÍNEZ ARTERO, Albert. *Autoretrat*. SIERRA I FABRA, Jordi. *Kafka i la nina viatgera*.

BUFÓN, Ediciones del (Sevilla)

2024> MÚÑOZ, Víctor. *El patio número 3*.

CÁNTICO, Editorial (Córdoba)

2023> NYMAN, Carla. *Quiero ver cómo la gente sin cuerpos hace el amor* (3 piezas).

CARENA, Ediciones (Barcelona)

2023> MORALES LOMAS, Francisco. *Teatro Caníbal Completo Vol. VI*. (11 piezas). VV.AA. *XIV Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"* (6 piezas). **2024>** MORALES LOMAS, Francisco. *Teatro Caníbal Completo. Vol. VII*. (12 piezas). VV.AA. *XV Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas"* (6 piezas).

CÁTEDRA, Editorial (Madrid)

2024> AMESTOY, Ignacio. *Todo por la corona*. MAYORGA, Juan. *Himmelweg – El jardín quemado*.

COMANEGRA, Editorial (Barcelona)

2024> MATAS NOGUÉ, Pau – PLA SOLINA, Oriol. *Travy*. ÁLVAREZ GARRIGA, Lali. *Ragazzo*.

CONSELLO DE CULTURA GALEGA (Dramaturxias Itinerantes) (Santiago de Compostela)

2023> CARRODEGUAS, Esther F. *Supernormais*. **2024>** CARBALLEIRA, Paula. *Ubasute*.

CONTINTA ME TIENES (Madrid)

2023> MESSIEZ, Pablo. *La voluntad de creer*. **2024>** CORTÉS, Alberto. *Siempre vengo de noche*. (*Analphabet*).

COSSETÀNIA EDICIONS (Valls – Tarragona)

2023> MOLINS, Manuel. *Once upon a time in Catalonia*.

CUARTO DE INVIERNO (Arzúa – A Coruña)

2023> CONDE, Lorena. *Festas de gardar: Díptico para a resistencia*.

CUATRO LUNAS, Editorial (Pontevedra)

2024> CARBALLEIRA, Paula. *Las alumnas*.

EL PETIT EDITOR (Picanya – Valencia)

2023> MÁRQUEZ, Iria. *Un lugar de partida*. VALLS, Manuel. *Las hijas de Siam / La mujer más fea del mundo*.

EL TORO CELESTE (Málaga)

2023> GÁMEZ, Paco. *Impunidad*. MORALES MONTORO, Antonio Miguel. *Los fantasmas de Velintonia*. **2024>** CAMPOS SUÁREZ, Gonzalo. *Alea iacta est*. YUT, Gonzalo. *No mires como gallina mojada*.

ERREGUETÉ (Cangas – Pontevedra)

2023> CUNILLÉ, Lluïsa. *O can* + DEL RÍO PRIETO, Gustavo. *Hugo, Mosca*. CANOSA, Támara – BAÑO, Xacio. *Amantis*. + FER, Julio. *Pyka*. BOLADO, Areta – CASTRO, Noelia – KENDELMAN, Ailén – BAAMONDE, Gena. *Elisa e Marcela*. **2024>** ANIDO, Diego. *O deus do pop*. + VIKUSIC, Déborah. *Guerra de identidade*. BÁRCENA, Dorotea. *Entre bastidores*. + BRAXE, Lino. *Hamletfinal*.

DIFUSORA DE LETRAS, ARTES E IDEAS (Ourense)

2023> ABAD DE LARRIVA, Ana. *A nunca vista*.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA

2023> ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio. *5 grados de locura*. MORENO ARENAS, José. *Federico, en carne viva*.

DOCUMENTA BALEAR (Palma)

2023> DE COS, Aina. *Les preposicions*. SEOANE, Héctor. *Bad Moon*. TEJEDOR ANDERSEN, Àlex. *Pell de sargantana*.

DOS BIGOTES, Editorial (Madrid)

2023> CONEJERO, Alberto. *En mitad de tanto fuego*. LÓPEZ, Nando. *Esta sí tenemos que bailarla*.

EDICIONES IRREVERENTES (Madrid)

2023> AFÁN, Tomás – MONTALVO, Gabriel Vicente. *Los días del pez / Inspiración*. ALONSO BARAHONA, Fernando. *Locura para el mundo*. APARICIO, Asier. *Ex Humo / El cordel*. GARCÍA LARRONDO, Juan. *Prometeo*. HERRERA CARMONA, Carlos. *El tiempo no hace ruido*. MARTÍN DEL BURGO, Ángela. *Junto a los muertos / Se alquila / Tras las huellas del suicida*. TEJERO, Carlos. *El último viernes de mayo*. **2024>** SEVERO HUERTAS, Juan José. *Esta sucursal está cerrada / La cárcel de Bernarda*.

EMBORA EDICIÓNS (FERROL)

2024> VEIGA, Ramón D. *Miedo me dá*.

FERVENZA, Edicións (Pontevedra)

2023> PARCERO PÉREZ, Serafín. *A mentireira historia de Carapucha verdadeira*. **2024>** CASTRO PAREDES, Fernando. *Animais de compañía*.

FLYHARD, Edicions (Barcelona)

2023> COYA, Pau. *Cavallet de mar: o el peix invisible*. JULIEN, Josep. *La nit del peix wiki*.

2024> SARRIÀS, Mercè. *Una butaca al nord*.

FUNDACIÓN SGAE (Madrid)

2023> APARICIO, Laura. *La última función de Silvia K*. ARAN, Marta. *Historia de una pierna*. + BÉJAR, Julio. *Palomares (La playa de Plutón)*. + BELLIDO, Mafalda. *Los que viven aquí*. + HURTADO, África. *Sugar girls*. + NOGALES, Álvaro – PEREA, Adrián. *Las juventudes*. + SOTELO, Vanesa. *Hostil*. LABRAÑA, Carlos. *Mambrú volvió a la guerra*.

* MESTRE, Juan Carlos – MORÁN, Celia. *Vagos y maleantes*. VELASCO, María. *Primera sangre*. **2024>** ADILLO, Sergio. *El dulce lamentar de dos pastores*. ALVARADO, Josi. *Adelas y Bernardas. Una carta de matricidio*. + CABANÉ, Tomás. *Demasiada piel* + CERVANTES, Enrique. *El mejor padre del mundo*. + CORTEGOSO, Santiago. *Reconversión*. RAMÍREZ-PANTANELLA, Almudena. *Las películas de Ned*. + VIZCARRO BOIX, Núria. *Oficina de Vida Independiente*. DÍAZ MEGÍAS, María. *Mater Dolorosa*. MIRÓ, Josep Maria. *El Monstruo*. ROJO, Miguel. *Naunet y el mar*.

*Texto publicado con la Editorial Anaya.

FUNDAMENTOS, Editorial (Madrid)

2023> ARAÚZ DE ROBLES, Santiago. *Mariúpol. Tiempo para la muerte y el fulgor*. BLASCO, Lola. *La armonía del silencio*. + DE PACO SERRANO, Diana M. *Lucía*. + PASCUAL, Itziar. *Vacaciones sobre Rosa Parks*. **2024>** MORÓN, Antonio César. *Los oráculos y la epojé*.

GALAXIA, Editorial (Vigo)

2023> DELGADO, Fátima. *Run baby run*. **2024>** CARBALLEIRA, Paula. *Ubasute*.

GALÉS EDICIONS (Valencia)

2023> MULERO GUINART, Esteve. *Excavació profunda al marge del camí*. **2024>** NADAL, Neus. *Kiken_2023*. TORNERO, Helena. *Dona i aspirador(a)*. *

* Publicación en colaboración con el Institut del Teatre de Barcelona.

