ARTESCÉNICAS

Publicación cuatrimestral
#3/ **FEBRERO 2016**
La Revista de la Academia

TERESA BERGANZA • MAGIA • MÚSICA PARA LA ESCENA • DEFENSA DEL AUTOR • DANIEL BIANCO

TITIRIMUNDI 2016

SEGOVIA

M. JIMENEZ

11-16 MAY.

XXX EDICIÓN

SEGOVIA CULTURA HABITADA

AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA

inaem

Diputación de Segovia

Bankia

Junta de Castilla y León

Compás de espera

En el momento en que se hizo la primera redacción de este editorial faltaban pocos días para las elecciones del 20 de diciembre. Nadie podía sospechar en aquel momento que, cuando el número 3 de Artescénicas llegase a manos de sus destinatarios, no se habría conseguido aún formar gobierno. Hacíamos votos entonces, y los reiteramos ahora, sea cual sea dicho gobierno, para que la Cultura forme parte de sus prioridades. No porque eso sea algo que se nos deba a nosotros, los trabajadores de la cultura, sino porque es algo que se les debe a todos los ciudadanos. Y aun en el supuesto de que el nuevo gobierno se decida a recuperar ese ministerio Guadiana, que es el de Cultura, un ministerio que aparece o desaparece, englobado en otro, en función de quién esté en el poder, ello no querrá decir forzosamente que la Cultura se vaya a convertir de repente en materia digna de recibir excesiva atención por parte de quienes nos gobiernen: la mejor comprobación será aquilatar el peso específico (político) de quien sea nombrado para desempeñar dicha cartera. O para explicar su pase a segundo plano, convertida en una no siempre operante Secretaría de Estado. Porque es importante que no caigamos en la trampa de limitarnos a pensar que la principal reivindicación de los profesionales ha sido la derogación del IVA cultural desproporcionado e injusto que aplicó el anterior gobierno. Eso, aun siendo importante, aun siendo revelador –un IVA que para muchos tenía más de castigo que de simple mecanismo recaudatorio, y así lo han demostrado los limitados beneficios que ha producido– no nos debe ocultar que nuestro compromiso con la sociedad debe llegar más lejos. Queremos una sociedad que respete la cultura, que la integre en su vida, que disfrute de ella y que se sienta apoyada por quienes la hacen posible y, a la vez, los apoye. Una sociedad de hombres y mujeres libres. Por eso votamos. Para eso. Y por eso mismo seguimos esperando.

Rodolf Sirera
Director de Artescénicas

CULT

Editor
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE).

Director
Rodolf Sirera.

Subdirector
Julio Bravo.

Consejo editorial
Pedro Álvarez-Ossorio, Antonio Castro, Liz Perales.

Consejo de redacción
Sandra Avella, Fermin Cabal, Mercedes L. Caballero, Carmen Giménez Morte, Ana Labordeta, José Luis Raymond, Josep Lluís Sirera.

Coordinadora
Rosángeles Valls.

Dirección de arte y maquetación
Pedro Cabañas.

Publicidad, suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 4. 4ª planta
28015 Madrid
+34 915 946 984
info@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
Gráficas Manuel Díaz Acosta, S.L.

Depósito Legal: M-8168-2015

Queda prohibida la reproducción parcial o total de sus contenidos sin autorización expresa del editor por cualquier medio de reproducción mecánica o electrónica.

Portada
Teresa Berganza fotografiada por ©Antonio Castro

ARTESCÉNICAS
La revista de la Academia

06 | TRIBUNA ABIERTA
por Ignacio del Moral
LA DEFENSA DEL AUTOR TEATRAL
La AAEE inauguró las Tertulias en el Español con esta charla sobre la autoría española.

10 | *por Julio Bravo*
TERESA BERGANZA
La mezzosoprano nos cuenta en exclusiva sus vivencias artísticas y personales.

16 | *por Ignacio Gracía May*
ABRACADABRA: EL ESPECTÁCULO DE MAGIA

20 | *por Fernando L.R. Parra*
DE LA FARRUCA A LAS POLÍTICAS DEL NOMBRE EN LA DANZA
Resumen del trabajo ganador del Primer Premio de Investigación en Danza convocado por la AAEE.

24 | *por Mercedes L. Caballero*
MÚSICA PARA LA DANZA
Borja Ramos, autor de más de cuarenta producciones musicales para danza, habla sobre este arte.

28 | *por Mariano Marín*
LA MÚSICA ORIGINAL PARA LA ESCENA
El papel de los compositores en las producciones escénicas puede resultar fundamental.

32 | *por Tomás Marco*
COMPONER ÓPERA HOY: NECESIDAD O VIRTUD
Los compositores actuales vuelven nuevamente sus ojos sobre el género lírico.

34 | *por Jaroslaw Bielski*
UN ESPACIO DE CONVENCIÓN
El espectador de teatro acepta participar en el juego formal y no quiere ser pasivo.

36 | *por Julio Awad*
NO TODO LO SUBLIME ESTÁ ESCRITO EN UN PENTAGRAMA
La música acompaña a las obras teatrales desde hace siglos, ya desde la antigüedad griega.

40 | ENCUENTRO A PARES
DAVIDE LIVERMORE | REMEDIOS NAVARRO
CON ANTONIO CASTRO
Los directores del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia y el Maestranza de Sevilla reflexionan sobre la situación actual.

48 | *por Antoni Tordera*
SIMBIOSIS FECUNDAS Y MARAVILLOSAS EN EL SIGLO XX
La historia del teatro está llena de felices matrimonios artísticos; analizamos tres ejemplos: Strehler, Stanislavski y Brook.

58 | *por Liz Perales*
LA RENOVACIÓN DE LA ZARZUELA PASA POR ACTUALIZAR LOS LIBRETOS
Entrevista a Daniel Bianco, director del Teatro de la Zarzuela.

62 | *por la Especialidad de estudios y difusión de la AAEE*
LA RAZÓN POÉTICA

64 | CARA Y CRUZ
por Jorge Eines y Francisco Vidal
¿SIRVE DE ALGO EL MÉTODO?

66 | *Juan Carlos Pérez de la Fuente y Pedro Álvarez-Ossorio*
IN MEMORIAM
Recordamos a dos figuras recientemente desaparecidas: el actor Carlos Álvarez-Nóvoa y la dramaturga y actriz Ana Diosdado.

62 | *por Artescénicas*
LA ACADEMIA

72 | LIBROS

74 | NADA PERSONAL
por Alfonso Guerra
EL SENTIDO DEL TEATRO EN UN MUNDO GLOBAL

Academia de las Artes Escénicas de España

Con la colaboración de:

Gobierno de España · Ministerio de Educación, Cultura y Deporte · inaem · fundación sgae

La Academia de las Artes Escénicas *online*

Visita la web de la Academia de las Artes Escénicas para recibir información actualizada y conocer sus actividades puntuales. También podrás descargarte la edición de esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia.
www.academiadelasartesescenicas.es

TEATRO PRINCIPAL
DE ALICANTE

TEMPORADA DE PRIMAVERA
2016

Ayuntamiento
Alicante Cultura

Sabadell

La defensa del autor teatral

UNA NUEVA GENERACIÓN DE DRAMATURGOS ILUMINA EL PANORAMA

Ignacio del Moral

El pasado 5 de octubre tuvo lugar la primera de las *Tertulias del Teatro Español* organizadas por la especialidad de autores de la AAEE. En dicha sesión inaugural el dramaturgo Ignacio del Moral, presidente de la AAT, dio lectura a la intervención que, por su gran interés, reproducimos.

Jóvenes autores con Alonso de Santos y Cabal reunidos por la Academia. © Antonio Castro

Hablar de la defensa del autor teatral supone sin duda hablar de la Asociación de la que soy presidente, ya que no otro ha sido desde su fundación el objetivo de la AAT, fundada hace 25 años: la defensa del autor español vivo y la reivindicación de su importancia y dignidad, así como la lucha por su presencia en los escenarios privados y públicos de nuestro país, bastante refractarios a nosotros en aquel entonces. Pero sobre todo, la AAT defendía la existencia misma de los autores, que era cuestionada de manera continua, siendo un tópico decir que en España no había autores. Se quejaban los empresarios, los directores, los gestores públicos... Por alguna razón parecía que en algún momento indeterminado del último tercio del siglo XX se había dejado de escribir teatro, o al menos, teatro representable. La Asociación, por el hecho de crearse, venía a desmentir aquella afirmación. Primero se trataba de dar fe de vida; después, de ir ganando posiciones y voz en el concierto de la vida cultural, y en concreto, de la vida teatral. El mero hecho de asociarse, superando la tendencia al aislamiento que parece intrínseca a la profesión de escribir, y más en un tiempo que las redes sociales ni siquiera estaban en el horizonte, constituía un argumento, así como un inicio de conciencia por parte de los autores de formar parte de un colectivo compuesto de individuos con problemas y objetivos comunes. Hasta entonces, la expresión máxima del asociacionismo autoral la constituían las tertulias o los corrillos en los estrenos.

Lauro Olmo, Alberto Miralles, Jesús Campos.... Trabajaron de manera infatigable por colocar la figura del autor en el lugar que le corresponde, dándole voz y presencia en los diferentes foros y lugares de decisión. En buena medida, cumplieron la fase inicial de sus objetivos: hoy en día nadie discute que en España hay

autores. Gustarán más o menos, pero ahí están.
Compañeros de viaje en este esfuerzo fueron y son los grupos y compañías que, a menudo en condiciones casi heroicas, trabajan y dan a conocer nuestros textos; las editoriales, que exploran el terreno, y sacan a la luz una serie de obras que, una vez publicadas, multiplican sus posibilidades de ser representadas… y también, hay que decirlo, algunos gestores públicos que creyeron importante el fomento y consolidación de la autoría nacional, o al menos de una cierta autoría teatral. Hoy en día, los autores han asumido que, una vez conquistado el reconocimiento de la propia existencia, la mejor defensa de las posiciones es el ataque. Y el ataque consiste en escribir; en escribir mucho y bien, y en involucrarse en la puesta en escena de sus obras. Ya nadie duda de la existencia de nuestros autores teatrales, ni de su importancia: despiertan el interés crítico y consiguen establecer comunicación con un significativo sector del público, en sus diferentes ámbitos. Cada día se representan en escenarios y espacios de todas las dimensiones y características obras de autores españoles que conectan con sus contemporáneos, con sus espectadores, ofreciéndoles materia de reflexión o de diversión, y en todos los casos un reflejo de lo que son y de lo que sienten, como individuos y como colectividad. A pesar de la crisis, en contra de la crisis, ha surgido en este principio del siglo XXI una nueva y admirable generación de dramaturgos cuya característica conjunta es la sólida formación, la ambición, la pluralidad y las ganas de contar y repensar la realidad que les rodea. Sus nombres aparecen como ganadores de premios, como artífices de éxitos y como nuevos referentes y representantes de nuestra cultura en el exterior. Sin embargo, estos autores no son hijos ni producto, como se dice a veces, de la crisis. No sólo es erróneo, sino casi perverso, y desde luego nefasto desde el punto de vista estratégico, decir que la crisis ha servido de acicate a la creatividad. Los autores que hoy están hablando alto y fuerte son aquellos que se formaron en los años previos a la crisis, cuando se consolidaron los estudios de dramaturgia, cuando se convocaban becas, premios y otros estímulos e iniciativas públicas, que, al socaire o con la excusa de la crisis, han ido desapareciendo. Sin duda alguna la aparición de estudios de dramaturgia en las universidades y escuelas hace tan sólo unos lustros no ha sido ajena a esta eclosión. A pesar de las resistencias mentales de algunos, no cabe duda de que los autores, como todos los creadores, necesitan, además de talento y empeño, formación. Y una vez formados, de ciertos cuidados y de un entorno favorable para su maduración. La crisis, que ha servido de excusa y justificación para acentuar el crónico desinterés de nuestras instituciones por la cultura -a la que sigue considerando como una carga y un gasto protocolario y no como una inversión de futuro- no sólo complica, y de qué modo, la vida a los creadores en activo, sino que socava y deteriora el campo de cultivo en el que los nuevos creadores se forman y dan sus primeros pasos. Igual que en otros terrenos, la catástrofe de hoy dejará sentir sus efectos en un futuro cercano. La desaparición de iniciativas públicas como talleres, premios, publicaciones o ayudas amenaza la continuidad de este movimiento autoral. El autor, por lo tanto, vuelve a estar en peligro. El autor futuro y también el autor presente.
¿Cómo se defiende al autor? Hablar de defensa lleva implícito hablar de "enemigo". ¿Quién es el enemigo del autor español vivo? Para algunos, el autor español vivo tiene como rivales y competidores directos a todos aquellos que no lo son, a saber, el autor extranjero y el autor español muerto. Es cierto que, a diferencia de otros profesionales de la escena, el dramaturgo, a la hora de ver sus obras llevadas a la escena, debe competir no sólo con sus colegas en activo, sino con todos los dramaturgos de todos los países, todas las lenguas y todas las épocas. Pero esto es algo que todo escritor tiene asumido desde que empieza. Sus rivales son también sus aliados, por cuanto de ellos aprende y se nutre durante su formación. Pero es cierto que, ante este panorama y en medio de tantas voces, su única posibilidad de salir adelante es tratar de demostrar que sus obras, por actuales, por comprometidas con su época y con la sociedad de la que proceden, son como mínimo, igual de pertinentes y necesarias.

> Los autores que hoy están hablando alto y fuerte son aquellos que se formaron en los años previos a la crisis.

Darse a conocer. La única demostración posible de esto está, sin duda, en sus obras mismas. Por lo tanto, y tal como decíamos antes, la principal línea de defensa del autor está en sus propias manos; sus armas, el talento, la autoexigencia, el rigor, el trabajo… Y también el conocimiento de los mecanismos de la producción teatral tal como funcionan hoy en día, con las nuevas posibilidades y los nuevos formatos: muchos autores se ven fuera de los escenarios porque ignoran la manera de llegar a los responsables de la puesta en escena o porque no saben o no están dispuestos a involucrarse en el complejo mecanismo de la puesta en pie de un espectáculo teatral. No hay peor enemigo, pues, que la desconfianza, que la ignorancia recíproca. Los autores necesitamos darnos a conocer. Y dado que para eso necesitamos la intermediación de los actores, directores, productores, técnicos… ellos deben ser nuestros primeros interlocutores. A ellos es a quienes en primera instancia tenemos que convencer. Y después, al público que acceda a la representación de nuestras obras. A partir de ahí, son los valores del texto los que deben ponerse en valor por sí mismos.
Esta Academia de la que formamos parte y que hoy nos convoca debe servir para eso. Aunque por razones operativas está dividida en gremios o secciones, debe primar el flujo de comunicación y conocimiento recíproco de todos aquellos que formamos parte del hecho escénico y que nos necesitamos recíprocamente.
Pero hay otros frentes en los cuales el autor necesita defensa y apoyo. Sien-

do España un país en el que, para bien o para mal, el Estado es el principal productor y promotor del teatro, el autor necesita un compromiso por parte de las instituciones para fomentar su necesaria presencia en las programaciones. Incentivos a la hora de repartir subvenciones, reserva de escenarios y fechas en los espacios públicos, fomento de la formación, mantenimiento de espacios de encuentro…

Pero sobre todo, apoyar a las compañías que llevan autores españoles contemporáneos en su repertorio: tanto las compañías profesionales consolidadas -si es que se puede hablar de consolidación en un medio intrínsecamente precario- como las compañías pequeñas, que, aunque formadas por profesionales solventes, trabajan en condiciones que en ocasiones están en el borde mismo de la profesionalidad. Compañías que dependen para sobrevivir del entusiasmo y la capacidad de sacrificio de sus componentes, que resisten hasta que la aparición de algún contrato en otros medios les pone por delante la posibilidad de salir de la precariedad.

Por lo tanto, la defensa del autor vivo está íntimamente ligada a la defensa de esas compañías, sin las cuales la dramaturgia se queda en su estadio de literatura dramática, espacio honorable pero insuficiente. Puede ser importante ayudar al escritor a escribir, con becas o ayudas. Es esencial auspiciar su formación y el desarrollo. Pero lo que es imprescindible es facilitar su puesta en escena. La defensa del autor es sobre todo la defensa de la presencia del autor en los escenarios. Pero, en otro orden de cosas, la defensa del autor pasa, naturalmente, por la defensa de sus intereses profesionales y económicos. En este sentido, el papel de las entidades de gestión es más que importante. Y dado que la gestión de esos derechos está en la actualidad encomendada de manera prácticamente exclusiva a la SGAE, es forzoso hablar de ella.

Entorno social. Todos los presentes sabemos que la SGAE, a través de la Fundación SGAE, valedora tanto de esta Academia como de la Asociación que presido desempeña una labor de apoyo a los autores cuya importancia es difícil exagerar. Me toca, no obstante, mostrarme crítico. La aparición de nuevos medios, de nuevos sujetos de derecho cuya defensa reporta más beneficios, amenaza con redundar en una cierta marginación del autor teatral, cuyos derechos a menudo resulta complicado y poco lucrativo defender. El carácter "analógico", artesanal del teatro, las diferentes circunstancias y ámbitos en los que se llevan a cabo las representaciones, complican enormemente la tarea, y durante bastante tiempo los autores teatrales nos hemos sentido como los parientes pobres de esa Sociedad, y hemos percibido una cierta negligencia en el cuidado de nuestros intereses. Me consta que se está haciendo un esfuerzo para introducir criterios de racionalidad y eficacia en un terreno intrincado y lleno de irregularidades, lo cual unido a la presencia de ilustres compañeros en los órganos de decisión de la Sociedad, nos hace concebir esperanzas.

Los autores teatrales, como todos los artistas tienen una relación conflictiva con su entorno social: a menudo crecen contra él, desarrollan su discurso en contra de las ideas dominantes, de las estructuras que la dirigen, incluso de los individuos o grupos sociales que los componen. Y al mismo tiempo, dependen de ella, de su receptividad; en último término de su benevolencia. La sociedad no da la espalda a sus dramaturgos, a no ser que éstos le den la espalda a la sociedad. Lo importante es que haya momento y lugar para el encuentro. Y ese es el momento que todos, no sólo los autores, necesitamos defender.

Domingo Miras.
© Antonio Castro

BERGANZA

fotografías: © Antonio Castro

“Gracias a *Carmen* solté muchas cadenas de mi educación”

Desde su refugio escurialense, la mezzo Teresa Berganza, uno de los mitos de la ópera del siglo XX, se sincera para *Artescénicas*.

por Julio Bravo

Teresa Berganza tiene un privilegiado refugio con vistas a la fachada del Monasterio de El Escorial, del que es vecina. La mezzosoprano madrileña, que exhibe jubilosa sus ochenta y dos años, ha sido una de las más grandes cantantes de ópera del siglo XX. Personajes como Carmen o Rosina, de *El barbero de Sevilla*, encontraron en ella a la intérprete ideal. No ha perdido su carácter vehemente, su independencia, y sigue siendo un gozoso torrente de recuerdos y convicciones. Actualmente, su actividad musical son, básicamente, las clases. “Prefiero las clases magistrales a las clases particulares. Las doy, y trabajo mucho en ellas, pero me gusta que haya varios alumnos, porque lo que va aprendiendo uno lo escucha otro y también aprende… Me encanta estar con los chicos jóvenes. Cuando estoy con la gente mayor o de mediana edad, siempre se escuchan los mismos problemas. Te cuentan problemas, tristezas… Es lógico, pero a mi me gusta más hablar de otras cosas. Me gusta hablar de música, me gusta mucho que me hablen de literatura cuando saben más que yo. Me gusta hablar de pintura… Me gusta hablar de lo que he sido”.

Habla en pasado: “lo que he sido”.

Porque mi vida era diferente. Era levantarme e irme a la ducha a probarme la voz; ponerme muy contenta porque estaba bien o tener un ataque de angustia y ansiedad porque la voz estaba mal. Y después no había más que trabajo. Trabajamos mucho… Trabajábamos mucho. No creo que ahora sea así. Trabajábamos desde las diez de la mañana hasta las dos. Nos tomábamos un sandwichito con un té, y seguíamos trabajando y ensayando hasta las diez de la noche. Y nadie protestaba, todos estábamos encantados, y cuanto más nos pedían más contentos estábamos.

¿Y ahora cree que no se trabaja así?
Por lo que veo no… No puedo juzgar porque no estoy en los ensayos, pero oigo que se quejan de exceso de trabajo. Yo me cansaba, como todo el mundo… Pero cuanto más tiempo estaba allí, aprendiendo, más contenta estaba. Y más segura de mí. Los directores de escena… Bueno, yo con los modernos, con los de ahora, no hubiera hecho carrera porque hubiera matado a alguno o le hubiera sacado los ojos y estaría en la cárcel. Pero durante todo escrito. En una partitura hay muchas horas de trabajo, mucha entrega, mucha pasión, mucha vida. Hace tiempo me regalaron una página de la partitura original de *La bohéme*, de Puccini. Está con todas sus correcciones y creo que es la mejor lección que un intérprete puede recibir. Los genios eran los compositores, nosotros cantamos y no sabemos, porque ellos no están, si lo hacemos bien o mal… Yo se lo he preguntado a Mozart, pero no me ha contestado.

> La ópera es teatro. A los jóvenes les insisto mucho en el texto; que conozcan la historia, el personaje, lo que está viviendo

los cincuenta y cuatro años en que yo he cantado, he tenido la suerte de trabajar con directores de escena como Jean-Pierre Ponnelle, Giorgio Strehler, Piero Faggioni… Todos los grandes. ¡Y esos nos hacían trabajar! Tenían una gran técnica de teatro. Recuerdo siempre el trabajo de la muerte de Carmen con Faggioni. Hasta los pies me colocaba para que Don José pudiera cogerme sin dificultad. Y Strehler; si no le gustaba que estuvieses con la mano así mucho tiempo cantando, te la hacía poner en otro sitio. Por muchas vueltas que le demos, la música en la ópera es lo más importante; pero sin texto no sería más que *la ra rí, la ra rá*. La ópera es teatro. A los jóvenes les insisto mucho en el texto; que conozcan la historia, el personaje, lo que está viviendo, cómo se vestía, qué hacía. Para eso tenemos los libros. Yo me leí la novela de Merimée ni sé cuántas veces, lo tengo todo apuntado. Dice que Carmen no era guapa, pero que tenía unos ojos negros como un cuervo, y trataba de buscar una mirada fuerte, acercarme a lo que había escrito Merimée. Porque sin su novela, Bizet no hubiera escrito la música que escribió. ¡Hay que leer mucho los textos!

¿Carmen es el personaje que más le ha marcado?
Sí. Creo que me marcó mucho. Fueron muchos años ofreciéndome cantar ese papel en condiciones muy buenas y con directores muy buenos. Pero yo tenía miedo, porque las cármenes que veía me parecían tan ordinarias… Yo me decía: si las gitanas españolas no son así… Y veía una Carmen americana… Y ahora, que llegan a escena en bicicleta o en moto con unos pantalones rotos, de esos que se llevan ahora, es peor. Yo no lo puedo soportar. Me parece una falta de respeto enorme a Bizet y a Merimée, que son los genios; los demás no lo somos. Los demás somos intérpretes, más o menos buenos, pero ante su genialidad no hay más que seguirla. Está todo dicho,

¿Y personalmente, como mujer, le ha marcado también?
Yo me tuve que soltar muchas cadenas que tenía puestas por la educación, por la época que vivíamos… Empecé a leer y a prepararme interiormente. Tenía que saber cómo era esa mujer. Nunca fue una prostituta, aunque muchas veces la presentan así; si lo fuera no estaría trabajando en una fábrica de tabacos, sudando como una bestia. Era una mujer a la que no se le escapaba el hombre del que se enamoraba. Y yo pensaba: ¡cuánto tiempo he perdido esperando que un hombre se acercara a mí! Merimée decía que no hacía falta más que una mirada de ella; y eso sí que lo sé, porque he sido joven y he tenido gracia… Si un chico me gustaba, yo esperaba que me dijera algo… Cuando yo hice "Carmen" estaba en un momento muy difícil. Félix, mi marido, no quería que la cantase, porque decía que el público estaba acostumbrado a ver unas cármenes con voces desgarradas y a mí me iban dar una paliza. Eso no me importaba; yo quería sacar la Carmen mía, la Carmen que había leído y que había sentido. Y reflejarme en ella. De entrada, dice: "no sé cuándo os amaré". Ya puede venir cualquiera –para mí, en aquella época, Gary Cooper-. Y me hizo tomar fuerzas para divorciarme; no me atrevía, y en Carmen encontré la fuerza. Hablé con Félix. Yo, como Carmen. Aunque me maten. No quería ya vivir con él. No porque fuera malo, sino porque ya no había nada; se había acabado. Le quise mucho, tuvimos tres hijos maravillosos… Pero se acabó.

¿Hay algún sacrificio que ahora piense que no le ha compensado hacer?
En mi carrera, ninguno. En ese sentido, no. Me he repetido muchas veces que mi vida era un sacrificio porque no podía salir por la noche, que tampoco es me haya gustado mucho, pero de vez en cuando sí; o no podía hablar… Yo me he pasado mi vida haciendo silencios, hasta

izquierda: Teresa Berganza.
© Antonio Castro

abajo: La cantante, en una producción de "Carmen" en San Francisco
© Ira Nowinski

Teresa Berganza junto al legendario director cántabro Ataúlfo Argenta.
(Fotografía cedida por Acción Cultural de España)

de una semana, para llegar a la primera función con las cuerdas vocales limpísimas. Ahora cuando estoy ronca ya no me importa. Dejé también de ir a esquiar, que antes de cantar lo hacía; pero sudaba y cogía frío, y me quedaba sin voz... En las comidas tenía mucho cuidado. No acostarte tarde, descansar, hacer ejercicio -un cantante es un atleta, canta con todo el cuerpo-... Hay mucho sacrificio... Pero al día siguiente, cuando sales a cantar y te escuchas cuatro notas que están en su sitio, cuando terminas la función... Sabes que todos los sacrificios que has hecho valen la pena. Todos.

la Scala ofreciéndome *La traviata* con Visconti y Giulini. Lo primero que pensé es que se habían equivocado, pero en el telegrama ponía mi nombre. Y les contesté diciendo que se habían equivocado en todo, de cantante y de repertorio. ¿Pero cómo podían pensar que iba yo a cantar *La traviata* con veinticinco años que yo tenía? No he sido ni seré nunca en mi vida Traviata. Cuando con esa edad me pedían la "Carmen" dije siempre que no. Sabía que el día en que cantase *Carmen* se me habían acabado Mozart y Rossini. Hice lo que tenía que hacer, por eso he durado cincuenta y cuatro años...

