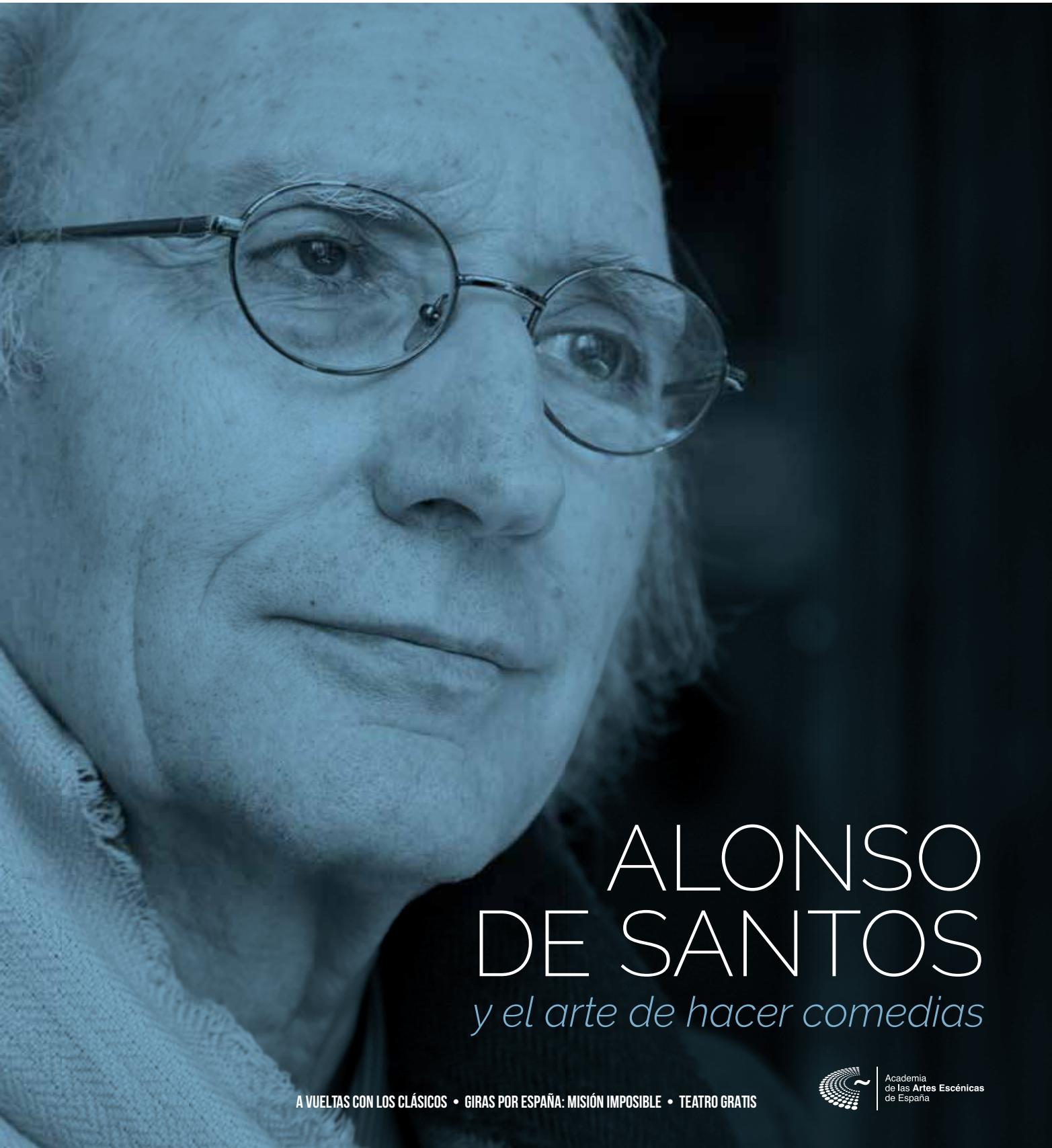
9 772605 042006

Publicación periódica. 3€
#9/ **MAYO 2018**
La Revista de la Academia

ARTESCÉNICAS



ALONSO DE SANTOS
y el arte de hacer comedias

A VUELTAS CON LOS CLÁSICOS • GIRAS POR ESPAÑA: MISIÓN IMPOSIBLE • TEATRO GRATIS

Academia de las **Artes Escénicas** de España

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Antonio Najarro**

AVANCE GIRAS 2018 / 2019

2018

PAMPLONA
5 de mayo de 2018
Museo Universitario de Navarra
Eritaña, Zapateado de Sarasate, Ritmos y El sombrero de tres picos

BLAGNAC (FRANCIA)
29, 30, 31 de mayo y 1 y 2 de junio de 2018
Teatro Odyssud
Zaguán y Alento

MÉRIDA
29 y 30 de junio y 1 de julio de 2018
Teatro Romano de Mérida
Electra

HONG KONG (CHINA)
21, 22 y 23 de septiembre de 2018
Sha Tin Town Hall Auditorium
Zaguán y Alento

SHANGHAI (CHINA)
28 y 29 de septiembre de 2018
International Dance Center Gran Theatre
Suite Sevilla

TOKIO (JAPÓN)
19, 20, 21 y 22 de octubre de 2018
Teatro Bunka Kaikan
Programa A: Eritaña, Solea del mantón, Zapateado y Alento

TOKIO (JAPÓN)
26, 27 y 28 de octubre de 2018
Teatro Bunka Kaikan
Programa B: Bolero, Viva Navarra, Cantiñas de Córdoba y Suite Sevilla

MADRID
Del 8 al 23 de diciembre de 2018
Teatro de la Zarzuela
40 aniversario Ballet Nacional de España

2019

POZUELO DE ALARCON
19 y 20 de enero de 2019
Teatro Mira
Homenaje a Antonio Ruiz Soler
22 de enero de 2019
Extractos de Homenaje a Antonio Ruiz Soler (función estudiantil)

SAN SEBASTIAN
27 de enero de 2019
Teatro Kursaal
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

MADRID
9 de febrero de 2019
Fundación Juan March
Programa a determinar

VALLADOLID
15, 16 y 17 de febrero de 2019
Teatro Calderón
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

CORDOBA
9 de marzo de 2019
Gran Teatro de Córdoba
Electra

AGUILAS
16 de marzo de 2019
Palacio de Congresos Infanta Doña Elena
Farruca, Solea del mantón, Bolero y Suite Sevilla

SANT CUGAT
29 de marzo de 2019
Teatro Auditorio Sant Cugat
Electra

OVIEDO
Teatro Campoamor
12 de abril de 2019
Programa a determinar

ALCOBENDAS
Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas
27 de abril de 2019
Electra

MURCIA
Auditorio Victor Villegas
18 de mayo de 2019
Programa a determina

EXPOSICIÓN MADRID

8 al 24 de junio de 2018
Casa de vacas. Parque del Retiro
40 años en imágenes. Ballet Nacional de España

© Diseño imagen 40 Aniversario: Bernardo Rivavetarde

inaem | 40 BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

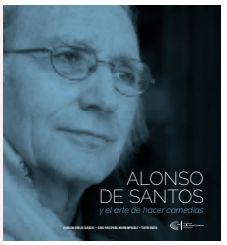
Síguenos en:
http://balletnacional.mcu.es

Seguimos

El 27 de marzo de 2015, Día Mundial del Teatro, aparecía el número 1 de *Artescénicas,* la primera publicación de la Academia de las Artes Escénicas de España. Para llegar a ese punto hizo falta un largo período de preparación, iniciado varios meses antes, en el que, además de elegir nombre y diseño, hubo que configurar la estructura de funcionamiento de la revista. Por suerte, en el proceso de puesta en marcha pudimos contar, desde el principio, con tres académicos periodistas, cuya colaboración fue fundamental para definir el estilo y los contenidos que debían caracterizar a *Artescénicas.* A medida que la revista fue creciendo, su número de páginas aumentó, su aparición pasó de ser semestral a cuatrimestral, y se creó paralelamente el Consejo de Redacción, en el que, coordinados por Julia Oliva, han participado de manera regular representantes de todas las especialidades. Así, hasta el número ocho, con el que concluye la primera época de nuestra revista, y con ella los años en que, a quien esto escribe, le ha cabido el honor de dirigirla. Valgan, por tanto, estas líneas como despedida así como de saludo a César Oliva, quien, a partir de este número, va a hacerse cargo de la dirección. Para mí el tiempo en que he estado al frente de *Artescénicas* es un tiempo que he vivido como una aventura apasionante, en el que las satisfacciones han superado con creces los problemas. Pero nada de ello hubiera sido posible sin la dedicación y el entusiasmo de todos aquellos que han colaborado conmigo. Gracias a Liz, Antonio y Julio, y gracias también a Pedro, cuyo sano escepticismo me sirvió de contrapunto. Y a Pedro Cabañas, nuestro diseñador, y a Rosángeles, que tanto luchó para asegurarnos la publicidad, lucha en la que, en los últimos tiempos, contó con la ayuda de Mariano de Paco. Y a José Alberto, que preparó la encuesta para conocer la opinión que tenían nuestros compañeros académicos sobre la revista. Pero, sobre todo, gracias a nuestro primer presidente, José Luis Alonso de Santos, sin cuyo decidido apoyo *Artescénicas* no habría podido llegar a ser la realidad que ahora es. En el momento, pues, de abandonar este proyecto, que tan intensamente ha llenado tres años largos de mi vida, recibid todos, compañeros académicos, el testimonio de mi más sincero agradecimiento.

Rodolf Sirera
Primer director de Artescénicas

ARTESCÉNICAS



Editor
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)

Director
César Oliva

Subdirectora
Liz Perales

Consejo editorial
Mercedes L. Caballero, Antonio Castro, Julio Bravo.

Consejo de redacción
Julia Oliva, Julio Salvatierra, Joan Cerveró, José Luis Raymond, Pilar Rubio, Carmen Vals, Mercedes L. Caballero, Carmen Giménez Morte, Juan Luis Mira

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Dirección de arte y maquetación
Pedro Cabañas.

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

Imprime
Gamacolor

Depósito Legal: M-8168-2015
ISSN: 2605-0420

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

Portada
José Luis Alonso de Santos fotografiado por © Antonio Castro

ARTESCÉNICAS
La revista de la Academia

06 | **NUEVA JUNTA |**
Los planes del nuevo equipo de gobierno de la Academia.

10 | *por César Oliva*
JESÚS CIMARRO CON EL MINISTRO DE CULTURA |

12 | *por Liz Perales, Margarita Piñero y Francisco Gutiérrez Carbajo*
ALONSO DE SANTOS |
Entrevista, perfil, su obra, álbum de toda una vida.

22 | *por Antonio Castro*
TEATRO ESPAÑOL EN NUEVA YORK |
Escenarios de la ciudadl americana que representan en nuestro idioma.

26 | *por Julio Bravo*
CHEVY MURADAY |
Su compañía cumple 20 años.

30 | *por Julio Salvatierra*
LOS CIRCUITOS AUTONÓMICOS DE PROGRAMACIÓN |

34 | *por Lluís Pascual, José Luis Alonso de Santos y Evangelina Rodríguez*
JORNADA DE TEATRO CLÁSICO DE MURCIA |

48 |
MERCAT DE MÚSICA VIVA DE VIC |
La feria de música más antigua de Europa.

49 |
AUDITORIO DE TENERIFE |
Ópera a precios populares.

50 | *por Antonio Castro*
IGNACIO GARCÍA |
Los proyectos del nuevo director del Festival de Almagro.

54 | *por Paco Azorín, Luiba Cid, Eduardo Galán y Yolanda Pallín*
¿QUÉ HACEMOS CON LOS CLÁSICOS?
Cuatro adaptadores hablan de su puesta en escena.

62 | *por Mercedes L. Caballero*
CERTÁMENES COREOGRÁFICOS |
La importacia de estas plataformas de exhibición para los bailarines.

68 | *por Artescénicas*
LA ACADEMIA |
Noticias de las últimas actividades.

70 | CARA Y CRUZ
por Antonio Fuentes y Clara Pérez
TEATRO ¿GRATIS? |

72 | LIBROS

74 | BUTACA DE ESTRENO
por Elena Medel
TODO LO QUE PUEDO CONTARLES |

Academia de las Artes Escénicas de España

Entidades colaboradoras:

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

SAGUNT A ESCENA

Juliol-Agost-Setembre

XXXV

2018

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

TOTS A UNA veu

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

per cultura

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres

AJUNTAMENT DE SAGUNT

NUEVA

Tras un proceso electoral al que solo concurrió una candidatura, la asamblea general de la Academia de las Artes Escénicas de España ratificó el 15 de enero el nombramiento de Jesús Cimarro como presidente de la misma y de los 20 miembros de la nueva Junta Directiva.

Como resultado de las elecciones celebradas en la Academia de las Artes Escénicas, a principios de este año una nueva Junta Directiva está al frente de la institución presidida por el productor y empresario teatral Jesús Cimarro. Dar continuidad a los trabajos iniciados por el anterior equipo y abordar nuevas iniciativas para que la institución crezca y gane presencia en la sociedad son las consignas del nuevo gobierno. Así lo declaró Cimarro tras ser nombrado presidente: "El presidente saliente ha dicho hoy que en la primera etapa hemos construido los cimientos y el primer piso de la Academia. En esta nueva etapa nos corresponde construir el segundo". Desde su constitución, la nueva Junta Directiva se ha reunido periódicamente para definir y aprobar los proyectos que se van a poner en marcha para los próximos cuatro años. Varios son los nuevos planes, pero el asunto prioritario que hay sobre la mesa es la búsqueda de una nueva casa, ya que la sede que ocupa en estos momentos la Academia es provisional.

Se quiere también incrementar la actividad de la Academia en aquellas comunidades autónomas donde la institución no tiene todavía implantación y contribuir así a descentralizar la Academia. En la actualidad, las tres comunidades en las que tiene mayor presencia son Madrid, Andalucía y Comunidad Valenciana. Y aunque hay comunidades autónomas que en los últimos lustros han registrado una importante actividad teatral, el grueso de la industria del espectáculo sigue concentrándose en Madrid y Cataluña. Una de las acciones aprobadas por la nueva Junta es la elaboración de una *Guía de buenas prácticas* que servirá de herramienta a los académicos en las presentaciones y acciones de promoción.

Crecer más. Otro de los planes que se ha decidido impulsar es una campaña de captación de nuevos académicos. Según Cimarro "hay una generación de profesionales jóvenes de reconocida solvencia que aún no se ha incorporado plenamente a la Academia" y con los que se quiere contar. En estos momentos la institución tiene medio millar de socios. Ser miembro exige una trayectoria profesional, así como

JUNTA

Los miembros de la nueva Junta Directiva.

otros requisitos que seguirán inalterables. Se quiere incidir pues en la incorporación de profesinoales jóvenes, de comunidades descentralizadas y también de mujeres, pues la proporción actual es menor que la de hombres. Aunque existen asociaciones profesionales muy específicas -de actores, directores, escenógrafos, etc.-, antes de la creación de la Academia no había en nuestro país una organización que integrara a profesionales de distintas especialidades relacionadas con las artes escénicas.

"Se va a impulsar una campaña de captación de nuevos académicos para incorporar a jóvenes profesionales"

Igualmente, se quiere diseñar un plan de financiación destinado a animar donaciones y otras fórmulas de mecenazgo con el fin de atraer recursos. En este sentido, el presidente ha señalado la conveniencia de elaborar "un pacto por la cultura, suscrito por todos los partidos políticos, en el que estén reflejadas todas las artes" y que tenga como principal objetivo la elaboración de un ley de mecenazgo largamente anhelada por el sector cultural y que no acaba de materializarse. En la actualidad, la Academia se financia con las cuotas de sus socios, las subvenciones y los proyectos de colaboración que pone en marcha.