INAEM (Madrid) *

2023> ALBET, Nao – BORRÀS, Marcel. *Falsestuff. La muerte de las musas*. BÉJAR, Julio. *Dummies*. ** BERROCAL, Yaiza. *La isla de los lobos*. ** BALBOA, Cristina. *Roland, mon amour*. CARRODEGUAS, Esther F. *Supernormales*. DE LA CRUZ, Aixa. *Recatadas S.L. El arte de mirar al suelo*. DE VERA, Ana. *El continente helado*. ** DÍAZ URRIZA, Maialen. *Pueblo chico, infierno handi*. ** FUENTES, Gabriel. *Las pequeñas alegrías*. GARCÍA PEREDA, Sara. *Grrrl*. LOS BÁRBAROS (Javier Hernando y Miguel Rojo). *Obra infinita*. RUBIO, Ruth. *El pulso de las candelas (Fandangos del plutonio)*. ** SAN JUAN, Alberto. *Macho grita*. SANZOL, Alfredo. *Fundamentalmente fantasías para la resistencia*. SOROLLA, Luis. *Los muertos vivientes*. WERDER AVILES, Mélanie. *Buena suerte, chica*. **2024>** BLANCO, Cris. *Pequeño cúmulo de abismos*. CARBALLAL, Lucía. *La fortaleza*. CARRODEGUAS, Esther F. *Iribarne*. CHÉVERE (Xron). *Hellen Keller, ¿la mujer maravilla?* DESPEYROUX, Denise. *Misericordia*. GOIRICELAYA, María. *Play!* LA TRISTURA (Itsaso Arana, Violeta Gil y Cel-

so Giménez). *Así hablamos*. MESSIEZ, Pablo. *Los gestos*. MIR, Eva. *Un cuerpo se desplaza*. PUIG GRAU, Oriol. *Demasiado brillante / massa brillant*. TRUEBA, David. *Los guapos*.

* Incluye las colecciones del CDN, de las versiones de la CNTC y del Premio Nacional Calderón de la Barca.

** Colección Dramaturgias Actuales, formato digital en la web de MUTESAC. A estos cinco, hay que sumar los cinco de 2024.

INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM (València)

2024> SIRERA, Rodolf. *Teatre complet 1* (25 piezas). SIRERA, Rodolf. *Teatre complet 2* (22 piezas)

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA (Valencia)

2023> ALBEROLA, Carles. *15 minuts amb tu*. + PALAU, Paz. *Aquí también los árboles son verdes*. MÁRQUEZ, Iria. *Stellae*. + SERRANO, Sergio. *La mancha*.

INVASORAS, Ediciones (Vigo)

2023> CREMADES, Antonio. *Zeta – La variante Botvinnik*. GARCÍA DE MESA, Roberto. *Combate después del paisaje*. GAY, Eusebio. *Tarde de ganchillo*. + PAJÓN, Ignacio. *Setecientos sacos*. MAÑAS, Miguel Ángel. *Inverso*. MARTÍNEZ FRESNO, Aurea. *El pack*. MORCILLO LÓPEZ, Antonio. *Los carniceros*. MORENO, Sebastián. *La otra Lola*. SÁEZ, Guada. *La lengua incompleta*. TORRES INFANTES, Enrique. *Olvidate de todo menos de mí*. VV.AA. *Alegría* (27 piezas breves). **2024>** BLUME, Amelie. *La valentía en su refugio*. CAMPOS GARCÍA, Jesús. *Entrando en calor*. CAUDEVILLA, María. *Inanna / La selva de Miranda*. * DE CASSO, Alberto. *Las patrias ilusorias*. * FERNÁNDEZ, Julio. *Julieta Virtual*. FERNÁNDEZ, Xabier – LAMAPEREIRA, Antón. *As máscaras de Ibáñez...* ** FERRER, Amona. *Situación de últimos días*. * HIDALGO, Valle. *Drogas a escena*. * LÓPEZ, Xabier. *Explico a mí poco a poco*. OSORIO, Amaranta. *Trilogía del recuerdo*. * PALACIOS, Miguel. *La herencia de Auschwitz*. RAMÍREZ, Ana Lucía. *Esto es Disney World*. * RAMÍREZ, Francisco. *Las lágrimas de Ucrania*. SOLER, Carmen. *La brisa*. * TORRES INFANTES, Enrique. *Espacios infinitos*. * VISNIEC, Matei. *Juana y el fuego*. VV.AA. *Gaza, campo de exterminio*. VV.AA. *Planeta Vulnerable IV*. * VV.AA. *Y no regresaron a sus casas. 21 gritos contra las guerras modernas*.

* Avance de publicaciones cuando se consulta a la editorial.

** Número tres de la colección GAL, dedicada al teatro contemporáneo en gallego.

KRK (Oviedo)

2023> BARROS SAN JOSÉ, Carlos. *No supliques a los sueños*.

LABUTXACA (GRUP62) (Barcelona)

2023> BARBAL, Maria. *L'helicòpter*. GÁLCEÁN, Jordi. *El mètode Grönholm*.

LA MÁQUINA DE LAS NUBES, Editorial (Murcia)

2023> ALEMÁN VALERA, Andrés. *Contención*. + GARCÍA BOTE, José. *Torres*. + PULIDO GÓMEZ, Raquel. *Melissa*. * MARTÍNEZ LAX, Fulgencio. *Aylan. Concierto apócrifo para*

una huida. * SAURA CLARES, Alba. *No me falte el aire. Trilogía del camino.* ZAMANILLO, Eduardo. *Anaguaka: tres y una en la luna.* **2024**> NAVAS BOTRÁN, José Antonio. *Juego de Damas.* + PÉREZ CÁNOVAS, Francisco, *Furtivos.* + RUANO, Javier. *Recetas caseras.*

* SAURA CLARES, Alba. *Lo más hermoso todavía. Trilogía del camino.*

* Colección Teatro de Aquí y Ahora y Colección Nueva Dramaturgia de Murcia, con la colaboración de la asociación DREM.

LAPISLATZULI EDITORIAL (Barcelona)

2023> DUESO, Manel. *Mata'm.*

LA UÑA ROTA (Segovia)

2023> BEZERRA, Paco – MAQUEDA, Pablo – VIANA, Haizea. *Grooming / La desconocida.* CARBALLAL, Lucía. *Los pálidos.* MAYORGA, Juan. *María Luisa.* MAYORGA, Juan. *Amistad.* VELASCO, María. *Los muertos no respetan el descanso. Primera Sangre – Harakiri.* **2024**> LIDDELL, Angélica. *Vudú (3318).* LIDDELL, Angélica. *Caridad.* MAYORGA, Juan. *La colección.* OTERO, Marina. *Fuck me, kill me.* VELASCO, María. *Amadora* (con canciones de Tulsa).

LASTURA (Madrid)

2023> FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio. *Heredarás el cosmos.* MAÑAS, Miguel Ángel. *La noche de las almas abiertas.* **2024**> COELLO, Ale. *Cazarán todavía esta noche.* HERRERO MIGUEL, Irene. *Vulva.* PALACIO ENRÍQUEZ, Diego. *Cuando no podíamos salir (de nosotros mismos).*

LLEONARD MUNTANER (Palma)

2023> LÁZARO SANZ, Esther. *Les traces del silenci.* **2024**> MARTÍNEZ GRIMALT, Joan Tomàs. *Cul-de-sac.*

MACHADO LIBROS EDITORIAL (Madrid)

2024> ALONSO DE SANTOS, José Luis. *Bajarse al moro.* ALONSO DE SANTOS, José Luis. *La estanquera de Vallecas.*

MERCURIO EDITORIAL (Madrid) *

2023> JIMÉNEZ, Lucía – GARCÍA, Humberto. *Portal M. Nº12.* SANTANA SANJURJO, Victoriano. *Los dos cuartos infame esclavitud en la ruta de la seda.*

* Esta editorial publica autoría canaria contemporánea.

MICROTEATRO EDICIONES (Madrid)

2023> NOVO, Nancho. *10 obras de Microteatro por mi Vero.* SÁNCHEZ.POLACK, Luis. *Microteatro. 10 obras y ningún ladrillo.* TOFÉ, José Ignacio. *Microteatro. Humor para Rinocerontes.* **2024**> ARANZADI, Jaime. *Microteatro. 150 minutos por dinero.*

MON DE LLIBRES (Manacor)

2023> SANTASUGSANA, Jordi. *El magatzem.*

MUTIS (Ediciones) (Barcelona)

2023> BARCELÓ, Ana. *Apnea*. HERMIDA, Cristina. *Rafa soy yo*. PRIETO, Javier. *Los piragüistas*. VOLPE, Loredana. *La habitación cerrada*. **2024>** ASENSIO, Eugenio. *Nadie se acuerda ya de ti*. KLÉBER, Eugenia. *Silenciosa sombra de un perro*. SANROQUE, Misael. *Bambalinas Paral-lel*. VOLPE, Loredana. *Isekai: historia de un secuestro*.