> Los genios eran los compositores, nosotros cantamos y no sabemos, porque ellos no están, si lo hacemos bien o mal. Yo se lo he preguntado a Mozart, pero no me ha contestado

Esa cantante hablaba también de que ahora los cantantes jóvenes no se atreven a decir que no, y llegan a ese momento con la voz más fatigada de lo normal...
Ese problema ha existido siempre, pero ahora se ha agudizado. Creo que los representantes y los directores de los teatros quieren menos a los cantantes que antes, y les ofrecen unos repertorios que el cantante tiene que saber que no puede hacer; es él quien tiene que decir que no. Yo debuté en la Scala de Milán con *Il comte Ory*, de Rossini. Pasados unos meses recibo un telegrama de

¿Es más importante cantar con el interés que con el capital?
Sin duda. Para mí por lo menos; el capital no me ha interesado. Yo he sido una enamorada de mi voz. Cuando estaba bien. Cuando estaba mal me quería suicidar. Y cada día de mi vida, que mi voz estuviera bien era para mí la mayor felicidad. No pensaba en mañana ni en cuánto iba a durar, no. La felicidad es oírte... Y poder hacer felices en dos horas a mil quinientas personas. Yo, en realidad no he cantado para mí. He querido conquistar a esas mil

quinientas personas y conquistarlas con la perfección, con la pasión, con todo.

¿Ahora ya no canta nada?
En público nada. Hablo, recito, que se me da muy bien. Ahora me han ofrecido hacer *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn, y estoy encantada. ¡Es Shakespeare!

¿Cuál fue el día que decidió que aquél sería el último?
Lo decidí porque llevaba mucho tiempo cansada. Las frases largas se me quedaban a la mitad; no lo notaba nadie, pero yo sí. Y sabía que tenía que dejar de cantar, faltaba decidir cuándo. No quería por nada del mundo hacer una despedida. Y estaba cantando en Santander -ese día estaba muy bien de voz- el día en que a mi nieta, que había estado a punto de morirse por una leucemia, la operaban de apendicitis. Pensé en suspender, porque tenía la cabeza en otro sitio, pero mi hija me convenció de que no; me prometió tenerme al tanto, porque a mí no me importaba parar el concierto y coger un avión si hiciera falta. Y fíjese lo que son las cosas: llegué a Santander y llamé a mi hija para preguntar cómo iban las cosas. Me dijo: "Mamá, canta tranquila, porque han visto algo y la operación seguramente va a ser un poco más larga". Fue decirme eso y me quedé sin voz. Salí a cantar, y a los dos compases tuve que dejarlo, porque no tenía voz. En ese momento, decidí que no cantaba más. Era el momento de retirarse. Por mi nieta, y porque la voz me podía fallar en cualquier momento.

> Yo, en realidad, no he cantado para mí. Lo he hecho para conquistar al público, y lo he querido conquistar con la perfección, con la pasión

¿No le costó tomar esa decisión?
No. ¡Nada!

¿Y no se ha arrepentido?
¡Nada! Tengo la música conmigo, Toco el piano, voy a conciertos... Dar clases me encanta, porque es pasar a los jóvenes todo lo que tienes. Y yo tengo mucho. Han sido más de cincuenta años con los mejores del mundo. A los veinticuatro años canté el *Don Quijote* de Massenet con Boris Christoff. Los primeros años de mi vida artística -y luego igual- los pasé con la boca y los ojos abiertos mirando a esos cantantes legendarios.

Y el público la ha querido...
Mucho; he sido una artista muy querida, y de forma muy cercana y muy tierna. Y ahora sigue siendo igual. Tampoco he tenido problemas con mis colegas. Los tuve una vez con un tenor italiano, que no soportaba que me aplaudieran más que a él en *Carmen*. Me insultó y se lo dije al director, era Adler. Y antes de la primera, me senté en sus piernas y le dije: "Dame un beso en la boca". El tenor se quedó anonadado. Ya que me había llamado "putana", que pensara que me pagaba el director... No volvió a respirar. Pero ese fue el único problema. Yo he sido muy fuerte, y cuando he tenido que decir que no a un director, lo he hecho. Pero tenía seguridad porque había estudiado solfeo, piano, órgano, música de cámara, composición... No sé cómo he podido hacer tantas cosas en mi vida. Y eso que no he hecho todas las que quería. Porque cuando tuve a mis hijos me dije que los tendría para estar conmigo. Recuerdo especialmente unas navidades en Nueva York con ellos; hice ocho recitales en todo Estados Unidos y seis funciones de *El barbero de Sevilla* en el Metropolitan. Pues entre aviones y hoteles, al volver tenía cien dólares en el bolsillo. Pero la felicidad de ver la cara de mis hijos delante de la juguetería que hay en la Quinta Avenida no se me ha olvidado nunca.

JULIO / AGOSTO 2016

62 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2016

DIRECTOR: JESÚS CIMARRO

www.festivaldemerida.es

CONSORCIO PATRONATO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2016

JUNTA DE EXTREMADURA · aem · DIPUTACIÓN DE BADAJOZ · DIPUTACIÓN DE CÁCERES · Ayuntamiento de Mérida · Caja de Badajoz · Liberbank

VENTA DE ENTRADAS: entradas.com

GRUPOS: PROMENTRADA

DIRECCIÓN Y GESTIÓN: PENTACION

@Festival_Merida | www.festivaldemerida.es

ABRACA

el espectáculo de magia

La única regla de la magia es dejarse seducir por lo imposible. Llevada a la categoría de arte por Robert-Houdin, la magia escénica ha sido siempre objeto de fascinación. El autor realiza un repaso por la historia de este mágico género.

por Ignacio García May

El último nivel de metáfora en los libros de Alicia es éste: que la vida, vista racionalmente y sin ilusión, aparece como un cuento carente de sentido relatado por un matemático idiota.

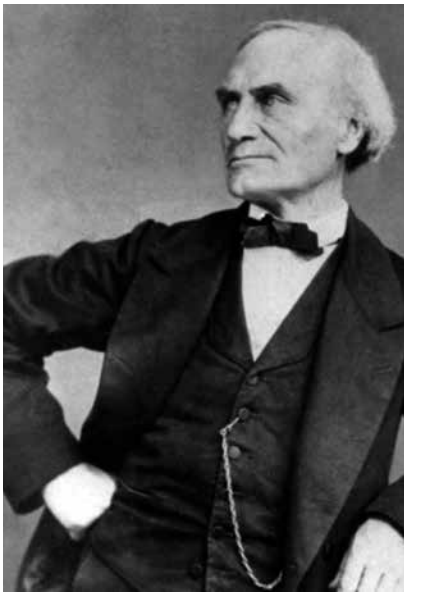
Martin Gardner, citado por Ramón Mayrata.

La palabra Magia es, en sí misma, mágica: su mera mención evoca en nosotros, de forma inmediata, posibilidades fabulosas, tanto si la aplicamos en su sentido ocultista como en el antropológico o el espectacular. Etimológicamente, el origen del término es oscuro: *magu* o *moghu* son términos que definen una casta sacerdotal del pueblo Medo, que habitó hace más de dos milenios en lo que hoy conocemos como Irán. Se trata de los célebres Sabios de Oriente de los que Heródoto habla extensamente y que más tarde pasarán a la cultura popular a través del arquetipo de los Reyes Magos. Se suponía que guardaban conocimientos extraordinarios y que tenían poderes sobrenaturales, lo cual hizo que se les admirara, temiera y odiara por igual. Pero es la magia espectacular la que nos concierne en este artículo, y su aparición en la historia es también bastante oscura, puesto que con frecuencia resulta muy difícil separar una de otra. Uno de los personajes más fascinantes del siglo XX, el turinés Gustavo Rol, llevaba a cabo hazañas imposibles frente a testigos atónitos y empleando a menudo barajas

ADABRA:

La levitación es uno de los números más fascinantes en el repertorio de un mago.

de cartas, lo cual ha hecho que se le vinculara con los prestidigitadores. Sin embargo, Rol negó siempre ser mago, y en la mayoría de sus "experimentos" ni siquiera tocaba las cartas. Algunos magos profesionales han intentado demostrar tras su muerte que todo lo que hacía eran meros juegos de ilusionismo, si bien a día de hoy no existe acuerdo sobre el particular porque no todos sus "milagros" han podido ser duplicados. Por otro lado, Aleister Crowley, que sí presumía de mago (en el sentido ocultista) y jamás practicó el ilusionismo, defendía la práctica de la mentira y el engaño como métodos legítimos de acercamiento a lo hermético. Sabemos, por la literatura y las artes plásticas, que ha habido charlatanes de feria, trileros, adivinadores, y otras variantes humildes y populares del ilusionismo desde el principio de los tiempos. El maravilloso *Journal of Anomalies* de Ricky Jay, excelente mago e historiador de la magia, habla de "hechiceros, tramposos, estafadores, timadores, bromistas, guasones, impostores, farsantes, barracas de feria, calígrafos sin brazos, maravillas mecánicas y entretenimientos populares", y nos recuerda que en el mundo de la magia espectacular cupieron, durante mucho tiempo, todo tipo de diversiones fuera de lo común, desde la exhibición de animales "instruidos" hasta personajes que bailaban boca abajo, colgados del techo de los teatros o de las barracas. Conocemos también a algunos primitivos prestidigitadores de mayor nivel, como el inglés Isaac Fawkes o el prusiano Gustavus Katterfelto, que llegó a actuar para el rey Jorge III de Inglaterra. Pero si hemos de ser rigurosos, el espectáculo de magia, en el sentido moderno, tiene un origen muy preciso: su progenitor indiscutible es el francés Jean Eugene Robert, que, adoptando el apellido de la familia de su mujer, pasó a ser conocido como Robert-Houdin. No debe ser confundido con el Gran Houdini, un artista posterior de origen húngaro y nacionalizado estadounidense, que precisamente adoptó su nombre en homenaje al mago francés: Houdini puede entenderse como "el pequeño Houdin".



arriba: Robert-Houdin. Tras él la magia vivió una edad de oro.

izquierda: Jorge Blass ha llevado la magia a las redes sociales.

derecha: Juan Tamariz, un mago diferente.

Robert-Houdin convirtió la magia en un espectáculo de primera clase, sacándola del limbo de atracción de feria chusquera en que había estado metida durante siglos. Relojero de profesión, era un apasionado de todo lo mecánico: se conservan algunos de sus autómatas, que han sido restaurados y le dejan a uno boquiabierto por la precisión y la belleza de sus movimientos. Vivía en una mansión asombrosa a las afueras de Blois, probablemente la primera casa automatizada de la historia: la puerta de la verja se abría con un sistema eléctrico y en el jardín había bancos que se movían de un lado a otro mediante un sistema, también eléctrico, de raíles. El sueño (o la pesadilla) de Jacques Tati... Hoy en día se encuentra allí un museo dedicado a su memoria. Robert-Houdin es el primer mago que, en vez de disfrazarse exóticamente, como era tradicional hasta entonces, se viste formalmente, como si fuera a acudir a una velada social. Después de él, los magos vestirán frac o smoking durante décadas. Hubo que esperar a la década de 1970 para que artistas como Doug Henning dieran el siguiente paso en esta evolución estética, adoptando una vestimenta casual que se mantiene hasta hoy: véanse los vaqueros rotos y camisetas rockeras de Criss Angel o las sencillas camisas o sudaderas negras de Dynamo.

Grandes juegos. Robert-Houdin es el inventor de muchos de los grandes juegos que hoy vemos como parte habitual de los repertorios mágicos. El más célebre, y acaso el más importante de todos los tiempos, es la Suspensión Etérea. ¿Qué tiene de especial este número? Se trata del cumplimiento de un sueño colectivo de la humanidad: la posibilidad de elevarse por encima del suelo. Siempre ha habido vuelos en el teatro, desde los tiempos del *Deus Ex Machina* hasta Ariel en *La Tempestad*. Pero, inevitablemente, el mecanismo que permitía dicho vuelo quedaba a la vista; básicamente una cuerda manejada con una polea. También quedaba a la vista la cara de susto del actor que hacía el vuelo, aterrorizado ante la idea de que la polea se soltara. Documentos de los siglos XVII y XVIII nos hablan explícitamente de lo patético que llegaba a resultar el comportamiento de los desdichados intérpretes a los que les tocaba colgar por los aires, así como de las carcajadas de los espectadores ante situaciones de ese tipo. Recientemente se ha dado una situación así en el estreno del musical de Broadway *Spiderman*, donde el actor protagonista quedó colgado durante media hora en el techo del teatro al fallarle el mecanismo que le impulsaba.

Lo que Robert-Houdin consigue, por primera vez en la historia del espectáculo, es que una persona (en este caso, su propio hijo) levite "sin cuerdas ni poleas y sin que sea posible ver el mecanismo que permite dicha levitación". Aún hoy, acostumbrados, como estamos, a los efectos especiales de todo tipo, resulta impresionante ver en directo una levitación bien hecha. Sucesivos magos han hecho evolucionar

este juego fascinante en diferentes direcciones. Criss Angel pasa de un edificio a otro, flotando, y David Copperfield cruza un escenario literalmente "volando" en un número de belleza excepcional.

El oficio de mago. A partir de Robert-Houdin, el oficio de mago entra en una Edad de Oro: Maskelyne, Harry Kellar, Thurston, Blackstone y otros por el estilo asombrarán al mundo con un apabullante más difícil todavía: autómatas cada vez más complejos, desapariciones de objetos cada vez más grandes, ayudantes cortadas en pedazos cada vez más pequeños, utilización de animales en escena... Esta época maravillosa queda reflejada en una cartelería colorida y magnífica que hoy es objeto de coleccionismo y que promete toda clase de prodigios a los espectadores, a través de su paleta delirante y sus descripciones pintorescas. El público encuentra, en los espectáculos de magia, un universo poético, único, en el que rige eso que los anglosajones llaman *the sense of wonder*. "Nunca he visto nada en el teatro que me ponga en trance como la magia", confesó Orson Welles. La única regla aquí es dejarse seducir por lo imposible. Por eso es un error gigantesco preguntar cómo se hacen los trucos. Algunos ilusionistas de quinta fila han encontrado su minuto de gloria revelando la mecánica de los juegos, fenómeno incrementado en estos tiempos de internet, pero ver a estos personajes es una experiencia invariablemente decepcionante. La mecánica de la magia es como la de cualquier otro arte: una mera herramienta para llegar a un resultado, pero es el arte en sí lo que cuenta. Como dijo Robert-Houdin, "un mago sólo es un actor que hace de mago", y del mismo modo que Hamlet puede ser una maravilla o un desastre dependiendo del actor que lo interprete, los mismos juegos mágicos cobran vida o se vuelven rutinarios en manos de magos buenos o mediocres. El maestro Ramón Mayrata, una de las personas que más saben de magia en nuestro país , escribe en uno de sus artículos, en alusión a Pepe Carroll: "había aprendido que la charla es una segunda magia, que el espectador muchas veces es víctima de las palabras, más que de los ojos", confirmando así este aspecto interpretativo de la práctica mágica. Yo no soy mago pero sí he colaborado en la puesta en escena de varios espectáculos de magia, y puedo afirmar esto: saber cómo funcionan los juegos no te impide, en absoluto, seguir entusiasmándote con ellos si el ilusionista en cuestión es bueno. Por último, no quiero dejar de consignar aquí el hecho de que el nivel de la magia nacional es altísimo y que hay magos españoles entre los mejores del mundo. Sucedió así con Frakson, que triunfó en EEUU, Francia e Inglaterra, con el ya mencionado, desdichado, atractivo y audaz Pepe Carrol, con el magistral y divertidísimo Juan Tamariz, o con el innovador Jorge Blass, que ha introducido las redes sociales en el mundo de la magia. La próxima vez que alguien les diga: elige una carta, no le pregunten cómo se hace. Sencillamente, déjense llevar.

Fernando López.

De la farruca a las políticas del nombre en la danza

El autor resume en este artículo el trabajo con el que ha obtenido el Primer Premio de Investigación en Danza convocado por la Academia de las Artes Escénicas de España.

por Fernando L.R. Parra

En *Espejismos de la identidad coreográfica: estéticas y transformaciones de la farruca*, trabajo que ha obtenido el Primer Premio de Investigación en Danza convocado por la Academia de las Artes Escénicas de España y la Asociación Española Danza e Investigación, se analiza cómo un "mismo" baile la farruca. Este análisis se declina a través de diferentes interpretaciones, flamencas, clásicas y clásico-españolas, y señala cómo en este juego de identidad y diferencia hay siempre una vinculación con otras cuestiones identitarias que no se reducen a la identidad coreográfica, y que poseen un sesgo político: identidad nacional, identidad de género, identidad sexual, etc. El final de esta investigación reproduce la poética de los diálogos platónicos y concluye aporéticamente, dejando disponible un espacio abierto para la reflexión y para la creación. De esta suerte, a *Espejismos*... le siguió un segundo trabajo de reconstitución de la farruca descrita por José Otero en su *Tratado de Bailes* de 1912, para cuya puesta en práctica nos fue necesario un análisis del texto que sacó a la luz todo un engranaje de cuestiones en torno a la situación social de la mujer en ese momento; la desaparición progresiva de los hombres en el mundo del baile; la curiosa contemporaneidad entre ésta, una

creciente *coreofobia* y la creación de la noción jurídico-médica de homosexualidad; finalmente, la aclimatación de diversos bailes flamencos según las normas de la "decencia".
El estudio de la farruca me ha permitido comprender que no existen los objetos de investigación puros, y que en toda búsqueda termina por aflorar la necesidad de ampliar el campo de visión, de conectar ámbitos y cuestiones, no tanto por una aplicación de una metodología pluridisciplinar como por una exigencia epistemológica del objeto mismo. Es como si cada gesto hiciera eco en otro distinto de él mismo, como si cada danza nos dijera "no estoy sola en todo esto, hay mucho más".

Porosidad. Por eso, mi tránsito entre el flamenco, la danza española, el ballet y la danza contemporánea en esta investigación ha sido consecuencia lógica de una voluntad de completitud, de la cual he deducido, al mismo tiempo, que las categorías estéticas no son estancas, que una gran porosidad precede a su misma instauración; que la realidad es heterogénea y que la diversidad de las prácticas artísticas resulta irreductible a la referencia marcada por un nombre y a la política que éste vehicula.
Hay una política del nombre, detrás de la cual se esconde un entramado de intereses socioeconómicos que instan a los usuarios a hacer una vehemente defensa de aquello que queda incluido en el uso de una categoría estética y aquello que no. De ahí la necesidad para nosotros de trabajar sobre la identidad, la diferencia y el juego en el que ambos se co-constituyen, a veces haciéndose indiferenciables.

Identidad. Trabajar sobre esta problemática resulta fundamental porque nuestra mirada como investigadores permanece tamizada por un discurso que le es propio, compartimentando las prácticas coreográficas y aquéllos que las producen en conjuntos cerrados según su identidad nacional, identidad racial, identidad de género, identidad sexual, etc.
Trabajar sobre estas nociones no quiere decir necesariamente abordarlas desde una borradura total de las fronteras; quiere decir, más bien, aplicarse en la observación de sus contextos de uso y sus implicaciones prácticas: qué gana y qué pierde cada usuario en cada momento afirmándose como bailarín de tal categoría o negándosela a la práctica de tal otro intérprete. La negociación es constante y no es exclusiva del discurso de los bailarines, sino también de los teatros, concursos, residencias artísticas, y otro sinfín de convocatorias.
La creatividad en dichas negociaciones es clave y genera situaciones paradójicas que son fuente de interés. He aquí algunos ejemplos recientes: Daniel Hernández denomina su pieza *Persona* como danza española contemporánea o danza contemporánea teñida de española; Sara Cano habla de su pieza *A palo seco* como danza contemporánea de raíz flamenca; Daniel Doña prefiere una fórmula más larga, definiendo su práctica artística como un "equilibrio entre tradición y vanguardia". Otros como Juan Carlos Lérida optan por crear sus propias categorías, como es el caso de flamenco empírico. Finalmente Eva Yerbabuena, en la sinopsis de su espectáculo *Apariencias*, asimila una categoría a otra, "tirando por

Imagen del espectáculo
Bailar en hombre
© Tándem579

la calle de en medio", y afirma: "no hay nada más contemporáneo que el flamenco como tal", y añade que precisa "de ciertas ataduras necesarias para no perdernos entre demasiada libertad". Esta necesidad de inventar nuevas categorías para designar las prácticas artísticas, aunque se ha incrementado en los últimos años, ya era visible en artistas inquietos como Vicente Escudero, quien estrenó en 1929 en el Cine Avenida de Madrid el espectáculo titulado *Bailes flamencos de vanguardia*, diferenciando así su trabajo escénico del de otros haciendo uso de la noción de *avant-garde* propia de los años veinte del siglo pasado y cuyo uso en la actualidad, a pesar de su obvio anacronismo, sirve para dar valor añadido a las prácticas de algunos intérpretes que consideran, quizás de manera inconsciente, que el adjetivo "vanguardista" (del mismo modo que en otros casos las nociones de contemporáneo, post-moderno, tradicional o puro, como así lo analizaran Michel Bernard y Véronique Fabbri en su artículo *Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des catégories moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse*) les sitúa del lado del estilo coreográfico más aclamado. Como se intuye en el uso de estas expresiones, cada agente busca la manera de acotar un territorio artístico en el que puedan convivir una tradición esencializada y hegemónica entendida como ejemplar, y una cierta apertura (mayor o menor según qué casos) que permita al artista ejercer su creatividad desobedeciendo, alternativamente, a una u otra norma estética.

Honestidad. Una cierta honestidad intelectual y artística serían necesarias para que esta convivencia estética sea democrática: determinar específicamente qué se entiende en cada contexto por danza española, flamenco, danza contemporánea etc., pues dicha explicitación es menos un lujo lingüístico que un compromiso ético: qué y quién es excluido en cada caso y por qué. Y es aquí donde podemos empezar a entender la relación intrínseca que guarda la cuestión de la identidad y la diferencia en danza, con su traducción discursiva en categorías, y con las consecuencias prácticas de cada una de ellas. En este sentido, tras haber estrenado en Madrid *Bailar en hombre*, una pieza que tiene como partitura teórica el texto de *Espejismos*..., y que tuve la oportunidad de presentar en la IV Bienal Internacional de Flamenco de Maracaibo (Venezuela), el proyecto coreográfico *Transgendernational*, en el que actualmente trabajo con Juan Carlos Lérida, se halla en continuidad con las preocupaciones iniciadas por esta investigación. El propio nombre escogido para la pieza deforma la palabra transgeneracional hilvanándole un par de letras que dilatan su semántica para abordar la cuestión de la identidad de género (transgénero) y de la identidad nacional (transnacional), ambas íntimas a la estética y al desarrollo económico del flamenco.

En el IV Congreso INFLA sobre investigación en flamenco, celebrado en Sevilla en 2013, en su presentación *Flamenco, internacionalización, consumo cultural y marca España*, Francisco Perujo Serrano afirmaba que el flamenco debía seguir formando parte de la imagen que exportábamos de España, ya que, a través de un proceso metonímico se asimilaba el flamenco a la identidad cultural del país. Quizás lo que no se había preguntado era si todos los flamencos estábamos dispuestos a ser la imagen de España o de cualquier otra nación, más allá del interés económico que esto pudiera aportarnos. El problema de esta hipervisibilidad del flamenco como imagen de la identidad española, es que provoca una esclerosis en la mirada de los espectadores, que van a construirse un horizonte de expectativas en función de un cierto esquema de identificación de aquello que es flamenco y aquello que no lo es, y que va a obligar a los artistas a responder a dichas expectativas para no contrariar la imagen comúnmente compartida.

El problema de esta hipervisibilidad del flamenco como imagen de la identidad española es que provoca una esclerosis en la mirada del público.

Consecuencias. El reto que he asumido como investigador y como coreógrafo ha sido aceptar que todo gesto, teórico o práctico, tiene consecuencias sobre el mundo, y que dicha encarnación del pensamiento en la realidad es política. Por ello, la cuestión fundamental que anima mi búsqueda acerca de la identidad es desenmascarar la falacia naturalista larvada en un gran número de discursos artísticos, según la cual un estilo es de una determinada manera y por tanto debe seguir siendo de dicho modo.

Más allá de las dificultades que plante la afirmación del "esto es así", nos parece que evitar la inmovilidad categorial en la danza es un primer paso hacia la creación de un gesto inédito para cuya llegada debemos estar siempre preparados.

Fernando López.

TUTEATRO

teatroscanal.com

Teatros del Canal

PROGRAMACIÓN DE FEBRERO A ABRIL 2016

Vuelve el musical *La Celia*

Una nueva oportunidad para disfrutar del musical que triunfó en 2015. La cantante, actriz y bailarina argentina **Ivanna Rossi** hace en ***La Celia*** una excepcional recreación de **Celia Gámez**, la reina de la revista en España durante 50 años. Sus éxitos, sus amores, sus escándalos y sus canciones.
Del 10 al 28 de febrero

Maridaje sonoro

Con el nombre de **Noches de vino y música,** y en colaboración con Bodega Santa Cecilia, los Teatros del Canal ofrecen un ciclo de maridaje que combina catas con la interpretación en vivo de obras musicales. En la Sala Negra, grupos de 60 personas podrán degustar algunos de nuestros mejores caldos al compás de música seleccionada para cada uno de ellos.
12 de febrero

Rinconete y Cortadillo, dos pícaros españoles

La compañía **Sexpeare** combina en ***Rinconete y Cortadillo*** la comicidad y teatralidad necesarias para recrear el perverso y maravilloso universo de **Cervantes.** Cuentan con la rica dramaturgia de **Alberto Conejero** y el talento escénico de **Salva Bolta**.
Del 17 de febrero al 13 de marzo

Boadella rescata la esencia de Don Carlo

Albert Boadella ha devuelto al ***Don Carlo*** la intención original de **Verdi** de que la ópera fuera un arte para todos. Para ello ha añadido algunos detalles de la realidad histórica, pero dejando impoluta la fantasía. Manuel Coves dirige a la ORCAM en esta gran producción de los Teatros del Canal.
28 de febrero, 2 y 5 de marzo

Jóvenes promesas al piano

El **XVI Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo** ofrece una oportunidad a jóvenes con vocación artística para que puedan iniciar una carrera internacional. Disfrutaremos del concierto de **Alexandre Kantorow** el **8 de marzo.**

Tío Vania en el Canal

La inteligencia y la comprensión de **Chéjov** hacia sus personajes es pasmosa porque los ama sin límite y los observa con metódica ciencia forense. **Carles Alfaro** y la **Compañía Moma Teatre** presentan ***Vania***, basado en ***Tío Vania***, una historia de esperanzas y deseos incumplidos.
Del 9 de marzo al 3 de abril

La pasión de Rodin convertida en ballet

Boris Eifman dedica ***Rodin*** a la vida y obra del gran escultor y a su ayudante, amante y musa, **Camille Claudel.** Este ballet narra la historia de dos artistas donde todo se entrelazaba: amor, pasión, odio y celos artísticos. El **Eifman Ballet de San Petersburgo** representa el espíritu inmortal de los ballets clásicos rusos, pero llevado al máximo nivel de complejidad contemporánea.
11, 12 y 13 de marzo

Martín Bossi, más que un cantante, más que un *showman*

Martín Bossi, actor, humorista e imitador, es uno de los artistas de mayor éxito de la cartelera teatral de Buenos Aires. En ***Un impostor apasionado,*** recrea a los grandes cantantes de todos los tiempos y analiza a través de sus monólogos los problemas del mundo moderno.
Del 16 al 20 de marzo

Kaspar Hauser. El huérfano de Europa

El **Festival de Otoño a Primavera** vuelve al Canal con ***Kaspar Hauser. El huérfano de Europa***, la última creación de la compañía de danza contemporánea **La Phármaco**. Un espectáculo físico que ahonda en los misterios del controvertido personaje que da título a su obra, **Kaspar Hauser**, bailando "la naturaleza poética y salvaje de lo humano".
Del 22 al 25 de marzo

¿Se puede encarcelar a un mito?