Colaboración universitaria. Entre las actividades ya iniciadas por el anterior equipo y que se pretenden potenciar destacan las iniciadas en colaboración con distintas universidades. Se continúa con la organización de la Escuela de Verano de la Academia en la Universidad de Salamanca, que dirige César Oliva y Emilio de Miguel, y que tan buenos resultados obtuvo en su experiencia piloto del año pasado; y se renueva la organización de las Clases Magistrales de la Academia en la citada universidad, que tendrán lugar el próximo otoño en la Facultad de

Filología con nuevos ponenentes. La novedad este año es que las Clases se trasladan de marzo a noviembre. Por otro lado, el pasado mes de febrero se celebró en colaboración con la Universidad de Murcia la I Jornada de Teatro Clásico, de la que también se informa en este número ampliamente. La Academia se ha propuesto buscar la colaboración de aquellas instituciones y organizaciones con las que comparte objetivos y con las que puede establecer sinergias. Uno de los proyectos iniciados en Valencia es *Diálogos de Dansa en Valencia*, programa de encuentros entre dos coreógrafos de diferentes disciplinas que dialogan entre sí, moderados por un especialista, y que se celebran en colaboración con el Festival Dansa Valencia.

Consejo de publicaciones. Se continúa con la labor editorial y divulgadora, tanto a través de sus publicaciones impresas como digitales y se mantiene el III Premio de Investigación José Monleón, dirigido a incentivas trabajos sobre las artes escénicas. Se ha creado el Consejo de Publicaciones que servirá de órgano consultivo de la Junta para definir los criterios que guiarán las futuras publicaciones de la Academia, así como de sus colecciones actuales: Libros de la Academia y Artes y oficios de la escena. Por otro lado, César Oliva toma las riendas de la revista ARTESCÉNICAS en sustitución de Rodolf Sirera. Asunto controvertido es el referente a la creación de unos premios propios de la institución, que en estos momentos está en estudio, así como la concesión de distinciones y medallas. También se abordó impulsar la Fundación de la Academia de las Artes Escénicas, cuyo patronato cambiará próximamente, ya que deben entrar los nuevos miembros de la Junta. Cimarro planteó invitar a nuevos patronos que puedan contribuir a que la Fundación gane presencia e imagen.

Nueva Junta. La nueva Junta Directiva se compone de veinte miembros; los cargos que han sido renovados son, además del presidente, el autor Francesc Sanguino (vicepresidente primero y responsable del Departamento Económico), la coreógrafa Rosángeles Valls (vicepresidenta segunda-Actividades), el escenógrafo Juan Ruesga (vicepresidente tercero-Régimen Interno), la productora Marta Torres (vicepresidenta cuarta-Premios y Distinciones), el productor Robert Muro (Secretario General), el autor Luis Miguel González Cruz (Tesorero) y la actriz Julia Oliva (Coordinadora de Especialidades). El resto de equipo lo componen los vocales: Miguel Ángel Camacho (iluminador), Antonio Resines (actor), Eduardo Galán (autor y productor), Cayetana Guillén-Cuervo (actriz), Pilar Jurado (cantante), Ana Labordeta (actriz), Magüi Mira (actriz y directora), César Oliva (catedrático), Julia Oliva (profesora y actriz), Liz Perales (periodista), Carme Portaceli (directora), Antonio Najarro (coreógrafo), Fernando Rojas (director).

"La Academia quiere descentralizarse e incrementará sus actividades en comunidades con escasa implantación"

El presidente entrante y
presidente saliente de la Academia.

VOTA max

PREMIO MAX DEL PÚBLICO

PARTICIPA y gana un viaje a la
GRAN FIESTA DE LAS ARTES ESCÉNICAS

premiosmax.com

DESCÁRGATE LA APP MAX Y VOTA EL MEJOR ESPECTÁCULO

ORGANIZA

fundación sgae

CON LA COLABORACIÓN DE

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem

EY Building a better working world

Nuestro presidente con el ministro de Cultura

PRIMER CONTACTO OFICIAL

César Oliva

Como sabemos todos cuantos integramos la Academia de las Artes Escénicas de España, nuestro presidente, Jesús Cimarro, mantuvo una entrevista con el ministro de Educación, Cultura y Deporte don Íñigo Méndez de Vigo el pasado 19 de abril. Consideramos que el hecho tiene rango de extraordinario, pues ha sido la primera vez, de manera oficial, que un miembro del gobierno recibe al presidente de la Academia. El encuentro en sí merece ser comentado, pues al margen de intereses circunstanciales, bien está que el máximo representante de la cultura del Estado tenga información directa de nuestra institución. Institución que, como se ha reiterado en diversas ocasiones, no se mueve por tendencias políticas determinadas, sino por un deseo de progresar en la consideración social de la escena, por encima de eventuales y ocasionales intereses. La Academia desea, de una vez por todas, que las artes escénicas adquieran rango de necesidad, de actividad cotidiana, propia de un país cuya historia del teatro está jalonada de nombres y títulos de primer nivel.

Jesús Cimarro e Íñigo Méndez de Vigo.

Proceso de diálogo. En este contexto, nuestro presidente informó al ministro de objetivos, iniciativas y proyectos, elaborados por un cuerpo de académicos que alcanza ya el medio millar de profesionales de todos los niveles y especialidades. Publicaciones, dosieres de actividades llevadas a cabo, nombres y fama de galardonados, y avance del Observatorio sobre cómo funciona nuestra profesión, en sus muy distintos aspectos, fueron las credenciales que Jesús Cimarro dejó sobre la mesa del Sr. Méndez de Vigo. En opinión del presidente, se abrió un amplio proceso de diálogo de la Academia con Cultura que podrá atender las demandas solicitadas, con la seguridad de que el Ministerio hallará en el mundo de la escena un interlocutor válido, que representa al más amplio abanico de profesionales del sector. Como responsable de Educación, el ministro supo de primera mano el compromiso de la Academia con las universidades españolas. Concretamente, la relación con la de Salamanca, con la que se ha iniciado el ciclo Lecciones Magistrales, y una Escuela de Teatro en período estival, cuya primera edición tuvo una gran asistencia y acogida. Con UNIR participamos en la edición de los Premios de Investigación José Monleón, proyecto de alto contenido académico. Y con la Universidad de Murcia, aún llegan los ecos de la incidencia que ha tenido la primera Jornada de Teatro Clásico, realizada allí a finales de febrero pasado. Aunque no podamos hablar de compromisos o logros concretos en la citada reunión de Jesús Cimarro con el ministro de Educación, Cultura y Deportes, sí lo hacemos de las estupendas posibilidades de colaboración que se han abierto. Desde ARTESCÉNICAS nos unimos al deseo de todos los académicos de conocer, en próximos días, el contenido de la colaboración que puede prestarnos el Ministerio.

SURGE
MADRID

V MUESTRA DE CREACIÓN ESCÉNICA

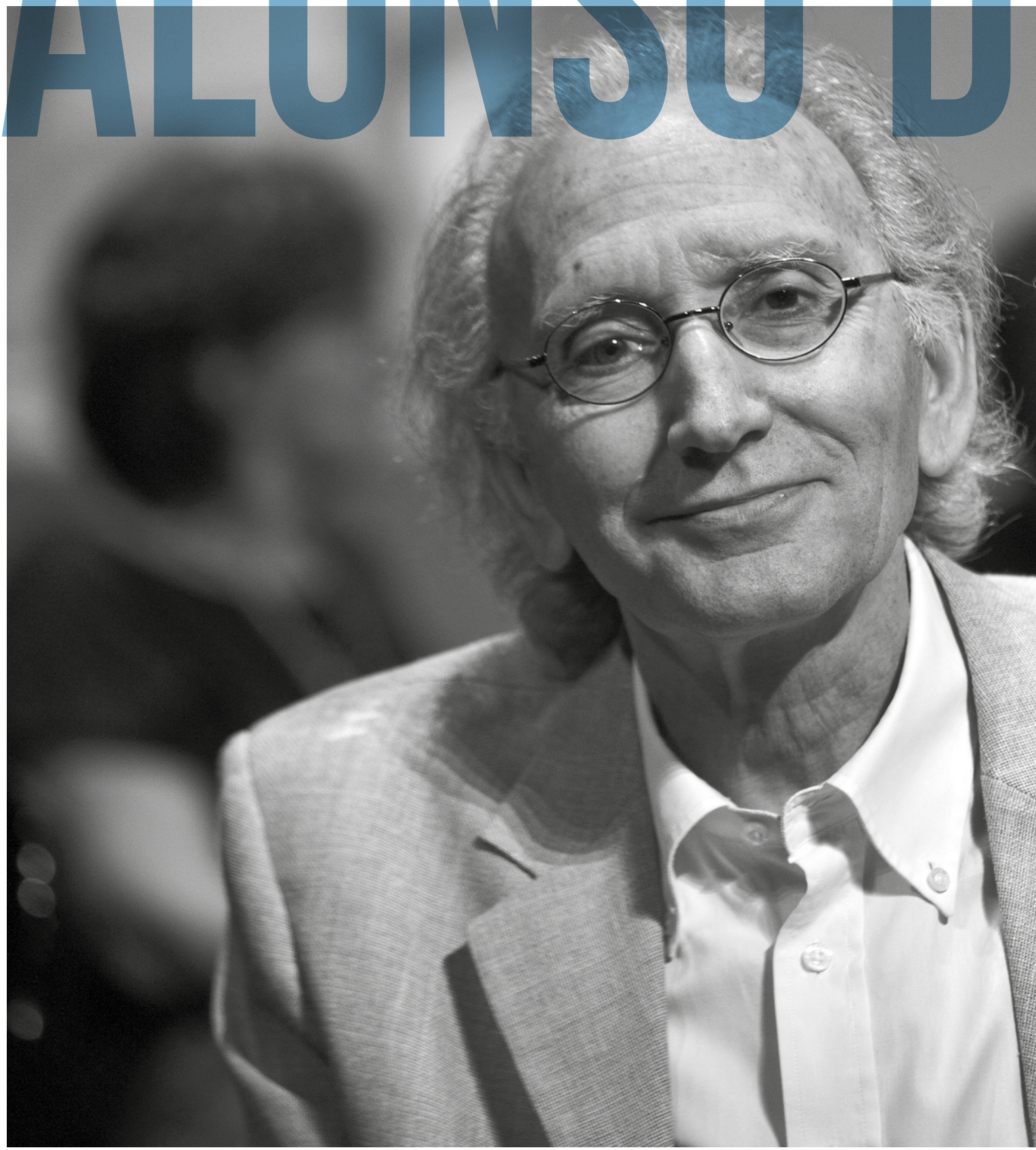
© Alberto Feijóo

DEL 10 DE MAYO AL 3 DE JUNIO DE 2018

Comunidad de Madrid

www.madrid.org/surgemadrid/2018

ALONSO D



E SANTOS

“El punto de partida de una obra teatral siempre es una ilusión”

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) es uno de los autores españoles más importantes del paso del siglo XX al XXI. Iniciado en el teatro independiente, recorre todo el país con la furgoneta de Teatro Libre, grupo que creó en 1971, tras pasar por el TEM de William Layton y Tábano. Después de una etapa de formación, en la que interpreta, dirige y escribe textos, *Bajarse al moro* (1985) lo sitúa en el primer nivel de la escena nacional. A esa obra le siguen estrenos de manera regular como, entre otros, *La estanquera de Vallecas* (1981), *Trampa para pájaros* (1990), *Vis a vis en Hawai* (1992), *La sombra del Tenorio* (1995), *Yonquis y yanquis* (1996) y *En el oscuro corazón del bosque* (2015), que es la última presentada ante el público. Alonso de Santos combina la redacción de textos con la teoría, siendo autor de un manual tan importante como *La escritura dramática* (Castalia, 1998). Esa labor didáctica la desarrolla de manera plena en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, de la que fue catedrático y director. También dirigió la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 2000 a 2004, siendo el primer presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España, desde su creación en 2014 hasta enero del presente 2018.

por Liz Perales

El dramaturgo José Luis Alonso de Santos. © Antonio Castro

Alonso de Santos es un gran conversador, uno de los más clarividentes del teatro actual: no solo por su larga experiencia y su amplia cultura, también porque está fuera de las modas y de los estereotipos. Su cercanía humana y su buen humor, unida a su manera metódica de exponer sus ideas, hacen de él un hombre cálido y divertido, razonable, y al que se le entiende claramente lo que dice.

Alonso ha sido el primer presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España, así que es obligado plantearle lo que ha supuesto para él constituir y presidir esta institución: "Una etapa muy gratificante, y a la vez de mucho trabajo y responsabilidad. Mi balance ha sido positivo en todos los sentidos y solo me queda dar las gracias a todos los académicos que han confiado en mí y que me han ayudado a la tarea de dignificar y defender nuestra querida profesión teatral.

¿Y qué ha sido para ti el teatro en estos más de 50 años de profesión?

Una forma de vida, una respuesta personal y un sentirme siempre muy afortunado por el privilegio de poder levantarme cada dia para hacer lo que mas me gustaba: teatro.

Ha sido de todo en el teatro: gestor, director, autor… ¿con cuál de esos papeles te quedarías o en cual te has podido expresar mejor?

Sin duda, como autor. Ahí se juntaban mi amor por el escenario, mi empatía hacia los seres humanos y mi pasión principal hacia mi material básico y elemental: las palabras.

¿Qué es lo mejor que te ha pasado profesionalmente?

Haber podido vivir económicamente con dignidad de mi trabajo sin hacer nunca lo que no quería hacer y que nada ni nadie haya conseguido que pierda la alegría.

Has destacado como comediógrafo, ¿uno elige el género en el que quiere escribir o el género le elige a uno?

Creo que el género le elige a uno y no es uno quien elige el género. Dada nuestra naturaleza y nuestro entorno y circunstancias, tenemos unas posibilidades y no tenemos otras. Por ejemplo, yo no he decidido nunca escribir en alemán, porque no sé, si digo lo contrario, miento.

Cuando comenzaste a escribir teatro, a finales del franquismo y la transición, precisamente la comedia de hu-

Pasión por el teatro

por Margarita Piñero

Es un apasionado del conocimiento, lo es a todas horas y es exacto lo que digo: después de tomarnos un café, a las 6.30 de la mañana, coge su cuaderno –siempre, desde hace 40 años tiene un cuaderno donde apunta sin cesar–, coge también los libros que está leyendo, el de un filósofo, seguro, y últimamente el de un filósofo del lenguaje, y cuando apenas son las siete viene a donde yo esté –preparándome para ir a la Resad a dar mis clases– y comienza una densa conversación en la que se cuestiona casi todo lo que había avanzado ayer. Eso activa su curiosidad intelectual que es su inyección vital, lo que verdaderamente le estimula y divierte: "andar hurgando en lo desconocido", como suele decir. Y todo ello con humor, porque el humor le facilita colocar las cosas en su sitio y llevarse, después, toda esta reflexión al teatro.

¿Cuándo empezó a ser un intelectual? Lo recuerdo en 1977, tecleando con fuerza las letras de su Olivetti verde mientras dialogaba con los personajes de la obra que estaba escribiendo, dándole a cada uno una voz distinta, y escuchando el lenguaje, fascinado por la oralidad. "Artista del lenguaje", lo llamó Umbral, pero esa obsesión, ese deseo de penetrar en el misterio de las palabras y de encontrar la expresión propia de cada personaje, lo que les permitirá a esos seres desgarrados tratar de aliviar su angustia de vivir, esta pasión, digo, le aparece muy temprano. Además, en esos primeros años, lleva un exhaustivo listado de lecturas: su surtidor fue la biblioteca pública, anotando sus reflexiones en el cuaderno, empezando el ritual que sigue haciendo hoy con la misma pulcritud. Selecciono una de ellas: "Para tener pasión defendiendo algo, hay que tener pasión por ese algo. Ser apasionados, sin ser ciegos, ni necios en esa pasión. Levantar la voz con lo que se escribe, hablar en voz muy alta con la pasión por los puntos de vista que defienden las mejores cosas del hombre sobre la tierra", *(Cuaderno de 1979)*. Mientras tanto, íbamos en la camioneta, recorriendo España, montando escenarios en las plazas públicas, "comiéndonos" la vida, y las eternas discusiones en Teatro Libre: cómo debía ser el teatro, qué visión del mundo debía defender, qué técnicas de interpretación eran las correctas, cómo incorporar a Brecht y a Beckett…

Laberinto político. En el inicio de la década de los 80, José Luis, como tantos escritores de su generación, está atrapado en un laberinto político y social que le exige un cambio. De ahí surge *El álbum familiar.* A él no le gusta

mor no era el género que más interesaba a los nuevos dramaturgos. ¿Por qué?
Es verdad, era un género muy poco transitado cuando yo era joven y realmente poco conocido. El tópico cultural de que era un género de derechas y pasado de moda le convertía en imposible para los jóvenes. Creo que salimos de ese tremendo y tonto error gracias sobre todo al cine americano.