ÑAQUE EDITORIAL (Ciudad Real)

2023> MORALES, Gracia. *Mal olor*. ZARZOSO, Paco. *David*. VV.AA. *Microteatro. 15 obras con premio*. (15 piezas breves) **2024>** GALÁN, Julio César. *De aquella manera*. GALINDO ABELLÁN, Miguel. *El obispo guerrero*. GARCÍA BARBA, Ignasi. *El trabajo de Andrea*. GARCÍA LORENZO, Luciano. *Parque temático*. LIÑERA, Javier. *Lo peor que le puede pasar a un niño*.

OIDÀ EDITORIAL (Sant Feliu de Codines – Barcelona) *

2023> VILAR, Ruth. *7 parells de peus*. VILAR, Ruth. *Cerca del mar*. **2024>** FERNÁNDEZ PELÁEZ, Julio. *Herederás el cosmos (el estremecimiento)*. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Nieves. *Lo que vuelve a casa (y otros árboles)*.

* Esta editorial publica textos en formato audiolibro.

ONADA EDICIONS (Benicarló – Castelló)

2023> MOLINS, Manuel. *El moviment*. NAVARRO PERRAMON, Silvia. *Galilea Glam*. **2024>** MAESTRO, Manuel. *El pes de l'aigua*.

PABELLÓN 6 (Bilbao)

2023> BAREA, Ramón. *Palabrarismos*. LIÑERA, Javier. *Zer gertatu ote zitzaio Ana Garciari?* LOZA, Felipe. *Sabias ellas / Machos en flor*. **2024>** CORTÉS, Braulio. *El trepa de palacio*.

PAGÈS EDITORS (Lleida)

2023> GOMIS, Ramon. *Només els corbs van tips*. + ZANUY, Xavier. *Amor particular*.

PEPITAS DE CALABAZA (Logroño)

2024> CONEJERO, Alberto. *Leonora*. CORTÉS, Raúl. *La ópera de los caricatos*.

PONT DE PETROLI (Badalona)

2023> TEIXELL, Josep Maria. *La llarga espera d'Elizabeth Grissom*.

POSITIVAS (Edicións) (Santiago de Compostela)

2023> PIÑEIRO GONZÁLEZ, Vicente. *Devólvemos a Xermánico*. RIOBOO, Federico A. *O mar dos papeis*. TORRES, Xohana. *Un hotel de primeira sobre o río*. VV.AA. *Shakespeare en Roma*. VV.AA. *VII Torneo de Dramaturxia de Galicia*. (4 piezas). **2024>** CARRODEGUAS, Esther. *Iribarne*. NÚÑEZ, Fran. *Manuela Rey Is In Da House*.

PRIMER ACTO (editorial y revista) (Madrid)

2023> ÁLAMO, Antonio. *Segismundos. El arte de ver*. BRINVIYER, Zo. *El tiempo de la sed*.

+ CANTÓ, Àlex – COLLADO, Joan – MÚÑOZ, Jesús – PONS, Pau. *Eclipse total*. + SERRANO, Sergio. *El artefacto*. PASCUAL, Itziar – GONZÁLEZ, Vera – FERRÀ, Tolo – DESPEYROUX, Denise – MURIEL, Jorge – PARDO, Rulo. *La distancia-cápsulas de memoria*. + ROMERO GÁRRIZ, Juanma. *El fuego amigo*. + VILLAZÓN, Néstor. *Mudanza*. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Nieves – SILVEIRA, Cristina. *La tumba de Antígona*. **2024**> CALONGE, Eusebio. *Manual para armar un sueño*. BELLIDO, Mafalda. *Cuando el tiempo no tenga ya memoria*. MORA, José Manuel. *Los nadadores diurnos*. + SAEZ, Guada. *Nínive*. VV.AA. *Teatro contra el olvido. Vol. 1. Tomo 1*. (7 piezas breves).

PUNTO DE VISTA EDITORES (Madrid)

2023> BUCHACA, Marta. *Dramedias*. (7 piezas). FERNÁNDEZ, José Ramón. *Tarjeta de visita*. (14 piezas). HUERTA CALVO, Javier – GÓMEZ, José Luis. *Vuelan palomas*. PASCUAL, Itziar. *Días azules y sol de infancia*. (6 piezas) TORNERO, Helena. *Teatro de la memoria*. (5 piezas). **2024**> ÁLAMO, Antonio. *Trilogía del poder y otras obras de dudosa moralidad*. (3 piezas). VILLORA, Pedro. *Reescrituras*. (11 piezas).

Q-BOOK EDITORIAL (Cádiz)

2024> LÓPEZ SEGOVIA, Ana. *Las bingueras de Eurípides*.

RED ESCÉNICA (Revista) (Valencia)

2023> AGUILAR, Mertxe. *Azerbaijan*. ALBALADEJO, Anna. *Illa Devon*. CORTÉS, Arantxa. *Core*. RICO MARTÍN, J. Xavier. *El cos de Lewy*. **2024**> GALLEGO, Rafa. *Las metáforas*. SÁEZ, Guada. *Nínive*.

RENACIMIENTO (Editorial) (Sevilla)

2023> ALMANSA, Pilar G. *Mauthausen. La voz de mi abuelo*. MARTÍN LAHUERTA, Carlota. *Haizea*. **2024**> ALMAZÁN, Víctor. *Las leyes de la gravedad*. MÁRTÍN GÓMEZ, José. *Nos, que sabemos*.

SALA BECKETT (Barcelona)

2023> MANZANARES, Eu. *Nessum dorma*. PRIETO, Berta – ROSALES, Lola. *Derecho a patataleta*. **2024**> FEIXAS, Daniela. *Malamort*. NAVARRO, Silvia. *Biològica*. * PRIETO, Berta. *Del Fandom al troleig*. * RIERA, Pere. *Casa Calores*.

* Avance de publicaciones cuando se consulta a los editores.

SALA ULTRAMAR EDICIONS (Valencia)*

2023> LEMUS GADEA, Alexander. *Oro*. **2024**> MARTÍN DE MIGUEL, Alberto. *Shindara*

*A partir de 2024, la colección Ultramar, la edita la Sala Carme de Valencia.

SEMBRA (Valencia)

2024> SERRA, Clàudia. *Una carretera sense arbres*. SERRA, Clàudia. *Un estiu*. FONALLERAS, Josep Maria – MONSÓ, Imma – ROJALS, Marta – SERÉS, Francesc – SERRA, Màrius. *CaRRoussel*.

SUSA (Editorial) / EHAZE (Gipuzkoa)

2023> BARANDIARAN, Gotzon. *Hildako haurra*. BARANDIARAN, Gotzon. *Besaulkiak*. GOIKOETXEA JUANENA, Maddi. *Ura jaten*. **2024>** AYLLÓN, Mikel. *Bunker*. AYLLÓN, Mikel. *Hau ez da gerra bat* (3 piezas). AYLLÓN, Mikel. *Hau gerra bat da*. BARRIO, Pablo. 2074. (2024)

TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA (Barcelona)

2023> FEIXAS, Daniela. *Festa. Seguida per Dopamina*. SZPUNBERG, Victoria. *Mal de coraçon*. **2024>** YAGO, Joan. *Entrevistes breus amb dones excepcionals*. BELBEL, Sergi. *Hamlet 2.0*. BARDAGIL, Blanca – BURÉS, Oriol – CASADEMUNT, Víctor G. – GÓMEZ, Marc. *Ànima*. VILANOVA, Jan. *Vosaltres les bruixes*.

TEATRO DEL ASTILLERO (Madrid)

2023> TOLA, Albert. *Teatro herido 1*. (5 piezas).

3i4 EDICIONS (Valencia)

2023> BAOS, Sergio. *Les maleïdes*. **2024>** LLORENS, Paula. *La nòria*.