En un juego de espejos, el escritor quiere ser actor, el actor quiere ser su personaje y el mito, ignorante de sus mil muertes, lucha por su pervivencia desde el corazón del actor. ***El prisionero*** es un monólogo, interpretado por **José Manuel Seda** y dirigido por **Mariano de Paco**, donde se da voz a **Don Juan** desde una celda.
Del 4 al 24 de abril

Una road-movie teatral

Considerada como una de las compañías más interesantes del teatro contemporáneo español, **La tristura** regresa a los escenarios en el marco del **XXXIII Festival de Otoño a Primavera** con el estreno absoluto de ***CINE***. Cine (kiné) significa etimológicamente movimiento. Como sus propios creadores afirman, esta nueva pieza apela "a la valentía, al viaje y al movimiento". En escena, **Itsaso Arana**, **Fernanda Orazi** y **Pablo Und Destruktion**.
Del 7 al 10 de abril

Carmen vista por María Pagés

El personaje de Bizet es el inicio de ***Yo, Carmen***. La reflexión coreográfica de **María Pagés** (Premio Nacional de Danza 2002) busca confrontar el mito y despojarlo de la imagen prefabricada que todos tenemos incorporada para mostrar en el escenario una más certera y veraz.
Del 7 al 24 de abril

El Dutch National Ballet visita Madrid

El **Ballet Nacional de Holanda**, dirigido por Ted Brandsen, se ha convertido en una de las compañías más importantes del mundo. Con *Metaforen, Adagio Hammerklavier* y *Two Gold Variations*, coreografías de **Hans van Manen**, demuestran que saben combinar tradición e innovación.
28, 29 y 30 de abril

Trabajos de amor perdidos, de William Shakespeare

La **Fundación Siglo de Oro** representó *Enrique VIII* en el **Shakespeare´s Globe Theatre**, iniciando una fructífera relación que marcará un nuevo hito con la coproducción de ***Trabajos de amor perdidos,*** **de William Shakespeare**.
Del 28 de abril al 15 de mayo

Teatralia

Teatralia, el Festival Internacional de Artes Escénicas para Niños y Jóvenes de la Comunidad de Madrid, cumple en 2016 veinte años de existencia y celebra una nueva edición, en la que podremos ver las mejores creaciones internacionales y españolas. Teatralia es una mirada al mundo a través de la creación artística proveniente de los rincones más lejanos y cercanos del planeta.
Abril

Programación sujeta a cambios.

ENTRADAS DESDE 9€

Apúntate y disfruta de los mejores espectáculos al mejor precio suscribiéndote a nuestro boletín en teatroscanal.com

Música para la danza

Protagonistas de una de las uniones artísticas más categóricas y perdurables, la música y la danza vienen tejiendo una rica historia de hermanamiento escénico. Borja Ramos, destacado compositor de la escena, autor de más de cuarenta producciones musicales para danza, recorre entresijos y desvela pautas de su acercamiento a este arte.

Por Mercedes L. Caballero

Es la mezcla disciplinaria elemento común y más que afianzado en la creación escénica desde hace décadas. Y el escenario viene siendo enriquecedor hábitat para el desarrollo de una contaminación artística que arroja trabajos con perfil de obra total en la que la disciplina protagonista queda empapada de otras hermanas artísticas. Movimiento, texto, vídeo, instalaciones... Y por supuesto música, que en el caso de la danza, ha diseñado, desde los inicios, uno de los más fértiles matrimonios. Pensar la danza contempla, a menudo, pensar en su sonido. En el que el movimiento provoca y en el que comparte protagonismo escénico, siendo, en ocasiones, mucho más que mero vehículo para la interpretación. En este sentido, su historia se presenta repleta de grandes nombres de la composición, que firman la historia de este arte desde lo musical. Desde los inicios del ballet

izquierda: *Confession*, de Lena Fokia (2013) Estrenada en el Tanzhaus, Zurich.
© Sara Sampelayo

abajo: *Sunset on Mars*, de Germán Jauregui (2009). Estrenada en el Teatro Melkweg, Amsterdam.
© Fred Debrock

presentándose la interacción de estas dos disciplinas en vivo y en directo. Pero, ¿cómo se acerca un compositor hasta la danza? ¿Cómo resultan esos procesos de conjunción creativa?

Cuando Borja Ramos (Barakaldo, 1973), se interesó por la danza desde un punto de vista profesional y musical, Valencia, ciudad en la que residía y estudiaba Bellas Artes, era foco efervescente de emergentes y afianzadas compañías de danza y de plataformas para su exhibición como el festival Dansa València. Y en una edición de esta muestra, que encontró a finales de los 90 del siglo pasado uno de sus momentos más enriquecedores, arrancó su trayectoria como compositor, que hasta la fecha, y solo para danza contemporánea, firma con más de cuarenta producciones. "Allí empecé a ver danza en escena y descubrí a Damián Muñoz (Premio Nacional de Danza 2015). Mi primer acercamiento a este creador fue para proponerle una pieza de vídeo danza, ya que estaba estudiando la rama de Audiovisuales. Aquel trabajo quedó inconcluso pero fue el desencadenante para que acabara componiendo la música de varias escenas de *Daño*. Ahí empezó todo." recuerda Ramos, formado en composición electroacústica. Germán Jauregui, 10&10 Danza, Idoia Zabaleta, Natalia Medina, el Ballet de Víctor Ullate, Blanca Arrieta, Matxalen Bilbao, Asier Zabaleta, Cesc Gelabert, con quien trabaja de modo continuado en los últimos años... todos ellos cuentan en su trayectoria coreográfica con composiciones originales de Borja Ramos, que encuentra en la relación con el coreógrafo, el primer paso en el desarrollo de su labor junto a la danza. "La relación de un coreógrafo y bailarín con la música es muy especial. Muy íntima. En ocasiones, el motor que les hace trabajar. Así que lo primero que hago es escuchar cómo la escuchan. A veces una simple pauta poética, poco clásico, cuando movimiento y música original se antojaba relación imperativa, hasta la creación más contemporánea, cuando aparece el silencio en escena para bailarse también. Y los grandes nombres del pop, como Pet Shop Boys, Elvis Costello y Paul McCartney, que cuentan en su trayectoria con composiciones creadas e interpretadas desde el movimiento en escena y pone de manifiesto el testimonio de actualidad que también genera la danza. En los últimos años, además, esta relación dancístico musical parece haber alcanzado otra cima y el escenario se afianza como espacio de convivencia para bailarines y músicos,

narrativa, abstracta, sirve para arrancar. Algo muy importante para mí es planificar cuidadosamente los medios de producción con los que contaré, e introducirlos desde el principio como parte del proceso creativo."

¿Y cómo evoluciona su proceso a partir de ahí?

En general, el compositor necesita soledad y concentración. Ves ensayos y luego te encierras. También trabajo mucho con vídeo. Lo importante de la relación que se crea es cómo dialogarán en la percepción del espectador danza y música.

Cómo se establece la comunicación con el creador de danza?

Hay que ser elástico. Uno es parte de un trabajo en equipo y hay que saber adaptarse constantemente. Hay que ser generoso, probar, tirar material... No se puede llegar imponiendo una propuesta. Una vez, Cesc Gelabert me dijo: "el que pide no es el coreógrafo, sino el espectáculo". Y llega ese momento en la creación en el que lo que construyes tiene una entidad propia y pide por sí mismo. Tu ego no puede bloquear eso.

Desde su experiencia, ¿llega antes el movimiento o la música?

En la danza contemporánea, la música suele llegar después. El discurso vertebrador es el del movimiento. Y el músico, sobre esa estructura, intenta establecer un diálogo que debe abrir y multiplicar la propuesta inicial. A veces es a la inversa: en *La muntanya al teu voltant*, de Cesc Gelabert, por cuestiones de producción primero se compuso la música y luego el movimiento. Así la música ayudó a construir después el movimiento.

¿Qué le aporta a usted la danza a nivel profesional?

La danza me permite un relación mucho más sutil y profunda que en teatro y cine. La música no es solo un aliado en segundo plano para provocar emociones. En la danza da forma al espectáculo, lo estructura. Componer para danza sigue siendo un gran placer: escuchar tu trabajo a través del cuerpo de un interprete hace que crezca y viva de un modo misterioso difícil de explicar.

Penetrar en la forma y el silencio

por Borja Ramos

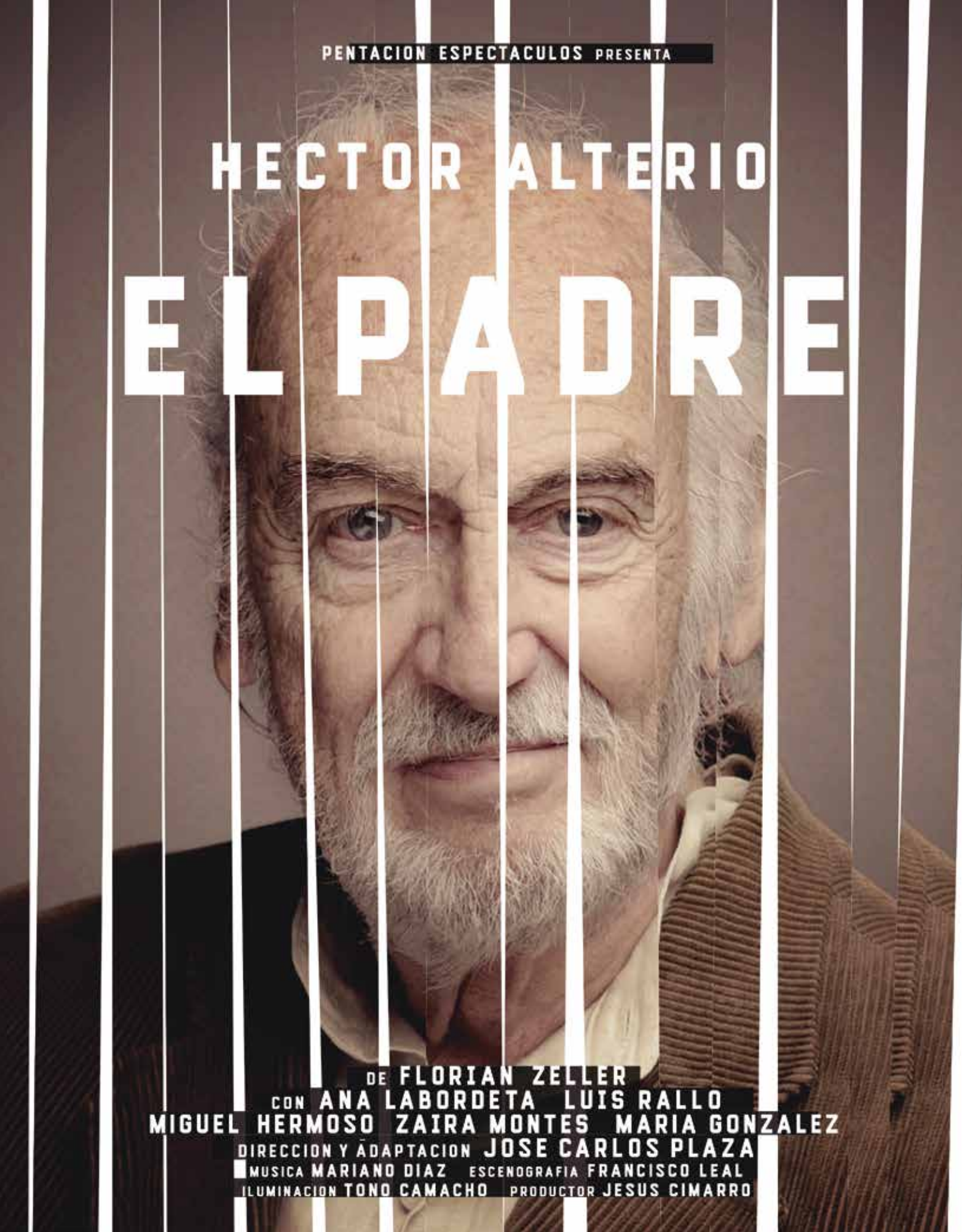
¡Raras y preciosas, aquellas ocasiones en las que el coreógrafo habla en términos musicales, para así ponerte las cosas fáciles. Habitualmente, cuando te cuenta alguna idea gesticula, extiende los brazos, te baila por un instante en medio del bar, o quizá permanece inmóvil y enigmáticamente callado; otras veces te narra historias que comprendes sólo a retazos. Tú le miras con rostro esforzado, pues deberías saber interpretar qué demonios ha querido decir con todo aquello, para después transcribirlo de algún modo y devolvérselo convertido en algunos sonidos organizados. El coreógrafo suele escuchar tu trabajo con todo su cuerpo antes que con el oído –que es justo al revés de lo que normalmente hacemos los músicos, que con frecuencia tenemos el cuerpo bastante sordo–. Dulcemente condenados a no entendernos demasiado bien con las palabras, rápidamente sentimos que hemos de pasar a la acción sobre el escenario. Allí podemos apreciar cómo en ocasiones, más importante que lo que hace suele ser lo que no hace, lo que no alcanza con sus gestos porque toca ya con ellos el techo que llama a tu trabajo. Contemplarle en un rincón de la sala de ensayos construyendo su material absorto y concentrado, o asistir a sus silencios de recogimiento, es a veces más aclaratorio que muchas horas de charla bien intencionada: el carácter de su movimiento y su presencia física son la raíz sobre la que se levanta nuestro trabajo.

Porque el bailarín, en momentos preciosos, emana algo que ni él mismo conoce pero que es capaz de convocar; un pájaro extraño que pasa a través de él, y que el músico tiene el deber de hacer aparecer. Si no es así, lo mejor es dejarle hacer en silencio y seguir mirándolo ensimismado.

A cada segundo que se avanza en común, al ir desarrollando los detalles, nos topamos con mil giros y matices que pueden llevar el trabajo de ambos a otros lugares mucho más lejanos y sutiles que los propuestos en un principio. Son lugares que no están ni en la danza ni en la música, sino en la percepción común de ambas, en el modo en que se entrelazan para construir forma y silencio, penetrando en sus propios mecanismos como en una naranja fresca.

Porque en esencia no hay tema posible; es decir, el único tema para mí, es la danza y la música en sí, el resultado de un proceso que ocurre en/entre los artistas y que se alimenta de todo tipo de estímulos e informaciones que van estratificando en ellos. Este tema es el tema de la vida y de cómo la afrontamos, de cómo asumimos los cambios, cómo decidimos correr en algunas ocasiones o quedarnos a contemplar algo, de cómo absorbemos los problemas o miramos a otro lado, cómo hacemos de algo casual algo fundamental o no, o de cómo volvemos a un sitio que nos gustó, aunque ya no seamos los mismos. Y, en definitiva, de cómo afrontamos todo lo que nos sale al paso en un transcurrir que no podemos detener.

Todo son decisiones, y estas decisiones son nuestros verdaderos materiales, aquellos con los que vamos componiendo nuestro trabajo para darle así una cierta estructura a la muerte.


PENTACION ESPECTACULOS PRESENTA
HECTOR ALTERIO
EL PADRE
DE FLORIAN ZELLER
CON ANA LABORDETA LUIS RALLO
MIGUEL HERMOSO ZAIRA MONTES MARIA GONZALEZ
DIRECCION Y ADAPTACION JOSE CARLOS PLAZA
MUSICA MARIANO DIAZ ESCENOGRAFIA FRANCISCO LEAL
ILUMINACION TONO CAMACHO PRODUCTOR JESUS CIMARRO

Danzad malditos, espectáculo con música original de Mariano Martín (2015). © Antonio Castro

La música original para la escena

La aportación y el compromiso creativo de los compositores en los espectáculos escénicos puede resultar fundamental.

por Mariano Marín

Me gustaría escribir este artículo alejado de mis propios intereses como compositor teatral, es decir, de la forma más neutra posible, calibrando con justicia las ventajas y desventajas de contar con un autor para la parte musical de un espectáculo, frente a la facilidad que proporciona incluir músicas preexistentes, producidas con grandes presupuestos y compuestas por maestros sabios e inspirados que, aunque puedan servir perfectamente para los fines buscados, no están pensadas ni dedicadas para el fin primordial del que se trata: el espectáculo en concreto, tu espectáculo. Al fin y al cabo, cualquier director o productor podría repetir esa misma música preexistente en otro montaje consiguiendo con ello desvirtuar lo que éste pueda tener de original en esa importante parte del proceso y rebajando su calidad artística.

Mucho me temo que me resulta ciertamente difícil dejar atrás la importancia de la aportación al producto final que los compositores podemos proporcionar, así como el compromiso creativo que para nosotros supone la responsabilidad de participar activamente en su gestación. Espero que los lectores sepan perdonar si el sesgo de estas palabras puede parecer en algunos momentos un alegato interesado a favor de nuestra labor como creadores. Dentro de lo que cabe, y creo que cabe mucho, este sesgo *interesado* es un mal menor.

Antes de nada quiero hacer una parada en algo que, pareciendo trivial, considero digno de resaltar. Hay un aspecto en cuanto al mundo sonoro que rodea el teatro actual que cada vez cobra mayor importancia debido a las limitaciones presupuestarias de las producciones y a la indudable influencia que sobre el teatro ejercen el

cine y la televisión, que es el ambiente sonoro o como se ha impuesto últimamente llamar *Espacio Sonoro*, en una denominación de mezcla espuria de conceptos, que yo, por mi parte y con el mayor de los respetos, me atrevo a denominar errónea, aunque sea fruto lógico del momento creativo y laboral que vivimos. Y me parece errónea porque una cosa es la música compuesta expresamente para una producción y otra muy diferente, aunque ciertamente cercana, son los efectos sonoros realistas que ilustran las situaciones que se viven en el escenario y que ayudan a la comprensión del momento involucrando el sentido del oído, algo que por otra parte, y con inmejorables resultados de cara al espectador, se viene utilizando desde los principios de la historia de la escena. Por lo tanto incluir en el mismo concepto mundos tan diferentes me parece como poco un tanto confuso. Una de las razones por las que pienso que se ha aposentado tanto esa denominación del trabajo sonoro, incluyendo música y efectos, es que los compositores, debido principalmente a los exiguos presupuestos que se manejan en las producciones desde hace ya tiempo, nos hemos visto *invitados* a entrar de lleno en la labor de los diseñadores de sonido, arrebatándoles una tarea para la que estos creadores están mucho más cualificados, y convirtiendo así en un todo algo que en buena ley debería estar diferenciado por las razones que acabo de citar. De esta manera se llega a asociar indisolublemente en una sola denominación dos trabajos que, por mi propia experiencia, encuentro un tanto injusta, puesto que la labor de decoración sonora –perdón por tan anodina apelación– bien merece la atención y la experiencia que sólo un especialista en la materia puede proporcionar con solvencia. Y añado más leña al fuego: si un especialista en *espacio sonoro* en su exacta acepción, un diseñador de sonido dicho con más propiedad, no está capacitado, ni acostumbra a entrar en ello, para crear música, ¿por qué deberíamos inmiscuirnos los compositores en la labor que estos sí saben realizar? Me encantaría disponer de una respuesta desinteresada para esta pregunta, pero es evidente que las circunstancias anteriormente citadas nos la proporcionan de forma inmediata.

> Una cosa es la música compuesta para una producción y otra muy diferente son los efectos sonoros

Rellenar un hueco. Por lo que he podido ver a lo largo de mi carrera como compositor para el teatro, salvo en las producciones ("grandes") de los teatros públicos, en casi todas las compañías teatrales que cuidan con mimo todos los detalles de sus montajes, y en los espectáculos musicales comerciales, la figura del diseñador de sonido brilla por su ausencia y somos los propios compositores quienes nos encargamos, con mayor o menor fortuna, de rellenar ese hueco.
Hablando a título estrictamente personal, yo sería partidario de que el trabajo de ambientación sonora y el de composición musical estuvieran siempre diferenciados y realizados por diferentes profesionales, pero por el momento es evidente que esto no deja de ser un deseo difícil de conseguir. Por esa misma razón también me gustaría que en un futuro no muy lejano nuestra Academia abriese un hueco tanto a los diseñadores de sonido como a los video-creadores, que tanta importancia están adquiriendo actualmente en los montajes teatrales, máxime cuando la labor de estos dos oficios goza de un amplio margen de participación creativa en el hecho teatral.
Y para hacer una especie de resumen práctico de todo lo anterior, permítanme una pequeña propuesta práctica: ¿cómo podríamos denominar la labor de los que nos dedicamos a la parte sonora de un espectáculo, sin caer en el lugar común del mentado *espacio sonoro* y haciendo realmente justicia con dicha labor? Yo propondría lo siguiente:
Música original. Cuando además de la música compuesta *ad hoc* para el espectáculo existiesen en él otras músicas preexistentes. De esta manera estaríamos indicando que la música expresamente compuesta para la obra pertenece a un autor concreto, independientemente de que pueda coexistir con otras músicas creadas con anterioridad y sin necesidad de especificar a sus autores.
Música (a secas). Cuando toda la música pertenece a uno o más autores y está compuesta específicamente para ese espectáculo.

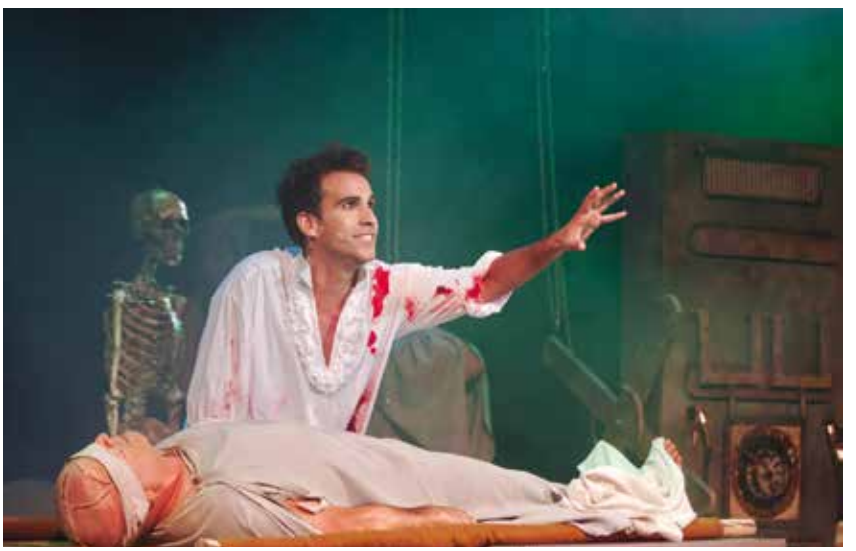
¡A quién le importa! Un musical sobre el pop español. Teatro Arlequín (2013).
© Antonio Castro

Diseño de sonido. Cuando nos referimos al profesional que ha decidido dónde poner los altavoces, los micrófonos, que ha grabado o elegido y programado los efectos sonoros que han de sonar en la función, etc... En este caso concreto la denominación ***espacio sonoro*** podría ser también la correcta si no fuera por el uso indiscriminado que se le ha dado, como explicaba antes, y que por esa misma razón confundiría aún más el concepto.
Música y sonido. Cuando el compositor se tuviese que encargar de ambos.

Y después de esta aclaración, o más bien sugerencia, y volviendo a la primera intención de estas palabras, quiero romper una lanza a favor de aquellos directores y productores que se molestan en pelear por la calidad artística de sus trabajos, haciendo el esfuerzo de seguir confiando en la composición musical original, teniendo tan a mano la posibilidad de utilizar músicas previamente compuestas para otros fines. Si pensamos en el teatro desde el punto exclusivamente mercantil, es muy fácil caer en la tentación de prescindir de un sueldo más y recurrir a músicas ajenas producidas con grandes presupuestos que, aunque tengan poco o nada que ver con el texto a poner en pie, su grandilocuencia o acierto estético parecen subir de categoría el producto final... Cuando escuchamos esas mismas músicas apoyando otro, u otros, textos diferentes en otros montajes, nos damos cuenta de que no solamente no lo han engrandecido sino que más bien lo han achicado. Porque además se suele dar muy a menudo la fatal coincidencia de que, quienes utilizan músicas preexistentes para sus montajes, tampoco se esmeran excesivamente en buscarlas cuidadosamente y con un cierto rigor documentalista, cayendo con facilidad en lugares comunes que escuchamos repetidamente en diferentes espectáculos. Podría poner ejemplos de melodías usadas hasta llegar a convertirse en tópicos, pero no creo que haga ninguna falta puesto que casi todos lo hemos vivido como espectadores en más de una ocasión. Al hilo de esto existe aún una variación más perversa, que es la de aquellos directores con un alto conocimiento de la historia de la música, auténticos melómanos, quienes jamás se contentan con el trabajo del compositor contratado, comparando su trabajo, talento y medios de producción (olvidando por desgracia que estos medios son los de su propia obra a dirigir) con el de las grandes obras maestras que tienen al alcance de la mano con sólo pulsar un botón y forzando a los compositores contratados a acercarse tanto a sus obras favoritas de referencia que el plagio es muy difícil de evitar. Afortunadamente esto se da en muy pocas ocasiones, pero para quienes lo hemos sufrido no deja de ser uno de los más ingratos recuerdos de nuestro oficio.