¿Qué diferencia principal ves entre aquel teatro independiente en el que empezaste de joven, hace ya tantos años, y el teatro actual?
Pienso que la principal diferencia es que entonces luchábamos por mejorar la sociedad y el mundo que nos rodeaba y ahora se lucha por mejorar cada uno. Es parecido pero no es lo mismo.

"En mi teatro no he querido mostrar el mundo, que no está a mi alcance, sino mi mundo"

Cuando alcanzas grandes éxitos en los ochenta con* Bajarse al moro*, con cuatro años consecutivos en cartel, o* La estanquera de Vallecas*, se te presenta como el renovador de la comedia. Pero la comedia es un género que acepta pocos cambios. ¿Qué elementos son los susceptibles de ser innovados?
Los elementos principales que se van renovando en el género de la comedia, y que se han renovado de la comedia antigua a la comedia moderna, son los personajes y los temas. Ya se ve en los títulos de las comedias. De *Las que tienen que servir*, de Alfonso Paso, a *Bajarse al moro*, se ve que van a ser diferentes temas y personajes. En la de Paso se habla de los problemas del servicio y de lo difícil que es llevarse bien con las criadas, etcétera, y *Bajarse…* trata de cómo conviven los jóvenes en los pisos, temas y personajes han cambiado. Luego los lenguajes y la finalidad humorística son similares.

¿Qué es lo más difícil de escribir en una obra de teatro?
Sus cinco primeros minutos en los que hay que interesar al público sobre algo que no le interesa en principio, y los últimos cinco minutos, en los que tiene que entender por qué y para qué ha ido hoy al teatro.

hablar de sí mismo; ese tema le aburre soberanamente. Cuando tiene que llegar a lo hondo lo hace a través de la ternura, de la complicidad, del humor y de la amabilidad. Pero en el *Álbum* se atreve, y lo hace contándonos el viaje que ha de hacer para tratar de reconstruirse, y el dolor de separarse de su familia, castellana como él, sobria, inmensa como la llanura. "Ese álbum lo llevo bien guardado en los bolsillos de mi corazón", *(Cuaderno de 1980).* Luego no se ha atrevido a hablar de él, le da pudor. Quizás en *El oscuro corazón del bosque* sí, de la mano de Marco Aurelio y ya, al final del viaje de la vida, ha tenido la valentía de preguntarse si fue capaz de "atreverse a vivir lo que uno siente, principal tarea del hombre", siguiendo a su admirada María Zambrano. Recuerdo una conversación que tuve con Buero Vallejo a finales de los 70, en la entrada de la Sala Cadarso, templo del teatro independiente. Me dijo que Alonso de Santos ocuparía un lugar importante en el teatro español contemporáneo. Yo sentí que le estaba pasando el testigo. Ese lugar lo ocupó cuando estrenó *Bajarse al moro*. La primera lectura la hicimos ante los amigos de Teatro Libre. Estábamos en Castelldefels, de gira: la escuchamos en silencio, con enorme emoción. Yo creo que todos captamos que la obra recogía cuanto estaba pasando en nuestra sociedad,. De inmediato se inició una acalorada discusión donde unos criticaron la primera parte y otros, la segunda. José Luis sonreía, como hace tantas veces. Me viene a la cabeza una frase que repite cuando se refiere a sus obras: "Hay quien ve solo la cáscara del limón por fuera y no presiente el zumo". En el estreno se vio ese zumo. Fue un éxito, como muchas de sus obras posteriores. En esta etapa de gran reconocimiento de crítica y público recuerdo un día que tuvo que ir al dentista. En la sala de espera se encontró con su cara en una revista. Cuando llegó a casa me dijo: "A pesar del éxito y esas cosas, duelen igual las muelas".
Muchas veces me habla de que toda su obra se sitúa en mayor o menor grado entre estas tres variables: grito

Alonso de Santos con su esposa Marga Piñero.
© Liz Perales

frente al muro, reflexión sobre la existencia y jardín del espíritu. Yo creo que ahora está más instalado en un jardín que le permite llegar a las verdades del corazón que tanto busca. Tal vez por esto siempre trata de disimular su actitud intelectual, y se esfuerza en ser un hombre normal y corriente. Y el viaje continúa, diría él, No lo hace solo, le acompañan sus queridas palabras en las que se ocultan la gran aventura de la humanidad: buscar una salida al misterio del vivir. En su caso por medio del teatro, su apasionado teatro, al que ha consagrado toda su vida.

Y a la hora de escribir ¿cómo es el proceso inicial que sigues?

El punto de partida para escribir una obra siempre es una ilusión. Una idea que llega de fuera, una contradicción, una idea que me embaraza en el sentido literal del término, pues de alguna manera va a nacer un niño, es decir, me tiene que interesar. Como es lógico, pienso en millones de ideas todos los dias, pero esas ideas las dejo irse, jamás me levanto a las tres de la mañana para apuntarla. Cuando una idea no se me quita de la cabeza, comienza a crecer, y empiezo a darle vueltas. Y lo primero en que pienso es que me tiene que interesar mucho mucho para que luego le interese al público, si me deja de interesar en el proceso de trabajo, la dejo, aunque ya la haya escrito. O si a mí mismo me aburre, ¿por qué se lo voy a a dar a los demás? Ese es el motor de una idea de teatro, teniendo en cuenta que hablamos de ideas básicamente teatrales, de conflictos, de choques entre circunstancias de seres humanos, de asuntos humanos, y no de hacer publicidad ideológia que a mí eso me parece siempre un rollo.

El dramaturgo en su estudio de trabajo.
© Sergio Enríquez Nistal

Ya que hablas de proselitismo, detecto últimamente que los escenarios tienden a convertirse en púlpito con gran facilidad.

El principal carácter que tiene que tener el arte teatral es no ser dogmático. Cada vez veo con más claridad que el principal error que podemos cometer en el teatro, y en cualquier otro arte, es presentar cualquier gusto nuestro, experiencia, conocimiento… con un carácter dogmático, porque es un poco absurdo. Si el carácter principal que hoy tiene la ciencia moderna es que no posee dogmas, el arte con mucha más razón no puede ser dogmático. No tiene sentido que la ciencia reconozca su ignorancia y su capacidad de cambio y el arte sea dogmático.

Eres autor de varias versiones de textos clásicos. Hoy es un asunto controvertido, algunas adaptaciones que se ven mantienen una gran distancia con el original.

Cambiar en una versión lo esencial me parece engañar al público. Por ejemplo, qué quiere decir Cervantes en su *Numancia:* "Lo heroico es morir, morir por un ideal para no caer en manos del imperio". Sin embargo, Cervantes lo hace para defender el imperio español. Esa contradicción es esencial en *Numancia*. ¿Vamos a estar a favor o en contra del imperialismo? Convertir eso en una versión en la defensa de que el director de un teatro está contra los que lo quieren echar me parece anecdótico y lateral y se carga el verdadero valor de lo que quiere decir la obra. Es emplear una cosa para otra que no tienen nada que ver. Por tanto, si una versión no mantiene parte del fondo y la razón por la que fue escrita, pierde muchísimo artísticamente. Si se aleja mucho de la idea del autor, es mejor hacer otra.

¿Es recomendable preguntarse qué opinaría el autor?

Sí, cuando he hecho una versión a un clásico he pensado siempre "y si viniera el autor del texto original a ver la obra, ¿le gustaría, lo aceptaría?" Me pasa a mí como autor, que a veces no me importa, pero otras me molesta muchísimo. De manera que cuando veo una versión, por ejemplo, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, pienso qué pensaría Lope. Y yo creo que la última *Fuenteovejuna* que se ha hecho, (se refiere a la de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), sinceramente, creo que no le hubiera gustado los cambios que propone. Está bien hacer cambios, pero hay que pensar si el autor estaría de acuerdo con ellos o no. Porque no hay que traicionar al autor y a su obra.

Si tuvieras que resumir en unas pocas polabras qué es lo más relevante de tu teatro, ¿qué dirías?

En mi teatro no he querido mostrar nunca el mundo, que no está a mi alcance, sino mi mundo, porque ese nadie lo conoce como yo; y no la parte de mí más anecdótica y superficial, sino la capa más profunda, compleja y universal y luego intentar expresarlo de la forma más sencilla posible.

¿Cuál es tu última obra?

Escrita del todo, es decir, publicada, *El vuelo de las palomas*. Hasta que no llego al punto final, la corrijo y la cierro, una obra no es una obra. Únicamente viven las que salen al mundo, las que han sido representadas o editadas, porque he permitido que así fuera. Las demás son proyectos, bocetos, como cosechas que se estropean.

Hoy, ¿cuál es el peor enemigo del teatro?

El aburrimiento. La gente lo perdona todo menos aburrirse, porque deprime.

¿Qué te queda por hacer en el teatro?

Descubrir cómo es capaz de sobrevivir a pesar de las tonterías y de los sinsentidos que le echan encima cada día. Y seguir explorando la apasionante brecha que hay en el arte.

TEATRE LLIURE DE MONTJUÏC Plaza Margarida Xirgu, 1 / Paseo de Santa Madrona, 40-46 / Barcelona / tel 932 289 747 / info@teatrelliure.com

colaboradores de La Kompanyia Lliure

Sabadell Fundació · Damm Fundació

medios patrocinadores

33 · iCat.cat · La Vanguardia · Time Out Barcelona

entidad concertada con

Generalitat de Catalunya Departament de Cultura · inaem · Diputació Barcelona

RENOVADOR D

El autor de *Bajarse al moro* o *La estanquera de Vallecas* reinterpretó la comicidad clásica con muchos puntos comunes con el cine, fórmula que siguen muchas de sus comedias.

por Francisco Gutiérrez Carbajo

José Luis Alonso de Santos ya está en la historia del teatro, de la cultura y del arte contemporáneos. La historia suele presentar huecos que muy pocas personas por cada generación pueden llenar y completar. José Luis es una de ellas. Como he expuesto en otros trabajos, aborda el teatro en todas sus dimensiones (creación, dirección, gestión…), ha enriquecido la teoría y la práctica escénicas y ha logrado que se incorpore a las grandes discusiones estéticas y filosóficas. Lo conocí a finales de los sesenta, cuando yo era responsable de actividades culturales del Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista, la vanguardia de la época -según Ruiz Ramón, el Broadway madrileño- donde cada representación que dirigía, como cada una de sus obras, constituía un auténtico "redoble

ALONSO DE SANTOS

pág. anterior: Escena de *El álbum familiar*, representada por alumnos de la RESAD (2018). © Luis Lamadrid

de conciencia", un producto siempre sabio y brillante. Teatro de la vida y teatro del teatro. El componente metateatral en su obra fue ya señalado por María Teresa Olivera, y ha sido analizado por Margarita Piñero en *¡Viva el Duque, nuestro dueño!, El combate de don Carnal y doña Cuaresma* y *La sombra del Tenorio;* por Wilfried Floeck en *La última pirueta;* por Andrés Amorós en *La sombra del Tenorio*... El propio autor, a propósito de su versión del *Anfitrión* de Plauto, y de otras obras, ha insistido en este recurso. Lo vi dirigir los ensayos de ¡*Viva el Duque, nuestro dueño!* en el Pequeño Teatro Estudio y en los últimos años varias piezas en el Teatro Clásico, en las Naves del Matadero o en un local del barrio de Vallecas. En la línea de Aristófanes y Plauto, en ¡*Viva el duque nuestro dueño!,* nos encontramos ante una de las modalidades más ricas de lo cómico, como es la farsa, la forma nuclear del teatro carnavalesco, del que participa igualmente *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma,* que funda algunas de sus raíces en el cuadro de Pieter Brueghel.

Grandiosa trayectoria. Otra línea de lo lúdico se abre con *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro* -dos de las obras del teatro contemporáneo más editadas, celebradas y representadas-, magníficas redefiniciones de la comicidad clásica y con muchos puntos comunes con el cine. Es la fórmula que desarrollará en *Fuera de quicio, Del laberinto al 30, Pares y Nines, Vis a vis en Hawái, Dígaselo con Valium, La comedia de Carla y Luisa*, *Cuadros de amor y humor al fresco, El Demonio, el mundo y mi carne*... Algunas, como las del Siglo de Oro, son tragicomedias, una fórmula a la que puede adscribirse *Hora de visita.* No faltan tampoco elementos graves en *La sombra del Tenorio* ni en la que hasta ahora es su última obra, *El vuelo de las palomas,* donde el humor, como ha declarado el propio autor, constituye un antídoto "de los problemas, angustias y complejidades de la vida..."

El humor, como ha declarado el propio autor, constituye un antídoto "de los problemas,"

Si en todas sus piezas va diseminando rasgos de su personalidad y biografía, proyectándose en sus personajes, sin identificarse con ninguno, como diría Bajtín, la más autobiográfica es *El álbum familiar*, que supera en sinceridad al *Pygmalion* y a *Un largo viaje hacia la noche* de O'Neill y se encuentra más en los descarnados territorios de Kantor, según Medina Vicario. De la carga simbólica de *El álbum familiar* participan también *En el oscuro corazón del bosque,* con un merecido tributo a uno de sus clásicos, *La última pirueta*, centrada en el mundo de bromas y veras que es el circo y *Trampa para pájaros,* en la que, en su constante redefinición de los géneros, lleva a cabo una sabia simbiosis de comedia y tragedia, en la línea de algunas piezas de O' Neill y de Arthur Miller. "Tragedias cotidianas" subtitula César Oliva *Yonquis y yanquis,* situada en el año 1991, en plena Guerra del Golfo, en el barrio marginal de Las fronteras de Torrejón de Ardoz, y *Salvajes,* en la que el escepticismo crítico del autor es fruto de un profundo antidogmatismo. La función del "otro", que analicé en la versión fílmica de esta pieza, tiene un desarrollo similar en *La llegada de los bárbaros* y *En manos del enemigo.* Junto al simbolismo señalado, la memoria histórica está en la base de *Los conserjes de San Felipe (Cádiz 1812), La cena de los generales* y *Los jamones de Stalin,* que, más que una representación directa de la realidad, presentan una reproducción analógica, con un insoslayable compromiso con la vida y con el arte.Toda esta grandiosa trayectoria teatral, de la que solo he podido enumerar algunas de sus obras, se ha completado con su magisterio como catedrático, con sus tratados *Escritura dramática, Teoría* y Práctica Teatral y con numerosos ensayos y ponencias en diversos foros internacionales. Un hito, por tanto, que sitúa al teatro español a la altura del de sus mejores épocas.

E LA COMEDIA

ALBUM FAMILIAR

En su primer estreno como autor de " ¡Viva el Duque, nuestro dueño!", estrenada en 1975.

En el Teatro Independiente como actor, director y autor. Aquí con Margarita Piñero en "El horroroso crimen de Peñaranda del Campo", (1978).

Cartel de cine de "La estanquera de Vallecas"

"La cena de los generales", con Juanjo Cucalón y Sancho Gracia entre otros. (2008). Teatro Español. © Antonio Castro

Alonso de Santos ataviado con el traje romántico en un homenaje a su admirado paisano José Zorrilla, (2017).

Reparto original de "Bajarse al moro": María Luisa Ponte, Pedro Mari Sánchez, Amparo Larrañaga, Verónica Forqué y Jesús Bonilla. (1985)

El autor con los actores de "En el oscuro corazón del bosque": Pedro M. Martínez, Luisa Martín, Manuel Galiana, Marta Guerras y Mariano Astudillo. (2016) Naves del Español.