UNIVERSITAT D'ALACANT (Casa de Comèdies)

2024> SANGUINO, Francesc. *Lisístrata. Occupy acropolis*.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (Acadèmia dels Nocturns)

2023> MIRÓ, Jaume. *Caputxeta a Hamelin*.

UVEDEBE (VDB) (Éride Ediciones) (Madrid)

2023> ALONSO DE SANTOS, José Luis. *Miles gloriosus*. CABAL, Fermín. *Coriolano*. CAMINO, César. *Familia*. CAMPOS GARCÍA, Jesús. *Triple salto mortal con pirueta*. CANSECO, Manuel. *El cerco de Numancia*. CEDENA, José. *El emperador pirómano*. CEPEDA, Laura. *Vuestra, Jo Van Gogh / Anikuni / Taxi girls o las bebedoras de sangre*. CIUDAD, Esteban. *Ilusiones*. DA COSTA, Diego – VIÑUELA GAVELA, Julio. *Ayer intenté suicidarme*. GALÁN, Eduardo. *La celestina*. GALLUD JARDIEL, Enrique. *Obras cómicas para adolescentes 1* (6 piezas breves) / 2 (8 piezas breves). GALLUD JARDIEL, Enrique. *Comicidades*. GARCÍA AMARO, Unai. *Teatro breve: Terapia / Déjà vu / El conserje*. GAUDÍ, Isabel. *Una casa sin techo*. GONZÁLEZ PEÑALVER, Alicia. *Sal negra*. GUERRERO ZAMORA, Juan. *Electra jonda*. GUIDA, Paula. *El proceso*. HERRERA CARMONA, Carlos. *Por culpa de los tiempos*. LÓPEZ-TAGLE, Juan. *Extremo*. MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel. *Fedra*. MOLPECERES, Laura. *Un balcón con vistas*. MUÑOZ SANZ, Agustín. *Cayo César*. PARRA, Txemi. *El dilema del jamón / El exterminador*. PAREJO SANTIAGO, Francisco J. *La viuda blanca y negra*. PEDRERO, Paloma. *Noches de amor efímero 1* (5 piezas) / 2 (3 piezas) / 3 (3 piezas) / 4 (14 piezas breves) PLAZA, José Carlos – VELASCO, Manuel. *La habitación de María*. PRIETO, Antonio. *Miles gloriosus*. RECIO, Florián. *Viriato*. RESINO, Carmen. *De película*. RODRÍGUEZ, Concha. *El regalo de Zeus*. ROMERO, Concha. *Un olor a ámbar*. ROUND, Charlie. *La muñeca rusa*. SALVATIERRA, Julio. *Ascensión y caída de un diputado del siglo 21*. SARMIENTO, Jesús. *Archipiélago*. SILVA, Pablo. *Doctor Jekyll*. SOJO, Dorian. *Polia-*

mor / Cretinos. TORRES, Marta. *El orgullo de Sir Gay*. UBILLOS, Germán. *El llanto de Ulises*. VEGAS, Víctor. *Müsterlingen en otoño*. VILLORA, Pedro. *El juglar del Cid*. **2024>** BELMONTE, Elena. *Escombros / Más al Este del Oeste*. CABAL, Fermín. *Agripina*. CABALLERO, Ángel. *Chelsea Hotel*. CABALLERO, Ernesto. *La gramática*. CANSECO, Manuel. *María Estuardo. Corona trágica*. COPERÍAS, Enrique – GARCÍA-TORNEL, Cristina. *La tostadora o un lugar llamado Cornualles*. DE JULIÁN, Luis Fernando. *Ardan los infiernos / Et filii*. DEL CASTILLO, José María. *Clitemnestra*. DEL MORAL, Ignacio – FERNANDEZ, Verónica. *Sombra y realidad (Pérez Galdós)*. FERNÁNDEZ, Julio. *Los topos lloran al amanecer*. GALÁN, Eduardo. *La Regenta*. GARCÍA SERRANO, Yolanda – RUBIO, Juan Carlos. *El mueble*. GÓRRIZ, Joaquín. *El premio*. HURTADO, Ana. *Cinco hermanas*. IBORRA, Juan Luis. *Asamblea en Debod*. MARTÍN, Juan Carlos. *La azotea*. MEDINA, Manu. *Édith Piaf, el gorrión de París*. MIR, Paco. *Las nubes*. PÉREZ, Noelia. *Los Prodigios*. RECIO, Florián. *La aparición*. RIVERA, Bernardo – NARANJO-CLUET, Tomás. *Incondicionales*. ROMERO, Concha. *Carta Puebla*. RUBIO GALLETERO, Laura. *La entretenida / Mi agravio mudó mi ser*. SARSA, Pepa. *Rapitán o el árbol de los deseos*. SIERRA ÁLVAREZ, Susana. *Me alegro tanto de verte*. TENDERO, Arturo. *La Priora*. VILLORA, Pedro. *Asma de copla / El beso en España / Sofisticadas*. ZARCO, Silvia. *Ifigenia*.

XERAIS, Edicións (Vigo)

2023> CASTRO PAREDES, Fernando. *O traxe*. CARREIRA, Ana. *Nin me amoles*.

YA LO DIJO CASIMIRO PARKER (Madrid)

2023> ROSAL, Pablo. *Asesinato de un fotógrafo*. **2024>** ROSAL, Pablo. *Hoy tengo algo que hacer + A la fresca*.



Una puesta en escena de la revolución. Luis Sorolla. Cía. Estopodriaser.

VOCES

Esa patria utópica

Sergio Serrano

El día que me ofrecieron aquel contrato por escribir teatro a cambio de mil euros mensuales hasta mi muerte firmé sin pensarlo, sin mirar las cláusulas, me tapé los ojos ante las calaveras que aparecen en estas páginas y en cada hoja garabateé mi nombre con sangre. Una vez firmado el contrato, busqué un bar y me emborraché hasta caerme para celebrarlo. Ya en el suelo, borracho de mentira, se lo conté a las hormigas que cruzaban mi cuerpo y acabé ayudándoles a transportar las migas de pan hasta el hormiguero. Me dejaron entrar con ellas y accedí a ese mundo subterráneo de la supervivencia. Allí les conté lo que me había pasado y me aceptaron en esa patria utópica donde brindaban las obreras con las panaderas y las ebanistas con las enfermeras. Yo, cada noche, les contaba algunas ideas, incluso leía algunas escenas y ellas me daban de comer, me ayudaron a hacer mi casa, hicimos un pequeño escritorio de madera y cada quince días me miraban el hígado en la enfermería del hormiguero. Noche tras noche les leía escenas hasta descubrir el llanto y la risa. Un día hicimos una lluvia de ideas. La panadera me sugirió hablar sobre los bocadillos que encuentra por el suelo fuera del hormiguero, la ebanista sobre los árboles caídos y las obreras sobre sus compañeras muertas en las huelgas. Recogí todas esas ideas, escribía por la mañana y leíamos por la noche. Desde el subsuelo, escuchábamos por un instante las pisadas del mundo exterior y nos parecía comprenderlo y, poco a poco, de una manera natural, aquellos coloquios se convirtieron en asamblea. En una de las asambleas, que se celebró por la mañana, se propuso la revolución, así que por la noche asesinamos sin piedad a la hormiga reina y ya en la república hormiguera volvimos a brindar. Seguimos con las asambleas e hicimos un banco común en el que todo el mundo metió su dinero para el buen funcionamiento del hormiguero y cada una siguió con su oficio sin ninguna otra aspiración que la de ayudarnos mutuamente. Todas brindaban por la ya casi extinción de la desigualdad. Pero mientras esto sucedía, en algún lugar oscuro de la cueva, viejas amigas de la reina hacían reuniones. Comenzaron a debatir y llegaron a una conclusión. Hay que acabar con todo lo que ha escrito esa persona y destruir ese contrato. Y una noche, sin que nadie se enterase, vinieron a buscarme y me sacaron a la fuerza. Ya en el exterior, cogieron el contrato imaginario que firmé y lo quemaron delante de mí, me rociaron con alcohol y me dejaron otra vez tumbado en la puerta del bar. Desde allí vi a mis colegas hormigas. Les conté todo lo que había ocurrido, pero no me miraban. Les intenté decir que todo podría ser distinto, pero nadie escuchaba. Caminaban cada una hacia un lugar distinto. Rápidas. Sin ni siquiera mirarse entre ellas. Daba la sensación de que no entendían de qué estaba hablando ese borracho tirado en el suelo. Ya por la noche, cada una de ellas se fue a un hormiguero distinto y cuando amaneció alguien me había dejado una moneda, quien sabe si para seguir escribiendo o para seguir bebiendo.