Acción teatral. Escuchar una pieza musical que tiene su comienzo y su final sincronizado con la acción teatral, con un motivo melódico que se desarrolla aprovechando y yendo a favor del texto y la intención del director, una composición que se ve, en definitiva, que está pensada y realizada para ese momento concreto, provoca desde el punto de vista del espectador una sensación de profesionalidad que jamás va a darse cuando escucha cómo una música, preciosa y sentida sin duda, acaba diluyéndose en el espacio sin tener un final claro; sólo ha empezado a sonar y se ha ido sin ningún sentido musical ni lógico cuando un técnico ha bajado un potenciómetro en la mesa de sonido, sin dejar en absoluto que tenga su propio desarrollo y desvirtuando sus propiedades. Recuerdo que ha habido compositores consagrados que dejaron en su testamento la prohibición expresa de que sus obras fuesen utilizadas fuera de las salas de conciertos, con el fin de evitar estos usos degradantes. Hay otras ocasiones para utilizar músicas ya creadas que me parecen perfectamente legítimas porque, por ejemplo, hay ocasiones en las que la creación literaria de un texto dramático viene influenciada e inspirada en la música misma. En el teatro no es muy común indicar en las acotaciones temas musicales concretos, pero sin embargo en el cine resulta casi normal que un director-guionista escriba secuencias mientras escucha un fondo musical que muchas veces acaba condicionando la composición final una vez acabada la película. Como apuntaba al principio, entiendo que todo esto que cuento pueda parecer interesado, y de hecho lo es, pero lo que no puedo obviar es lo que percibo como espectador, que también lo soy, cuando asisto a una representación en la que las músicas de muchos padres diferentes aparecen y desaparecen sin más razón que la del relleno del hueco que provocan los cambios de escena y los saltos en el espacio y el tiempo teatral. La sensación de amateurismo que provocan a veces montajes con directores, actores y productores de reconocida solvencia provocados por detalles tan aparentemente inocuos como el descuido –hay ocasiones en que desgraciadamente más parece desprecio– de la parte sonora de un espectáculo, no merece el ahorro de una partida del presupuesto global. Efectivamente, a los compositores nos interesa este punto de vista. Pero, lo digo con total sinceridad, a los productores y directores de escena también.

> Yo sería partidario de que el trabajo de ambientación sonora y el de composición musical estuvieran siempre diferenciados



Frankenstein, un musical totalmente español. Teatro Nuevo Apolo (2013). © Antonio Castro

NOVEDADES EDITORIALES

fundación sgae
www.fundacionsgae.org

publicaciones@fundacionsgae.org

Una escena de la ópera de Tomás Marco, *El caballero de la triste figura.*

Componer ópera hoy: necesidad y virtud

Si es cierto que la vanguardia del centro del siglo XX se apartó un tanto del deseo de componer óperas, no lo es menos que los compositores actuales se han vuelto a interesar mucho por el género y que en la actualidad se componen numerosas óperas en todo el mundo.

por Tomás Marco

Desde luego no hay interés por volver a hacer "La traviata" pero sí por crear en el entorno de un espectáculo teatral con voces e instrumentos. Intentos hay muchos, e incluso productos teatrales que quizá no son óperas pero no por ello dejan de tener interés. Pero ahora nos circunscribiremos a eso: espectáculos teatrales cantados que es a lo que se suele llamar ópera. No tiene el compositor español especialmente fácil el hacer óperas, o por lo menos que se las representen, aunque tienen tanto interés en ello como sus colegas extranjeros. No voy a decir que en otros países se ate a los perros con longaniza pero es una verdad absoluta que en los países más señalados de la Unión Europea el tema está mucho mejor reglado y las posibilidades son mucho mayores que en nuestro país donde las autoridades culturales (si es que tenemos de eso) pasan ampliamente del tema. Para empezar, el compositor español que pretenda hacer ópera haría bien en dejar aparte los pocos grandes teatros que hay en el país. No se trata de rechazarlos, si a alguien le ofrecen la posibilidad de componer para ellos haría bien en aprovecharla, pero eso va a ser una rara excepción que no sirve para mucho a la generalidad de los autores.

Desde luego que los compositores saben eso y, como siguen teniendo ganas de componer e investigar dentro del género ópera, se las van ingeniando para realizar obras que acaban por tener otro formato. Renunciando la mayor parte de las veces a los grandes elencos, las orquestas nutridas o los medios teatrales descomunales, muchos nos hemos desplazado hasta los terrenos de una ópera que podría llamarse de cámara. Convive en nuestras intenciones creativas con otras formas de teatro musical en las que a lo mejor no hay canto u otros elementos y con otras de sesgo más tradicionalmente operísticos, o con productos actuales más orientados al negocio. Pero hoy quiero hablar sólo de ópera.

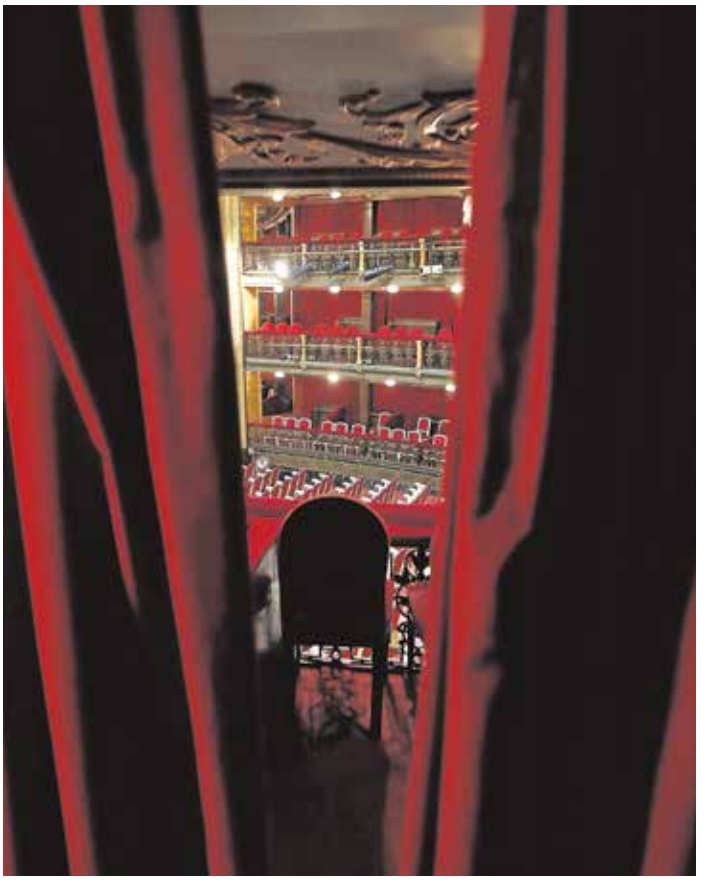
Formatos. La ópera de cámara puede adoptar formatos interesantes que puedan ponerse en pie en teatros que no sean operísticos. Cierto que eso tampoco es fácil pues nuestras salas teatrales tienen una perversa proclividad a limitarse a géneros bien definidos y cualquier cosa nueva no está previamente definida.Por no erigirme en portavoz de nadie, voy a citar ejemplos de mi propia trayectoria en este terreno que son muy diferentes pero que todos buscan una nueva manera de acometer ópera en lugares distintos. No hablo ahora de mis obras de otro tipo de teatro musical, que existen sino de óperas y podría citar *Ojos verdes de luna* que lleva solamente una cantante, una bailarina y una orquesta de cuerda y percusión. Su estreno se pudo hacer representado en un sitio tan atípico como el auditorio del antiguo Palacio de la Audiencia de Soria. En un teatro no operístico del XIX como es el Principal de Alicante se estrenaría *El viaje circular* que lleva tres cantantes en múltiples papeles, un pequeño coro masculino y un conjunto de saxofones y percusión. Ambas obras se han hecho después en un teatro capaz para ópera tradicional como es el de la Zarzuela pero eso es una consecuencia ya que, en principio, nacieron renunciando inicialmente a tales escenarios. Igualmente en el Teatro Circo de Albacete se estrenó *El caballero de la triste figura* que lleva un cuarteto vocal, un pequeño coro femenino y diez instrumentos, y ha ido a otros escenarios muy variopintos en varios países. Aunque quizá mi ópera más drástica en ese sentido sea *Segismundo*, una síntesis de *La vida es sueño* que no lleva más que un contratenor, dos actores y cuatro instrumentos. Naturalmente esto la ha hecho circular por diversos lugares y es un trabajo que me ha permitido experimentar bastante. Y de su ascetismo de medios he aprendido bastante. Pero la reducción de elementos no es únicamente la característica de estos espectáculos ni tampoco los hace facilísimos. No tengo así más remedio que recordar mi *Tenorio* con tres cantantes, un cuarteto de madrigalistas y muy pocos instrumentos que fue objeto de un encargo, no fue montado con la famosa crisis, y no hay manera de poder hacerlo.

Acicate creativo. Está claro que los problemas para la creación operística no se acaban con la renuncia a los grandes teatros pero la opción por otros formatos agudiza el ingenio, puede incluso ser un acicate creativo para descubrir nuevas maneras de expresarse y de crear música teatral. Como en tantas ocasiones, es una situación ante la que los que no se rinden hacen de la necesidad virtud y se adaptan a otras realidades.

Quizá porque un compositor lo que quiere, debe y sabe, es componer y no puede dejarse arrollar por una realidad que no sólo es desgraciadamente la que es sino que no parece posible cambiar o por lo menos no total, rápida y satisfactoriamente.

Que la ópera ha vuelto a estar en el centro de los intereses creativos de los compositores en el siglo XXI, no tiene la menor duda. Que para ello han preferido rodear de alguna manera el muro que intentar romperlo a cabezazos, también es cierto. Hacer de la necesidad virtud tal vez sea un pobre consuelo. Pero otorga alguna posibilidad.

Estreno de la ópera *La Celestina*.
Teatro de La Zarzuela (2008). © Antonio Castro



Vista del patio de butacas del Teatro Español.

Un espacio de convención

El espectador de teatro acepta participar en el juego formal; quiere ser activo, no quiere ni puede ser pasivo.

por Jaroslaw Bielski

Imaginemos una situación así:
en un escenario vacío está colocada una silla.

El espectador entra en el patio de butacas y se sienta observando esa silla. En seguida se imagina qué puede significar. Claro, puede ser una simple silla en la que alguien se va a sentar y que forma parte de algún lugar, o un asiento de importancia, como el trono de un palacio por ejemplo. Es verdad que en el teatro una silla puede significar muchas cosas, todo depende del uso que le dé el actor que entre a continuación al escenario. Así que el espectador espera al actor para que éste le introduzca en la convención y le permita comprender el significado de la silla. El espectador entra al teatro con la predisposición de participar en el juego formal, quiere ir elaborando su propia percepción de esa realidad convencional que se muestra ante sus ojos. Quiere ser activo. No quiere y no puede ser pasivo. El hecho de estar en el teatro le obliga, a diferencia del cine, a ser activo en ese juego de la realidad ficticia que va a percibir. Así pues, el espectador espera y ya está participando en la representación imaginándose lo que puede significar la silla en la obra que va a ver. De repente entra un técnico y se lleva la

silla. Resulta que alguien del teatro se ha olvidado la silla y tienen que retirarla a la vista del espectador. Ese descuido ha creado una confusión importante en nuestro espectador, porque él dio por hecho algo que no formaba parte del juego de la convención. Asumió la silla como un elemento importante de ese juego y ahora se siente decepcionado. La próxima vez será más reservado. A nadie le gusta sentirse engañado. Y digo engañado a pesar de que el teatro es un engaño, pero un engaño pactado. El espectador que vio la silla se siente, pues, engañado y en adelante intentará no caer en la misma trampa. Su deseo de vivir algo excepcional esa noche ha desaparecido y costará después recuperar a ese espectador. Todo, absolutamente todo lo que aparece encima del escenario, cualquier objeto, efecto de sonido, de luz, cualquier actitud, acción o emoción del actor, adquieren un significado especial en presencia del espectador, convirtiéndose en un lenguaje escénico que requiere, para el espectador, una justificación coherente. Sin embargo no siempre es así. Y no se trata sólo de los elementos escenográficos, como la silla.

Emociones. ¿Cuántas veces hemos asistido a una representación en la que el actor o la actriz estaban sufriendo, llorando, y nosotros permanecíamos pasivos o incluso incómodos? Sus emociones no emocionaban, sus acciones no decían nada, no expresaban nada, no nos revelaban nada. Ocurre así cuando el proceso interno del actor no está en concomitancia con su acción física; sus acciones internas y sus acciones externas no están sintonizadas hacia una percepción. El actor se "emociona" fuera del contexto escénico del personaje emitiendo, al espectador, un mensaje equivocado. Como nuestra silla. Hay que tener en cuenta que un espectáculo nace doblemente: en el escenario y en la mente del espectador. La presencia viva y consciente del actor, el uso del espacio, de los elementos escenográficos, el contexto escénico en el que se encuentra el actor pronunciando unas palabras, genera una percepción muy concreta en la mente del espectador. El actor incide directamente en esa percepción a través de su técnica, precisa y estudiada en cada acción y en cada palabra, dentro de los límites muy concretos de la convención escénica. Y la convención escénica, no es otra cosa que el acuerdo entre e espectador y el actor sobre la realidad fingida, es una especie de código común entre el actor y el espectador sobre las normas de la emisión y de la recepción.

Medios de comunicación. Todas las técnicas de interpretación o de la puesta en escena surgidas a lo largo de la historia han sido creadas en función de la percepción y dentro del marco de la convención. El problema actual es que las convenciones, tan claras en el pasado, se han modificado radicalmente a lo largo del tiempo. La aparición de otros medios de comunicación como el cine, la televisión e internet, han influido considerablemente en la manera de percibir y concebir la realidad por el espectador, y por tanto han modificado su manera de percibir la convención teatral. Además resulta muy fácil provocar en el espectador sensaciones contrarias a las deseadas si el producto de nuestro trabajo ha sido consecuencia de una casualidad, como el caso de la silla, o del capricho del director o el actor, y no de un proceso de investigación detallado y metódico. Lo que realizamos en el escenario con nuestra actuación y con la puesta en escena no es otra cosa que la creación de una realidad ficticia, formal, convencional, artificial, una especie de realidad impuesta que, sin embargo, no deja de ser, a su vez, una realidad concreta, es decir, "algo real", porque sucede en el tiempo real de la representación, está definida y expresada por un ser vivo, el actor, y presenciada por un "otro", el espectador. El actor a través de la forma puede hacer surgir una nueva presencia escénica, que se convierte en una suerte de puente entre el actor y el espectador. Sin embargo, esta nueva presencia compartida, ha de estar siempre dentro de un marco formal disciplinado y coherente con la convención establecida. Sólo entonces se puede producir en la percepción del espectador la magia de la presencia del otro ser imaginado: el personaje.

Detalle del patio de butacas del Teatro Calderón.
© Antonio Castro

No todo lo sublime está escrito en un pentagrama

La música acompaña a las obras teatrales desde hace siglos, ya en las tragedias-comedias griegas tanto en la época antigua como la clásica.

Una escena del musical *Priscilla, reina del desierto.* © Javier Naval

por Julio Awad

Los dramas griegos y las comedias litúrgicas de la edad media hicieron amplio uso de la música para acompañar la acción; a ésta se la ha llamado música incidental. Se puede definir que la música incidental es la compuesta para producciones dramáticas: es la que se encarga de transmitir sentimientos, climas o tensiones resaltando la naturaleza de sus personajes. El nacimiento de la música incidental la podemos encontrar en el drama isabelino ingles y también en el drama clásico español.

La música difunde imágenes y sentimientos, y las imágenes y los sentimientos generan música en la cabeza de un compositor. En la música para teatro el compositor debe ser capaz de acompañar, realzar una escena sin interceder en ella, sin molestar. Es el reto más difícil para el artista. Para que esto suceda a un alto nivel, el compositor debe vivir el personaje, vivir el guión, saber lo que está pasando en cada momento dentro de la dramaturgia. No se puede componer música desde un punto académico; las reglas en la música siempre aparecieron después de la creación musical, la vivencia y los sentimientos de un músico son mucho mas importantes que la formación a la hora de componer, son horas de practica frente a frente con la música, con la vida. Y, sobre todo, es saber elegir cuál de todos esos sonidos merodeantes en su cabeza es el correcto para cada obra teatral. Años atrás, el sabio español San Isidoro de Sevilla dijo que la música es hija de la memoria porque no es posible escribirla; claro, en aquel momento era imposible hacerlo. Los intentos por escribir música son bastante antiguos; es más, son anteriores a San Isidoro. Los griegos habían tratado de hacerlo pero no llegaron a inventar ningún sistema decente. Se han encontrado algunos datos que le daban los griegos a sus coreutas acerca de la altura probablemente de las notas, pero ha sido imposible descifrarlos, como tal vez ya eran imposibles de descifrar en época griega. No es que sean indescifrables, es que probablemente sean insuficientes. En ese entonces era necesario aprender de memoria la melodía, y tal vez esos signos ayudaban a recordarla. De hecho, los monjes que realizaban el oficio divino entrenaban durante largas horas para conseguir recordar toda la música que cantaban, pero no siempre lo conseguían y ocurría que había castigos para aquellos errores.

A finales del siglo X apareció Guido D´Arezzo, que también era monje y cantaba en los oficios. inventó una especie de apunte que él mismo se hacía, con cuatro líneas paralelas, e

incluso de distintos colores, y en las lineas o en los espacios ponía unos signos que indicaban la altura de las notas.
En estos tiempos la música es totalmente transmisible mediante la notación que conocemos. Lo que es intransmisible mediante un papel es el sentimiento, el alma de esa composición. Ahí entra en juego, en el teatro, el director musical. Un director musical debe ser capaz de transmitir mediante las herramientas que tenga en su conocimiento el alma de esa obra a la que se enfrenta. Y darle vida en ese mismo momento donde está, enfrente de una orquesta y de una compañía, y ante unos espectadores que esperan ser emocionados.

Sentimientos. Soy totalmente partidario de que esta figura debe sentir, ser sagaz para conseguir que cada músico y cada actor comprenda lo que está ejecutando. La enseñanza la puede ejercer desde un modo académico o simple, todo depende del intérprete que tengamos enfrente: un actor no tiene por qué saber cuánto dura una corchea, pero sí debe entender lo que está sonando, y mediante la ayuda de un buen director llegar a conseguir transmitir ese sentimiento que genera una melodía al publico.
Arturo Toscanini, uno de los más grandes directores de orquesta de la historia, estaba preocupado por la cuestión de la inmortalidad; no solo en un sentido filosófico, sino en un sentido artístico. Tenía una especie de envidia de los compositores porque sostenía que los compositores sí tenían asegurada la inmortalidad artística a través de sus obras, ya que estas obras se iban a seguir tocando a través del tiempo. Pero él sostenía que los directores no tenían asegurada esa inmortalidad, y ademas lo decía de un modo pintoresco: "Yo me moriré y las orquestas seguirán tocando sin Toscanini… Y van a tocar muy mal". Cabe decir que ya también en su época existía un elemento nuevo que era el disco, que serviría para salvar a directores e intérpretes, pero seguramente él no lo tenía en cuenta. Toscanini opinaba que los músicos también corrían esa misma suerte de olvido, lo cual hasta el siglo pasado era cierto; hoy no podemos saber cómo tocaban Paganini, Chopin o Liszt. Estoy de acuerdo con Toscanini: es imposible copiar a un director, es imposible copiar el momento exacto en el que el intérprete produce ese instante de magia en el cual su mente y su corazón artístico confluyen para transmitir al público una emoción. Hoy por hoy, ciertas personas creen que mediante la repetición o la copia minuciosa de un montaje o de un artista de Broadway o de otro lugar, logrará reproducir aquella emoción que se produjo en el público; nada más lejos de la realidad: los intérpretes de aquel montaje vivían otra realidad, otros sentimientos distintos a los que podemos estar viviendo en el momento de recrear una pieza determinada.
En una entrevista a Astor Piazzolla, le preguntaron cuál era la regla que utilizaba para componer. Él, muy sabiamente, contestó: "Yo me siento ante el piano, toco mucho y de repente, por casualidad, una mano cae en otra nota y si esa nota me gusta, me transmite, se queda en la composición".

> El teatro es el único medio que te da la posibilidad de probar cosas con el público delante: ese acorde o ese tempo que pensé en un momento y que hoy no funcionan.

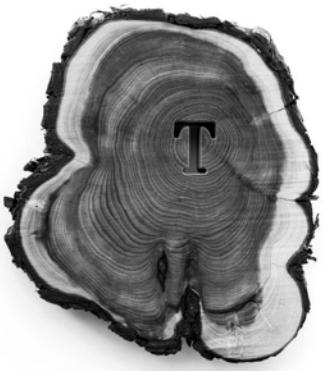
Casualidad. Yo no creo en la casualidad. Lo que quiso decir Astor Piazzolla es que mediante horas y horas de practica y de convivencia con la música se puede encontrar otro camino para la composición y la interpretación. Ustedes podrán escuchar muchísimas grabaciones de Piazzolla tocando la misma pieza , pero de forma muy diferente a lo largo de su carrera. Creo que lo mismo debe hacer un director musical, nunca detener la búsqueda de algo que está vivo y mutando función tras función. Cada momento, cada compañía, cada público es distinto: esto debe accionar en nuestra capacidad de cambio, nuestra capacidad de acomodar el sonido a lo que esta pasando hoy, ahora.
El teatro es el único medio que te da la posibilidad de probar cosas con público delante, quizás ese acorde que pensé en aquel momento hoy no funcione, quizás el tempo de ayer no debe ser el mismo hoy, quizás ese silencio hoy debe ser mas largo porque el público lo requiere. El teatro está vivo, el teatro es magia , el teatro son sentimientos.

abajo: El autor del artículo, Julio Awad, al piano

derecha: Un ensayo de la ópera *Pepita Jiménez* en el Teatro Campoamor de Oviedo.

Centro Dramático Nacional

Dirección
Ernesto Caballero



TEMPORADA
2015 / 2016

Teatro María Guerrero

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO	de **William Shakespeare** Dirección: Jung-Ung Yang Producción: Yohangza Theatre Company (Corea del Sur)	24 a 27 de septiembre de 2015 **Una mirada al mundo**
LOS CACIQUES	de **Carlos Arniches** Dirección: Ángel Fernández Montesinos Producción: Siempre Teatro S.L.	9 de octubre a 22 de noviembre de 2015
INSOLACIÓN	de **Emilia Pardo Bazán** Versión: Pedro Víllora Dirección: Luis Luque Producción: Producciones Faraute	10 de diciembre de 2015 a 24 de enero de 2016
CUENTO DE INVIERNO	de **William Shakespeare** Dirección: Declan Donnellan Producción: Cheek by Jowl (Reino Unido) en coproducción con The Barbican (Londres); Les Gémeaux / Sceaux / Scène Nationale; GrandThéâtre de Luxembourg; Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa; Chicago Shakespeare Theater y Centro Dramático Nacional	10 a 14 de febrero de 2016 **Una mirada al mundo**
... Y LA CASA CRECÍA	Texto y dirección: **Jesús Campos García** Producción: Centro Dramático Nacional	4 de marzo a 10 de abril de 2016
LA ROSA TATUADA	de **Tennessee Williams** Dirección: Carme Portaceli Producción: Centro Dramático Nacional	29 de abril a 19 de junio de 2016

Sala de la Princesa

LA PIEDRA OSCURA	de **Alberto Conejero** Dirección: Pablo Messiez Coproducción: Centro Dramático Nacional y LAZONA	18 de septiembre a 18 de octubre de 2015
BANGKOK	Texto y dirección: **Antonio Morcillo López** Coproducción: Centro Dramático Nacional, La Villarroel y Grec 2015 Festival de Barcelona	30 de octubre a 29 de noviembre de 2015
RAPSODIA PARA UN HOMBRE ALTO	Dramaturgia y dirección: **Félix Estaire** **ESCRITOS EN LA ESCENA** Producción: Centro Dramático Nacional	9 a 20 de diciembre de 2015
COCINA	de **María Fernández Ache** Dirección: Will Keen Producción: Centro Dramático Nacional	13 de enero a 21 de febrero de 2016
LOS DRAMÁTICOS ORÍGENES DE LAS GALAXIAS ESPIRALES	Texto y dirección: **Denise Despeyroux** Producción: Centro Dramático Nacional	9 de marzo a 10 de abril de 2016
ADENTRO	de **Carolina Román** Dirección: Tristán Ulloa Coproducción: Centro Dramático Nacional y Adentro Teatro	20 de abril a 22 de mayo de 2016
LOS TEMPORALES	de **Lucía Carballal** Dirección: Víctor Sánchez Rodríguez **ESCRITOS EN LA ESCENA** Producción: Centro Dramático Nacional	8 a 19 de junio de 2016

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Síguenos en:

http://cdn.mcu.es
www.entradasinaem.es
venta telefónica: 902 22 49 49

Teatro Valle-Inclán

II JORNADAS DE PLÁSTICA TEATRAL	Laboratorio Rivas Cherif	16 a 19 de septiembre de 2015
TRILOGÍA SOBRE ALGUNOS ASUNTOS DE FAMILIA	Texto y dirección: **Jorge Hugo Marín** Producción: Compañía Teatral La Maldita Vanidad (Colombia)	8 a 10 de octubre de 2015 **Una mirada al mundo**
LA GAVIOTA	de **Anton Chéjov** Dirección: Oskaras Koršunovas Producción: Oskaras Koršunovas Theatre (OKT, Teatro Municipal de Vilna, Lituania)	16 a 18 de octubre de 2015 **Una mirada al mundo**
DARLING	de **Ricci / Forte** Dirección: Stefano Ricci y Gianni Forte Producción: Romaeuropa Festival y Snaporazverein en coproducción con Théâtre MC93 Bobigny / Festival Le Standard Idéal, CSS Teatro Stabile di innovazione del FVG y Festival delle Colline Torinesi	23 a 25 de octubre de 2015 **Una mirada al mundo**
SPLENDID'S	de **Jean Genet** Dirección: Arthur Nauzyciel Producción: Centre Dramatique National Orléans / Loiret / Centre (Francia)	29 de octubre a 1 de noviembre de 2015 **Una mirada al mundo**
LOS HERMANOS KARAMÁZOV	de **Fiódor Dostoievski** Versión: José Luis Collado Dirección: Gerardo Vera Producción: Centro Dramático Nacional	20 de noviembre de 2015 a 10 de enero de 2016
VIDA DE GALILEO	de **Bertolt Brecht** Versión y dirección: Ernesto Caballero Producción: Centro Dramático Nacional	29 de enero a 20 de marzo de 2016
ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS	de **Federico García Lorca** Dirección: Ricardo Iniesta Coproducción: Centro Dramático Nacional y Atalaya-TNT	1 de abril a 15 de mayo de 2016
UNA MIRADA DIFERENTE		20 a 29 de mayo de 2016
EL LABERINTO MÁGICO	de **Max Aub** Versión: José Ramón Fernández Dirección: Ernesto Caballero Producción: Centro Dramático Nacional	7 de junio a 10 de julio de 2016

Sala Francisco Nieva

REIKIAVIK	Texto y dirección: **Juan Mayorga** Producción: Entrecajas Producciones Teatrales	23 de septiembre a 1 de noviembre de 2015
NORA, 1959	Texto y dirección: **Lucía Miranda** Colaboración Laboratorio Rivas Cherif (CDN) y Laboratorio de Creación (LAZONAKUBIK)	12 a 22 de noviembre de 2015
PÁNCREAS	de **Patxo Telleria** Dirección: Juan Carlos Rubio Coproducción: Centro Dramático Nacional y Concha Busto Producción y Distribución	11 de diciembre de 2015 24 de enero de 2016
VERANO EN DICIEMBRE	Texto y dirección: **Carolina África** Producción: La Belloch Teatro	3 a 21 de febrero de 2016
EL TESTAMENTO DE MARÍA	de **Colm Tóibín** Dirección: Agustí Villaronga Coproducción: Centro Dramático Nacional, Testamento, Grec 2014 Festival de Barcelona y Avance PT	26 de febrero a 20 de marzo de 2016
AQUILES Y PENTESILEA	de **Lourdes Ortiz** Dirección: Santiago Sánchez Producción: Centro Dramático Nacional	8 de abril a 15 de mayo de 2016

Sala El Mirlo Blanco

LECTURAS DRAMATIZADAS GRIEGAS	de **Lena Kitsopulu**, **Andreas Flourakis**, **Yannis Kalavrianos** Dirección: Juana Casado, Juan Ollero, Claudia Tobo	1 a 4 de octubre de 2015 **Una mirada al mundo**
LECTURAS DRAMATIZADAS BRASILEÑAS	de **Paulo Santoro**, **Newton Moreno**, **Pedro Bricio**, **Silvia Gómes** Dirección: Juana Casado, Juan Ollero, Claudia Tobo	8 a 11 de octubre de 2015 **Una mirada al mundo**
LECTURAS DRAMATIZADAS RUSAS: POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑOL	de **Ivan Vyrypaev**, **Maxim Chertanov**, **Yarolava Pulinovich** Dirección: Mikhail Rakhlin, Yuri Kravets, Marina Brusnikina	20 de octubre a 7 de noviembre de 2015 **Una mirada al mundo**
TITERESCENA		Septiembre de 2015 a junio de 2016

¿Cómo han sorteado los grandes centros de producción operística los años de crisis? ¿Están desarrollando programas para atraer a nuevos espectadores? La ópera ¿ha dejado de ser un espectáculo de élite? En España tenemos varios teatros líricos de singular importancia. Quizá, por historia, debamos citar en primer lugar al Liceo barcelonés. Pero también están hoy el Real, el Campoamor de Oviedo, el Palacio Euskalduna, el Colón de la Coruña, el teatro Calderón de Valladolid, el auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas. Para este encuentro a pares hemos elegido a dos de historia relativamente corta: el Palau de les Arts en Valencia y el teatro de La Maestranza, en Sevilla.