Ignacio García Bustelo ensayando *El caballero de Olmedo* dirigida por Mariano de Paco Serrano. Teatro Círculo (2017).
© Antonio Castro

Un edificio levantado hace 116 años en el Midtown East de Nueva York es la sede del Repertorio Español, compañía que está cumpliendo sus primeros 50 años. Está en la calle 27 y fue uno de los muchos teatros de la zona al comienzo del siglo XX. Fue iglesia durante una época, pero volvió a la escena casi como se encuentra actualmente. Edgar López, director de marketing de Repertorio Español:

Esta es una institución sin ánimo de lucro que se sostiene con donaciones, participaciones en planes municipales de cultura y, obviamente, con la taquilla. Tenemos 140 localidades y ofrecemos representaciones de jueves a domingo. No es una empresa privada. Existe una junta que vela por los intereses de la organización y un equipo de trabajo encargado de llevar a cabo los proyectos.

La sala tiene un patio de butacas y anfiteatro. La boca de escena es prácticamente la misma que hace un siglo. Aquí trabajan profesionalmente actores, directores y técnicos de distintos países.

Tenemos una base de datos de casi ochenta actores para hacer los repartos de las producciones. Todos son profesionales y trabajan en todos los medios. Cada temporada mantenemos trece producciones en repertorio. Tres de ellas suelen ser nuevas cada año y van reemplazando a las antiguas. Algunas, sin embargo, son casi inamovibles: *La gringa*, que lleva 22 años, o *La casa de Bernarda Alba*, que lleva 18 temporadas. Estuvimos algún tiempo sin estrenar obras de España, pero este año hemos montado *Burundanga*, de Jordi Galcerán y, tal vez, pongamos también *El crédito.*

El público ¿es siempre hispano parlante o hay curiosidad entre los ciudadanos norteamericanos que hablan inglés?

Tenemos un grupo bastante numeroso de espectadores locales, generalmente habitantes de esta zona desde hace muchos años, que conocen

Teatro español en Nueva York

Al menos diez compañías producen regularmente montajes teatrales en Nueva York y en lengua castellana. Hemos visitado dos de ellas, Repertorio Español y Teatro Círculo, ambas con una dilatada existencia en el corazón de Manhattan.

por Antonio Castro

nuestra labor. Tenemos un sistema de subtítulos para traducir al inglés todas las obras representadas. Al tener programadas obras clásicas vienen también estudiosos de la cultura latina, que quieren adquirir información de primera mano. Ellos tienen aquí una ventana.

Leyma López es una directora de escena que tiene en cartel La fiaca (La pereza) y ha estrenado recientemente Valor, agravio y mujer, una rareza del siglo XVII escrita por Ana Caro. Leyma obtuvo una de las becas Van Lier para menores de treinta años:

Estas becas permiten que se enriquezca la creatividad con jóvenes que vienen de otros lugares. Se les da la oportunidad de dirigir una obra que ofrece la dirección y otra propuesta suya personal. Yo la gané el año 2012 y, desde entonces, he presentado varias obras aquí. Empecé como directora joven y me he quedado trabajando con otros proyectos de la compañía. Nosotros tenemos la opción de elegir los actores con los que queremos hacer cada montaje. Repertorio nos da la opción de ver todas las producciones que queramos para encontrar a los más adecuados.

Repertorio Español programa teatro clásico español y obras contemporáneas, escritas siempre en castellano. Además, realiza varios programas educativos y divulgativos muy interesantes.

Tenemos 'Dignidad' -informa Edgar- que se encarga de llevar el teatro a instituciones docentes de barrios desfavorecidos. Pagamos a profesionales de teatro para acercarlo a los estudiantes. Luego vienen a nuestra sala para realizar un trabajo escénico completo que presentan ante todas sus amistades y relaciones. También tenemos representaciones matinales para colegios a precio reducido. Y el programa 'Tu casa', con fondos de la ciudad, que está destinado a que los ancianos puedan disfrutar de este arte. Finalmente, con 'Nuestras Voces', per-

sonas de cualquier edad y nacionalidad pueden enviar sus textos, siempre relacionados con la cultura hispano-latina. Un comité evaluador selecciona el ganador de entre los cientos de originales, que será producido enteramente por nosotros.

Repertorio Español, fundado en 1968 por René Buch y Gilberto Zaldívar, ha puesto en escena en el último medio siglo, casi trescientas obras. Y el proyecto parece tener vida, por lo menos, para otros cincuenta años.

En el East Village, calle 4, está el Teatro Círculo, fundado en 1994 para difundir el teatro español del Siglo de Oro. Tiene dos salas para representaciones en las que pueden entrar hasta ciento veinte espectadores. En el barrio donde se encuentran hay trece teatros similares. Ocupan edificios que fueron del municipio y que intentó venderlos a grupos inmobiliarios. Los teatros se movilizaron y consiguieron comprar el edificio por un dólar, comprometiéndose a rehabilitarlo. Al final les costó cinco millones. Teatro Círculo lo comparte con otras dos compañías, lo que reduce gastos. José Cheo Oliveras es su fundador:

Yo estaba haciendo mi doctorado en literatura española cuando el profesor argentino Isaías Lerner se retiraba de la cátedra. Era un gran cervantista. Otro profesor se me acercó y me propuso que, como yo era de teatro, organizara algo en homenaje a Isaías. Apenas teníamos dinero por lo que optamos por recrear con entremeses las jornadas del Siglo de Oro, con actores de la universidad de Puerto Rico. Después del homenaje nos pidieron de muchas universidades que fuéramos a ellas a representarlo y así, de carambola, surgió Teatro Círculo. Tras reflexionar sobre nuestros objetivos decidimos cerrar un círculo dramático haciendo teatro clásico y contemporáneo en español.

José Cheo Oliveras, director de Teatro Círculo.
© Antonio Castro

¿Estrenáis obras en exclusiva o acudís a las novedades contemporáneas hispanoamericanas?

Hemos hecho siete u ocho estrenos mundiales, pero no necesariamente elegimos textos originales. Hemos representado obras de distintos países de Latinoamérica, pero, hasta ahora, no teatro contemporáneo de España. De allí solo hacemos teatro del Siglo de Oro.

Leyma López, directora de escena en Repertorio Español.
© Antonio Castro

Una de sus últimas producciones ha sido* El caballero de Olmedo*, para la que han invitado al director Mariano de Paco Serrano. ¿recurrís a directores ajenos a vuestra entidad para estos montajes?

Aquí dirige mucho el profesor Dean Zayas. Cuando planteamos una nueva producción nos reunimos los gestores del teatro y buscamos un director idóneo. Han dirigido muchos que no pertenecen a nuestra organización. El señor Zayas conoció a Mariano en España tras ver allí el montaje de *El caballero* y lo invitó a traerlo aquí. Su versión para ocho actores se adaptaba perfectamente a nuestras posibilidades de producción. Ya estamos trabajando con él para otra producción de *El burlador de Sevilla* en el otoño de 2018.

¿Teatro Círculo tiene lo que podríamos denominar compañía estable de actores?

Tenemos un grupo de cuatro o cinco actores que siempre trabajan aquí. Como solemos necesitar alguno más, recurrimos a distintos profesionales. Porque estamos hablando de que siempre hacemos teatro profesional.

¿Cómo se organiza empresarialmente esta entidad?

Es una entidad sin ánimo de lucro. El presupuesto anual de funcionamiento se genera a través de la taquilla, de eventos que organizamos, de alquiler de locales… pero en torno al cincuenta por ciento viene de subvenciones, sobre todo de la ciudad. Nueva York gasta en esta actividad escénica siete veces más de dinero que el gobierno federal. Con nuestros presupuestos podemos hacer dos temporadas al año de representaciones durante tres o cuatro semanas en sala y tenemos otros programas para divulgar el teatro entre ancianos y jóvenes. Además, tenemos lo que llamamos 'Space program', una iniciativa para abrir nuestro espacio sobre todo a compañías de baile, que suelen tener grandes dificultades para encontrar dónde representar. Les cobramos un alquiler ridículo para que tengan posibilidad de trabajar. *La celosa de sí misma, El caballero milagro, La Celestina* o *La dama duende* han cobrado vida en este pequeño escenario de Nueva York y, con frecuencia, viajan a festivales por todo el mundo, además de reponerse como repertorio.

INTENSAMENTE

Ya está aquí la próxima temporada
de Ópera en Auditorio de Tenerife
¡Vívela intensamente!

Temporada 2018 | 2019

2018 **La italiana en Argel** Opera (e)Studio
Gioachino Rossini
OCTUBRE | 25, 26 y 27 [19:30]
28 [18:00]

Lucía de Lammermoor
Gaetano Donizetti
NOVIEMBRE | 20, 22 y 24 [19:30]

El viaje a Reims
Gioachino Rossini
DICIEMBRE | 15 [19:30]

2019 **Turandot**
Giacomo Puccini
MARZO | 19, 21 y 23 [19:30]

Hansel y Gretel Ópera en familia
Engelbert Humperdinck
ABRIL | 27 [18:00]
28 [12:00]

La Traviata Ópera Pocket
Giuseppe Verdi
MAYO | 11, 12
18, 19

El gato montés Zarzuela
Manuel Penella
JUNIO | 29 [19:30]

VI Concurso Internacional de Canto
Ópera de Tenerife
JUNIO | 30 [19:30]
JULIO | 1, 2, 3 [19:30]

Concierto de Galardonados
JULIO | 4 [19:30]

VII Masterclass
Repertorio de Ópera
Giulio Zappa

ÓPERA DE TENERIFE

Entradas desde **20€** | Abono completo desde **84€** | Menores de 27: Entradas **5€** | Abono completo **20€**

operadetenerife.com | taquilla | 902 317 327 | auditoriodetenerife.com

2018

AUDITORIO DE TENERIFE · SINFÓNICA DE TENERIFE · inaem · Gobierno de Canarias · EL DÍA · La Opinión de Tenerife · SER

“Los espejos en la danza pueden llegar a ser psicóticos”

En 1997, un grupo de bailarines con inquietudes similares se reunía para desarrollar sus propios proyectos coreográficos. A su frente estaba un chaval madrileño que, con el tiempo, se ha convertido en una de las puntas de lanza de la creación coreográfica española: Chevi Muraday, Premio Nacional de Danza y director de Losdedae..

por Julio Bravo

Chevi Muraday sonríe cuando le digo que quiero hablar con él con motivo del vigésimo aniversario de su compañía, Losdedae. Las celebraciones de ese aniversario han llenado el año 2017, pero para él son ya pasado. Ahora toca seguir adelante. Pero no puede ocultar un gesto de orgullo al ver que ese aniversario todavía «colea». Y es que el camino de Losdedae no ha sido fácil -ningún camino lo es en la danza en España-, pero su continuidad, la seriedad, atrevimiento y calidad de sus propuestas, la personalidad de su lenguaje, han hecho de esta compañía, y de su director y creador, Chevi Muraday, un absoluto referente no solo en el mundo de la danza, sino también en el de las artes escénicas.

El cínico (2015).
© Antonio Castro

Es significativo que una compañía de danza contemporánea en España se mantenga durante veinte años activa, y de este modo además...

Sí. Ahora estamos con un pequeño *stand by*, pero ha habido épocas con varias producciones.

Losdeade es mascarón de proa de la danza española. Tú trabajo destaca por la personalidad.

Eso es verdad. A raíz de todo lo que hemos hecho en el año del vigésimo aniversario me he dado cuenta de ello. Al revisar nuestro trabajo he comprobado que la compañía tiene una entidad propia, una forma personal de estar y de hacer, y que hemos defendido todos a lo largo de estos veinte años. Nos hemos dado de bruces con la realidad muchas veces, pero aun así hemos apostado por lo que queríamos hacer en cada momento, y eso se ha salido en ocasiones de la línea estilística de la danza contemporánea o de las formas en que trabaja el resto de compañías -que son diferentes; ni mejores ni peores-. Hemos tenido momentos mejores y momentos peores. Hay veces que, sin saber por qué, ocurre algo que «te encumbra» y te da cierta visibilidad en el panorama cultural -no en el panorama social, ahí la danza no entra-. Y después caes en picado. Tú haces siempre lo mismo; en mi caso, yo tengo una rutina muy rigurosa y sigo mi trabajo y mis ensayos diariamente, esté haciendo lo que esté haciendo. Pero sin saber por qué sucede. Sucedió con *Cenizas*, que nos colocó en un sitio en el que no habíamos estado. Pero después de veinte años sabes relativizar tanto lo bueno como lo malo. Lo que hay que hacer es seguir a pico y pala.

> *"Me tocó ser el motor de esa nueva experiencia y las cosas fueron muy rodadas"*

¿Qué te llevó a crear la compañía?

La propia necesidad de bailar. Había compañías estupendas como Diez y Diez o Provisional Danza, a los que admiro y quiero, y que son referentes absolutos junto con Teresa Nieto o Bocanada. Pero me junté con un grupo de bailarines que queríamos todos jugar en la misma dirección. Y surgió. Yo nunca pensé que iba a llegar a dirigir una compañía de danza ni que iba a ser coreógrafo. Es verdad que de este grupo de bailarines yo era el que más experiencia tenía porque había estado en compañías extranjeras viajando y trabajando. Me tocó ser el motor de esa nueva experiencia y las cosas fueron muy rodadas. Empezamos con «De nueve a tres», que hablaba de los after-hours, una cosa osada y divertida, que yo veo ahora con la distancia y digo: ¿pero cómo me atrevía?

¿La danza es un buen medio para contar historias, o es mejor vehículo de sentimientos?

Con la danza, con el movimiento, puedes llegar a todos los lugares. A todos. De hecho, en los últimos trabajos de Losdedae nos hemos sumergido en historias muy concretas. Es cierto que al principio nuestros trabajos eran más «conceptuales», en los que el público podía tener una lectura más abierta. No contábamos nada concreto. Pero en los últimos trabajos me he comprometido a contar historias muy concretas, como lo que les ocurre al señor y la señora Castel en *Black Apple*. Hay unos textos que apoyan, pero muchos me han dicho que la historia se entien-

de igual sin ellos. Porque son pensamientos, no diálogos.

Son música, incluso...
Son música, sí, porque son muy poéticos.

Dices que no habías pensado en coreografiar. Pero para hacerlo hay que sentir la necesidad. ¿Te llegó pronto?
Sí. Pero más que una necesidad, la coreografía es para mí un juego. Incluso ahora lo es. Ahora es mucho más riguroso, hay mucho oficio y tienes muchas herramientas, pero para mí al principio era un juego, un nuevo páramo en el que poder sembrar muchas cosas y ver cómo crecen poco a poco. En ese momento me enfrentaba a un desierto, y hemos ido sembrando muy lentamente, con mucho cuidado y mucho mimo. Ese páramo ha dado sus frutos. Me siento muy orgulloso de la sede, de todo lo que genera, de la cantidad de compañías de teatro y de danza que pasan por allí; de artistas plásticos, de músicos... Y creo que eso es fruto de cuidar las cosas.

Escena de *El cínico*.
© Jacobo Medrano

Hablas de la sede, donde están las salas de ensayos. Los espejos que las presiden ¿son más ayuda o distracción? ¿Se miran los bailarines demasiado en el espejo?
En la sede no tengo espejos, trabajo sin ellos. Es verdad que hay un determinado momento en la formación de un bailarín en que necesita el espejo, para reconocer mejor su propio cuerpo, para estar consigo mismo, porque es un trabajo muy endogámico, incluso casi narcisista. Yo no estoy de acuerdo en ocasiones con este trabajo, creo que hay que alimentarse de lo que hay alrededor. Pero en esa etapa de formación sí se necesita el espejo. Pero después hay que quitarlo y dar al bailarín la ocasión de reconocerse, de reconocer el entorno en que trabaja, para seguir creciendo. El espejo puede llegar a ser enfermizo, casi psicótico. Hay que ver cómo respira el bailarín de al lado, ver qué me provoca...