Audacia y valentía

Luis Sorolla

En un taller con escritores de Europa y América Latina, el dramaturgo Simon Longman pidió el primer día que, para presentarse como dramaturgas, los participantes dijeran de dónde venían y cuáles eran los medios de producción con los que contaban a la hora de crear. Brai, de Argentina, contó que su compañía ensayaba de 23:00 a 03:00 en un galpón (que previamente limpiaban de las mierdas de los perros callejeros) la obra que harían a taquilla en una salita ubicada en un sótano. Y que si todo iba bien la harían mucho tiempo y que si todo iba mal la harían cuatro veces. Su compañera del taller que venía de Suecia, que cuenta con una sala de ensayos cedida por un teatro y con una ayuda de varios miles de euros para su primera creación, le preguntó que entonces por qué hacía teatro.

Estas condiciones hacen que la materia con la que Brai juegue en sus obras sea el lenguaje, la palabra como creadora de realidades, el tiempo, los personajes... todo aquello que no cuesta dinero ni necesita de recursos técnicos (más allá del tiempo y del esfuerzo de las personas involucradas, que por supuesto también son recursos).

No estoy romantizando la precariedad. Digo que la creación y la dramaturgia (de una persona / de un país) están SOBRE TODO y POR ENCIMA DEL RESTO DE ELEMENTOS condicionadas por los medios de producción disponibles. Para bien y para mal.

Si con lo único con lo que puedo investigar es con la palabra y el texto, probablemente la audacia creadora y el ingenio se traduzcan en la palabra y el texto.

Si las programaciones y producciones que posibilitan unos ingresos sólidos responden a X criterios que se repiten, las nuevas creadoras que quieran percibir unos ingresos sólidos por su trabajo probablemente responderán a esos X criterios que se repiten.

Si a la inmensa mayoría de los premios y de las convocatorias de un país solo optan textos sin estrenar ni publicar, premiaremos y fomentaremos una autoría que pueda dedicar su tiempo y energía a escribir sin cobrar por ello y sin pensar en probar en pie sus propios textos.

Si para hacer teatro alternativo hay que “trabajar gratis”, solo harán teatro alternativo quienes tengan el tiempo, el dinero y la voluntad de trabajar gratis. Y si para recibir la oportunidad de dar el salto al siguiente nivel hay que haber trabajado mucho en el alternativo, solo darán el salto quienes hayan podido permitirse esa inversión de años “trabajando gratis”.

Quizás, y esto no es positivo, la manera de permanecer libre a la hora de crear sea no depender económicamente de tu creación. Lo cual es igual a decir contar con una red y/o con unos privilegios que te sostengan. Tampoco sé cómo reconciliar el hecho de cuando más creativo y audaz me he sentido ha sido cuando menos medios (y más autogestión) he tenido.

Tal y como funciona este sistema, no sé cómo se separan dos conceptos tan completamente contrarios como son la creación artística y las lógicas del mercado. Pero es en lo que más pienso y lo que más conflicto me genera.

En su repaso de la temporada teatral, un crítico se quejaba de que faltaban audacia y valentía. Y yo me pregunto si su queja va dirigida a quienes crean, a quienes producen, a quienes programan, a quienes gestionan, a quienes compran entradas o a quiénes.

Las líneas más interesantes son las que he borrado escribiendo este texto

Mélanie Werder Avilés

Se abre el telón. Se abre el portátil. Se enciende un puntual. Se enciende la luz de la cocina a horas intempestivas. La actriz entra a escena. La dramaturga entra a la cocina. El microondas pita con alguna guarrería crujiente, de queso, burbujeando dentro. La actriz hace algo con el diafragma, siente la caja torácica como si fueran unos dedos alargados. La dramaturga mastica queso en su cocina. La actriz busca con la mirada a la dramaturga: ahora viene el lenguaje.

Alguien tendrá que fregar todo esto. Alguien tendrá que volver al portátil para escribir esas palabras que por fin cambien el curso de la dramaturgia contemporánea, si es que eso existe. Para que esto pase, alguien tendrá que decir el nombre de la dramaturga en alguna reunión donde digan presupuesto, joven, mujer, no tan interesante.

*Ay no, mierda. Quería hacer algo muy elevado. Un salto doble con tirabuzón. Pensaba en hilar un puente entre fregar los platos y el teatro. Algo sobre la precariedad de la pila de cacharros. Pero siento los dedos invisibles clavados en la caja torácica mientras tecleo este texto.

Quiero todo en 500 palabras: ser mordaz (¿Cuántos maestros no revisan su texto ni medio minuto porque consideran que el escenario es el patio de su casa?), ser combativa (¿Cómo se accede al circuito profesional sin tener padres ricos o el paro capitalizado?), ser agradecida (x), ser exigente (x),

ser entretenida,

ser culta pero no una flipada,

que se note que amo la escritura, pero a la vez que soy muy consciente de que no somos mejor que nadie,

hablar de privilegios,

de dejar espacio a lo nuevo.

¿Qué hacemos con la Institución?

La burocracia de sentir. Los formularios de atreverse.

Aquí procrastino. Abro *youtube*: ¿Cómo podemos cortar 12 o 24 porciones de un pastel de 1 libra bajito?

No sé qué haré el año que viene.

Las manos aprietan porque he borrado unas líneas
por si alguien lee mi obstinación.

Porque escribir es era fue será divertido.

Porque hay teatro empujando todo esto.

Porque hay personas que confían en mi escritura

Hay intérpretes que dedican tiempo y atención a leerme
a memorizar

by hearth, par cœur.

Por eso digo, compañeras mías, esto es una profesión digna.
Porque el lenguaje es nuestro
y porque alguien escucha.
Cuidemos al público que regala su atención.

Si solo me quedara un deseo,
la última pestaña a soplar.

Silencio.

Dramaturgos que escuchen.
Dramaturgos que recojan su plato y su vaso de la mesa del encuentro
internacional del simposio general mundial vecinal.
Dramaturgos que no sean unos cerdos
en general
pero que no sean unos cerdos con la camarera.

Que es era fue será otra dramaturga
que podría teclear estas palabras.
Y soñar
apilando platos y tazas en una torre inestable
con cambiar la manera de hacer las cosas.

Porque solo con eso, creo que tendríamos
alguna vez
la dramaturgia que nos merecemos.