Davide Livermore en su despacho del Palau des Arts. © Antonio Castro

Davide Livermore

Antonio Castro Jiménez

El Palau de les Arts Reina Sofía valenciano está desarrollando su décima temporada lírica (se inauguró en 2005), en la que tiene programados nueve operas, cinco conciertos recitales, dos ballets y cuatro conciertos-espectáculos. La Generalitat Valenciana, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y el Ayuntamiento de la Ciudad son sus patrocinadores institucionales. Una fundación es el órgano encargado de supervisar la gestión de este gran espacio, que también es uno de los iconos arquitectónicos de Valencia. Para la temporada actual tiene un presupuesto ligeramente superior a los 21 millones de euros.

Davide Livermore, vinculado al Palau desde 2013, asumió en enero de 2014 el cargo de Intendente-Director Artístico. Livermore abandonó la carrera de canto por la dirección de escena y ahora esa por la gestión del gran centro de producción.

¿Qué capacidad de producción propia tiene el Palau?

Tenemos cuatro nuevas producciones esta temporada: *El sueño de una noche de verano, Idomeneo, Café Kafka* y *Silla*. Además se reponen *La bohème* y *Aida* y se alquilan otras como *Macbeth* y *Samson et Dalila*.

¿Cómo ha sorteado el Palau estos años de crisis económica?

Desde 2012 los sistemas de producción han tenido que cambiar. Hasta ese año se disponía de presupuestos muy generosos. Pero en estos últimos años incidimos en la vertiente dramática de los espectáculos, en contar historias sin preocuparnos de grandes decorados. No tratamos tanto la espectacularidad de los montajes como de transmitir la esencia de los títulos. Se enfoca más el papel del director de escena como intérprete y transmisor de la dramaturgia.

Siempre, claro, intentando no rebajar la calidad final. Por ejemplo, ganamos el año pasado con *La forza del destino*, los premios Campoamor a la mejor producción y mejor espectáculo, que yo dirigí. Y tuve un presupuesto de 120.000 € para escenografía, vestuario y audiovisuales, muy inferior a lo que se gastaba antes. Mi responsabilidad como intendente es ver la manera de crear espectáculos con los medios que tenemos actualmente.

Su cargo ¿le permite intervenir directamente en la programación?

Al ser intendente y director artístico no tengo que pelearme para sacar adelante mis proyectos. De momento no padezco de bipolaridad. Puede ser que surja en el futuro pero, por ahora, tengo una muy buena relación conmigo mismo.

¿Cuál es el proceso para diseñar cada temporada?

Yo propongo un programa que debe aprobar el patronato. Pero mi manera de trabajar no es piramidal sino circular. Cada uno de los miembros del equipo asume su responsabilidad. Tenemos absoluta confianza unos con otros y la comunicación total nos da gran operatividad y eficacia para sacar rápidamente el trabajo.

¿Qué porcentaje del presupuesto anual proviene directamente de la actividad artística o alquiler de espacios?

Sobre un presupuesto superior a los 20 millones de euros, la recaudación por taquilla nos permite cubrir una quinta parte del mismo. Los más de cuatro millones ingresados por las entradas nos hacen pensar que el público responde.

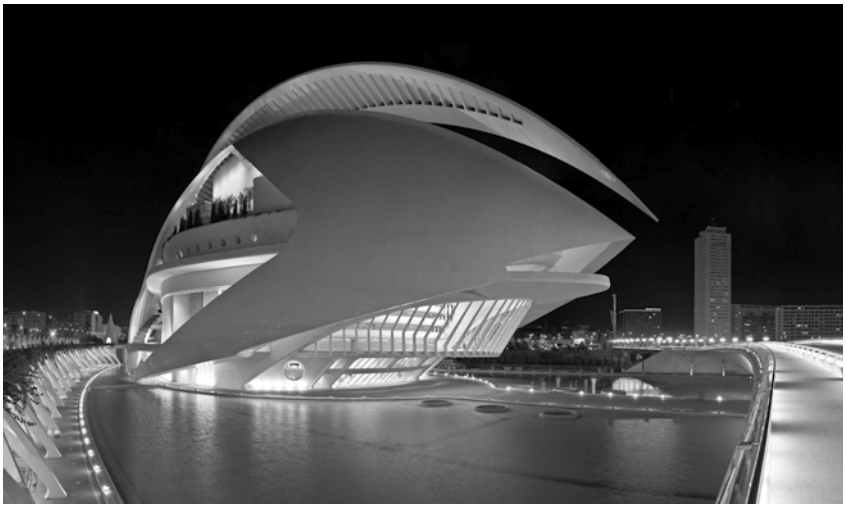
¿Tienen programas o promociones específicas para captar nuevos espectadores?

Diseñamos una pretemporada a precios muy asequibles para cualquier espectador. Los jóvenes tienen, además, su abono igualmente barato. Pero siempre el Palau tiene gran cantidad de programas didácticos y nos estamos abriendo a todas las entidades artísticas valencianas: Conservatorio, ballet de la Generalitat, Federación de Bandas, el IVAM, la Escuela de Arte Dramático… Esta casa empieza a entrar profundamente en el tejido social de Valencia.

> “Necesito tener muy claro que este es un teatro público y que debe estar en sintonia y armonía con la sociedad. Al mismo tiempo, no se puede bajar un milímetro la calidad artística sino subirla.”

¿Cree que la ópera ha perdido la consideración de espectáculo para las élites?

Como artista no puedo suscribir que sea para élites. Soy profundamente verdiano, lo que significa que la parte mejor, a nivel vocacional o político, es la de compartir una visión humana ligada a un teatro popular de ópera que exalte valores comunes. Es el teatro de Verdi. Como italiano no puedo evitar esta responsabilidad de ser gestor de un teatro enormemente popular. Necesito tener muy claro que este es un teatro público y que debe estar en sintonía y armonía con la sociedad. Al mismo tiempo, no se puede bajar un milímetro la calidad artística sino subirla. Creo que hemos abierto el canal de comunicación con la ciudad…



Palau des Arts
reina Sofía de Valencia.

Davide Livermore y Antonio
Castro en el Palau de les Arts.

¿Está dejando atrás la ópera el divismo como eje de la programación?

No puedo saberlo exactamente. Nuestra programación tiene propuestas de nuevos caminos, pero también tenemos montajes con divos, como Plácido Domingo, Gregory Kunde, el director Roberto Abbado o el violinista Fabio Biondi. A un lado tenemos producciones como *Silla* de Häendel, que se oye por primera vez en España, y otras con estrellas, que lo son también los artistas de las nuevas generaciones.

¿Existe público suficiente para poder programar títulos que no están en el repertorio popular?

Esta temporada ya tenemos varios títulos que no son de los habituales en el repertorio, Es fundamental cómo se le presentan al público las novedades. Estamos trabajando para que la gente tenga confianza en la dirección artística y que, ante títulos que no conocen, se les despierte la curiosidad. En este teatro, en solo diez años, no se ha podido desarrollar toda la gran historia de la ópera así que hay demanda para los títulos populares. Pero mi responsabilidad es también la de educar, no solo pensar en el balance económico, sino en abrir nuevos caminos. Si esto trae problemas en taquilla, ya lo veremos, pero dependerá de nuestra capacidad para conectar con el espectador y defender públicamente nuestra línea. En la sala principal quiero ver un ágora de esta sociedad, que los valencianos sientan que esta es la casa de todos ellos.

“Mi responsabilidad es también la de educar, no solo pensar en el balance económico, sino en abrir nuevos caminos. Si esto trae problemas en taquilla, ya lo veremos, pero dependerá de nuestra capacidad para conectar con el espectador.”

¿Cuál es la relación del Palau con otros teatros nacionales o internacionales?

Mantenemos una fluida colaboración con el Arriaga, con el Real, con el Calderón de Valladolid… Y muy especial con el Liceo. No existe competencia entre nosotros. Tenemos dos historias completamente diferentes, pero lo importante es que compartimos una visión mediterránea. Y, a nivel internacional, en solo diez años nos hemos colocado en la súper liga de la lírica, produciendo con los mejores teatros. Ahora, tras la crisis, lo que podemos ofrecer es una cosa diferente a la época de vacas gordas. En este momento cuentan más las ideas y el desarrollo de los proyectos y cómo se pueden ofrecer a otros teatros, que los elevados presupuestos.

LIVERMORE

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

DIRECTORA HELENA PIMENTA

DEL 18/2 AL 20/3

TEATRO DE LA Comedia

HAMLET

DE WILLIAM SHAKESPEARE

DIRECCIÓN MIGUEL DEL ARCO

COPRODUCCIÓN CNTC / Kamikaze

TEATRO CLÁSICO

1986-2016
30 AÑOS

Kamikaze producciones

inaem

http://teatroclasico.mcu.es

Remedios Navarro en el patio de butacas del Maestranza.
© Guillermo Mendo

Remedios Navarro

Antonio Castro

El sevillano teatro de La Maestranza cumplirá 25 años el próximo 2 de mayo. Su actividad operística comenzó seis años antes de que el Real se recuperara para la lírica (1997). El consorcio que lo gestiona está integrado por el Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía, el ayuntamiento Sevillano y la Diputación. Los tres primeros entes se integran también en el consejo de administración. Remedios Navarro es de desde hace once años, la directora-gerente, la cabeza visible. Es también la gerente de la orquesta que actúa en el teatro y ella misma viene del mundo del canto coral. En esta conversación hablamos sobre todo de la programación operística, aunque el teatro sevillano tiene durante todo el año música sinfónica, danza, flamenco o recitales.

¿Cómo ha sorteado la Maestranza estos últimos años de crisis económica?

Con una sensible reducción del presupuesto ordinario. Respecto al que tuvimos la temporada 2009-2010, hemos bajado entre el 35 y 40 por ciento. Aquella temporada programamos hasta diez óperas, además de las infantiles, para jóvenes, de cámara…. Veníamos, además, de un plan aprobado en 2007 después de las obras de ampliación y remodelación del escenario. Las administraciones quisieron sacar rendimiento a las nuevas instalaciones aumentando progresivamente las producciones, Pero no pudo ser. Antes de que, más o menos, oficialmente se entrara en economía de crisis, nosotros ya habíamos previsto la rebaja de medios. Si se bajaba el sueldo a los funcionarios o se congelaban pensiones, ya podíamos deducir que nosotros también tendríamos que apretarnos el cinturón. Pero todavía no ha terminado la crisis. Aunque en este teatro siempre hemos sido muy austeros. Me gustaría hacer un estudio comparativo con otros teatros para ver el rendimiento de gasto por producción. Aquí miramos para optimizar los recursos, pelear por cachés más asequibles y lograr ofrecer al público lo mejor con el menor gasto posible.

¿Cuál es el método de trabajo con el Director Artístico (Pedro Halffter)? Usted ¿es la encargada de decir no?

Dos no riñen si uno no quiere. Por supuesto, yo sé del dinero que se dispone. Yo le digo al director artístico lo que hay y los dos buscamos cómo hacer lo mejor para Sevilla con nuestros recursos. Yo creo que la rentabilidad de nuestras producciones es de las más elevadas. En estos momentos el 52 por ciento del presupuesto viene de las administraciones y el 48 por ciento de taquilla, patrocinios o alquiler de espacios.

¿Qué política de coproducciones, alquileres o cesiones de producciones tienen y con quiénes?

Siempre hemos hecho coproducciones y hemos ofrecido las nuestras. Barbero y Turandot, por ejemplo, han viajado por todo el mundo. Pero la crisis también nos ha enseñado que cada vez hay que trabajar más 'en red', coproducir con los teatros semejantes. Últimamente hemos hecho *Tosca* con el Liceo y esta temporada coproducimos con el Real *El emperador de la Atlántida*... Nuestra programación de la temporada lírica tiene cuatro grandes óperas. Además de *Otelo* que ha cantado Gregory Kunde, celebramos en febrero el 200 aniversario del estreno de *El barbero de Sevilla*. Con una producción nuestra, que no se representaba desde 2001, recordamos esta ópera ambientada en Sevilla y que estrenó un sevillano, Manuel García (1775-1832). Él fue el gran representante y cantante, el empresario que con su compañía llevó la ópera a Estados Unidos Además tendremos *Elixir de amor* y *Der könig kandaules*.

Navarro:
"El gran público siempre quiere el repertorio tradicional, pero tenemos la obligación de programar, sino todas las temporadas, al menos cada dos años, títulos nuevos, producciones distintas"

¿Existe en Sevilla la idea de que la ópera sigue siendo un espectáculo elitista?

En el Maestranza, desde luego, el elitismo es totalmente inexistente. Aquí no hay elitismo para la ópera porque entendemos que la cultura es un factor social., de desarrollo, de enriquecimiento cultural y por tanto debemos hacerla asequible. Por eso, a la hora de establecer los precios tenemos en cuenta la situación social y económica de Andalucía. Un estreno de ópera cuesta, la entrada más cara, 104 euros y hay hasta de 44 euros.

¿Hay aceptación entre los espectadores de nuevos títulos que se salen de la lista de tópicos?

En los 25 años que llevamos abiertos el público ha madurado. El gran público siempre quiere el repertorio tradicional, pero tenemos la obligación de programar, sino todas las temporadas, al menos cada dos años, títulos nuevos, producciones distintas. Evidentemente, cuando programamos títulos populares la venta sube inmediata-

Vista aérea del teatro de la Maestranza en Sevilla.

Remedios Navarro y Antonio Castro en el teatro de la Maestranza.

mente. Y cuando nosotros hemos programado producciones nuevas, como *Lulú*, *La mujer silenciosa* o *Una tragedia fiorentina*, han funcionado extraordinariamente.

Cuando hacemos esta entrevista, en el teatro hay mil niños que participan como un coro desaforado en una producción de Guillermo Tell creada para ellos. ¿Qué programas o promociones tienen para atraer y consolidar nuevos espectadores?

Cada temporada vienen de toda Andalucía más diez mil niños a las óperas infantiles. No hay un espectro de edad concreto. Cada año pensamos en una franja distinta. Dos meses antes de las funciones nos reunimos con los docentes, les damos un curso para que entiendan de qué va la ópera y después de las funciones hacen un trabajo didáctico. Está el día de ópera en familia. Maestranza es el teatro de Andalucía en el que se hace ópera para niños con calidad. Para que los niños la amen tienen que conocerla. Podemos prescindir de otros programas, pero la ópera infantil es fundamental. Además cada temporada tenemos un número de abonos para jóvenes menores de 26 años con seis espectáculos al precio global de 55 euros. Incluye una ópera de gran repertorio, un flamenco, un recital lírico o un concierto de piano. Cada sesión les sale a menos de 6 euros. Tenemos 275 de este tipo de abonos. Gracias a un acuerdo con la universidad, 75 de ellos se reservan para alumnos suyos.

Los divos ¿siguen siendo fundamentales en la confección de programas?

Sí y no. Antes traías cuatro divos y ahora, con la crisis, podemos contratar a uno y tenemos que estudiar cuál es el más idóneo para los proyectos que queremos poner en pie. Pero eso está favoreciendo que jóvenes cantantes con talento, con proyección de futuro tengan más oportunidades. Nosotros hemos conseguido de grandes figuras unos sueldos que nos hiciera posible contratarlas según nuestra disponibilidad. Respecto a actitudes de divo en los artistas, cada vez se dan menos. Creo que las exigencias son mucho mayores en estrellas de otros géneros como el jazz, que en la lírica.

Remedios Navarro, directora gerente del teatro de la Maestranza.
© Guillermo Mendo

Llena tu espacio.
Elige la solución inteligente.
SA
SeatAdvisor
La mejor solución de ticketing y CRM
info@seatadvisor.es - www.seatadvisor.es

Simbiosis fecundas y maravillosas en el siglo XX
(tres teatros tríos)

La historia del teatro está llena de felices asociaciones y fecundos matrimonios artísicos. Entre ellos, las parejas Stanislavski-Dantchentko, Strehler-Grassi y Brook-Rozan.

por Antoni Tordera

Introducción y buenos propósitos.
Las gentes del teatro se alimentan de leyendas. El público también, pues nada más baja el telón, el espectáculo, el teatro, pasa a ser una memoria intangible, que quizás se mantenga en la zona visual del cerebro y en las partículas del cuerpo que retienen, por algún tiempo, las emociones. Y si eso ocurre con el espectador, lo mismo sucede en las gentes del teatro, para quienes el escenario es toda su vida. Están, claro, los textos dramáticos, pero todos sabemos que el teatro, la vida teatral y aún el arte teatral no es solo literatura. Hemos oído hablar, o hemos leído, de las intensas actuaciones de los grandes actores y actrices, como Margarita Xirgú o de José María Rodero, y aún incluso cuando hacemos determinado texto creemos saber cómo lo hacía Molière, o los actores de Plauto. O bien, por citar en otra dirección, seguimos aprendiendo de Stanislavski, pero, por cierto, ¿qué Stanislavski? Y sin embargo, con esa incierta memoria (que no se mejora mirando un cuadro de Garrick, de Isidoro Maiquez o un documental de Minetti) las gentes de teatro reescriben la historia, y hacen avanzar lo que, en fin, llamaremos la biografía del teatro.

Así que me propongo entrar entre cajas, y ver quién estaba allí, sosteniendo, ayudando, discutiendo..., con tres gigantes: Stanislavski, Strehler, Brook. Podían haber sido otros, pero apuesto hoy por estos tres, por ser europeos ,y no será un escrito muy sesudo. Incluso yo acepto que será insuficiente. Pero me he dejado guiar, a veces consultando datos, incluso en la wikipedia, por el principio de que si "non è vero, è ben trovato".

La tesis (o tal vez la hipótesis) es que la historia de esos tres grandes teatros se debe a lo que he dado en llamar *simbiosis fecundas*, que al principio su-

TRES

Anton Chejov lee *La Gaviota* a los miembros del Teatro del Arte de Moscú (1898). Nemirovich-Dantchenko es el primero por la izquierda.

puse de amor, en y por el teatro, entre dos, pero que finalmente me llevó a sorpresas, que ahora quiero compartir, ocupando sus vidas, del mismo modo que los tres maestros empezaron su proyecto actuando como "okupas".

PRIMER CASO: *Los condimentos de un teatro.*

A las 14 horas del día 22 de junio de 1897, un hombre alto, elegante, con el cabello ya blanqueando, aunque tiene sólo 34 años, entra en el Slaviansky Bazaar, calle Nikolski (Moscù). Por su porte se podría adivinar que es un miembro de la familia Alekseev, comerciantes bien situados y cultos. Pero el nombre que da al *maître* lo tomó en París de un pintor polaco, Jan Stanislawski (1860-Cracovia,1907), con el que había coincidido en París, en los años 80 del Siglo XIX, y lo usa como pseudónimo para su mayor libertad escénica, y con el que será conocido hasta el día de hoy, tan aclamado por su nombre como por cuantas versiones y apropiaciones se han hecho de lo que se ha dado en llamar Método. Por esos años triunfan en Moscú, según Algernon Bastard , en su *The Gourmet Guide to Europe* (1903), tres restaurantes de lujo, alguno de los cuales aún puede disfrutarse (si se dispone de una buena tarjeta de crédito). Son el Bolskoi Moscovski y el Ermitage, en Plaza Trubnaia (imposible obviar que en este último y en 1860, se dice que Lucien Olivier, inventó la ensaladilla rusa, que nunca ha perdido su nombre a pesar de la hostelería franquista). El tercero es el Slavianski Bazaar situado en un barrio de negocios, frecuentado por viajeros y comerciantes, casi siempre hospedados en el mismo hotel. Tiene, actualicemos libremente, un hall agradable y un salón amplio donde puede hojearse el *Times* y otros periódicos

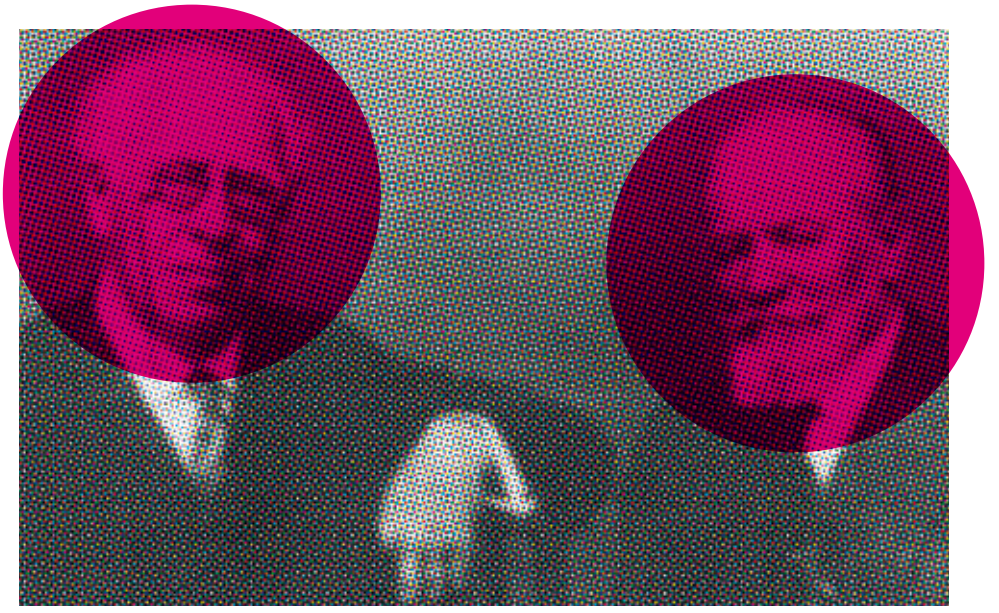
ilustrados ingleses, tal vez porque durante un tiempo la colonia británica en Moscú lo frecuentaba.

En la mesa de un reservado (el comedor estaba lleno ese día) le espera quien le ha propuesto una reunión, Vladimir Nemirovitch Dantchenko (en adelante, Dantchenko), de 39 años. La comida puede (podía) costar a partir de 1 rublo y 25 kopeks, y la carta es una verdadera feria internacional de recetas: italianas (timbal napolitano,- canelones Rossini), francesa (Friends à la Reine y Tartelettes St. Hubert), escocesa (Selle de Mouton), polaca (salsas y coliflor) y de postre, una enigmática Bombe en Surprise.

Es la famosa comida de las 18 horas, fundacional del Teatro del Arte de Moscú (MAT), y todo estudiante de teatro o de su historia, conoce los acuerdos entre el profesional del teatro y uno ya experimentado en el teatro amateur. Los temas son inequívocamente conocidos, pues ambos comensales lo relatan en sus respectivas autobiografías o memorias: *My life in the Russian Theatre* (Dantchenko) y *Mi vida en el arte* (Stanislavski) y porque levantaron acta por escrito de todos los acuerdos para el proyecto de un teatro del arte. Interesa subrayar la transparencia de todo lo acordado, porque si atendemos a las citadas memorias y a la historiografía, al menos la accesible al lector común, no se aclaran del todo las relaciones entre esos dos hombres providenciales para el teatro del siglo XX. La comida se prolonga en el reservado. Cuenta Dantchenko que como ambos fumaban sin parar, la habitación se hizo irrespirable, así que Constantin sugirió marchar a una villa de campo de su familia, villa Liubimovska, a unos 40 minutos de viaje, donde la conversación continuó hasta el alba.

Un teatro villa, casa de campo. A diferencia de los otros dos relatos de ese texto, el proyecto no se inicia "okupando" un edificio abandonado, arruinado, sino una especie de casa de campo dispuesta con comodidades modestas, cuenta Dantchenko, pero sólidas, ofreciendo, junto a un edificio de dos naves o almacenes, un pabellón que los Alekseiev, habían usado para sus espectáculos privados. Y allí se instalaría Dantchenko un año más tarde, cuando los primeros ensayos del Teatro del Arte de Moscú se producen no lejos, apenas poco más de cinco kilómetros, en el pueblo de Pushkino, en una acondicionada y aislada casa, que incluía un tosco escenario.

¿Quién de los dos era la esposa? La pregunta no lleva segunda intención, al menos según lo que sabemos. Pero es inútil,- como destacaba ya en 1954 ese monumento que es la *Enciclopedia dello spettacolo*-, mantener la leyenda de la perfecta sintonía entre el pensamiento de ambos hombres de teatro. Hay que reivindicar las divergencias escénicas entre los dos. Veremos luego, a propósito de Chejov, un ejemplo de divergencia, pero ahora subrayemos que en los acuerdos del Slavianski Bazaar, todo el edificio del proyecto se sustenta, según se anotó, en un veto mutuo: "en lo literario pertenece a N.-Dantchenko, y en lo artístico a Stanislavski". Sin embargo,



Stanislavski y Nemirovich-Dantchenko.