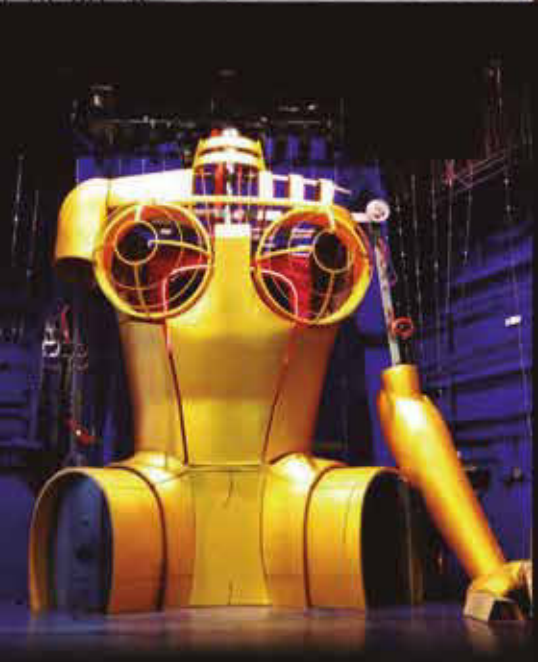
¿Está la danza demasiado alejada de las otras artes? No parece que haya entre ellas el diálogo que hubo en otras épocas, aunque tú si lo buscas.
Hace poco me preguntaron en otra entrevista cómo elegía a los autores y los compositores con los que trabajo. Y yo no elijo, de verdad. Tengo la suerte de que son ellos los que me eligen a mí. Pablo Messiez, Ernesto Alterio... Han sido colaboraciones que han surgido. Sí es cierto que yo soy una persona muy inquieta en todo momento, y estoy todo el tiempo alimentándome de todo lo que hay a mi alrededor, y gracias a esa inquietud emergen muchas situaciones de las que yo me «aprovecho».

> *"Los trabajos de danza tienen muy poca posibilidad de crecer tal y como están las programaciones"*

Hay una manera de trabajar que propicia esos encuentros.
Sí, y de eso sí estoy muy orgulloso. Estoy orgulloso de apostar por determinados proyectos y de poder llenar el teatro -que no significa ganar dinero- con ellos. Eso nos da visibilidad, da visibilidad a la danza. Los trabajos de danza tienen muy poca posibilidad de crecer tal y como están las programaciones. Y yo me niego a eso, no estoy dispuesto. Por eso me arriesgo yendo tres semanas al Español o a Matadero con una obra. Y eso me ha servido de plataforma y de exhibición. Y de visibilidad.

¿Alguien le ha acompañado todo el tiempo en estos veinte años?
Paloma Sainz-Aja. Bueno, los veinte no, diecinueve años. Llegó muy jovencita, y el primer año estaba por ahí, tomaba clases conmigo. Pero se incorporó a la segunda producción. Y en estos diecinueve años ha sido un pilar imprescindible e indispensable de mi trabajo. En todo.

¿Por qué Losdedae?
Fue un juego de palabras. Al pedir la primera subvención teníamos que poner nombre a la compañía; le dimos vueltas y surgió Danza y Artes Escénicas. DAE. Pero creíamos que esas siglas nos encorsetaban, no tenía que ver con lo que era la compañía; joven, con una imagen fresca y divertida... Y en la Cuarta Pared, un día en que estábamos compartiendo escenario con otras compañías, un técnico nos llamó: "Venga, los de DAE" Nos hizo gracia el nombre y con él nos quedamos: "Losdedae". Como siempre, salió de la manera más casual. Hay que escuchar y creer en la intuición.



SERVICIOS INTEGRALES PARA LA ESCENOGRAFÍA

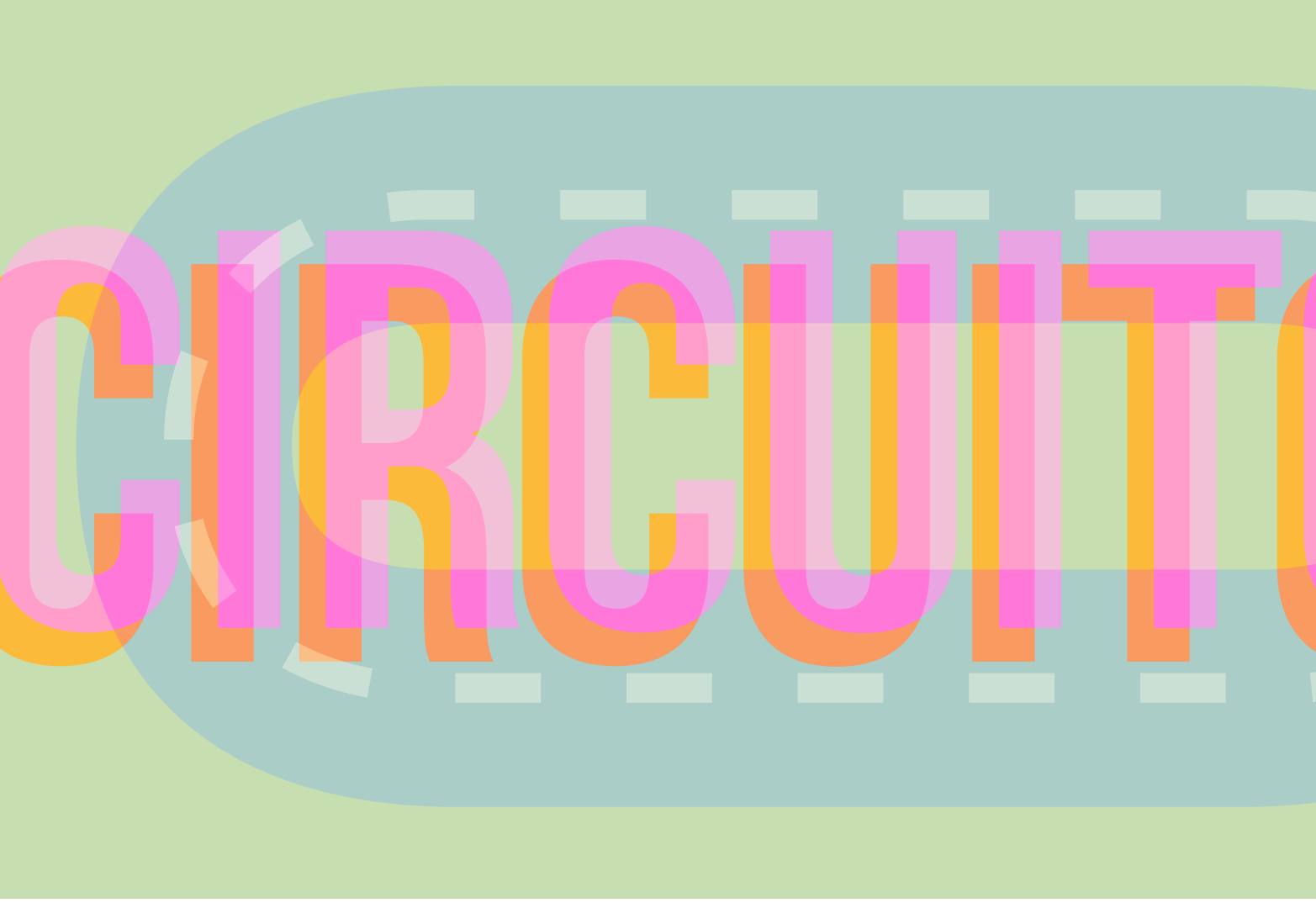
Estructuras . Corpóreos . Acabados pictóricos
Motorizados . Modelado . Telones . Montaje

MAMBO DECORADOS

+

sfumato PINTURA ESCÉNICA

+34 661 946 677 www.mambodecorados.com
+34 678 658 445 www.sfumato.es



¿Qué falla en los circuitos autonómicos de programación?

En este país el 75% de los espacios teatrales son de titularidad pública, y la mayoría canalizan la contratación de espectáculos a través de circuitos autonómicos de programación. La subsistencia de las compañías depende de entrar en estos circuitos, menos abiertos de lo deseable y con varios problemas de funcionamiento.

por Julio Salvatierra

Nacieron, entre 1987 y 1997, para racionalizar la exhibición de espectáculos en los nuevos teatros rehabilitados por toda España y como resultado de las transferencias culturales a las comunidades. Su consolidación y desarrollo se produjo en los años siguientes, de forma muy desigual según los territorios, pero registrándose un gran aumento en el número de actuaciones programadas a través suyo. No podemos olvidar que en este país el 75% de los espacios teatrales son de titularidad pública, y la mayoría de los espacios de cierta entidad fuera de las grandes metrópolis, siendo públicos, canalizan parte de su programación a través de estos circuitos. Y lo hacen mediante sistemas, diferentes según el territorio, pero que en general contemplan algún tipo de selección de espacios y espectáculos, bien admi-

ral, el *Estudio de la situación de la Artes Escénicas en España,* señala la dificultad de girar debido a la fragmentación del mercado interno, a la aplicación de modelos proteccionistas y a la renuncia del INAEM a un papel regulador. Siendo *legítimo y compartible* el objetivo de las autonomías de potenciar *su* producción y lo autóctono, el sistema diseñado (o quizás sería mejor decir "carente de un diseño a nivel nacional" afecta negativamente al enriquecimiento cultural recíproco y con el riesgo añadido de priorizar el localismo frente a la calidad del espectáculo: circunstancia que se da más en las producciones de formato pequeño y mediano.

Circuito valenciano. Para ahondar en estas problemáticas nos pusimos al habla con los responsables de algunos de los circuitos, para que nos dieran su opinión, así como también recabamos la de los distribuidores, que coincide en general con la de los productores. Amparo Puig, coordinadora del circuito valenciano, *reflotado* en 2013, cree que las dos principales utilidades de los mismos "son crear profesión" (es decir, programadores solventes) y la "coordinación de las giras" (mejora de las mismas, tanto por costes, como por eficiencia y por posibilitar una "visión positiva" de las AAEE: apoyar proyectos concretos que lo necesiten: teatro en la escuela, nuevos públicos, universidad, danza, nuevas dramaturgias, circo, etc.). El problema principal que les acecha, cree, es que se conviertan en una simple "bolsa de ayudas" para la exhibición, y también la "masificación". En Valencia ahora mismo hay 71 espacios inscritos, con 20 ó 25 era más fácil. Existe el peligro de que se convierta en una simple forma de dar ayudas a los teatros.

"La crisis económica reciente los ha golpeado muy duramente, reduciendo presupuestos, personal, representaciones"

nistrativa o desde una comisión de expertos y un reparto del pago del caché entre el ayuntamiento y la comunidad respectiva, frecuentemente con una cierta *protección* a favor de la producción propia de esa Autonomía. La crisis económica reciente los ha golpeado muy duramente, reduciendo presupuestos, personal, representaciones; y todos han pasado por diversas reformulaciones. Actualmente funcionan en Galicia, Navarra, Aragón, Cataluña, Valencia, las dos Castillas, Madrid, Extremadura y Andalucía. Son una pieza importante en la distribución de compañías de mediano formato, cuya subsistencia depende a menudo de ellos. Sin embargo numerosos problemas les acechan y no son pocas las críticas a su funcionamiento. De forma gene-

En Valencia la oferta es abierta, hay una comisión de gestión integrada por ocho espacios, que celebra dos reuniones generales al año, y que recoge los espectáculos que se han postulado al circuito y los transmite a los ayuntamientos, que deciden. El presupuesto fue de 1.200.000 €/año para el 2017. Señala que la crisis les ha afectado mucho: "ha estado cuatro años disgregado, atribuyendo ayudas sólo por el Capitulo IV del Presupuesto, con importantes bajadas en la economía tanto para los Ayuntamientos como para la gestión misma del Circuito". Otra asignatura pendiente es la relación entre el técnico de cultura y su jefe político, cuestión esta que desde las asociaciones del sector se estima crucial. Sin embargo, desde que se ha retomado, piensa que sí hay voluntad política de cara al futuro: aumentar la programación, la inversión y las ayudas.

Espacios escénicos andaluces. Isabel Pérez Izquierdo, responsable de *Enrédate*, circuito de espacios escénicos andaluces, nos hace llegar un documento donde se resumen las principales intenciones y datos del mismo. Andalucía sí hace una selección de los espectáculos presentados a través de la comisión plenaria (todos los programadores) del circuito, que se reúne semestralmente, ayudada por preselecciones realizadas por comisiones de expertos en los campos más especializados, como el flamenco o el teatro para niños. Es de destacar que esta comunidad sí apuesta por la profesionalización y formación de los técnicos de

Teatro del Bosque
en Móstoles.

Fachada del teatro Gayarre
de Pamplona.

cultura, "obligados" a asistir a las reuniones, a ver espectáculos y a acreditar un mínimo currículo para que su teatro pueda formar parte del circuito. Sin embargo, en el listado de objetivos del mismo, el primero es "estimular la distribución de las compañías y formaciones andaluzas en los teatros de la comunidad". Fin indudablemente legítimo, aunque ¿qué pasaría si cambiáramos el enunciado por este otro: "estimular la distribución de las compañías y formaciones de la mayor calidad posible en los teatros de la Comunidad"? ¿Las Instituciones que velan, en el fondo, por asegurar el acceso dc la población a la "mejor cultura posible", deben establecer criterios de defensa de la producción local, o criterios de calidad?

"Hay comunidades sin circuito, otras con circuitos en los que es prácticamente imposible entrar desde fuera (Cataluña, en Andalucía y Galicia sólo con invitación...)"

¿Apoyar la producción local es una forma, indirecta y de largo recorrido, de mejorar la oferta? El debate, aplicable también a otras comunidades, está servido.
Por su parte, Clara Pérez, distribuidora y miembro de la Junta Directiva de ADGAE (Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de AAEE), nos transmite la visión desde la otra parte, y señala que la amenaza que apuntaba la coordinadora valenciana, se ha convertido en realidad en muchas comunidades, transformándose en algo para lo que no fueron diseñados: "hoy son, en muchos casos, simples fuentes de financiación a los ayuntamientos, cuando fueron creados, sobre todo, para coordinar giras y potenciar determinados sectores del teatro que debían ser protegidos: calidad sin perfil gran público, nueva creación, danza, circo, etc". Señala también que, en muchos casos, están permitiendo a los ayuntamientos la inclusión del formato no profesional para cumplir con las exigencias de programación que les impone el circuito, con lo cual no solo se minora el presupuesto inicialmente previsto para el teatro profesional, sino, sobre todo, la cantidad de fechas disponibles para programar, por lo que las giras de espectáculos profesionales son cada día más difíciles. "Se trataría de crear nuevas posibilidades", insiste, "no de sustituir unas cosas por otras". Además, indica el sorprendente incremento de la burocracia y la poca colaboración que hay, entre comunidades

Exterior del teatro Capitol en Calatayud.

Teatro Lope de Vega de Chinchón.

y Administración Central, para desarrollar herramientas comunes que faciliten el trabajo. En la era digital sigue habiendo que multiplicar la carga de los mismos datos una y otra vez, enviando y reenviando fichas, permisos y certificados. ¿No se podría crear una herramienta desde el Ministerio que facilitara y diera unidad a todo esto?, pregunta.

Por último, desde luego, apunta las inaceptables diferencias según territorio. Hay comunidades sin circuito, otras con circuitos en los que es prácticamente imposible entrar desde fuera (Cataluña, en Andalucía y Galicia sólo con invitación…); en otras hay grandes diferencias en la financiación, o en la relación entre las ayudas a la producción que dan y la programación de esos mismos espectáculos apoyados. Unas comunidades dan ayuda a gira y otras no. Hay también, a veces, un uso de los plazos como filtro para limitar la entrada de propuestas… Desde ADGAE, así como desde La Red se han hecho varios estudios sobre circuitos, pero no parece que ninguna institución central ni autonómica se haya interesado lo suficiente en escuchar al sector en este campo.

Comisión de selección. Por otro lado, respecto a una de las cuestiones clave, la selección de la oferta que el circuito realice previamente, se muestra ambivalente: "puede ser contraproducente, ya que un espectáculo que no ha sido seleccionado por una comisión muchas veces se queda sin posibilidad de girar en esa comunidad". Por otro lado, la no selección parece decantarse hacia un exceso de espectáculos caros y comerciales en el circuito… En esta cuestión se depende de la idoneidad de los integrantes de la comisión de selección. Y, desde luego, cree que si los objetivo se marcaran pensando en el público, el criterio sería la calidad y no el proteccionismo local. Un ejemplo a seguir es el circuito del País Vasco, *Sarea*, frecuentemente puesto como modelo de buena gestión. ¿Por qué? Porque detrás de él hay una idea clara, enfocada al público, bien empastada entre autonomía y gestores municipales y desarrollada por buenos profesionales, especializados, con la suficiente capacidad de decisión. Algo que, por desgracia, no siempre existe en otros lados. Siendo un tema de extraordinaria complejidad no cabe en este artículo el análisis pormenorizado y necesario de cada circuito, quizás más adelante. Pero desde luego parece claro que, treinta años después de su nacimiento, se impone una revisión del modelo y se echa en falta una mayor coordinación a nivel nacional. Si ens anidad o educación la Administración Central tiene la obligación de velar por la igualdad territorial en el acceso ofrecido a los ciudadanos, en cultura, también.