Intentos de dignificación antes de los 30

Itziar Manero

Aunque mis primeros acercamientos a la creación escénica sucedieron en la escuela, podría decirse que comencé a crear profesionalmente a los 24 años. Aunque no sé si podría definirse como trabajo profesional, ya que en los colectivos de creación emergente en los que estaba ninguna de nosotras cobraba por la creación. Creamos y estrenamos obras sintiéndonos orgullosas y felices por cobrar como intérpretes y poder darnos de alta. Cosa que casi ninguna de las compañías de nuestra generación lograba. En aquella época vivía con un amigo en una buhardilla en el centro de Madrid, pertenecía a dos colectivos de creación contemporánea, giraba con una compañía de renombre, empezaba a trabajar con otra compañía de renombre, trabajaba 24 horas semanales en una librería, terminaba mi Máster en Derechos Humanos y de vez en cuando también hacía pequeños trabajos en algunos espectáculos, como intérprete puntual, y también, cómo no, me apuntaba a talleres, para no dejar de formarme nunca. En aquel momento, esta rueda de excesiva productividad y explotación de una misma me parecía normal, y aunque cada seis meses tuviera un problema de salud debido al agotamiento y el estrés, era feliz, me gustaba mi vida y la romantizaba en exceso escuchando a Charles Aznavour y leyendo a Patti Smith. Pero en un momento la romantización cayó, la buhardilla no era más que una vivienda vieja y minúscula, casi sin luz, en la que en invierno hacía mucho frío y en verano mucho calor. Madrid, una ciudad cada vez más cara y hostil. Yo estaba cansada todo el rato, no dormía bien, ni me alimentaba bien y lloraba a menudo. Ahora, que tengo los 30 cada vez más cerca, siento que puedo dedicarme al teatro y a la creación de una forma más sana. He creado una pieza en solitario, en la que he asumido los roles de dirección, dramaturgia, interpretación, producción y distribución. La verdad es que no asumí todos estos roles por ninguna razón específica, simplemente di por hecho que sería así. Sé que no he cobrado lo que me correspondería por todos estos trabajos que he realizado, pero a la vez me siento como una impostora cada vez que mando el caché de mi pieza, siento que pido demasiado dinero, y eso que las amigas de la profesión me dicen que mi caché es barato. Me siento orgullosa por haber contado con un equipo y por haber conseguido financiación para pagarles lo que me pedían en su presupuesto. Me encuentro ahora en el comienzo de un nuevo proceso de creación y me gustaría asumir menos roles, sentir el trabajo más distribuido y no tanto peso en mis espaldas. Pienso en el desgaste, el estrés y la ansiedad que conlleva la creación, pero a la vez el deseo es grande, es siempre más grande. Creo que la dignificación es un proceso colectivo y a la vez individual, una búsqueda constante, quizá una utopía, pero solo las utopías logran cambiar las cosas. Y ojalá cambien las cosas, ojalá cambiemos las cosas.

Soñando un camino más diáfano

Elena Mateo Galindo

Buscando nuevas reflexiones sobre la precariedad, siento que estamos olvidando el poder de repetir. Algo fundamental en la creación escénica, pues la repetición ayuda a recordar; y la cuestión laboral sigue igual, o peor, especialmente para mi generación.

La precariedad está arrinconada como una fase laboral, pero ¿hasta qué edad quiere el sistema que yo sea joven? Que normalice compartir piso, no llegar a final de mes, no tener capacidad económica, no tener la experiencia suficiente para ocupar ciertos espacios profesionales... “Hay más gente que quiere escribir que lectores” escucho, seguido de “los jóvenes no van al teatro porque no tienen poder adquisitivo”. Miren otras actividades: los macroconciertos están llenos con entradas hasta doscientas veces más caras que las del teatro. Los jóvenes gastan el poco capital que tienen en cultura, quizá no van o leen teatro, ¿quizá porque faltan creadores menores de cuarenta?

Mi mente se ha convertido en una locomotora que solo oxigena alternativas nuevas para aumentar dinero y currículum. Los ojos de la precariedad tienen insomnio, ansiedad, preocupación, tormento, tienen consecuencias que afectan a la salud. Mis ansias por trabajar han engullido mi autopercebida necesidad por el ocio o el descanso, convirtiéndome en una pequeña roedora que olvida que en la vida también se necesita parar. Sin darnos cuenta, adoptamos discursos neoliberales e individualistas donde justificamos el trabajo infinito. Olvidamos los condicionantes de clase, económicos o de cuidados; las dificultades periféricas o la suerte como factores, muchas veces más condicionantes a estar programadas o no.

¿Y qué hacemos las creadoras jóvenes de fuera? ¿Por qué no se valora la experiencia no centralizada? ¿Las periferias mueven las obras del centro, pero quién mueve las piezas de las periferias? ¿Qué pasaría si el Centro Dramático Nacional, que representa a todo un país, produjese cada espectáculo en una ciudad distinta? ¿Qué alternativa tenemos si no hay industria en los lugares de origen y las capitales están aglomeradas? ¿Cómo contactamos con esos programadores a los que «queda mal» mandarles un mail si no los conoces o pedirles *castings* públicos? Ficción y realidad conviven: imaginando al hacer teatro y malviviendo para pagar los inflados alquileres madrileños.

Los hijos de la precariedad, la inestabilidad económica y la falta de tiempo, te mantienen ocupada con varios trabajillos mientras te sigues formando, dependes económicamente de tu familia y creas producciones artísticas gratuitamente y sin parar. Sueñas con un camino más diáfano donde puedas escribir algo más que por trozos y a ratos. Escribir en calma, como un oficio. Crear sin la presión económica y de valía constante, sin sentir la vergüenza de trabajar mucho y ser pobre. Porque no nos engañemos, la precariedad es un relato blanqueado; y, por eso, avergüenza, porque es un eufemismo para no decir que los «jóvenes son pobres» y no paran de trabajar. La vergüenza no puede comernos. Y por ello, hasta que no se tomen medidas políticas y las industrias culturales aborden la cuestión de los nuevos creadores, de las periferias, habrá que repetirse, repetirlo hasta que este sueño cree una nueva realidad.



Analphabet. Alberto Cortés

PROCESOS

*Analphabet. Cuaderno **

Alberto Cortés

* Este texto es un extracto del libro *Siempre vengo de noche*, del mismo autor, publicado por Continta Me Tienes en septiembre de 2024. Agradecemos a la editorial y al autor el permiso para poder publicarlo en esta revista.

Yo también encuentro esta profesión tediosa. El poder de ensayar en soledad consiste en disponer de un tiempo que no tiene que intervenir sobre nadie más que tú. La función es una intervención constante en el otro que me gusta, pero que no termina cuando bajas del escenario, sigue en el tejemaneje de la profesión, en las conversaciones con gestores y programadores y en los análisis al milímetro de los trabajos de las compañeras. Me gusta la gente, pero la gran mayoría de charlas no me interesan lo más mínimo. Me gustaría levantarles el flequillo mientras me cuentan sus cosas y darles con la mano abierta en la frente, darme media vuelta e irme. Si no lo estoy haciendo por ahora es por conservar una esperanza que todavía me guardo. En cambio, sonrío porque soy amable.

Persigo el placer de surfear el tiempo con elegancia mientras crece la obra. Visualizo sus fases como capas de barniz, en cada pincelada contengo los caballos que aún no tienen que aparecer, pero cada brochazo ya lleva implícito lo que tiene que venir después. Estos procesos de fases lentas me han enseñado a estar vivo a lo largo del tiempo. Sujetar todo esto solo tenía que ver con la paciencia, alguien debería habernos enseñado a manejar ese privilegio de clase.

No estoy muy interesado en la inmensidad de ningún trabajo que vaya en detrimento de mi salud. Si me mata algo que sea la inmensidad de una tarde, una charla, una fiesta.

Pensar esto me ayuda: el encuentro de dos que se produce en la cita teatral es ingenuo e inminente. No pierde el tiempo. Para que la combustión pueda producirse, la mecha tiene que prenderse en un espacio-tiempo concreto y bajo una presión energética específica. Lo que se recrea está perdido, la urgencia del ojo que mira lo devora. Sin urgencia la cita se enquistaba y se olvidaba, como las citas que se recrean demasiado antes de pasar a la cama. Esto no quiere decir que el misterio, la seducción, el mecer y el fuego lento, pilares esenciales del encuentro, se tiren por la borda por las prisas. El médium tiene que tejer la trampa del tiempo como una tela de araña, de forma que, como si se tratase de una ilusión, pareciera que haya quietud cuando en realidad hay urgencia en el corazón. Hacer dramaturgia es poner trampas a la percepción y a la emocionalidad de nuestra cita. Entre otra infinidad de cosas inexplicables que aún no sé ni quiero saber. La dramaturgia no es una ciencia y lo agradezco cada día.

Pensando en la elegancia de que la obra no muestre todo lo que podría hacer en un escenario. ¿Cómo hacer para que la urgencia no me convierta en un saltimbanqui?

Creo que el escenario es el lugar perfecto para dejar-de-hacer. Nada que veo en el escenario me suele importar más que el no-hacer.

Me asalta a veces el miedo de que todo esto de la obra nueva no se lea más que como un maricón privilegiado que intenta sanear sus demonios convirtiéndolos en seres mágicos de leyenda. Como una terapia *new age* que no toca nada. Algunos días lo que escribo me parece tan infantil que hasta un niño de ocho años lo diría mejor que yo y con menos palabras. Me importa mucho el número de palabras que uso. Siempre quiero reducir hasta el extremo, devolver el texto a su nacimiento primigenio, al parto. Que solo sea la frase de la sinopsis, no, mejor que solo sea el título. Ahí ya está todo. Y ese todo, que es perfecto en sí, ya lo desarrollas en tu cabeza. Esa sería para mí la escritura total. Mis palabras no aportan nada nuevo a lo que ya contiene el título, solo marean la perdiz.