LIBROS DE LA ACADEMIA

La colección Libros de la Academia nace con el propósito de publicar trabajos de especialidades y de autores vinculados a las artes escénicas. El sello reunirá también las aportaciones que se presenten en seminarios y congresos de la institución, así como textos que lleguen a la Academia y que sean acordes con sus fines.

Academia de las Artes Escénicas de España

inaem

se suele pensar que Dantchenko fue el organizador, el estratega del teatro, o el buscador de financiación. Y lo fue, en efecto. Pero no como un contable-productor, sino desde la eficacia de una organización que proviene de convicciones y apuestas literarias, que es algo más o diferente del trabajo del dramaturgo. Porque Dantchenko atrajo a Gorki al teatro, o iluminó la sustancia dramática de las novelas de Dostoievski. Además, su participación directa o indirecta en las puestas en escena y en el "método" (con minúsculas, aún), fue mucho más activa y decisiva de lo que el lugar común de los devotos de Stanislavski piensan. De ahí la pregunta de este epígrafe. Claro, que quien lo cuenta es uno de los interesados, en *My life in the Russian Theatre* (y transcribo aproximadamente): "con ocasión del 25 aniversario del MAT, Stanislavski refiriéndose a nuestras estrechas alianzas de 25 años, en varias ocasiones se refirió a mí como la 'esposa' que durante su viaje por América, quedó en casa cuidando de las faenas del hogar. En mi respuesta, ante las risas del auditorio, defendí que el marido era yo, argumentando que el nacimiento del proyecto se produjo en los ensayos de la compañía en Pushkino, mientras yo no estaba ni siquiera en la región. Y como el mundo sabe, un nacimiento puede darse en ausencia del padre, pero no de la madre".

Chejov o de cómo un malentendido puede ser creativo. A Chejov Dantchenko lo conocía desde 1888, y a él se debe el mérito no sólo de recuperar a Chejov para el teatro, que el autor había decidido abandonar para siempre, tras su fracaso en St. Petersburgo. Y sobre todo el mérito de convencer a Stanislavski de la calidad y potencial innovador del teatro de Chejov. Al menos ésa es la versión de Dantchenko, y ésa es la que vamos a dar, porque interesa ver la aportación de este hombre al desarrollo y configuración del MAT.
Por ejemplo, Chejov le envió el manuscrito de *La gaviota*, y en sus memorias narra Dantchenko las observaciones dramatúrgicas que le hizo, y que aquél aplicó, lo cual, tratándose de Chejov dice mucho de la pertinencia de sus opiniones. Stanislavski, según cuenta su colega, del teatro de Chejov no entendía a quién le podía interesar, ya que sus personajes le parecían sólo medio humanos, las pasiones nada efectivas, el texto demasiado simple, y que sus imágenes no eran un buen material para los actores.

> Dantchenko atrajo a Gorki al teatro, o iluminó la sustancia dramática de las novelas de Dostoievski.

Las razones de ese inicial juicio las da Dantchenko de manera interesada o parcial, pero vale la pena escucharlas: Alekseiev (el nombre de familia no es casual), esto es Stanislavski, había vivido siempre en Moscú, y por el oficio familiar conocía bien la vida de la clase comerciante urbana. Pero la inmensa masa de la *intelligentsia* de la Rusia de las provincias, y los múltiples estratos de la vida rusa, que eran los materiales de los que se había servido Chejov, Stanislavski no los conocía aunque para aquellos habitantes los personajes chejovianos les representaban muy bien.
En fin, Stanislavski "haría" Chejov, aunque éste escribiría su famoso veredicto ("*La gaviota* no es un drama, sino una comedia, e incluso, en algunos momentos, una farsa"), lo que no impidió su éxito, ya para todo el siglo XX teatral. De tal modo que podemos concluir que la fecundidad del proyecto se basó en una serie de malentendidos, a la vez que, como se ha dicho, Chejov no hubiera sido nada, sin el MAT, pero el MAT no hubiera sido nada sin Chejov. Y añadimos : y Stanislavski nada sin Dantchenko. O viceversa.

Al fondo, una mujer. Una de las convicciones más acertadas de Chejov fue vincular la escritura de sus personajes con las características de sus actrices. La correspondencia con Olga Knipper es una prueba muy conocida. No lo es tanto el papel decisivo que ejerció Marija Pérévostchikova (1866-1943), también ocultada bajo el pseudónimo artístico de Marie Lilina. Ella actuó en numerosos y diferentes personajes (los cómicos y dramáticos) del MAT, fue a la vez esposa enamorada y devota de Stanislavski (de su vida y de otras actrices da noticia extensa Maria Ignatieva en *Stanislavski and female actors*).
Pero resumiré su papel con una frase que Chejov le escribe el 11 de febrero de 1903, durante el doloroso proceso, para él, de escritura de *El jardín de los cerezos*: "No sé si la pieza será un éxito o no, pero sea lo que pase, yo no la entregaré al teatro si usted rechaza actuar en esta obra."

SEGUNDO CASO: *La cárcel/agujero Teatro de Milán.*

Debía ser hacia el año 1938, según cuentan los dos protagonistas, que ya en varias ocasiones habían coincidido en el tranvía, parada "corso Buenos Aires", esquina con "via Petrella" (Milán). Hasta que un día, se produce la siguiente conversación: "Escuche, le he visto siempre por los teatros, y es evidente que el teatro es una de sus pasiones. Así que vale la pena que me presente, que nos conozcamos, que nos veamos, ya que tenemos en común ese *amor*. Me llamo Paolo Grassi". "Y yo", respondió el otro joven, "Giorgio Strehler". A partir de entonces resultan inseparables, con una amistad que será histórica. Hasta el punto que alguien les llamó los *Dioscuros de Milán*, por aquellos dos gemelos, Castor y Pólux, que aparecen en el cielo nocturno y, asimilados a la constelación Géminis, sirven de referencia a los navegantes.

Un puntapié en la puerta. En la calle Rovello de Milán aún resiste después de la guerra lo que queda del cinema Broletto. Puesto que durante la misma fue la sede de la Legión Autònoma, un cuerpo militar con funciones de policía militar, compuesta principalmente por fascistas milaneses y comandada por Ettore Muti, un héroe condecorado por su intervención, entre otros conflictos, en la Guerra Civil española. Y si uno fuera Paul Auster y creyera en las coincidencias , añadiría a su opúsculo del *Cuaderno rojo*, una fecha que desde luego no parece casual. Porque las actividades y miembros de esta Legión

La gaviota, de Chejov en versión de Rubén Ochandiano (2012). © Antonio Castro

fueron objeto de un proceso por sus crímenes en 1947. Y también en 1947, Grassi y Strehler entran en un patio de vía Rovello, nº 12. Allí se topan con una puerta bloqueada con un candado. Antes de continuar quisiera hacer otra pausa, para nombrar otra mujer, la que les acompaña ese frío día invernal. Se trata de Giovanna Galletti (Bangkok, 1916 – Roma, 1992). La actriz que interpretaría más tarde una colaboradora de la Gestapo en *Roma, città aperta* (Rosellini, 1945), y con Strehler será la madre de *Seis personajes en busca de autor* y Clitemnestra en *Electra*, ambas en la temporada 1952-1953, pero si quiere el lector ver la belleza, aunque estragada por el tiempo, visione de nuevo *El último tango en París,* aquel film visto por tantos, a escondidas y en otros tiempos, en Perpignan.

El caso es que Grassi, precisamente Paolo Grassi, abre la puerta, la derriba de una patada. Y los tres entran en un edificio arruinado (por no hablar de los camerinos, utilizados como celdas , decididos a "okuparlo". Strehler exhibe su capacidad para vincular impresión poética *(*"Una platea abandonada, con las butacas reventadas, el escenario vacío, con un telón rojo roto. De repente, por una ventana un rayo de sol atravesó el escenario… fue como si, prodigiosamente, un proyector quisiera señalar el escenario. ¿Una invitación? ¿Una provocación?") con la visión profesional ("Parecía irreparable aquel escenario minúsculo, de 7 m. de ancho por 4 m. de profundo"), unidos ambos pensamientos por una decisión que iba a durar años: "Un teatro estable quería decir que iba a jugarme mi futuro como hombre de teatro, mi vida en aquel agujero".

El agujero se convierte en el escenario de las maravillas escénicas, y uno de los filones de la teatralidad europea, que obviamente no vamos a describir con detalle. El objetivo de este breve ensayo es otro. Pero antes una noticia o dato muy oportuna hoy ,para esta España de los recortes: Después de aquella incursión, visitan ambos hombres el Ayuntamiento, pero es postguerra y algunos concejales se oponen, dada la crisis económica del momento ("la cultura puede esperar"). Pero el asesor municipal Montagnani, comunista, cuenta Grassi, dando un puñetazo sobre la mesa, exclamó: "Me sorprende que un hombre de izquierdas hable de prioridad. Una sociedad se construye también a través de los valores morales y culturales, y no sólo

"Escuche, le he visto siempre por los teatros, y es evidente que el teatro es una de sus pasiones. Así que vale la pena que me presente. Me llamo Paolo Grassi". "Y yo", respondió el otro joven, "Giorgio Strehler".

construyendo muros o incrementando los servicios públicos."

El juego de las partes. Así describe Strehler la dinámica, tormentosa y eficaz, entre él y Grassi. Este último, tras declarar que el número de imbéciles que han sostenido una contraposición entre los dos son muchos, explica los secretos y el truco de la diarquía , esa forma de gobierno en la que dos personas ejercen el mismo poder, pero que no garantiza la paz, pues se ejerce con desigual dignidad y autoridad. Grassi ya había aceptado en su momento que era mejor ser un buen gestor que un mal director. Por su parte, Strehler nunca acabará de reconocer que él mismo era más director que actor. Poco importan las sensaciones personales: el Piccolo es la historia de las tempestades y los temporales que, de hecho, fueron la vida de aquel teatro. Sería un error caer en el simplismo diletante que jerarquiza al artista por encima del gestor. Y no sólo porque sin éste no le sería posible nada a aquél; sino también porque no es lo mismo un gestor riguroso, pero culto, que un chato contable. Y eso que en el Piccolo a Paolo se le llamaba, entre bromas, un "cercatore d'oro", un buscador de oro, para un teatro que desarrollaba funciones de servicio público, enfrentándose así a lo que ya entonces se llamaba lentocracia. No era todo problema de dinero. Estaba también la organización que intentaba conciliar el deseo de Grassi de que el Piccolo hiciera giras variadas y simultáneas, con el apego de Strehler a su local. O la que entraba en conflicto con la reivindicación del director para cambiar sobre la marcha de planes o reiniciar una producción. La respuesta la ubica Grassi en la necesidad de asentar el Piccolo y darle una línea al proyecto ya durante los primeros siete años. Y la respuesta es que, escribe, "la organización en teatro no es un fin", pues el teatro no es una estación ferroviaria, con su horario dominante. Me parece que la definición que da Grassi de gestiòn lo resuelve magistralmente: "consiste en dotar de instrumentos que te permitan responder con eficacia organizativa a las razones supremas por las que se hace teatro. Y que no son las de respetar un programa, sino de hacer mejor el programa". Lo que Strehler dirá a su manera ("el teatro, un determinado teatro, se hace con las instituciones, pero no es una institución"), protegiendo su noción de teatro como servicio público.

Puerta de entrada del Piccolo Teatro de Milán.

Por otro lado, un proyecto teatral, sabemos que puede ser todo menos una luna de miel, pero a la vez podemos verla a través de la reescritura de una frase ya dicha : Grassi no hubiera sido quien llegó a ser sin Strehler. Y éste fue el gran Strehler con o gracias a Paolo Grassi. Esto es, en suma, el Piccolo Teatro di Milano. Después cada uno, como siempre, contará la historia a su manera.

Eso no excluye la confrontación, porque para no hacer sólo un bello reportaje, transcribo abreviada, pero literalmente, una carta de Paolo a Giorgio de marzo de 1953: "a) Ayer el ensayo terminó a las 17'25. Me habías dicho que habíais ensayado hasta las 18'30. No comment. b) Varias personas me han contado que el otro día en el estreno del Pirandello (Seis personajes...), estabas más bien lleno de alcohol. No comment. e) Quisiera que el viernes empiece Un Caso clínico. Espero para mañana el reparto. p) Hazme saber cómo piensas poner al día tus cuentas, en grave situación. El teatro no tiene ni una lira. Etc. etc.". Sin embargo, les une una amistad, escribe Grassi en carta de 8 de junio de 1963, "con una fe, lealtad y estima que ya es mitológica". Y no es casual, que esta carta vaya dirigida a Nina Vinchi.

La "Signora" del Piccolo. El 29 de marzo de 2009 muere Nina Vinchi. En la necrológica colgada en la web del Piccolo aún está el listado de premios y reconocimientos que recibió esta "signora del Piccolo", y sin embargo desconocida por los admiradores del teatro de Milán, o bien reducida su aportación a lo administrativo. Por fortuna existen ya recursos para saber más (www.enciclopediadelledonne.it) de esta mujer, luchadora antifascista, casada con Arturo Lazzari (+1975), crítico teatral de Unità. Y si rescato esas raíces políticas es para subrayar una vez más el componente de compromiso de todo el equipo del Piccolo, compatible, o por eso mismo, con la excelencia de su arte escénico. Llegó a casarse con Grassi (+1981) en 1978, pero eso sería sólo una nota de sociedad si se ignorase su empeño por conjugar las razones del arte y las de

El Cinema Broletto en 1944, antes de convertirse en el Piccolo.

Cartel de *Lánima buona di Sezuan* en el Piccolo.

AUDITORIO DE TENERIFE
ADÁN MARTÍN

AUDITORIO DE TENERIFE_

CENTRO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA_

CENTRO DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE
Ópera
Teatro musical
Danza
Residencias artísticas en música y danza
Encargos de obra musical y escénica
Coproducciones internacionales
Giras en el exterior
Proyectos de internacionalización de la cultura

FESTIVALES
Festival Internacional de las Artes del Movimiento de Tenerife (FAM)
Festival Internacional de Música Contemporánea
Festival de Música Electroacústica
Festival de Música de Canarias
Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife (FIMUCITÉ)

ÁREA EDUCATIVA. PROYECTOS PEDAGÓGICOS
Manos a la Ópera
Musical.IES
Escuela del Espectador
Conciertos didácticos
Ópera en Familia

ÓPERA DE TENERIFE
Temporada
Concurso Internacional de Canto
Ópera de Cámara
Ópera y Lírica Española
Opera(e)Studio

UNIDADES DE PRODUCCIÓN
Orquesta Sinfónica de Tenerife
Ópera de Tenerife
Tenerife Danza Lab
Quantum Ensemble

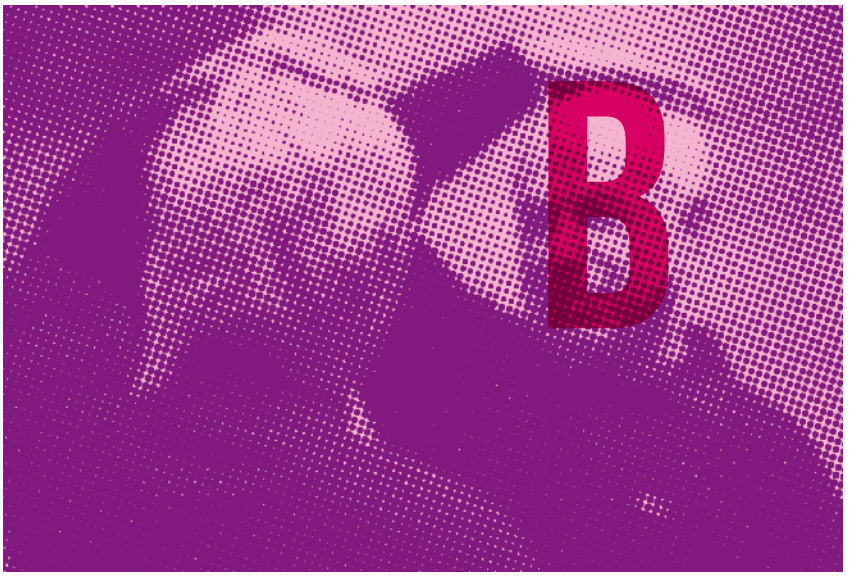
www.auditoriodetenerife.com

una correcta gestión financiera. La correspondencia de Grassi (*Lettere* 1942-1980) abunda en tantos reconocimientos que le llevó a decir públicamente que "esa extraordinaria criatura ha sido y es Nina Vinchi, sin la cual Giorgio Strehler y yo no habríamos sabido ni podido idear, fundar y dirigir el Piccolo Teatro". No fue, pues,uno el artífice del Piccolo. Sino dos;como pareja de hecho. O mejor dicho: tres.

TERCER CASO: *Nómadas y sedentarios.*

Poco nuevo se puede decir de Brook para las gentes del teatro, ya que de los tres autores que hemos elegido, la obra de éste ha venido a España, ha filmado alguno de sus espectáculos y ha escrito mucho y bien. Todo ello a diferencia de Strehler y, claro, de Stanislavski, quien, por cierto apenas escribió, aunque creemos saberlo todo por sus testigos, discípulos y propagadores. De Brook tenemos muchas noticias, dado que publicó *El espacio vacío*, otros textos artísticos, y hasta sus memorias, *Hilos de tiempo*. Y por todo ello podemos resumir el listado de quienes, "detrás de él", explican o configuran en gran medida su obra artística .Y que son tres. Por ejemplo, los *viajes*, por África, América, India, etc., sin olvidar su traslado de Inglaterra al continente (un día que éste no estaba aislado por el mal tiempo de Gran Bretaña). En segundo lugar sus *dramaturgos*, entre los que quiero citar ,siquiera sea por haber gozado con su *Conferencia de los pájaros*, a Jean-Claude Carrière, un monstruo "frágil", como él mismo se diría, colaborador de otro monstruo, éste muy viril, Luis Buñuel. Finalmente, en tercer lugar, los *actores* de Brook, internacionales (no olvidar que en el *Mahabharatta* dicen que actuaba el fetiche de Grotowski Ryszard Cielak) y creativos, pues como cuenta Carrière, para empezar a ensayar *Timón de Atenas*, Brook les confesó que no tenía ninguna idea para la puesta en escena y les invitó a que salieran a la calle a buscar imágenes. Pero creo que falta un cuarto personaje, que está entre cajas.

En busca del teatro camaleón. Lo ha contado Peter Brook en varias ocasiones, coincidiendo en casi todo: el modo en que le guiaron a descubrir el teatro de Bouffes du Nord (que fue una mujer) y en el modo en que lo contempló. Así que debió ocurrir así. Sobre lo primero ya se sabe: Boulevard de la Chapelle, cerca de la Gare du Nord parisina. Nada en la fachada denotaba que una caja de cartón, y entre un café y una tienda, se podía derribar ,y casi a gatas por un túnel polvoriento descubrir, "sucio, chamuscado, podrido por la lluvia, comido por la carcoma y sin embargo todavía noble, humano, refulgente, sobrecogedor-, les Bouffes du Nord". Y la mirada, como Strehler contemplando el viejo cine/cárcel/cuartel de Milán, fue creativa, pues Brook siente el edificio como empapado por la cercanía de una estación de tren y zona de "prostitutas y asesinos" (imposible ignorar la ubicación semejante del Globe en Londres), abandonado y que "sólo usaban de vez en cuando personas sin hogar que buscaban asilo". Ahí se asila Brook y su compañía trashumante (y como tal, no para siempre), le pide a Carriére que haga de intermediario con el *Timón de Atenas*, y a sus actores, como antes dijimos, que salgan a la calle, recojan el mundo y lo entren, en imágenes, al teatro. Así Peter Brook encuentra lo que buscaba, un espacio vacío (la referencia es inevitable) donde "tejer un vínculo privilegiado con el espectador". ¿He dicho "encuentra"? Y



Peter Brook: "El teatro es un cerebro compartido".

no por azar: ese teatro vendrá a tender la fecundidad estética que los artistas del siglo XX descubrieron en la noción y realidad del *objet trouvé*. Objeto encontrado, claro. Objeto también, ya que está cerca de una estación ferroviaria, antes perdido.

La mujer resolutiva del "es difícil porque es difícil". En *Hilos de tiempo* es donde Brook se extiende en "evocar a esta persona nada corriente", que es Micheline Rozan, la descubridora del teatro junto a la estación, aunque la descripción de Brook tenga la impresión que reduce esta mujer a un papel principal, si no únicamente, ejecutivo, solucionador de problemas, la cual, por cierto, solía encarar las dificultades asumiendo que algo "es difícil porque es difícil". De nuevo, no simplifiquemos la gestión. Veamos algún aspecto de las tres mujeres (que pueden hacer, claro, varias cosas a la vez), estableciendo una atrevida comparaciòn. Entonces, se podría concluir que María Lilina, la mujer en la sombra de Stanislavski, desde el amor devoto, admirado, al Director, al hombre y al esposo, se hizo a sí misma, transitando por una serie de personajes escénicos en los que fue cultivando, con su interpretación, *Los sutiles movimientos del alma*, hasta erigirse en actriz-referencia para Chejov, actriz-confidente para Meyerhold, y actriz, en fin, a la vez dramática de alta calidad pero, a la vez, brillante en los papeles de cómica ingenua.
Y Nina Vinchi, la mujer de "los del Piccolo" se incorporó inicialmente al proyecto como una administrativa que, con el tiempo, y desde ahí, llega a ser indispensable en el crecimiento y consolidación del proyecto de Grassi y Strehler. Pero mayor respeto previo, por así decirlo, merece Micheline Rozan. Pues Madame Rozan llega hasta Brook con un lujoso bagaje de experiencias artísticas. Porque es una mujer muy bien formada por su experiencia en el TNP de Jean Vilar, en cuya colaboración sigue de cerca el quehacer artístico de gentes como Gerard Philipe, María Casares, Philippe Noiret y, sobre todo, Jeanne Moreau, a quien incorporarà al film dirigido por Peter Brook, *Moderato Cantabile* (1960). Sin olvidar, por ejemplo, y entre otras intervenciones productivas, el papel que ejerció en el proyecto de Albert Camus por llevar *Los endemoniados* de Dostoievski para el Théâtre Antoine de Paris, o produciendo *Una historia inmortal* (1968) con dirección de Orson Welles: o en fin, haciendo de mediadora inicial en la relación tan fértil entre Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. Ésa es la persona que interviene por muchos años en el trabajo de Peter Brook. No conviene entretenerse, pues he de acabar, en su papel en el teatro de la estación y sus giras. Pero alguien utilizó en su funeral, para definir a esa dama, el apelativo de mentor. Pero sería más justo o sugerente, hablando de los tres teatros y de los viajes que ha supuesto su quehaceres en esas travesías, aplicar a todos los personajes que estaban entre bastidores la figura del mentor, o mejor dicho de Méntor, aquel personaje de la Odisea que acompaña a Telémaco en busca de su padre, pero que bajo su apariencia siempre está y actúa Palas Atenea .

Captación de benevolencia *(conclusiones)*. Empecé este relato con una decisión, la de no desviarme del modo de contar de Marlow, el de Conrad, relatando así lo que había oído de tres casos del teatro del siglo XX europeo. Pero me ha acontecido, rozando la pedantería, la necesidad de aportar documentos y citas, lo que se aviene mal con mi decisión de , tal vez, estimular a algunos jóvenes lectores, ahora que el pasado siglo parece ya tan lejano y obsoleto.
Empecé a escribir estos relatos con la intención de poner bajo los focos a quien entre cajas, en los despachos o en el café, sostenía la gran obra de Stanislavski, Strehler y Brook, dando por supuesto que había otro personaje, probablemente un hombre. Y lo había. Pero para mi sorpresa, husmeando por historias, enciclopedias, wikipedias y memorias, he descubierto que, además, había siempre una mujer, otra persona. Como si estos grandes sueños del teatro hubieran sido cuestión, cada uno de ellos, de un "*ménage à trois*".

Paolo Grassi y Bertold Brecht. Estreno de *L'opera de tre soldi,* en Milán (1956).

Me propongo entrar entre cajas, y ver quién estaba allí, sosteniendo, ayudando, discutiendo, con tres gigantes: Stanislavski, Strehler, Brook.

Daniel Bianco ante *La Zarzuela*.
© Antonio Castro

“La renovación de la zarzuela pasa por actualizar los libretos”

Daniel Bianco (Buenos Aires, 1958) es el hombre elegido por el Ministerio de Cultura para dirigir el destino del Teatro de la Zarzuela los próximos cinco años.

por Liz Perales

Escenógrafo y con una dilatada experiencia en varios teatros públicos, el nuevo director del Teatro de la Zarzuela se postuló al cargo con un proyecto de gestión que trazaba un difícil equilibrio entre renovar el género para captar jóvenes espectadores, y mantener a su público más fiel y de gusto conservador garantizándole los títulos del repertorio en impecables producciones. En esta entrevista cuenta algunas de estas ideas que incorporará al Teatro en las próximas temporadas. La trayectoria profesional de Bianco ha jugado también a su favor en la elección a suceder a Paolo Pinamonti. El flamante director ha sido estrecho colaborador de Emilio Sagi, con el que ha trabajado como escenógrafo en un buen número de espectáculos de ópera y zarzuela (*La viuda alegre, La corte de Faraón, El dúo de la Africana, Die Feen…*), además de compartir con él la dirección artística del Teatro Arria-

BLANCO

ga de Bilbao. Con anterioridad desempeñó labores de director técnico en el Teatro Real y en otras unidades del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), entre ellas este mismo Teatro, por lo que presume de conocer bien sus interioridades y funcionamiento administrativo.

Esta temporada es de transición, se la dejó diseñada Paolo Pinamondi, su predecesor. ¿Hay mucho por hacer?

Sí, debo ejecutar la temporada que he heredado, que no es tarea fácil. Llegué el 2 de noviembre, y por más que conozca esta casa, tengo que organizarla. Pero quiero señalar que yo no he venido a destruir, sino que voy a construir sobre lo que ya hay. Y luego quiero invitar a artistas para que trabajen en libertad y puedan comunicarse con el público. Por otro lado, creo que la zarzuela necesita salir a la calle. Este es un teatro escondido, no está en la Gran Vía, ni en la Plaza Santa Ana...

...Pero está a las espaldas del Congreso de los Diputados, no me parece que esté muy escondido.

Pero no pasa nadie por la puerta, nadie, sólo los políticos que van a comer las croquetas a Manolo. Lo que quiero decir es que no tiene visibilidad en la ciudad. Aquí se hizo un estudio y de cada diez taxistas, sólo tres lo conocían. Quiero resituar este teatro en la ciudad y que la gente lo sienta con orgullo.

¿Cómo pretende ganar esa visibilidad?

La clave está en comunicar, hay muchas maneras de comunicar. Quiero utilizar las redes sociales al máximo porque las usan la gente joven, una generación que yo necesito y que quiero que esté aquí en el teatro y que conozca el género.

¿Esa va a ser su principal estrategia?