Detalle de la alegoría a Julián Romea en el teatro que lleva su nombre.
© Antonio Castro

El día de la Academia

La ciudad de Murcia ha acogido a la Academia de las Artes Escénicas en una jornada sobre teatro del Siglo de Oro que sirvió de marco para la entrega de las Medallas de Oro y las distinciones de honor de la institución.

El pasado mes de febrero tuvo lugar en Murcia la I Jornada de Teatro Clásico de la Academia, celebrada el día 26, y en la que un centenar de artistas y miembros de la Academia se trasladaron hasta allí para participar en un programa intenso de actividades que logró despertar el interés de los murcianos y tuvo una gran acogida entre los medios de comunicación. El evento culminó con el nombramiento de Académicos de Honor a José Sacristán, Lola Herrera, José Luis Alonso de Santos, Ramón Ivars y Montse Amenós, y la entrega de las Medallas de Oro de la Academia a las entidades e instituciones que han destacaron en la promoción del teatro clásico en nuestro país. También se concedió la Medalla Especial de la Jornada a la anfitriona Universidad de Murcia, cuya colaboración ha sido esencial para el desarrollo de esta Jornada. Las actividades programadas no pudieron tener mejor marco escénico, los del Teatro Romea y el Real Casino, dos de las instituciones de mayor tradición cultural de la ciudad. La primera es un edificio emblemático, de propiedad municipal, construido a mediados de siglo XIX en plena desamortización y en terrenos que fueron expropiados a los dominicos; es un teatro excepcional de inspiración neoclásica con detalles modernistas y totalmente rehabilitado.

Por su parte, el Real Casino también se edificó en la misma época, en la arteria Trapería, y destaca por la apabullante mezcla de estilos ornamentales, pues en él conviven desde un salón de baile de estilo barroco a un patio árabe y otro neoclásico, además de otras muestras de arte pictórico que pueblan sus techos. La Jornada arrancó con un encuentro de carácter profe-

La relación de Murcia, tanto de la capital como de las distintas ciudades de la región, con el teatro es intensa. La actividad en los distintos escenarios y el apoyo fundamental de la Universidad nos hacen afirmar que allí hay pasión por el teatro. No pudo tener la Academia mejor marco para sus nuevas actividades. El centro de ellas estuvo en el Teatro Romea, construido en 1862 como de Los Infantes y bautizado más tarde con el nombre del legendario actor murciano. No debemos olvidarnos de que también en Cartagena nació Isidoro Máiquez, el luchador por dignificar la profesión de actor. Y murcianos fueron, entre otros, el compositor Manuel Fernández Caballero, los intérpretes Fernando Díaz de Mendoza, Paco Rabal, Margarita Lozano, o el director Ángel Fernández Montesinos. Precisamente Montesinos cuenta en sus memorias que la proximidad de su casa al Teatro Romea fue decisiva para decantarse profesionalmente por el teatro. Hoy presumen de murcianos Ginés García Millán, Carlos Santos, Daniel Albaladejo o Paco Marín. Otro de los pilares de la escena murciana es el Teatro Circo, construido en 1899 y recuperado para la ciudad -y para las artes escénicas- hace siete años. El auditorio Víctor Villegas completa el mapa escénico. Y en Cartagena están el teatro romano, como museo, y el Nuevo Teatro Circo. En Yecla el teatro Concha Segura, el teatro Guerra en Lorca. La Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia y la Universidad son los grandes focos de formación práctica y académica. En los actos desarrollados en esta capital española participaron representantes de todas las entidades que, de una u otra manera, tienen relación con la escena murciana y, por extensión, con la nacional.

sional entre el presidente de la Academia, Jesús Cimarro, y profesores y alumnos de la Universidad de Murcia, la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (ESAD) y representantes de asociaciones profesionales del sector. Con el aforo completo, el presidente y varios miembros de la Junta explicaron los fines que persigue la Academia -"potenciar las artes escénicas de nuestro país, e impulsar su promoción nacional e internacional y fomentar su desarrollo y perfeccionamiento"-. Muchas fueron las preguntas suscitadas por los asistentes, entre las que abundaron las relativas a los requisitos que se exigen para pertenercer a ella y las actividades que desarrolla.

A continuación dio comienzo en el escenario del teatro el taller de práctica escénica "Para no mal-decir el verso", impartido por el veterano actor y académico de honor Manuel Gallardo, y en el que participaron cuarenta alumnos de la Universidad y de la Esad. Gallardo ofreció una clase magistral de tres horas en la que practicó con los alumnos el recitado de algunos textos clásicos, les descubrió errores habituales en los que suelen caer los intérpretes y les enseñó algunas reglas básicas de prosodia. La sesión, de puertas abiertas, permitió al público seguir la evolución de la clase.

La tarde se dedicó al acto más académico de la Jornada y fue moderado por el catedrático y director de *Artescénicas*, César Oliva. Participaron el autor José Luis Alonso de Santos, el director de escena Lluís Pasqual y la catedrática Evangelina Rodríguez, y en él explicaron cómo es su trato con los textos clásicos en las diferentes parcelas en las que actúan: la autoría, la dirección escénica, el estudio y la investigación. Publicamos a continuación las intervenciones de cada uno de ellos.

Para el cierre de la jornada se celebró la gala de entrega de distinciones y premios, que tuvo lugar en el Real Casino de Murcia, en el marco de una cena, y que fue presentada por los actores Antonio Resines y Ana Labordeta.

Galardones académicos. Contó con la presencia de numerosos artistas y hasta allí se acercaron también los representantes de las instituciones de Murcia, como el alcalde de la ciudad, José Francisco Ballesta Germán; el consejero de Turismo, Cultura y Medio Ambiente, Javier Celdrá; la directora general del Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes, Marta López-Briones, y el rector de la Univerdidad de Murcia, José Orihuela Calatayud. Con estos galardones la Academia quiere dar a conocer la excelencia artística de los profesionales de las artes escénicas de nuestro país. Los profesionales que pasan a tener la orla de Académicos de Honor son el dramaturgo José Luis Alonso de Santos y los actores Lola Herrera y José Sacristán. Igualmente, fue distinguida

la escenógrafa y figurinista Montse Amenós, autora de gran número de escenografías de importantes espectáculos de Cataluña y Madrid (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, *El Mikado, La noche de San Juan* o *Anselmo B)*; y también el escenógrafo Ramón Ivars, autor de escenografías de óperas y ballets, y que también ha trabajado junto a figuras de la danza como Maximiliano Guerra o Sylvie Guillem. Respecto a las Medallas de Oro, estas han recaído en cinco instituciones que han destacado por su promoción y divulgación del teatro clásico:

"Cinco instituciones recibieron la Medalla de Oro de la Academia"

Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. Cada año, desde 1984 y gracias al empeño del profesor y académico Antonio Serrano Agulló, las ciudades de Almería, Roquetas de Mar, El Ejido y Vícar se convierten en ciudades del Siglo de Oro español. Durante casi tres meses se desarrolla un extenso programa de representaciones, foros, exposiciones, recitales y actuaciones de calle. El profesor Serrano estuvo al frente durante 27 años de estas Jornadas y en la actualidad las dirige Ricardo Arqueros. En 2018 se celebra la 35 edición de las Jornadas.

Compañía Nacional de Teatro Clásico. Fue fundada por Adolfo Marsillach en el año 1986 a instancia de José Manuel Garrido, director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. En treinta años de existencia ha producido más de ochenta espectáculos, con especial atención a los textos del Siglo de Oro Español. En el año 2007 se creó la Joven Compañía, un proyecto de entrenamiento de jóvenes intérpretes profesionales en teatro clásico. En la actualidad la dirige Helena Pimenta.

Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Gracias al descubrimiento en 1954 del corral de comedias de esa localidad se pudo organizar posteriormente el que se ha convertido en el festival más importante dedicado al teatro del Siglo de Oro. La primera edición surge de las Jornadas de Teatro Clásico celebradas en el año 1978. Desde enero de 2018, Ignacio García es su nuevo director.

Fundación Siglo de Oro. En 2006 se estrenó en el Festival Clásicos de Alcalá la comedia *Desde Toledo a Madrid*. Fue la presentación de esta Fundación a través de la compañía Rakatá, nacida en 2002 con egresados de la RESAD. En 2012 representaron en castellano *Enrique VIII* de Shakespeare en el teatro londinense The Globe. En diez años han logrado producir obras fundamentales de nuestro repertorio clásico como *El perro del hortelano*, *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza de* Lope de Vega *o Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare. En la actualidad tienen en repertorio *El rufián dichoso,* de Cervantes.

Grupo de Investigación TC/12, Red del Patrimonio Teatral Clásico Español. Este es un gran proyecto de investigación sobre el teatro clásico español con 12 equipos y más de 150 investigadores de 52 universidades y centros de investigación de todo el mundo. Está coordinado por el catedrático Joan Oleza, de la Universidad de Valencia.

Los objetivos principales del TC/12 son la edición sistemática y el estudio en profundidad del teatro clásico español, la creación y aplicación de nuevas tecnologías en su investigación, la puesta en marcha de una colección digital de teatro clásico europeo y la transferencia de sus investigaciones mediante la colaboración con instituciones científicas y culturales. Así se pretende situar el teatro clásico español en la nueva red global de referencias culturales.

izquierda: Todos los galardonados por la Academia en Murcia.
© Antonio Castro

abajo: Manuel Gallardo con los alumnos de su curso.
© Antonio Castro

Del 11 al 15 de julio

NERÓN

De Eduardo Galán

Reparto: Raúl Arévalo, Itziar Miranda, José Manuel Seda, Diana Palazón, Francisco Vidal, Javier Lago, Daniel Migueláñez, Carlota García.
Dirección: Alberto Castrillo-Ferrer.

64 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2018

CONSORCIO PATRONATO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2018
MIEMBRO DE
VENTA DE ENTRADAS
TRANSPORTE OFICIAL
DIRECCIÓN Y GESTIÓN
PATROCINADORES
COLABORADORES

Entender a los clásicos

La Jornada de Teatro Clásico de Murcia necesitaba un soporte verdaderamente académico, que le diera ese aire universitario del que había surgido el programa. De ahí que, junto al taller de verso impartido por Manuel Gallardo, en el escenario del Teatro Romea se reunieron tres personalidades del mundo de la práctica y la teoría. Los elegidos para este acto fueron: ***José Luis Alonso de Santos****, dramaturgo, pero también estudioso del teatro, director que fue de la Compañía Nacional de Teatro Clásico;* ***Lluís Pasqual****, responsable actual del Teatre Lliure, profesional de un amplio recorrido en el mundo de la escena, desde el Centro Dramático Nacional al Théâtre de l'Europe; y* ***Evangelina Rodríguez****, catedrática de Literatura Española y autora de importantes monografías y artículos sobre teatro del Siglo de Oro. La coordinación del acto estuvo a cargo de César Oliva.*

Evangelina Rodríguez, César Oliva, Lluis Pasqual y Alonso de Santos en el debate.
© Antonio Castro

EL TEATRO CLÁSICO Y LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

por José Luis Alonso de Santos

En el año 2004 una votación celebrada entre los quinientos expertos en arte más importantes del mundo dictaminó que *La Fuente*, de Duchamp, había sido la obra de arte más influyente del siglo XX, es decir, de lo que nosotros llamamos, en general, "la modernidad". Les recuerdo, para los que no la sitúen en este momento, que esa obra de Duchamp, *La Fuente*, es un urinario que compró en una tienda de sanitarios y mandó a una exposición en Nueva York, y que no quisieron exponer, lo que causó un gran escándalo. No me voy a detener aquí en contar los avatares durante todo el siglo XX del célebre urinario de Duchamp (que es sobradamente conocido), pero sí en una anécdota que me parece significativa de lo que pasa en la actualidad, el siglo XXI, con ese célebre objeto (con sus copias, ya que aquel urinario original ya no existe). ¿Qué sucede en la posmodernidad de nuestro tiempo con aquél emblema de la modernidad del siglo XX? Pues que es necesario exponer cada una de las 17 copias que existen de este urinario en las exposiciones del mundo entero con una caja de metacrilato protector, ya que si no una gran cantidad de visitantes de cada exposición intentan "comprometerse con la posmodernidad" orinando dentro del objeto símbolo de la modernidad.

¿Y qué tiene que ver la evolución en la historia del arte, y el poco respeto a los

signos representativos del marco referencial anterior, con el tema del Teatro Clásico Español que estamos tratando aquí?, se preguntarán ustedes, con razón. Para contestar a esa pregunta dejemos por un momento el urinario de Duchamp (protegido, eso sí, con su caja de metacrilato para que a ninguno de ustedes le dé por ser posmoderno), y vayamos a uno de los marcos referenciales más significativos de nuestro Siglo de Oro: unos versos de Calderón que se estudian desde el colegio, y que marcan el ónfalo en la organización del mundo de todo ese periodo de pensamiento. Es uno de los momentos más famosos y representativos de nuestro Teatro Clásico: los versos de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea:* "Al Rey, la hacienda y la vida/ se ha de dar, pero el honor/ es patrimonio del alma,/ y el alma solo es de Dios."

Hoy día ninguna de las célebres palabras de esta fórmula canónica de organización del mundo significa lo mismo que en el siglo XVII, y ha quedado como un "juego de lenguaje" de época, ya que desde comienzos del siglo XX se acepta, culturalmente, la caída de un ónfalo central unificador de valores referenciales.

Vemos, pues, que de: "Al Rey, la hacienda y la vida se ha de dar...", de Calderón, a orinarse los posmodernos en el urinario de Duchamp, hemos recorrido un largo camino.

Juegos de lenguaje. Dejemos esta cuestión del "largo camino recorrido" para retomarlo después, y vayamos al importante tema del "juego de lenguaje" al que nos hemos referido antes. Digamos, como punto de partida, que nuestros "juegos de lenguaje" se asientan siempre sobre una presuposición implícita. Este razonamiento capital para entender nuestra posible comunicación, no es mío, claro está, sino de un importante filósofo del lenguaje: Wittgenstein. ¿Y cuál es la presuposición implícita que tenemos cuando hablamos del Teatro Clásico Español y sus "juegos de lenguaje"? En cualquier curso, certamen o congreso sobre el Teatro Clásico Español, se parte siempre de que estos versos de Calderón, esta obra y este autor, y el movimiento artístico y cultural que representan, son importantísimos no solo bajo el punto de vista de la ficción, sino que aportan todo tipo de valores (educativos, culturales y sociales) en todo momento del pasado, del presente, y hasta nos atreveríamos a decir que del futuro. No seré yo el que se atreva a contradecir esta contundente afirmación, pero pienso que nuestra obligación es cuestionarnos las etiquetas que dan nombre a los fenómenos culturales, y abordar alguna argumentación que abra interpretaciones a las presuposiciones implícitas aceptadas por la costumbre. Y aquí quiero introducir otra variable sobre la que reflexionar. ¿Esta presuposición implícita es sobre todo el teatro del Siglo de Oro, o solo sobre parte de él? ¿Sobre los autores, o lo que son clásicas son algunas de sus obras? ¿Si Lope de Vega es un autor clásico, y su obra *Fuente Ovejuna* una obra clásica, podemos considerar también sus obras *Carlos V en Francia*, y *Carlos V en Túnez*, como clásicas? ¿Significa lo mismo obra clásica que barroca o del Siglo de Oro? Intentemos encontrar un término que nos guíe en ese territorio de confusión en que nos hemos metido, y ese término será la palabra USO. ¿Se han usado igual, con los mismos fines y resultados, desde que se escribieron hasta ahora, las obras citadas de Lope?