Al joven cuerpo transmaribibollo que en estos momentos se siente desdichado o atrapado en producciones o escuelas y conservatorios que no le interpelan: resístete hasta el final a ser un sujeto sumiso que hace portés en tonos ocres o interpreta a señores y señoras en obras que ni le importan ni le representan. Búscate un barco. Te están desapareciendo.

Cuando me dispongo a pensar la poesía y la sujeto como un estandarte se me desmorona todo, porque en la reflexión se marchita ella. Supongo que la poesía y el amor son la misma cosa, que no puede teorizarse nada encima, se escribe todo a un lado pero no sobre. El que reflexiona no está amando, está haciendo otra cosa. Soy incapaz de no leer los discursos sobre el amor como un pobre bálsamo para las pasiones, un mecer las palabras, un deseo de crearlas; me descubro rindiéndome, leo todo aceptando que el amor se encuentra en la carne y lo de las hojas es eso, otra

cosa, notas al margen que nunca son exactas cuando nos ponemos a la tarea en el misterio de lo cárnico. El amor de mi amado era un ensayo, un tratado militar, el mío un verso débil y confundido. Qué bien huelen hoy los lirios de mi casa.

Una pregunta recurrente en mí tiene que ver con el tridente: emoción-escritura-tiempo. Cómo sostener en el tiempo a mi fantasma del pasado, a veces complacido de sostener por llorica, iluso o engreído. El esquema repetido es el siguiente: la radiografía emocional de un instante hace de motor de arranque de un proceso que culminará cuando termine la última representación. Este tiempo funciona en sí mismo como una batalla y un antídoto contra tu yo de atrás, ese que no sabía nada. Es ese arrastrar el pasado hacia delante el proceso del entendimiento. Para cuando entiendo algo y la obra se acaba aparece otra cosa que no comprendo. Estos días me he encontrado en los ensayos con el impacto del acontecimiento. Si tus ojos y los míos verbalizan a la vez que ven el fantasma, el fantasma entonces acontece.

Imagina una montaña gigante y dorada donde los riachuelos fluyen continuamente de forma ordenada y continua sin que ninguno se desvíe, es colorida y viva esta montaña, pero previsible, arrasa con todo a su paso, todo lo consume, es imponente. Ahora llama a esa montaña "Homonormatividad: el transcurrir de *Lo Gai*". Como marica busco poner en crisis esa montaña; abrir un dilema, una grieta, quedarme en las cuevas de las laderas es una parte de mi trabajo, repensar el curso del riachuelo. Desde estos huecos oscuros aúllo a la luna y pongo música alta de noche para bailar solo. A veces con otras amigas. En ese lugar conflictivo para mí intento experimentar quién quiero ser, pero sobre todo qué no quiero representar en el escenario. Hay días en que pierdo, me rindo, abandono la cueva, agacho la cabeza y saco el culo hacia fuera para que también esos machos gais me follen a mí. Cómo abrazar las contradicciones sin estar en un continuo estado de fragilidad o de irresponsabilidad es un misterio fascinante.

Más importante que lo que me falta es lo que me sobra. Si algo me sobra en el escenario estoy perdido. La plenitud por desprenderte del material sobrante es proporcional al apego que sentías por él.

Hoy Rodrigo García Marina me ha escrito en un DM: "estoy en crisis con la literatura". Yo le he dicho: "normal cari, es que es un imposible". También le he dicho que baje unos días a verme a Sevilla. Me ha dicho: "¿estarás en el puente?" y le he dicho que no, que estaré en Cádiz. Pienso en los autores y autoras que escriben para las hojas: qué significa escribir para ser leídos por otros, sin la posibilidad de meterte las palabras dentro hasta el fondo y encarnarlas en primerísima persona, solo con el permiso que te da el artefacto-libro, el cuchillo-hoja, para poder expresarlas de una forma consensuada y muerta en presentaciones de libros y lecturas institucionales que huelen a mortandad y protocolo. Escribir para un libro no es exactamente como nacer muerto, pero se le parece, es nacer sirviendo (y no precisamente coño), nacer entregando la palabra. Como acto de amor es bello, como intercambio económico

bochornoso, y en esa línea tensa ocurre todo en mi vida. Una palabra que se hace para la boca de los otros no está siendo fiel a cómo sonó en tus adentros cuando la escribías. Otra forma de contarlo: esa habitación oscura donde la palabra suena por primera vez es la única forma real de pronunciar esa palabra. Las palabras se entregan con una pizca de dolor por no saber cómo van a ser dichas. Me pasa un poco, me molesta cómo las mastican otras personas, aunque diga que las entrego y ya no son mías es mentira; ¿cómo vamos a dejar a la boca fuera de la construcción de la realidad que es la palabra? La tragedia de lo escrito sin lo dicho, del papel sin la carne y de la poesía sin la vida es la misma tragedia.

Creo que estoy llamando “fantasma” a una intuición profunda y aguda, al abismo del fondo marino, a la emoción que está más cerca de ti, a la primera, la analfabeta.

Al acabar la orgía que muchas veces siento que he tenido con el público cuando acabo una presentación, el cariño de unas palabras en un DM o un abrazo no me bastan. Quiero que me digan: me gustaría hacer el amor contigo esta noche o mañana. Solo esto sería una devolución coherente a todo ese acto de pornografía emocional y carnal que es la función.

La pieza rechaza la imagen figurativa, el paisaje, el decorado, todo lo que intento poner encima del escenario, todo lo expulsa con desprecio. Es Analphabet reclamando su poder: el de generar visiones en el espectador. Nada que intente poner en la escena es mejor que el paisaje que la palabra pone en la cabeza del público todo el tiempo. Cualquier imagen en el escenario revienta el juego.

Estoy teniendo problemas en la voz. Y no encuentro una explicación muy clara o más bien no creo del todo a los médicos. El 8 de marzo, experimentando con formas de cantar la canción en euskera, me hice daño. Forcé demasiado. Grité como un loco en notas demasiado altas para miregistro supongo, y desde entonces siento una presión en el pecho cuando alzo la voz. Como si una presencia me empujase el pecho y me cogiese de la base de la garganta. No consigo decir los textos sin agotarme rápidamente. Tengo miedo, claro. He pasado por varios médicos y más allá de recomendarme un reposo vocal absoluto de diez días (que no podré cumplir cien por cien en este momento), mi corazón me dice que este problema con el hablar va más allá. ¿Tengo que callarme un tiempo?, ¿estoy agotado de contar?, ¿puede que mi cuerpo no quiera continuar mucho más tiempo por este camino? Me ayuda pensar que es el fantasma el que está regulando el volumen que necesito para hablar de estas penas, como si tuviera que hacer la obra susurrada; menos, me dice el fantasma, más frágil, menos seguridad, baja las armas que siempre usas, voy a quitarte la voz, no me grites, más oscuro, más oscuro, más oscuro.

He adquirido claves importantes de todo esto estando “solo” en el escenario en primera persona. He llegado aquí buscando la paz después de trabajar con muchos equipos durante años (sin menospreciar a mis gentes). La experiencia de la soledad

me ha puesto a trabajar conmigo mismo para entender cómo es mi voz en la intimidad y para qué sirve (el servir). Podría parecer que de esta forma el sistema gana la batalla, separándonos del resto y minimizando el peligro del colectivo y el poder de cambio, pero esta percepción tan generalista puede ser una trampa, he tenido otra sensación personal. *Unpopular opinion*: puede que seas una fuerza de transformación arrasadora, consciente o no de ello, porque te has descubierto en tu individualidad, más que perdida en colectividades que invisibilicen (bienaventurado sea un espíritu que se encuentra frente a masas homogéneas). Y puede también que algo de esta querencia mía por estar solo tenga que ver con cumplir años, pues sí.

Construir un artefacto emocional altamente humano y mítico al mismo tiempo. ¿Cómo es eso posible, Belarmino?