Mi objetivo principal es subir todos los días el telón a la misma hora, lo que no es fácil en un teatro en el que hay tantos colectivos y convenios.

¿Cuántos empleados hay?

Tenemos unos 250. No es que sea más numeroso que el de otras unidades de producción de la administración. En el Real, donde he trabajado, sólo el cuerpo de técnicos asciende a 350. Y no digo que sea un problema

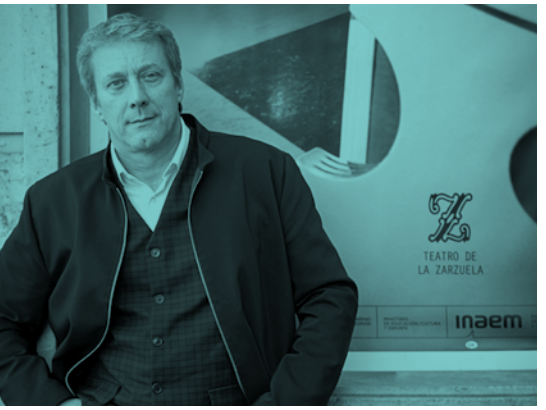
de cantidad de gente, no somos ni muchos ni pocos. Hay que pensar que la Zarzuela tiene una orquesta de 60 personas y un coro de otras tantas.

Entonces, ¿cuál es el principal problema del Teatro que deberá combatir?

No le he encontrado ningún problema concreto. Me gustaría darle mayor visibilidad, arreglar muchas cosas de la imagen, me gustaría contar con otro tipo de gente para las producciones, buscar valores emergentes, que fuese la casa de todos. Por supuesto, hacer muchas más audiciones... Pero ¡ojo!, en ningún momento pienso que no se hayan hecho. Las quiero seguir haciendo, a mi manera.

¿Y cómo va a compatibilizar las labores de gestión con las artísticas?

Soy una persona que pasa las mañanas en el despacho y las tardes en el escenario, es mi manera de trabajar. Pero creo que los cambios en un teatro se hacen desde el patio de butacas y desde el escenario.



¿Cómo se cambia el patio de butacas?

Haciendo otro tipo de espectáculos. Voy a hacer un proyecto pedagógico distinto al que tenemos ahora con la Universidad Carlos III. Quiero que sea un proyecto pedagógico en el que los espectáculos estén hechos por jóvenes y para jóvenes y que se exhiban aquí, en este Teatro, para que los chavales conozcan y compartan el mismo lugar de terciopelos y dorados al que van sus padres. Y luego, como ya le he dicho, quiero atraer a otra gente con la comunicación, utilizar otras vías como las redes sociales, que ya tienen un gran éxito en el teatro. También voy a invitar a directores del mundo del teatro de la prosa para que dirijan producciones.

> "Yo paso las mañanas en el despacho y las tardes en el escenario, pero los cambios en un teatro se hacen desde el patio de butacas"

¿En qué lugar sitúa hoy la zarzuela dentro de los géneros líricos?

La zarzuela es un género popular, pero no por ello hay que desprestigiarlo. Yo vengo del mundo de la ópera, es donde más he trabajado, y no considero que la zarzuela sea el hermano tonto. La zarzuela tiene grandísimas músicas pero tiene una cosa que no fue buena en su momento y ahora, en 2016, menos todavía, que son los libretos. Ahí es donde encuentro que puedo comunicarme con la gente, adaptando esos textos. Que es lo mismo que se hace con Lope, Calderón, Shakespeare... Parece que en el teatro está aceptado, pero en cambio en la zarzuela no.

En el teatro también es peliagudo el asunto de las adptaciones.

La zarzuela tiene una fecha de caducidad, 1950, y en 2016 hay otra manera de hablar. Lo que digo es que hay que eliminar de los libretos reiteraciones e ir a la esencia del espectáculo, por supuesto, con respeto. Hay zarzuelas con partituras excelentes, pero con textos infumables.

Es chocante que sí hubiera compositores capaces de componer buenas partituras a gran velocidad y, sin embargo, no hubiera autores de su nivel.

Era un género popular que se escribía rápidamente para entretener, lo que importaba era la música y el texto era una excusa. Estamos trabajando precisamente con el profesor Emilio Casares sobre este asunto.

Y en el campo de la composición ¿ha pensado en estimularla?

Puedo adelantar que vamos a hacer una zarzuela y que la va a componer el maestro Tomás Marco. Y también le adelanto que cada dos años quiero convocar un concurso de proyecto de obra. Este proyecto significa que los interesados podrán presentar una idea musical y una idea dramatúrgica, las cuales serán juzgadas por cinco personas de reconocido prestigio. Los seleccionados podrán desarrollar su idea de forma tutelada, como si fuera una tesis doctoral. Pienso, por ejemplo, en hacer una zarzuela de cualquier guión de Almodóvar, sería maravilloso. O una zarzuela con la familia Pujol.

El último anuario de la Fundación SGAE da resultados negativos de público al género lírico y la danza, los géneros a los que está consagrado este teatro. No es muy edificante.

Debo recordar que este teatro es la sede de la Compañía Nacional de Danza y del Ballet Nacional de España, pero yo no me meto en su labor artística, actúo como un buen anfitrión. Respecto a las cifras a las que se refiere son preocupantes, la ópera y la zarzuela pierden espectadores, como la danza. Aún así, este teatro mantiene niveles de ocupación muy altos: con el peor de los títulos llena hasta un 73%, mientras que con el mejor supera el 90%. La zarzuela tiene una cosa que no tiene la ópera, las primeras entradas que se venden son las caras y las últimas las baratas, al revés de lo que ocurre en la ópera, y eso me encanta.

¿Qué tipo de producciones se propone ofrecer?

Debo mantener un equilibrio, me propongo cuidar a mi público más fiel, el amante de la zarzuela, de gusto conservador, dándole el producto que pide, pero voy a luchar por dárselo lo más digno posible, con cantantes de primera, como los que actúan en el Metropolitan, pero también ofreciendo producciones con una estética que no altere la esencia, porque a la gente

Una escena de una producción de
La corte de Faraón en el teatro de la Zarzuela.

este aspecto le da mucho miedo. Por otro lado, si sólo programo para los fieles, esto se acaba antes de lo previsto, no finalizo ni el quinto año de contrato. Por lo que también me voy a tirar a la piscina, invitando a gente que quiera estar en el proyecto de renovación de la zarzuela.

¿Y va a programar también ópera?

La distinción entre ópera y zarzuela no me gusta. Hay zarzuelas que se estrenaron como zarzuelas y también como óperas. Este teatro hace unas seis producciones por temporada y yo me propongo hacer de todo: zarzuela barroca, zarzuela grande, género chico y revista. Y hacer revista también es importante, porque forma parte de una época de España que calentaba mucho los corazones de la gente. Esa revista vista desde una perspectiva actual puede ser un éxito, porque aunque no tiene un gran nivel musical, es un entretenimiento. Ya he encargado una revista para la próxima temporada.

> "Ya he encargado la composición de una revista para la próxima temporada. Es un género que desde la perspectiva actual puede ser un gran éxito"

¿En qué compañeros de viaje extranjeros piensa?

Pienso en coproducciones y en alquileres de las producciones. Hay todo un continente con muchísimos teatros que programan zarzuela y con los que ya me he puesto en contacto. Creo que la zarzuela siempre ha tenido mucho éxito en el extranjero, no sólo en América. Hay figuras como Pilar Lorengar, Victoria de los Angeles, Placido Domingo, Carreras... que han sido fundamentales para dar a conocer el género fuera de nuestro país.

¿Seguirá colaborando con Emilio Sagi?

Emilio ha hecho muchísimo por la zarzuela. El montaje suyo de *El manojo de rosas* es el título de mayor éxito de este Teatro, lo hizo hace 25 años y se sigue haciendo.

El teatro lírico y musical ha sido el principal género en el que se ha prodigado Daniel Bianco como escenógrafo, pero ha sido en la ópera donde ha trabajado más, pues ha escenografiado algunas de las más célebres como *I Puritani, Attila, Tosac, Il Turco en Italia, Tancredi, Madame Butterfly*... Prácticamente ha hecho tándem artístico con el director Emilio Sagi, pues un buen número de sus producciones llevan también el sello de Bianco en el apartado escenográfico. Pero ello no le ha impedido colaborar con otros directores de escena como Ruggero Raimondi, Giancarlo del Monaco o Gustavo Tambascio y en espectáculos de danza de Cristina Hoyos y Sara Baras. Bianco es un escenógrafo elegante, alegre e imaginativo, que se mueve en varios estilos. También ha hecho algunas zarzuelas, como *La Generala*, o la simpática revista que estrenó el pasado año en el Teatro de La Zarzuela *Lady Be Good, Luna de miel en El Cairo*, en el que se confrontaban dos maneras opuestas de entender el género: el vivaz musical norteamericanode de los hermanos Gershwin, frente a la revista musical de Francisco Alonso. Dos de sus últimos trabajos han sido la divertida zarzuela *La corte de Faraón* y la opereta *La viuda alegre*.

LA RAZÓ
POÉTICA

Entres los fines de la Academia de las Artes Escénicas se indica de manera precisa "realizar estudios y trabajos científicos, artísticos y técnicos sobre cuestiones relacionadas con las Artes Escénicas, editarlos y difundirlos, y promover y apoyar la investigación sobre dichas materias…". Asimismo, en las actividades que proponemos llevar a cabo, se decía "organizar seminarios de contenido socio-cultural sobre las artes escénicas". Una de las especialidades de la Academia, la de Estudios y Difusión, propone dar uno de los primeros pasos en esa dirección.

A ese respecto ha iniciado la organización del primer Seminario de Estudios, buscando la colaboración de dos instituciones de la tradición de la Universidad de Valencia, y del recorrido de la Fundación SGAE. Nos apoyamos en aquélla, por dotar a nuestros trabajos de una sólida base académica, y en la segunda, por su amplia creatividad. Las tres de la mano están diseñando un programa que seguro que agradará a los miembros de la Academia.

Y qué mejor elemento para incrementar la breve historia de nuestra Academia, que considerar y profundizar en el concepto de verdad poética, verdadero punto de partida de todo creador que se precie de tal, como verdad metafísica única. Con el título "Razón poética y artes escénicas y musicales" nos reuniremos el próximo otoño durante tres días en la Universidad de Valencia, con el fin de debatir sobre la creación artística, en tanto que virtud filosófica a la vez que mostrativa e interpretativa, que indaga en el propio hecho creador.

Los objetivos fundamentales de dichas Jornadas son:

UNO | Centrarse en si hay un modo filosófico de conocer en el arte, no como explicación o interpretación de la obra de arte desde el punto de vista de la filosofía, sino como modo de conocimiento propio en la misma creación y obra del creador.

DOS | Ver cómo se complementan ambos modos de conocimiento: intuitivo y sensible + racional (no así racionalista); mostrativo + veritativo; imaginativo + especulativo; activo + contemplativo; etc.

TRES | Plantear cómo la razón poética late en la creación escénica. No se trata sólo de iluminar en la obra dramática un "sentimiento trágico de la vida cotidiana", sino de plantear cómo la obra artística dramática y musical (el concepto) y las artes escénicas (la representación) desvelan una *crítica dramática de la razón poética.*

ÓN

A

El próximo otoño, la Academia organiza en Valencia el seminario "razón poética y artes escénicas y musicales"

Especialidad de estudios y difusión

Lenguaje, pensamiento y razón son elementos nucleares de la reflexión filosófica, sea ésta en forma de tratado sistemático, sea bajo el modo de ensayo. Todo ello remitiendo a una serie de cuestiones fundamentales: ¿Qué es la lengua?, ¿qué significa pensar? Consecuentemente: ¿qué es razón? Y antes, lo que hasta hoy ha diferenciado conocimiento y saber, ciencia y sabiduría. Cuestiones todas ellas fruto de la quiebra occidental de un *logos* escindido en palabra e idea, y herencia de una razón divida y separada de la vida. Siglos de historia de la filosofía plantean tales cuestiones. Pero también, desde sus mismos orígenes, vienen añadidas a la historia del arte preguntas vinculadas al creador, a las facultades creadoras, al proceso creativo y a la obra de arte. Cierto es que la mayoría de las veces las cuestiones aparecen planteadas desde la propia condición del filósofo, que busca desvelarlas. Pero otras, están planteadas por los mismos creadores, o así se les reconoce, aunque pretendan indagar un modo de razón en la propia condición poética de su ser-creador, una manera de pensar la realidad, y un conocimiento verdadero de la misma. Como vemos, estamos ante una serie de temas que merecen la consideración de nuestros académicos, o bien como participantes efectivos o como simples observadores. A todos está abierto el Seminario, Seminario que se está organizando en tres jornadas:

PRIMERA Jornada | Tratará de "Razón poética, filosofía y creación", en la que filósofos y pensadores expertos en Razón poética, plantearán las ideas básicas de debate.

SEGUNDA Jornada | Con el nombre "Razón poética y artes escénicas", está más inclinada a los miembros de la Academia, pues serán ellos, los creadores, quienes hagan propuestas para considerar y estudiar.

TERCERA Jornada | La de los músicos, intérpretes y compositores que aporten al debate sus propios y amplios puntos de vista.

En la actualidad, un equipo de personas de las instituciones organizadoras está trabajando el programa del Seminario, del que próximamente se informará a los miembros de la Academia.

¿SIRVE DE ALGO EL MÉTODO?

El método de interpretación creado por el actor y director ruso Konstantin Stanislavski (1863-1938) revolucionó los sistemas de interpretación en todo el mundo, especialmente a partir de la creación en Estados Unidos, en el año 1947, del Actor's Studio, que fundaron Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis. Fue sin embargo cinco años después, cuando Lee Strasberg asumió la dirección de este centro, cuando éste adquirió verdadera relevancia y popularidad. El paso por sus aulas de estrellas de Hollywood como Marlon Brando, Montgomery Clift, Marilyn Monroe y, más recientemente, Robert de Niro o Dustin Hoffman, le confirió un cierto aire legendario. A España el método llegó a finales de los años cincuenta de la mano de William Layton, que en la década siguiente desarrolló su trabajo en el Teatro Estudio de Madrid. También, más tarde, impondrían sus enseñanzas en nuestro país maestros como John Strasberg (hijo del director del Actor's Studio) o Dominic de Fazio. Considerado como la panacea en una época en que la interpretación en España, lo mismo que la sociedad, experimentaba un cambio radical, hoy en día es objeto de una pasional polémica. Traemos a estas páginas las opiniones divergentes de dos directores y maestros de actores, Jorge Eines y Francisco Vidal.

El Método. La ausencia de

Jorge Eines

De técnica. Esa carencia sostiene y da sentido al modelo exportado por los Estados Unidos y conocido con el nombre del Método. Se exporta más un modelo de producción en donde el trabajo del actor avala los mecanismos de creación impuestos por un sistema. Son los ideales de nuestro tiempo para una profesión, la de actor, que idolatra la alfombra roja. Exito mediático y económico que no sirve en realidad más que para degradar la ilusión, la excelencia y el esfuerzo. De todo lo espiritual tratan de salvar la vida interior y con ello se concluye la gran perversión del método. Emoción y sentimiento como baluartes del acto creador. Y se plantean distintos problemas que enumero a continuación:

PRIMER PROBLEMA | Exageran los conceptos primarios de Konstantin Stanislavski, estimulando lo peor de sus estudios iniciales. El combate que el Maestro ruso libra contra los excesos expresivos en la interpretación lo convierten en un paradigma de búsqueda y desarrollo de la conducta naturalista.

SEGUNDO PROBLEMA | La verdad de la vida se apodera de la verdad de la escena. Queda así muy poco lugar para la construcción desde la imaginación. El actor acaba creyendo que debe resolver en la vida lo que debería construir en el marco de los ensayos. No comprende que su tarea es crear un objeto artístico. No describir en la escena algo que aprendió en la vida.

TERCER PROBLEMA | El cine. El esfuerzo puntual para conseguir emoción a veces tiene reflejo en una secuencia filmada. El universo del Arte del Actor acaba comprando un modelo que solo es aplicable de manera ocasional. Lejos de los ensayos. Muy lejos de los escenarios.

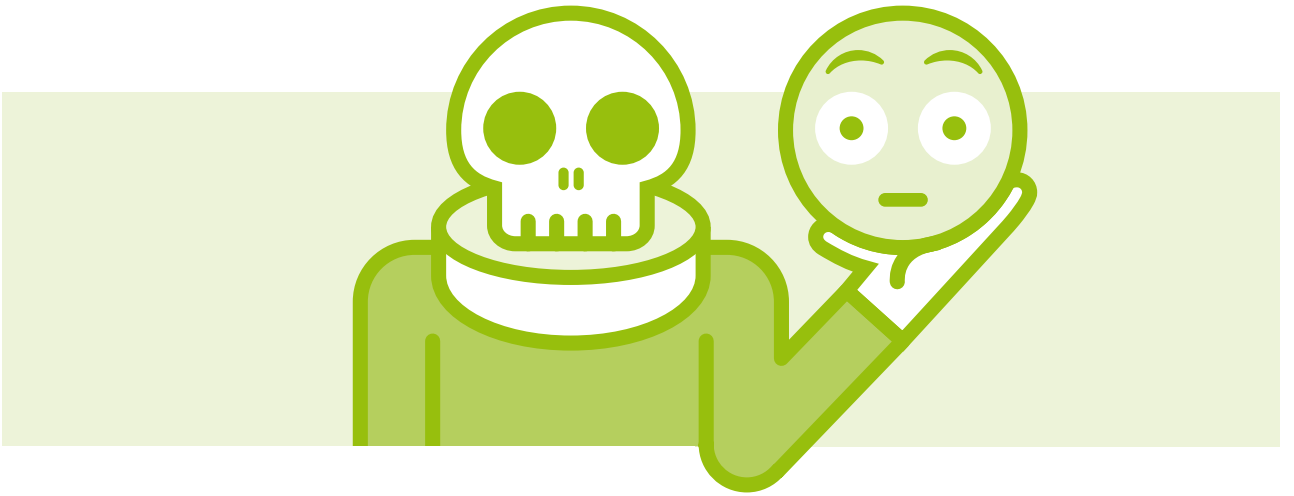
CUARTO PROBLEMA | La ausencia de relieve teórico y la obsesión por el sentimiento arrojan a la profesión a resolver los problemas técnicos en el ámbito psicoanalítico. Lo gnoseológico es conócete a ti mismo cuando debería haber sido conoce lo que debes trabajar para componer un personaje.

QUINTO PROBLEMA | El Método acaba en doctrina instigadora del éxito. El actor dice yo y está orgulloso de decirlo. El individualismo lo devora casi todo y posterga el vínculo con el resto de los compañeros. Se convierte así en una manera de trabajar para tener razón, no una manera de poder crear con fundamentos técnicos.

SEXTO PROBLEMA | La acción para el Método es actividad o movimiento, y nunca secuencia técnica con posibilidad de ser asumida de forma voluntaria y consciente.

SÉPTIMO PROBLEMA | La palabra postergada. Nunca una forma particular de acción. Se pretende hablar como en la vida para reflejar la espontaneidad de la vida.

En definitiva: La emoción en la escena nace de la conciencia de ficción y no de la confusión de la escena con la realidad.



Desarrollar la personalidad de cada actor

Francisco Vidal

Según Arthur Miller, en un ensayo del año 2001: "el método Stanislavski era un intento de sistematizar la búsqueda errante de autenticidad por parte del actor mientras se esfuerza por representar un carácter distinto al suyo". Para mí, el "método" te da herramientas para poder acercarte y asimilar los personajes evitando los tópicos generales y los propios. Intentando llenar de complejidad obras y situaciones. Se logra de muy distintas maneras y el verdadero método consiste en intentar desarrollar la personalidad de cada actor y no hacer robots. Hay puristas que defienden el método de un modo inamovible cuando, en realidad, el mismo Stanislavski no dejó de investigar, de buscar y variar. William Layton se fue enriqueciendo con nuevas experiencias y continuó investigando toda su vida. Por eso llamó a su escuela *Laboratorio*. Fue la primera vez en España que una escuela de actores llevaba ese nombre. Le horrorizaba la inmovilidad, el estancamiento. Esa técnica se basa sobre todo en conseguir potenciar el conflicto como factor más importante. Sobre todo para el teatro en que prima la energía. En cine y televisión es otra variación pues debe sobresalir la emoción y las relaciones emocionales: la mirada. Un mal empleo de esa técnica es muy común. SUFRIR, autocompadecerse, llorar. Procesar todo continuamente. Todas las frases del diálogo. Sin embargo, bien empleada es muy conveniente. Pero claro, todo depende de quien la aplique o quién la enseñe. Ella, por sí sola, no hace milagros. Un actor o actriz que no tenga talento seguirá sin tenerlo. Solo puede ayudar a desarrollarlo. Sin embargo, para los que sí lo tengan, la inspiración no viene todos los días. Aunque también es muy importante la experiencia, claro está. Hoy es muy difícil la continuidad. Entonces las armas para trabajar son importantes. Algunos actores relacionan el método con el sufrimiento. Puede que esto sea así para algunos. Mi visión está muy lejos de eso. Pero, como todo trabajo de creación hay que hacerlo con esfuerzo, con ahínco, buscando y rechazando muchas cosas, hasta acertar. Pero en el proceso uno disfruta y mucho más cuando se acierta. Resulta muy gratificante. El método te enseña a escuchar en escena. A vivir el momento. A hacer más apretada la realidad. A que haya vida en el escenario. A que los personajes sean complejos. A que haya autenticidad por encima de todo. A saber jugar con emociones, que en principio nos son ajenas. Es un tópico lo de que para emocionarse hay que pensar en la muerte de su madre. Uno tiene que llegar a coger las emociones del ser que está representando y no las propias. Ayuda a pensar en escena o en la pantalla como lo harían los personajes. Y como algo inacabado, las ventajas son muchas más. Y prosigue la investigación; porque la técnica cambia, se mueve, retrocede para volver a avanzar. Y siempre como herramienta para el perfeccionamiento de los buenos actores cuando día a día les falla lo máximo: la intuición. Y también ayuda a desarrollarla. Finalmente cada actor debe acabar construyendo su propio método .

IN MEMORIAM

Óscar o la felicidad de existir

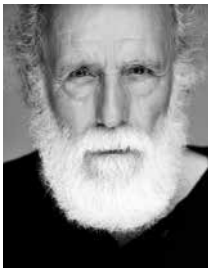
Mientras escribo este recordatorio Óscar está sentado y me mira fijamente. Es verdad que le gusta mirarme, y a mí también a él. Aunque si soy sincero hoy tiene algo distinto en su mirada, algo que me incomoda. Intento concentrarme en el ordenador. No lo consigo. ¿Me estará espiando? ¿Sabrá que estoy hablando de nosotros, de cómo nos conocimos? ¿Creerá que solo soy un morboso exhibicionista?

- Me estoy mosqueando, Óscar. Siempre hemos respetado nuestra intimidad y nuestro espacio. ¡Deja de mirarme, por favor! ¿Sabes una cosa? Paso de ti y de tus miradas recriminatorias. Te recuerdo que estás viviendo conmigo gracias a ella. Ella. En aquel universo de frases brillantes y aceradas ella se sentía como pez en el agua. Su versión de *El abanico de Lady Windermere*, que subtituló *o la importancia de llamarse Wilde*, era como un dibujo a punta de plata de Leonardo o Rafael. Con esta obra de Wilde la Diosdado y yo iniciamos nuestro periplo teatral. Un tiempo más tarde, y durante los ocho años que estuve al frente del Centro Dramático Nacional, Ana formó parte del Consejo de Lectura. Y en el año 2005, después de varios años ausente de los escenarios volvió a las tablas, esta vez como actriz, interpretando la obra *Óscar o la felicidad de existir*, de Eric-Emmanuel Schmitt, en la que tuve la ocasión de dirigirla.

Estos son algunos ejemplos de los muchos momentos que compartimos. Aunque no todo fue teatro. Ana Diosdado tenía una gran capacidad de disfrutar de la vida con los cinco sentidos, sobre todo de los placeres de la mesa con tertulia incluida, al calor de un buen vino y mejor al abrigo de una chimenea. ¡Y cómo olvidar las nocheviejas en su casa de Pozuelo, en la calle Enrique Álvarez Diosdado, escuchando las campanadas de fin de año en Radio Nacional de España! Óscar sigue mirándome. Ignora que es un perro. Mi perro y el mejor regalo que me queda de Ana. Es Navidad y pronto será Año Nuevo. Óscar y yo brindaremos por ti. A fin de cuentas lo único importante es la felicidad... de existir.

Juan Carlos Pérez de la Fuente

Carlos Álvarez-Nóvoa entre Max Estrella y Don Quijote



Hace escasamente cuatro meses, de una manera inesperada, falleció nuestro compañero Carlos Álvarez-Nóvoa cuando estaba en plena actividad. Una larga y fructífera vida en la que destacó su capacidad para vencer las adversidades. Más de treinta años pasaron hasta que llegó a tener un cierto reconocimiento. No fue hasta 1990, a los cincuenta años de edad, después de protagonizar *El hombre que murió en la guerra*, producida por el Centro Andaluz de Teatro, cuando consigue, por fin, vivir de su trabajo vinculado al teatro, compatibilizando la enseñanza de las Artes Escénicas con la interpretación. Y se acerca a los sesenta, cuando recibe en 1999 su Goya como actor revelación por su interpretación de *Solas*, la película de Benito Zambrano que lo lanzó a la popularidad. A partir de ahí no para de interpretar personajes tanto en teatro como en cine y televisión. Dieciocho años de actividad que no pueden ni deben eclipsar los treinta y tres anteriores ya que comenzó su vida teatral en 1957 en el TEU de Madrid.

Nacido en La Felguera, después de licenciarse en Derecho, Filosofía y Letras, Filología Románica y Ciencias del Espectáculo, se doctoró en Filología Hispánica con una tesis sobre *Luces de Bohemia*; texto que le persiguió durante toda su vida y sobre el que tanto escribió. Max Estrella fue un personaje que sintió muy cerca y que, tras interpretarlo en los incios de su carrera volvió a recuperar muchos años después en un arriesgado monólogo producido por el Centro Andaluz de Teatro. Otro de los personajes que llevó siempre en la mochila e intentó representar sin éxito en numerosas ocasiones fue Don Quijote. Aunque, como él mismo dice, "me consolé publicando, una versión teatral completa, de tres horas de duración, Y en este año de gracia, voy a ofrecerles por fin algo que los espectadores no me han visto hacer nunca: interpretar a don Quijote en directo, en teatro". No tuvo tiempo de hacerlo. Luces y sombras de un compañero genial: ¡Cráneo privilegiado!

Pedro Álvarez-Ossorio

LOS ACADÉMICOS VOTARÁN LOS PREMIOS MAX 2016

Los premios Max, los galardones más prestigiosos de la escena española, tendrán a partir de este año un nuevo cuerpo de votantes; los miembros de la Academia de las Artes Escénicas de España.

por Artescénicas

Alonso de Santos y Manuel Aguilar rubrican el acuerdo para la participación en los Max.