"Vemos que de: 'Al Rey, la hacienda y la vida se ha de dar...', de Calderón, a orinarse los posmodernos en el urinario de Duchamp, hemos recorrido un largo camino".

La representación. Permítanme que para adentrarnos en el territorio de la palabra USO emplee una metáfora, ya que estamos en el campo de la Razón Poética, en el que la metáfora es la principal aliada. Imaginémonos un bosque: "el bosque de los clásicos". Un bosque enorme (dos siglos, cientos de autores y miles de obras), con especies y espacios diferentes, con zonas llanas y montañosas, con ríos y pedregales. Ese bosque lo verá de forma diferen-

te la persona que entre en él por diferentes lugares, una o muchas veces, en épocas de sol o de nieve, y que conozca una zona y desconozca las demás, o que, según la conocida frase, "los árboles no le dejen ver el bosque". Pero, además, y utilizando la palabra USO como guía, como habíamos prometido, si va a cazar mariposas verá el bosque muy diferente a si va a esconderse perseguido por la justicia, o a hacer el amor, a cortar leña o a buscar setas. Es decir, el USO que demos al bosque modificará el valor y sentido de la palabra "bosque".

El Teatro Clásico Español es ese bosque. Y cada definición que hacemos de él, además de guiados por la costumbre, la hacemos en función de la porción de bosque que creemos conocer y del USO que hemos hecho de él hasta ese momento. Por eso suele pensar de diferente forma sobre el tema el actor que el profesor, el crítico que el espectador, el público no habituado a este tipo de teatro que el sí habituado, la persona formada artísticamente que la no formada, etc.

La verdadera hermenéutica del teatro es la representación. Por muchos estudios y explicaciones que se den de un texto de teatro, clásico o no, incluso las del mismo autor, su única hermenéutica, la interpretación real, solo se da en su USO para el que fue escrito, es decir: en su REPRESENTACIÓN escénica.

Pensemos en el lenguaje teatral con un sentido similar al del lenguaje común, donde, si un signo no se usa o se usa en diferente sentido al original, deja de tener su significado originario. El USO es su ser. O, dicho de otra forma: su significado está en su USO.

Para delimitar y aclarar el significado que tiene aquí, dentro de la Razón Poética, la palabra USO - y poder cerrar así esta breve intervención -, hemos de volver a dos términos que ya hemos señalado anteriormente, y que dan sentido a este bosque que estamos explorando: "ficción y transcurso".

Respecto a la FICCIÓN el receptor actual del teatro sabe que el ónfalo, centro referencial esencial en que se apoya y sustenta nuestra ficción del Siglo de Oro, es también "una ficción". Es decir, es una entidad (de ficción) dentro del modelo imaginario de la realidad (de ficción), construido a la medida humana que un escritor puede imaginar. Es pues un simulacro manejable (como intenta ser siempre una ficción), que funciona como un reloj, con una lógica que nuestros autores clásicos creían regulado por un relojero mayor último (que es también una ficción y otro "juego de lenguaje").

Y en cuanto al TRANSCURSO, en la representación actual de estas obras se da siempre, de una manera u otra, acertadamente o no, una actualización, que no es tanto un traer la obra al presente, como mostrar (conscientemente o no) el transcurso desde su época a la del espectador. "Yo no pinto el ser, pinto el transcurso", decía Montaigne. Algo así se intenta siempre hoy en las puestas en escena de una obra clásica, otra cosa es que se consiga o no: mostrar ese transcurso de un tiempo a otro.

Formas artísticas. Estamos situados en el mundo del arte, luego no solo estamos hablando de un transcurso de sucesos históricos, sino también, y es lo más importante, de unas formas artísticas que pasan de la caliente emotividad, imaginativa y transcendente, de la etapa barroca, al reino abstracto y frío de la idea y los conceptos de la posmodernidad. Y del paso de la aceptación de un mundo inmutable con valores fijos, a un mundo donde todo marco referencial es destruido como paso previo a intentar crear uno nuevo.

"El teatro del siglo XVII nos explica el sentido de las cosas para el ser humano. El teatro del siglo XXI nos muestra que las cosas no tienen sentido"

De ahí el enorme salto dado desde los sacralizados versos de Calderón al urinario de Duchamp, donde, si puede, orinará el espectador actual desacralizando la historia entera del arte.

El teatro del siglo XVII nos explica el sentido de las cosas para el ser humano. El teatro del siglo XXI nos muestra que las cosas no tienen sentido. Viaje que nosotros hemos de mostrar en los escenarios de nuestro tiempo, dando, en el USO de la FICCIÓN, el TRANSCURSO fundamental de aquella época a esta.

DIRIGIR TEATRO CLÁSICO

por Lluís Pasqual

En el siglo XVII, Europa elige el teatro para explicarse. Ya lo había hecho con la música. La Europa de Inglaterra, Francia y España. Los italianos no consiguieron una dramaturgia similar. El Siglo de Oro español, como el período isabelino y el gran teatro francés, utiliza la metáfora del espejo: el espectador se ve reflejado en el escenario y comprende con cierta profundidad quién es, quiénes somos, dónde estamos y por qué pasamos por el mundo. El problema que tenemos en España los directores cuando nos enfrentamos con un texto de ese tiempo es que lo hacemos como si nadie lo hubiera hecho antes. Nos faltan elementos, herramientas, materiales. En el XVII el diálogo, la confrontación, la dialéctica en forma de personajes sobre un escenario, recrea y plantea un nuevo tipo de lenguaje y, por lo tanto, un nuevo tipo de pensamiento, del cual se deriva un nuevo tipo de interpretación. El alejandrino francés permite decir en sus catorce sílabas una idea completa; es toda una estructura de pensamiento. El verso blanco inglés ofrece una enorme libertad, y explica también un lenguaje peculiar; sus versos denotan un cierto espíritu de verdad. En el teatro clásico español confluyen líricas heredadas de mucho tiempo atrás, que provocan estrofas y rimas muy diferentes. Toda esa pluralidad de formas corresponde a distintos momentos que sucedían en el escenario. El público sabía, por la redondilla, el soneto, o la octava real, qué estado de ánimo quería el poeta producir en quienes escuchaban la comedia. Pero el octosílabo es un versos corto, muy difícil de meter en él un pensamiento completo. Está el endecasílabo, sí, y otras estrofas, pero son usadas en mucha menor proporción. El octosílabo explica lo complicado que es nuestro teatro del Siglo de Oro y lo complicado que somos.

Marta Grau, mi maestra en el Institut del Teatre, nos decía que el día que supiéramos decir bien un soneto sabríamos decir cualquier texto. El soneto es un mundo que contiene todo. Eso se perdió en el fondo de los tiempos. Nadie enseña a decir versos en España. En Francia, en Inglaterra, los niños se educan con Corneille, Racine, Molière, Shakespeare, Marlowe. El aprendizaje del verso nos sumerge en una música que hace más comprensible el texto que si fuera prosa. Parece una contradicción, pero no lo es. Hay algo fundamental en el teatro clásico, sobre todo el español: revela la naturaleza de nuestro pensamiento a través precisamente del verso. Muchos actores creen que es más fácil hacer un clásico si fuera en prosa, y no es cierto. Se apoyan en que con el verso el método, o los métodos, no tienen cabida. Hay que tirar todos ellos y darse a la confianza con que servimos una canción. El director, por su parte, debe encontrar un verdadero cuaderno de dirección en el interior de cada texto. Los textos marcan el ritmo de la escena. Todo el mundo es ritmo, decía Prokofiev. Hay que intentar ponerse en la respiración del autor, renunciando a la propia. Respirar una escena es estar junto al aliento de ese autor.

“El problema que tenemos en España los directores cuando nos enfrentamos con un texto de ese tiempo es que lo hacemos como si nadie lo hubiera hecho antes”

Gran libertad. En general, salvo algún estudio muy determinado, no sabemos bien cómo lo hacían nuestros antepasados. En España había actrices, cosa que los ingleses no tenían; en Francia solo eran cortesanas. Y los actores, a los que no se les permitía ser enterrados en tierra sagrada, podían hacer de Dios, o de santos; como las actrices, muchas ellas de discutible moralidad, hacían de Virgen o de santas. Parece extraño que dentro de ese código moral tan estrecho de la Contrarreforma hubiera una gran libertad, incluso de contenido.

El verso crea unos resortes interpretativos, una manera de hacer. Esa manera de interpretar es la que los ingleses han ido desarrollando a lo largo del tiempo, y produce la manera de actuar actual. En España eso no ocurre. Siempre estamos empezan-

Nuria Espert en *El rey Lear,*
dirigida por Lluís Pasqual.
© Ros Ribas

do de nuevo. Primero porque no hay una cultura del verso en las escuelas o colegios. Parece como si el verso fuera la dificultad, pero es al revés. El verso facilita al actor todos los matices que la estructura de ese momento propone. Los regala.

El honor. En 1981 dije aquello de que "Calderón soy yo", que tanto indignó a críticos y profesores; quise indicar cuál era el problema del teatro español. Dicho problema es que la frase de Calderón ya no nos sirve para lo que sirvió; y que el misterio del noventa por ciento de las obras reside entre los muslos de una doncella. El tema fundamental es el honor. Y el honor reside entre los muslos de una doncella. Claro que el monólogo de Falstaf relativiza el tema del honor. En el teatro de hoy las cosas no son así, al menos, en mi opinión. Si coges una pieza como *La devoción de la cruz*, ¿quién quiere hoy escucharlas?¿Por qué un director tiene que pasarse tres meses para explicar la grandeza de Dios y las dudas que uno pueda tener? Se hace muy difícil. *Andrómaca*, de Racine, también es difícil de entender hoy, pero no tanto. Nos falta rigor filológico. No nos lo han enseñado. Y esto ocurre en un teatro, como el del Siglo de Oro español, en el

que existen una cantidad impresionante de textos, pero nos faltan herramientas con que tratarlos.

El espectador. Desde los griegos al teatro español o al isabelino pasan nada menos que dos mil años. En ese tiempo, el espectador ha ido haciendo un zoom para ver más cerca, más de frente, al personaje. Años después, el cine ha llegado hasta el primer plano. El teatro griego, que en el fondo era pedagógico, se hacía para cinco o diez mil espectadores, que veían personajes pequeñitos con coturnos y máscara para poder sobresalir un poco más. El lenguaje creaba la situación dramática que se pretendía. En el Globo, o en el corral, estaban encima del actor, sentían cómo respira. También hoy día el público acude más a las salas pequeñas, con aforos muy limitados. Es una manera de compartir con el actor lágrimas, risas, respiración. El teatro perdió mucho cuando perdió el verso. Había una convención que existía para todos: para los que estaban en el escenario y para los que estaban en el aposento. Da pena perder ese diapasón que te levantaba diez centímetros del suelo por el mero hecho de ser en verso. Comprendo que no se puede ir a base de octosílabos por el mundo. Pero cuando uno lo hace, lo agradece.

Asistentes a las Jornadas en el Teatro Romea
© Antonio Castro

LOS CLÁSICOS Y LA CULTURA ESPAÑOLA

por Evangelina Rodríguez Cuadros

No resulta fácil imaginar a un ciudadano ateniense, durante las Grandes Dionisíacas, preguntar: «¿Qué tal la nueva de Sófocles?». O a un mosquetero, en el Madrid del siglo XVII preguntando: «¿Qué tal la nueva de Lope o de Calderón?». Los clásicos no sabían que estaban haciendo teatro clásico. Vivían (mejor o peor) de él. Pero en este país el estatuto de clásico se alcanza poniéndoles una estatua y no haciéndolos lectura obligatoria en la enseñanza. Siguen habitando un «país extraño»: el del pasado. En la Universidad sabemos que es poco probable que el referente de la memoria de los estudiantes no alcance más allá de los cuatro o cinco últimos años. Como para hablarles de gente que escribía teatro hace más de cuatro siglos y que, además, muchos fueron curas.

Lo peor es que la anterior generación a esa ya tuvo problemas para reconocer en el teatro clásico —sea del Medioevo, del Siglo de Oro, del XVIII o del Romanticismo— no un patrimonio cultural tangible, sino enunciados abstractos, personajes o clichés tal vez identificados con la humorada de un gracioso respondón o la sonoridad del recitado (eso casi nunca falla). Casi todo difícilmente compatible con una contemporaneidad hoy muy sobrevalorada. En nuestra historia cultural los clásicos han debido pagar un duro peaje: integrarse en el imperativo categórico de «lo propio», en la reverente fabricación de un pasado «nacional». Y parecen desterrados de otro tipo de educación, tal vez la más importante: la emocional o sentimental. A nuestro instinto colectivo le cuesta forjar una imagen reconocible de sus mitos clásicos. A excepción de don Quijote (que es una figura «teatral» pero no «de teatro»). Pero ¿por qué nos toca el corazón Otelo y no don Gutierre? ¿Por qué nos estremece el «unsex me here» de *Lady Macbeth* y *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara ha merecido caricaturas de romance como «hombruna y zanquilarga / membruda y ojimorena»?

"En la Universidad sabemos que es poco probable que el referente de la memoria de los estudiantes no alcance más allá de los cuatro o cinco últimos años".

El teatro ha perdido pie en la instantánea cultura del lacónico tuit. Pero Lope defendió así su *Arte Nuevo de hacer comedias*: «porque como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto». Sustanció en 30 lacónicos tuits un teatro popular tal como lo definiría, más de tres siglos después, Barthes: un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia. ¿Alta cultura o dramaturgia de vanguardia? Pues sí. Las Misiones Pedagógicas, hace casi 90 años, llevaron a los pueblos no a Shakespeare, Chéjov o Ibsen sino a Lope, Cervantes o Calderón; y no a Beethoven sino a Albéniz, Granados o Manuel de Falla. Sin complejos: «cultura española» y no necesariamente «el espíritu nacional» que, al decir de Pemán reconquistó la victoria franquista «por los cuadros de Velázquez, las comedias de Lope de Vega, por don Quijote y el Escorial», borrando la tradición ilustrada y liberal (y no sólo del romanticismo más reaccionario) que también aportaba. Ahora ya no hay problema: en todos los niveles de la enseñanza se ha puesto un refinado esmero por degollar las materias que supongan una mínima diacronía temporal. Y, aparte de su puesta en escena —nada frecuentes, a no ser a golpe de festival— que nos eximiría de la farragosa tarea de leerlos, se va perdiendo la "cultura del texto". Como aventajado "enfant terrible" Francisco Rico afirma que "un clásico de verdad es una obra que se conoce en una medida nada trivial sin necesidad de leerla". O sea, que a los clásicos no los salva ya ni la RAE.