Empezar a ver lo que no se ofrece a los ojos a simple vista. Que se nos enseñe a ver más fino, más hondo y sobre todo más lento.

En todo caso, lo que hago (y sospecho que lo que hace el arte en general) tiene más que ver con el mal que con el bien. No supero lo cristiano, ahí me entiendo.

Estuve hablando con Silvia el otro día (en un mal día) sobre la imposibilidad de escribir este diario sabiendo que va a ser publicado y leído, sin re-editarme, re-escribirme y re-cuidar mis palabras, de tal forma que cuando lo leas ya no será mi diario sino un transdiario entre lo que soy y lo que deseo ser para los demás.

Mi trabajo no consiste, en estos momentos, en proponer un reto intelectual al espectador. Asumo ser el esclavo de la intelectualidad que yo mismo maneje en mi proceso. Nadie más. Residencia en Graner. Día 8. La palabra publicada y la palabra vivida se me están distanciando muchísimo. Y lo vivo con una mezcla de libertad y angustia. Son las 8:58. He decidido entre sueños que no llevaré las botas en la escena. Hoy tenemos día libre.

Residencia en Graner. Último día. Querido Alphabet, que te presentas como un bebé que acaba de nacer con una cara que no reconozco. Querido Alphabet, que ya no sé si eres querido o has venido a desquerrarme. Querido Alphabet, que he puesto en ti tanto tiempo, tanta ridiculez, tanta fantasía, y ahora me pones en la tierra y me secas. Querido Alphabet, no existes. Que solo pueda curarme esta herida honda cuando aparezcas en el escenario, así podré saborear toda esta crueldad que es la exposición de la carne. Hoy cierro esta fase final de creación tras el pase general de ayer, en el que apareciste torpe y me debilitaste para enseñarme cosas; como esos perros que deciden no saltar el aro cuando miran tus amigos. Notas para mí: revisar luz, rehacer texto final, rehacer desmontaje, reconstruir calzoncillo, reconstruir pantalón, reconstruirme el cuerpo, arreglar la voz, desnudarme en la playa, besar mucho este verano. Notas para mí 2: Qué bochornoso y qué punzante es estar aquí, entregando todo el tiempo de mi vida a mi lehendakari, sabiendo que está lejos de mí soñando con otro ¿Crees que con el tiempo podrás hacer algo por ellos, Alphabet?

Hoy es 23 de junio de 2024, y aquí termina este cuaderno porque tengo que entregar el manuscrito a la editorial y porque lo necesito. Alphabet se me seguirá apareciendo hasta el estreno y después de él. Esta sensación de patetismo e irresponsabilidad que siento al ofrecer este diario, me lleva a pensar que debo escribir un conjuro que me salve para cuando pase el tiempo y vuelva a él.

“A mi fantasma del futuro:

Hola presencia. Leerás cada una de estas notas con vergüenza, asombro y asco, pensando que esa persona que tan mal te cae nunca has sido tú. En el blanco crepuscular de un amanecer pondrás todas estas palabras en una caja vieja y la enterrarás en un campo de Álava (qué vergüenza sobrevivirse y poder leerse). Contradirás casi todas las notas, la mayoría arrogantes, las otras equivocadas o excesivas. Pensarás que este fue el motivo por el que los chicos no te elegían a los cuarenta. A ti me dirijo para abofetearte: perdónate, tenías algo de ingenuo en un cuartito con vistas de futuro. Y estaba bien así. Estaba bien así”.

“...aquesta és la feina que ara mateix han de fer els escriptors. Descriure el que encara no veiem, o el que veiem però encara no podem descriure, que és una situació gairebé del tot indistingible de no veure-hi.

Trobar una manera de descriure un món en què es valori la gent no pas pel que produeix sinó pel que és. En el qual la dignitat no sigui un estat precari.

Trobar una manera de descriure la igualtat econòmica i social com a valor fonamental. Un món, doncs, en què la desigualtat disminueixi.

Trobar una manera de descriure una prosperitat que no estigui lligada a l'acumulació de capital.

(...)

Per sobre de tot, trobar una manera de descriure un món en què les coses no siguin com han estat i seran sempre. En el qual la imaginació no només hi sigui operativa, sinó que també se l'aprecii i se la cultivi.

I trobar una manera de descriure moltes altres coses que són veritat però que no es veuen o no es diuen, i coses que no són però podrien ser.”

Masha Gessen

El repte d'escriure avui (CCCB, 2018)

“... este es el trabajo que ahora mismo han de hacer los escritores. Describir lo que aún no vemos, o lo que vemos, pero aún no podemos describir, que es una situación prácticamente indistinguible de no ver.

Encontrar una manera de describir un mundo en el que se valore a la gente no por lo que produce sino por lo que es. En el que la dignidad no sea un estado precario.

Encontrar una manera de describir la igualdad económica y social como un valor fundamental. Un mundo, pues, en el que la desigualdad se reduzca.

Encontrar una manera de describir una prosperidad que no esté ligada a la acumulación de capital.

(...)

Pero, sobre todo, encontrar una manera de describir un mundo en el que las cosas no sean como han sido y serán siempre. En el que la imaginación no solo sea operativa, sino que también sea apreciada y se cultive.

Y encontrar una manera de describir muchas otras cosas que son verdad pero que no se ven o se dicen, y cosas que no son, pero podrían ser.”



Glub, glub, glub. Andrea Martínez Fernández. Cía. Melena Androide

Han aportado su tiempo para realizar los contenidos de este número:

EDUARDO PÉREZ-RASILLA (Santurce, 1954)
PATXO TELLERIA (Bilbao, 1960)
JAVIER GARCÍA YAGÜE (Madrid, 1961)
JESÚS GALERA PERAL (Almería, 1964)
BORJA ORTIZ DE GONDRA (Bilbao, 1965)
PACO ZARZOSO (Port de Sagunt, 1966)
CARLOS LABRAÑA (Cedeira, 1969)
RAMON X. ROSSELLÓ (Benissa, 1969)
SÒNIA ALEJO (Almassora, 1972)
RUBÉN GUTIÉRREZ DEL CASTILLO (Madrid, 1972)
JOSÉ ANTONIO LUCIA (Badajoz, 1973)
XAVIER PUCHADES (València, 1973)
ANTONIO TABARES (Santa Cruz de la Palma, 1973)
HELENA TORNERO (Figueres, 1973)
ANA LÓPEZ SEGOVIA (Zaragoza, 1974)
AINA DE COS (Palma, 1975)
JAVIER LIÑERA (Bilbao, 1975)
AINA TUR (Menorca, 1976)
MÓNICA PÉREZ BLANQUER (València, 1977)
QUERALT RIERA (Parets dels Vallés, 1978)
EVA REDONDO (Salamanca, 1979)
FERNANDO EPELDE (Ourense, 1980)
ALBERT TOLA (Girona, 1980)
GUADALUPE SÁEZ (Alacant, 1981)
VANESA SOTELO (Cangas do Morrazo, 1981)
ISABEL MARTÍ (Carcaixent, 1982)
LEYRE ABADIA SÁNCHEZ (Pamplona, 1982)
ALBERTO CORTÉS (Málaga, 1983)
MARÍA BASTIANES (Buenos Aires, 1984)
ALESSANDRA GARCÍA (Málaga, 1984)
SERGIO MARTÍNEZ VILA (Pola de Siero, 1984)
RUTH GUTIÉRREZ (Santander, 1987)
ANDREA JIMÉNEZ (Madrid, 1987)
RUTH RUBIO (Huelva, 1989)
LUIS SOROLLA (Madrid, 1989)
ADRIANA NICOLAU (Barcelona, 1990)
MARINA RUÍZ CANO (Bilbao, 1990)
SERGIO SERRANO (Sagunt, 1990)
YAIZA BERROCAL (Linars del Vallés, 1991)
SEBASTIÀ PORTELL (Ses Salines, 1992)
MÉLANIE WERDER AVILÉS (La-Chaux-de-Fonds/Menorca, 1992)
ITZIAR MANERO (Bilbao, 1994)
ELENA MATEO GALINDO (Murcia, 1998)
EQUIPO DEL DRAMÁTICO

ORGANIZA



www.muestrateatro.com