La Academia de las Artes Escénicas de España ha firmado un convenio de colaboración con la Fundación SGAE para su participación en la presente edición de los Premios Max cuya gala está previsto que tenga lugar en Madrid durante el mes de Abril. La Academia ha entrado a formar parte del Comité Organizador de los premios, órgano que controla su desarrollo en todo lo que se refiere a inscripción de candidaturas y proceso de premiados, nombra a los miembros de los tres Comités de Selección de Candidatos (Madrid, Cataluña y resto de Comunidades), elige y supervisa la dirección de la gala y su contenido y concede los tres Premios Especiales: el Premio Max Aficionado, el Premio Max a la Contribución a las Artes Escénicas y el Premio Max de Honor.

La Academia estará presente mediante un tercio de los doce vocales que forman el comité, además de su presidente, el músico y presidente de la Fundación Sgae Manuel Aguilar. Estos cuatro vocales de la Academia, nombrados por nuestra Junta Directiva, son los vicepresidentes Jesús Cimarro y Rosángeles Valls, el Secretario General Antonio Onetti y la académica Ana Labordeta. Se da la circunstancia de que, por primera vez y motivado por las múltiples disciplinas de la Academia, el comité cuenta con dos vocales que no son autores y miembros de SGAE: Cimarro, productor, y Labordeta, actriz. El resto de vocales del comité, nombrados por el Patronato de la Fundación SGAE, son Joan Vives y Juli Disla, miembros de la Junta Directiva de SGAE por el Colegio de Gran Derecho, Carmen Portaceli, Mariano Marín, Ana Graciani, Manuel Segovia, Juan Luis Iborra (todos ellos miembros también de la Academia de las Artes Escénicas de España) y el autor y director Ricard Regüant.

Pero, probablemente, la parte más atractiva del convenio para los miembros de la Academia es el acuerdo, reflejado en el reglamento de la presente edición de los Premios Max, para que los académicos participen en el proceso de designación de finalistas y ganadores, conformándose como censo de votantes en sustitución de los jurados de las últimas ediciones.

A primeros de febrero, cada uno de los tres Comités de Selección elegió a cinco candidatos por categoría y a partir de ahí los académicos votarán en dos rondas, durante los meses de febrero, marzo y abril, primero a los tres finalistas por categoría y luego a los ganadores, que recibirán la Manzana, obra de Joan Brossa, en la próxima gala de entrega de los Premios Max.

Esta participación supone para la Academia un paso más en su proceso de consolidación como referente de las Artes Escénicas de nuestro país, aportando además a los premios más importantes del sector el rigor y la profesionalidad de sus todos sus académicos.

ENCUENTROS EN EL ESPAÑOL

El mismo día que la Academia y el teatro perdimos a Ana Diosdado, comenzaron los 'Encuentros en el Español'. La Academia y el primer teatro de Madrid colaboran en esta iniciativa que pretende debatir sobre los problemas de las artes escénicas. 'Defensa del dramaturgo español' abrió la serie de debates. Alonso de Santos, César Oliva, Ignacio del Moral y Antonio Onetti formaron la mesa encargada de conducir el diálogo. Juan Carlos Pérez de la Fuente, director del Español, dio la bienvenida a la Academia. Entre los participantes estuvieron Fermín Cabal, Paco Bezerra, Jesús Campos, Magüi Mira, Concha Bustos, Ana Labordeta, Antonio Canal, Arturo Querejeta... Como síntoma del peso que tiene el dramaturgo español hoy está la recaudación de SGAE por autoría teatral: el 5 por ciento de sus ingresos proviene de este apartado. En el segundo encuentro, celebrado el 23 de noviembre, la Academia logró sentar en la misma mesa a seis de los dramaturgos españoles de las nuevas generaciones, coordinados por Fermín Cabal.

Primero de los encuentros en el teatro Español organizados por la Academia.

Dos generaciones de autores: Jesús Campos y Paco Bezerra.

izquierda: Toni Misó, Ana Labordeta, Arturo Querejeta y Jesús Ruyman en el Español.

NUEVOS ACADÉMICOS

Desde la aparición del segundo número de la revista Artescénicas, la Academia ha vuelto a crecer con nuevos miembros. Tras estas incorporaciones, y al cierre de este número, somos ya 348 académicos.

Esta es la relación de los nuevos compañeros y compañeras a los que le damos la bienvenida:

Francisco Gutiérrez Carvajo; Antonio Saura; Nel Diago; Alicia Soto; Rafael García Guzmán; Cesc Gelabert; Marta Carrasco; Francisco Blanco; Fernando Marcos; Juan Luis Sáez García; Raquel Berini; Fernando Rojas; David Peralto, José Luis Arellano; Valeriano Paños; Miguel Palacios; Santiago Fontdevila; María Allas; Ronal Cruces; Rafael Estévez; Manuel Gahete; Luis Perezagua; Pablo Messiez; Marc Álvarez; Arantxa Vela; Iván Macías; Daniel Doña; Nerea Lovecchio y Oscar Gallardo. Destaca en el grupo de nuevos académicos, los agrupados en la sección de Estudios y divulgación. También es apreciable la incorporación de nuevos profesionales de la danza.

Antonio Resines y Carmen Maura invitados de honor. © Nacho Arias

izquierda: José Luis Acosta, Resines, Carmen Maura y Alonso de Santos. © Nacho Arias

abajo: Los representantes de las entidades galardonadas. © Nacho Arias

MEDALLAS DE HONOR

La noche del 30 de noviembre la Academia entregó sus Medallas de Honor a cinco entidades directamente relacionadas con la escena y la defensa de sus profesionales. En una gala presentada por Irene Escolar en el hotel Wellington de Madrid recibieron esta distinción la Asociación de Autores de Teatro, la Unión de Actores y Actrices, la Asociación de Directores de Escena, la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza y la Federación Estatal de Compañías y Empresas de Danza. En la ceremonia de entrega participaron el presidente de la Academia, José Luis Alonso de Santos, el secretario general, Antonio Onetti, Rosángeles Valls, Carme Portacelli y Paloma Pedrero, Recogieron las Medallas Juan de Torres, de la danza, Jesús Cimarro en nombre de los productores, Jesús Campos e Ignacio del Moral por los autores, Iñaki Guevara por los actores y actrices y Juan Antonio Hormigón por los directores de escena. En su intervención José Luis Alonso de Santos se refirió a las entidades homenajeadas:

"Hay muchas razones, como se recoge en el acta de la Junta Directiva de la AAEE, por las que os concedimos el premio, pero, principalmente, porque en este mundo confuso, donde constantemente nos quieren hacer creer que todo es igual, vosotros lleváis muchos años defendiendo que no, que no todo es lo mismo en nuestra vida".

A los numerosos académicos que asistieron a la gala se sumaron personalidades como Carmen Maura, Ángel Fernández Montesinos, los asesores de música y teatro de la Comunidad de Madrid y el presidente de la Academia del Cine, Antonio Resines.

Academicos de la danza en la fiesta de las Medallas de Honor. © Nacho Arias

derecha: Irene Escolar, presentadora de la gala. © Nacho Arias

AMPLIACIÓN DE LA JUNTA DIRECTIVA

La asamblea general del 16 de noviembre pasado aprobó la ampliación de la Junta Directiva de la Academia, con la incorporación de cinco nuevos miembros. Al preceptivo proceso electoral se presentaron doce candidatos de las distintas especialidades. Efectuado el recuento de los votos emitidos, resultaron elegidos el director Mariano de Paco, la actriz Julia Oliva, el autor y director Luis Miguel González, el productor José Alberto Fuentes y Fernando Rojas. Tras su designación la actual Junta Directiva está compuesta por veinte miembros con los siguientes cargos: *Presidente:* José Luis Alonso de Santos; *Secretario General:* Antonio Ruiz Onetti; *Tesorero:* Fernando Rojas; *Vicepresidente 1º:* Jesús Cimarro; *Vicepresidenta 2ª:* Rosángeles Valls; *Vicepresidente 3º:* Juan Ruesga; *Vicepresidenta 4ª:* Carmen Portaceli; *Vocales:* José Carlos Plaza, Ana Belén, Rodolf Sirera, Magüi Mira, Fermín Cabal, Mónica Runde; Miguel Ángel Camacho, Pilar López, Luis Miguel González Cruz, Mariano de Paco Serrano, José Alberto Fuentes, Julia Oliva, Mariano Marín Rioja,

Fiesta de la Academia en el Hotel Wellington.
© Nacho Arias

COLECCIÓN DE LA ACADEMIA

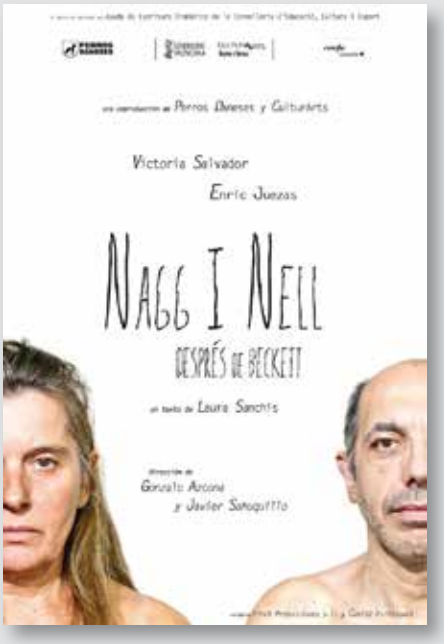
Uno de los objetivos de la Academia de las Artes Escénicas de España es la redacción y divulgación de estudios sobre la materia. Ya se han publicado dos libros en la incipiente colección editorial. De ellos hablamos en otras páginas de este número. El primero fue el trabajo premiado en el primer concurso de investigación. Ya podemos adelantar que, próximamente, se convocará la segunda edición de este concurso, con un tema que hará público la Comisión de Estudios y Divulgación. Antes, en abril, la Academia presentará en la Sala Berlanga de Madrid el tercer volumen de la colección: *Estudio sobre la situación de las Artes Escénicas en España*, escrito por Jaume Colomer. Adelantamos su portada. La presentación de las novedades editoriales se llevará a cabo posteriormente en Mérida, Sevilla, Barcelona y Valencia.

GENERALITAT VALENCIANA

CULTURARTS Teatre i Dansa

PRODUCCIONES EN GIRA

http://www.culturartsgeneralitat.es
Contacto: urieta_mar@gva.es / 963539227



LIBROS...

Una cruel estultícia
(teatre, guerra i veritat)

Manuel Molins
Punctum y Màster Universitari en Estudis Teatrals
Documenta Teatral, 6
Catalán. 137 pp.
10 euros/impreso

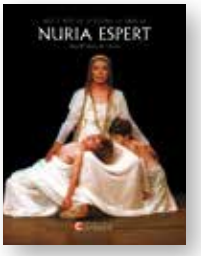
Manuel Molins nos recuerda con el trinomio *teatro, guerra y verdad,* a manera de súbtitulo de este texto, la intervención de Harold Pinter en el discurso de aceptación del Premio Nobel que se le concedió en 2005, *Arte, verdad y política (Art, Truth & Politics).* El texto de Molins, mucho más reflexivo, documentado y elaborado intelectualmente, recoge la lección inaugural impartida, en septiembre de 2014, por el dramaturgo –y ensayista en este caso– dentro de las actividades del Màster Universitari en Estudis Teatrals que se imparte en la Universidad Autónoma de Barcelona, y muestra, en la primera parte, un detallado análisis sobre la curiosa relación que puede establecerse, a partir del concepto de "verdad", entre el lenguaje de la guerra y los elementos que conforman el ámbito de la dramaturgia. En una segunda parte del ensayo, Molins efectúa un "pequeño recorrido por algunas obras y autores (Eurípides, Aristófanes, Shakespeare, Lessing, Büchner, Brecht y Espriu) para ver cómo cada uno de ellos ha abordado el tema doble de la guerra y la verdad justificativa", y que complementa a la perfección la reflexión personal expuesta en la primera parte del ensayo.

Juan V. Martínez Luciano

Filosofía de la danza

Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Serafide, Bárbara Raubert Nonell
Universitat de Barcelona.
Publicacions i Edicions
Español/ 195 pp.
18 euros/ Impreso

Esta publicación recoge cinco artículos en los que se reflexiona sobre la danza, el cuerpo y el pensamiento, en una primera parte, mientras que la segunda versa sobre la relación ente la danza, la música, la literatura y las artes plásticas.
El primer artículo de Polo Pujadas traza un itinerario por los filósofos que se han ocupado del cuerpo y del sujeto tanto desde la estética, como desde la fenomenología, la filosofía de la percepción, o la metafísica, recorriendo los territorios de la danza moderna y postmoderna.
El segundo artículo de Fratini Serafide interpreta los paradigmas construidos alrededor de la teoría y la práctica de la danza a lo largo del siglo XX influidos por filósofos y contaminados por la semiótica, el estructuralismo, la sociología o el deconstruccionismo, sólo por citar algunas de estas influencias entre danza y pensamiento, interpretadas desde una perspectiva personal y subjetiva muy lúcida.
El tercer artículo de Raubert Nonell dibuja diferentes relaciones entre las artes plásticas y la danza desde tres perspectivas, a modo de catas, que ejemplifican tres temas: la artesanía de la danza, la relación entre la danza y los espacios museísticos, y la performance.
El cuarto artículo titulado "A la sombra de Terpsícore" presenta las relaciones diversas entre la danza y la música tanto en la danza postmoderna y contemporánea.
Finalmente, el último artículo describe las relaciones entre la danza y la literatura en unas décadas en las que la disolución de las fronteras entre géneros artísticos es una evidencia aceptada. ***Carmen Giménez Morte***



Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert

Ana Mª Arias de Cossío
Ediciones Cumbres
Español/800 pp.
35 euros/ Impreso

Que Nuria Espert es una de las figuras más importantes del teatro español en el último medio siglo es incuestionable. Ana María Arias de Cossio, profesora de la Universidad Complutense, disecciona en este voluminoso trabajo todas las aristas de la actriz. La propia Nuria, de la mano de Marcos Ordoñez, ya nos dio su visión biográfica hace 13 años en las memorias 'De aire y fuego'. La autora de este prolijo análisis comenzó el mismo entrevistándose con la actriz en su domicilio madrileño. Sus conversaciones e investigaciones se han convertido en diez capítulos donde analiza desde la situación en España tras la Guerra Civil, hasta las direcciones operísticas de Nuria. El prólogo es de Lluis Pasqual. A destacar la espléndida serie de ilustraciones, procedentes de diversos centros documentales y, sobre todo, de la colección de Montse Faixat, fotógrafa que ha seguido muy cerca los trabajos escénicos de la protagonista.

A. Castro

Libro Blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España

Coordinación Juan V. Martínez Luciano
Academia de las Artes Escénicas de España
Los libros de la Academia, nº1
Español/ 170 pp.
Edición no venal / Impreso

El *Libro Blanco*, primer título de la colección *Los libros de la Academia*, persigue ofrecer una mirada y una voz propia que ayude a los miembros de la Academia a crear un lenguaje y un ámbito de reflexión sobre las artes escénicas de nuestro país. Los dieciséis autores que han participado en su confección han sido animados por José Luis Alonso de Santos, presidente de la institución, a entrar en terrenos de disidencia y contradicción, de divergencia y búsqueda de nuevos lenguajes, a romper los esquematismos que en la actualidad suelen evadir las principales cuestiones artísticas. Así pues, este *Libro Blanco* no trata de dar respuestas sino de formular preguntas sobre el estado de las diversas especialidades que convergen en las artes escénicas. ***Liz Perales***

Hacia una historiografía del espectáculo escénico

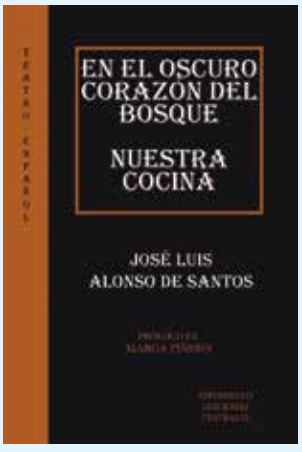
Juan P. Arregui
Asociación de Directores de Escena de España
Español. 254 pp.
15 euros/ Impreso

La ADE amplía su extensa bibliografía con la obra de Juan P. Arregui, que analiza un aspecto de las Artes del Espectáculo, Escénicas y Performativas. El autor es Licenciado en Historia del Arte y Doctor en Filosofía y Letras-Musicología por la Universidad de Valladolid, y ha simultaneado su labor investigadora con la docencia. Arregui considera que el concepto de representación es una herramienta relevante para gran variedad de estudios, que abarcan casi todos los aspectos de la actividad humana. En este libro explora las líneas generales de la historiografía del espectáculo escénico y contextualiza una síntesis argumentada de la conquista de su propio espacio académico. Ofrece así el bosquejo de un extenso territorio de estudio que descubre una gran amplitud de posibilidades, pero también de compromisos. El concepto de representación se ha convertido en una herramienta relevante para gran variedad de estudios, que abarcan casi todos los aspectos de la actividad humana.
Artescénicas

En el oscuro corazón del bosque. Nuestra Cocina

José Luis Alonso de Santos
Esperpento Ediciones Teatrales.
Español. 235 pp.
14 euros/impreso

Nace Esperpento Ediciones Teatrales, proyecto magníficamente llevado por Fernando Olaya Pérez, conocedor del teatro contemporáneo español por el que hace una decidida apuesta. Entre sus primeros números incluye dos títulos de Alonso de Santos, uno de los autores más representativos de nuestro teatro. En este volumen publica dos obras, la primera *En el oscuro corazón del bosque*, que se estrenará en abril de 2016 en la sala Max Aub del Matadero.



En ella el autor va hacia un realismo sensorial, que enriquece con una visión metafórica e imaginaria del mundo y del transcurrir de los seres en él. Combina elementos ya transitados en su escritura, como la maestría en la elaboración del conflicto, con otros elementos teatrales más simbólicos y poéticos que le permiten tender puentes hacia la indagación filosófica. Se centra en el tema del personaje que en el trayecto de su vida se propone cumplir con su condición humana de atreverse a vivir lo que siente, lo que le permite reconciliarse con la verdad de su vida. Sus personajes van a pasar por el tránsito de tener que decidir si se arriesgan o no a ese "pleno sentir", y, como consecuencia, a adentrarse *en el oscuro corazón del bosque,* donde la nostalgia y la esperanza son los últimos resortes del corazón humano. En la peripecia de la obra tendrán que descubrir que sólo a través del amor pueden acercarse a la profundidad de la verdad, donde la realidad se cohesiona y cobra sentido.

El otro título que aparece en este volumen es *Nuestra Cocina*, texto de enorme teatralidad y de grandes conflictos, en donde las circunstancias dadas y el entorno son claves fundamentales para entender la evolución de los personajes. Parte de la idea general de la obra anterior que trata este tema, *La cocina* de Wesker, aunque toma una personalidad y una vida propia acercándola a nuestra sensibilidad y nuestro tiempo.

Esta Cocina es símbolo de todos los bajos mundos, del fuego y del infierno, y en ella los personajes vivirán sus peripecias encerrados en ese ámbito que impone un ritmo vertiginoso que despierta la locura que todos llevamos dentro. En los escasos momentos de calma escucharemos los sueños de estos personajes, tan alejados de la realidad en la que viven, sus necesidades, sus deseos, sus emociones y su visión de la vida. ***Marga Piñero***

El sentido del teatro en un mundo global

Alfonso Guerra

La sociedad actual es el fruto de un proceso de homologación de pautas de conducta, de cultura, de hábitos y sobre todo de consumo. ¿Cuál es la consecuencia fundamental de este proceso? El debilitamiento de la conciencia individual, la ausencia de criterio personal, por indiferencia, por comodidad. Un panorama que dificulta la transmisión de las ideas. Si los espectáculos pueden deleitar -uno de los objetivos del fenómeno teatral- educan, en el sentido de la *paideia* griega, nos impulsan a la creación de un espíritu crítico ante lo que se ofrece en la escena, ante la realidad. El teatro debe pues añadir a sus misiones históricas, la de luchar contra la banalización de la cultura.

Y si el mundo se hace global ¿cuál debe ser el motivo de la representación? ¿la tragedia del mundo o la tragedia del hombre? Porque el mundo ha cambiado ostensiblemente pero las pasiones de los seres humanos ¿difieren de las que Sófocles nos brindaba? Creo que no, que son la ambición de poder y de la riqueza, la ambición de la posesión, el amor, los celos, la vanidad y las intrigas humanas.

En cada etapa histórica los artífices del teatro se han planteado la crisis del teatro. Ello es a causa de no haber asumido con naturalidad el papel del teatro en la sociedad. Sabemos que el teatro sirve al hombre para la diversión y para la formación (mucho menos para la información). La dualidad información/conocimiento se ha resuelto, al menos temporalmente, con el triunfo de la información. Pero la acumulación de información, la superposición de informaciones, impide su decantación, su sedimentación que es lo que convierte a la información en conocimiento. Este proceso ha llevado a una sociedad que tiene más información que nunca sobre cuestiones que no le interesan, y sabe poco, conoce poco.

El teatro es conocimiento, no información. No es importante informar sobre el personaje Creonte, sino dar a conocer cómo las pasiones de los seres humanos pueden llevar a la injusticia, al desorden o al caos.

A través del impulso de las emociones el teatro ha contribuido al mejoramiento de la sociedad provocando rebeldía, fraternidad, inconformismo social. Pero si hubiéramos de simplificar los efectos sociales del teatro nos encontraríamos con que el teatro ha sido un elemento determinante en la secularización de la sociedad.

El teatro desde sus orígenes coloca al hombre ante los dioses y ante los hombres para reivindicar su autonomía. Es este en definitiva el gran proyecto de los Ilustrados y la Revolución francesa. Si el teatro ha luchado contra el rapto de la conciencia a través del control eclesiástico, de la dependencia absoluta de las clases sociales poderosas, hoy ha de servir para el desvelamiento del poder coercitivo de la información, para combatir la unilateralidad de las fuentes informativas, contra el pensamiento único, empobrecedor de la cultura individual y social. El mundo se ha hecho global pero el teatro ya era global mucho antes. La esencia del teatro han sido siempre los valores universales, que hoy se sacrifican en aras de un mercado global. ¿Cuál es, pues, hoy el sentido del teatro en un mundo global? Es fundamentalmente el desvelamiento de las situaciones de desorden ético, mediante la emoción y la diversión. Como ha ocurrido siempre las lágrimas y la risa son el soporte básico de la representación en el teatro.

> El teatro ha contribuido al mejoramiento de la sociedad provocando rebeldía, fraternidad, inconformismo social

donostiakultura.com

dFERIA

DONOSTIA / SAN SEBASTIÁN

XXII. ARTE ESZENIKOAK ARTES ESCÉNICAS

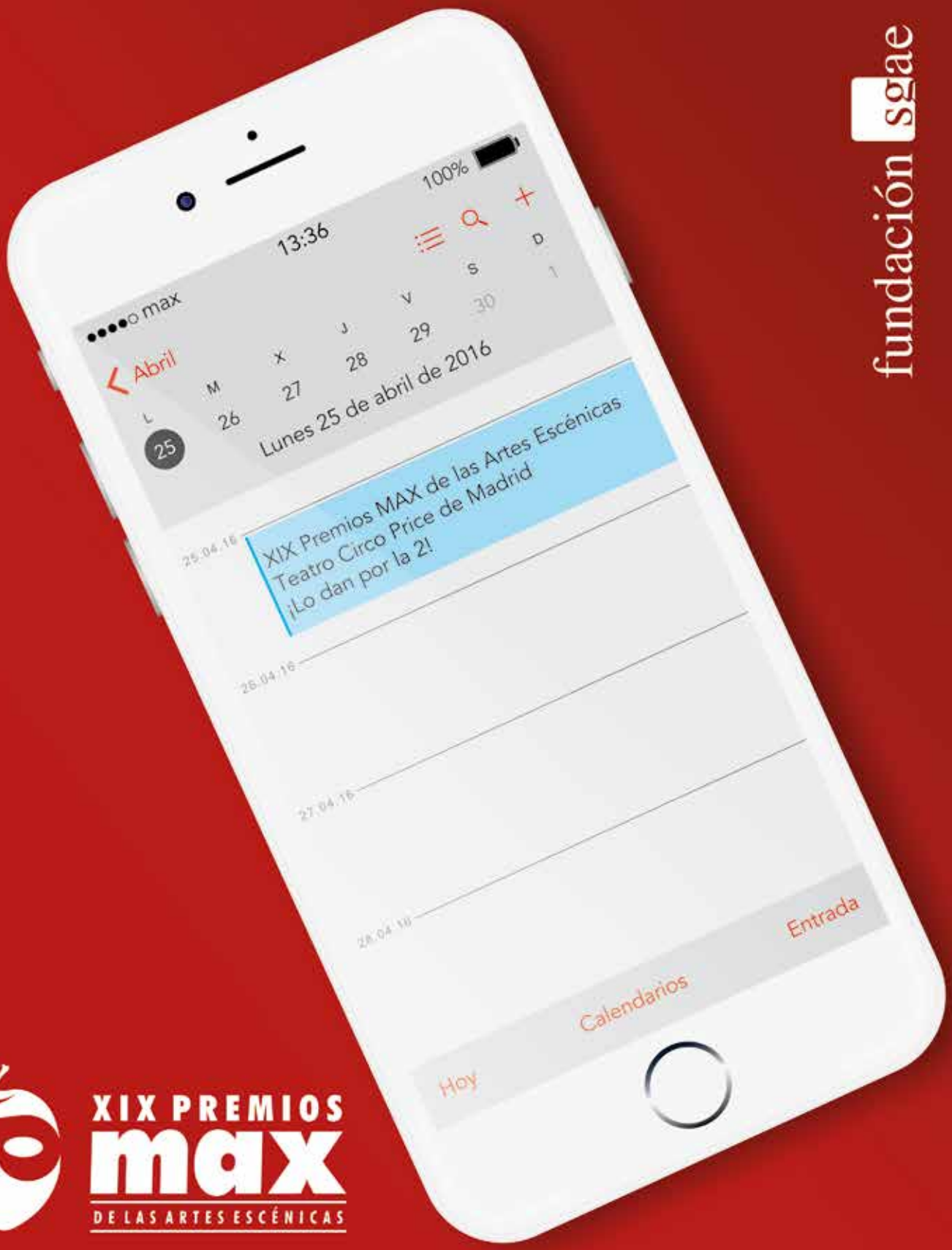
ELKARRIZKETAK CONVERSACIONES

MARTXOA 7 - 10 MARZO 2016

inaem

kutxa cofae BALLET eszena AC/E

fundación sgae



XIX PREMIOS max
DE LAS ARTES ESCÉNICAS

RESERVA LA FECHA