Juzgar a los clásicos. De modo me quedo con Azorín cuando afirmó que no existe más regla para juzgar a los clásicos que "examinar si están de acuerdo con nuestra manera de ver y sentir la realidad", porque no queda otra que "juzgar a los muertos con arreglo a los vivos". Claro que cada nación gestiona

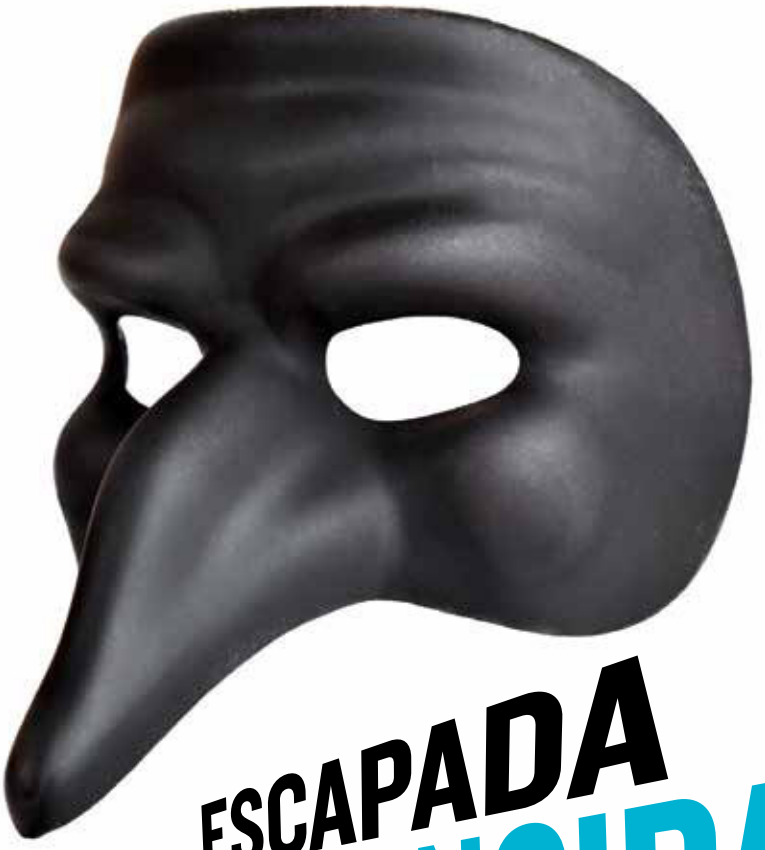
Fachada del gran Teatro Romea de Murcia.
© Antonio Castro

de modo diferente a sus clásicos. En 2016 cundió la indignación entre "blogueros" y "tuiteros" ingleses porque los estudiosos habían concluido que su obra *Cardenio* —hoy desaparecida— se inspiró en el personaje del Quijote. Admitían que pudo escribirse en colaboración por varios autores (entre los que podría estar Cervantes). Pero añadían: "Las películas de Walt Disney no están hechas por el hombre Walt Disney, sino por la productora conocida como Walt Disney Company y, lo mismo que Disney, William Shakespeare podría ser una marca". Es decir, que el patrimonio teatral británico se interioriza como una "marca", "corporación" o "industria" de cohesión de identidad y de rentable copyright o PIB. Los clásicos no eran todavía clásicos en el Siglo de Oro: fueron un negocio y quizá el primer consumo cultural masivo que conoció este país. Convertirlo en cultura quizá ya no sea cosa de ellos. Es cosa nuestra, de la sociedad y del modo de gestionar —críticamente, para bien y para mal— su memoria. Evaluarlos como un proyecto social compartido que suscitó una ética de valores públicos que no siempre supuso la celebración de ideas premodernas sino formidables intuiciones de contemporaneidad. Asumir el derecho de la libre versión de un director de escena (faltaría más), pero advertir que una "dramaturgia" revisionista no es siempre aceptable: es como mandar al "rincón de pensar" a Lope y a Calderón, cuando quienes deberíamos pensar somos nosotros.

Un clásico es actual cuando sus interrogantes trágicos estén vivos y nos toquen la piel. O cuando reconozcamos en una comedia de capa y espada el nacimiento de aquellas *screwball comedies* del Hollywood de los años treinta y cuarenta; donde puede pasar cualquier cosa como esa «bola de tornillo» del béisbol de trayectoria imprevisible o enloquecida: felicísimo anticipo de películas como *La fiera de mi niña* de Howard Hawks o *To be or not to be* de Ernst Lubisch. Y con mejores guiones.

Dijo Enrique Jardiel Poncela que el pueblo español acude a todo lo que le conmueve. En un sentido o en otro. Volvamos a los clásicos no en términos de erudición o de deconstrucción. Hagámoslo en términos de ciudadanía.

TEATRE PRINCIPAL
D'ALACANT



ESCAPADA AL PRINCIPAL DE ALICANTE

AVE
— o —
LARGA DISTANCIA

+

TARIFA ESPECIAL de HOTEL

+

DESCUENTO del 20% EN TU ENTRADA AL TEATRO

Consulta el listado de funciones ofertadas y condiciones en www.teatroprincipaldealicante.com
Tel. 965 203 100 • información@teatroprincipaldealicante.com

Sabadell · Ajuntament Alacant Cultura · renfe · Compromiso de Calidad Turística

Mercat de Música Viva de Vic

LA FERIA DE MÚSICA MÁS VETERANA DE EUROPA CUMPLE 30 AÑOS

El 65% de los programadores que acuden trabajan para salas y el 35 para festivales.

La feria de la música más veterana de Europa se celebrará del 12 al 16 de septiembre. Nada menos que 30 años son los que cumple en 2018 el Mercat de Música Viva de Vic (MMVV). Un recorrido histórico que le ha convertido en la feria más longeva del continente y que, después de alcanzar la madurez, sigue creciendo, dando estirones, que se reflejan las previsiones de aumento de las cifras de contratación que los organizadores han estimado para esta edición. El año pasado, el MMVV tuvo un impacto económico récord al reunir entidades con una capacidad de compra de más de 48 millones de euros, cifra notablemente superior a los 43 millones de 2016. Especialmente relevante fue la mejora de la capacidad de compra de las entidades públicas, de más de 23 millones en total, cuando en 2016 no llegó a los 18 millones.

Este incremento de la actividad de compra se refleja en las cifras de contratación. En 2017, se hicieron 3,8 contratos por entidad compradora: 4,6 en el caso de las entidades públicas y 3,6 con respecto a las privadas. Los managers presentes en el MMVV tenían entre todos 1.524 artistas en cartera, unos 11 grupos de media por entidad, una cifra similar a la observada en ediciones anteriores.

Los profesionales que participaron en la última edición del MMVV programaron una media de 9,09 meses al año, una cifra superior a la del año anterior (8,39 meses). Además, la programación de las entidades sin ánimo de lucro se incrementó también considerablemente. Las salas y los festivales siguen siendo los espacios en donde se programan los grupos y artistas contratados dentro del MMVV (65,8% y 35,2%, respectivamente). En 2017, las fiestas representaron el 30,1% y adquirieron mayor importancia en comparación a otras oleadas, dada la mayor presencia de compradores públicos, que son los que mayoritariamente realizan este tipo de contratación. La música en directo es, en definitiva, la que genera más negocio dentro del Mercado de Música Viva.

En cuanto a la distribución territorial, el 78,1% de las entidades consultadas afirman que los grupos y artistas contratados han actuado en Cataluña, el 67,1% en el resto de España y el 43,7% en el extranjero. Además, la presencia internacional durante los días de feria creció 10 puntos respecto a la edición anterior, llegando hasta el 20,5%. El MMVV sigue siendo un espacio de innovación y de confianza para la industria musical, donde más del 30% de las propuestas que se presentan son estrenos, porcentaje que sube hasta el 40% en el caso del mercado catalán.

Ópera Tenerife a la italiana

EL AUDITORIO CANARIO OFRECE ÓPERA A PRECIOS POPULARES

Ópera de Tenerife aborda en la temporada 2018-19 a los autores clásicos italianos imprescindibles como Rossini, Donizetti o Puccini, a los que se sumarán un amplio abanico de actividades vinculadas a la producción artística, la educación y la divulgación. Las óperas de gran formato, las producciones orientadas al público familiar y la academia internacional de aprendizaje forman parte de esta propuesta, que mantiene una apuesta por seguir acercandose a nuevas audiencias. Auditorio de Tenerife reafirma su apoyo a nuevos públicos y una temporada más ofrece el abono joven para menores de 27 años que, por solo 20 euros, podrán acceder no sólo a la programación de abono, sino a la función de Ópera en Familia y el Concierto de Galardonados del VI Concurso Internacional de Canto, además de un amplio paquete de experiencias que incluyen encuentros con los artistas o visitas al *backstage*. Asimismo, para el público en general se mantiene el precio de 15 euros como entrada más barata.

Esta oferta consolida al Auditorio de Tenerife como el centro de producción más importante que hay en Canarias, compartiendo la producción de algunos títulos con otros recintos nacionales e internacionales: Teatro Comunale di Bologna, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Argentino de La Plata y la Fundación Ópera de Oviedo. La temporada arranca con la sexta promoción de Opera (e)Studio, la academia de formación integral que, dirigida por Giulio Zappa, impulsa el desarrollo profesional de artistas que están iniciando su carrera profesional y que representarán del 25 al 28 de octubre el título de Rossini *La italiana en Argel,* al que seguirá en noviembre (días 20, 22 y 24) la ópera de Donizetti *Lucía de Lammermoor;* para cerrar el primer trimestre el 15 de diciembre con *El viaje a Reims*, de Rossini, que reunirá por primera vez a un elenco formado íntegramente por los participantes de las cinco ediciones anteriores de Opera (e)Studio. La historia principesca *Turandot*, firmada por Puccini, recalará en Tenerife los días 19, 21 y 23 de marzo, a la que se sumará *Hansel y Gretel*, de Humperdinck que, bajo el formato Ópera en Familia, se representará el 27 y 28 de abril. Continuando con la línea de apoyo a la zarzuela, se ha programado el 29 de junio el clásico de Penella, *El gato montés.* La Sinfónica de Tenerife dirigida por Nikolas M. Nägele, Christopher Franklin, Yi-Chen Lin, Giampaolo Bisanti y Óliver Díaz musicalizarán una temporada más las producciones que se representen en el Auditorio de Tenerife, junto al trabajo vocal del Coro de Ópera de Tenerife dirigido por Carmen Cruz.

El director insular de Cultura y Educación, José Luis Rivero, el presidente del Cabildo de Tenerife, Carlos Alonso, y el intendente de Ópera de Tenerife, Alejandro Abrante, de izda. a dcha. en la presentación de la Temporada 2018-19.

“Algún día los camareros de Almagro cantarán las tapas en verso”

El Festival de Teatro Clásico de Almagro celebrará su edición 41 entre el 5 y el 29 de julio con un nuevo director: Ignacio García. El Patronato del Festival le ha encargado a García la dirección para los próximos cincos años.

por Antonio Castro Jiménez

El madrileño Ignacio García no es novato en la gestión de espacios teatrales o festivales. Ha sido adjunto a la Dirección Artística del Teatro Español de Madrid y programador del Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea *Dramafest* de México. Además, ha realizado colaboraciones con el Gran Teatro Nacional de Perú, el Teatro Nacional de Bogotá o con la Compañía Nacional de Teatro de México.

Con fechas cerradas, espacios de aforo no muy amplio, en una ciudad de 10.000 habitantes ¿qué posibilidades de expansión tiene el Festival de Almagro?

Ignacio García | El Patronato quiere posicionar mejor el festival en el mundo teatral internacional. Calderón se hace cien veces menos que Shakespeare sin tener menos calidad y Almagro es mucho menos conocido que otros festivales sin ser menor su calidad. No somos Edimburgo, Aviñón o Guanajuato, pero creo que el festival tiene una identidad que le permite ser muy competitivo en el mercado internacional. Queremos que sea la ‘reserva natural’ del Siglo de Oro. Moreto, por ejemplo, que este año cumple cuatrocientos años, es una especie que proteger. Si en la reserva que es Almagro, no se le cuida a nacer y a crecer no va a existir. Pretendemos que lo que es Stratford para Shakespeare seamos nosotros para Calderón, Lope o Tirso. También queremos modificar el concepto de lo que se ha llamado siempre teatro clásico español, que pase a ser teatro clásico *en español* y que incluyamos todo lo que se escribió en los siglos XVI y XVII en la Nueva España. No sabemos nada de los poetas, de las crónicas de Indias, de la lírica. A duras penas conocemos al Indio Garcilaso. Quiero que Almagro sea el puerto de entrada de todo ese patrimonio, el lugar por donde lleguen nuevas ideas de un continente que está en plena expansión donde encuentran una idea de cómo el teatro transforma una sociedad y donde hay 500 millones de hispanohablantes.

¿Existe, o ha podido existir, algún complejo con los textos de nuestros clásicos?

I.G. | Es nuestra propia identidad de la que a veces hemos estado avergonzados sin tener por qué. A veces se ha leído el *Quijote* o a Calderón desde el punto de vista de la leyenda negra o de la contrarreforma. Pero Cervantes,

IGNACIO GARCÍA

página anterior: Ignacio García, director del Festival de Almagro. ©Enrique Cidoncha

en 1605, estaba siendo más moderno que la Revolución Francesa o la Revolución Rusa. Don Quijote le dice a Sancho: "sábete, Sancho que no es un hombre más que otro si no hace más que otro". O Calderón que dice: *La voluntad siempre es libre*. Todo esto es absolutamente vanguardista, moderno. Yo defiendo al Siglo de Oro como un lugar de todas esas ideas. Quiero que Almagro sea la punta de lanza para contar esas ideas al mundo entero y también un lugar acogedor para que cualquiera que esté defendiendo estas ideas pueda venir a exponerlas.

¿Va a seguir siendo la Compañía Nacional de Teatro Clásico el pilar fundamental el Festival?

I.G. | Siendo la CNTC un elemento básico, ha podido perder algunas veces protagonismo en la programación. Este año va a traer muchas producciones diferentes. Volviendo a las comparaciones, quienes van a Stratford quieren ver a la Royal Company porque saben que marca el canon de cómo hacer a Shakespeare. Pues nuestro teatro clásico tiene el emblema en la Compañía Nacional. Quiero también que el país invitado y la CNTC formen un eje básico de cada edición. Los invitados, como Colombia este año, traerán varios espectáculos que puedan ofrecer una panorámica de lo que se hace en ellos. Y luego van a continuar muchas de las actividades que se vienen realizando. Almagro Off es una buena manera de ver los nuevos caminos sobre el Siglo de Oro. Barroco infantil también continúa.

¿Qué puede cambiar en esta etapa que iniciará en julio?

I.G. | El Festival va a tener actividad todo el año. No queremos incrementar el número de representaciones, de espacios o de espectadores. Lo que queremos es aumentar la calidad de las propuestas y así llegar a más lugares del mundo. Uno de nuestros proyectos va a ser acompañar, apoyados por distintas instituciones, a cualquier compañía del mundo que quiera representar el Siglo de Oro. Ayudarles en la búsqueda de ediciones, de documentación, en la participación de expertos, con presencia así de la marca de Almagro. Otra iniciativa que está en marcha con Guanajuato, Londres y otras ciudades, es la que podemos llamar 'rebote'. Se trata de que, terminada la edición en Almagro, se haga una selección de lo más interesante para exhibirse en otros puntos del planeta. En resumen, que Almagro vaya a los espectadores que no pueden acudir a nuestra ciudad, lugar de encuentro durante julio, pero exportador del Siglo de Oro durante todo el año. Durante julio, efectivamente, Almagro se llena totalmente. Lo que queremos es que durante esas cuatro semanas los espectadores tengan oportunidad de ver una panorámica más rica del Siglo de Oro.

"Lo que queremos es aumentar la calidad de las propuestas y así llegar a más lugares del mundo"

El Festival cumple cuarenta y un años ¿Cómo ha evolucionado?

I.G. | Este año yo también cumplo esa edad. Somos resultado de la democracia en este país. Tenemos que saber transmitir cómo el teatro y la cultura han transformado un municipio y una comarca. Almagro sería un lugar muy diferente si no se hubiera encontrado este corral de comedias y aquí hubieran venido compañías y artistas de todo el mundo. ¿Cuánto vale que a un joven le digan los versos del alcalde de Zalamea a Juanico aconsejándole cómo debe comportarse en la vida? Si comparamos la España del 78 y la de hoy podemos ver la diferencia, por ejemplo, en las Cortes. Entonces era una imagen de señores vestidos de negro, uniformados en el atuendo, iguales. Hoy en el Congreso hay hombres y mujeres de todas las edades, pensamientos diferentes, vestidos y peinados cada cual según su gusto. Son dos fotografías radicalmente distintas. Eso dice mucho en favor

El Festival en la calle (2017).
© J. Alberto Puertas

de nuestra sociedad, que ha entendido que la diferencia nos enriquece. Almagro es lo mismo. En el principio era un gran esfuerzo, una manera de mirar del Siglo de Oro más uniforme y hoy podemos ver esa época con el rap, la danza, el teatro gestual, nuestro teatro en japonés... Hemos visto que nadie tiene por qué imponer una visión del Siglo de Oro. Debe ser, como Shakespeare, para quien se lo trabaja. Cada director tiene la oportunidad de ofrecer en Almagro su manera de transmitir su Siglo de Oro.

¿Esta defensa, conservación y promoción de este legado solo es posible desde la esfera pública?

I.G. | No, en absoluto. La esfera pública no puede hacer dejación de esa obligación y el Festival, con los diferentes patronos, es un ejemplo del esfuerzo público para el mantenimiento de un patrimonio. Pero hemos visto espectáculos sobre Shakespeare con dos o tres actores y con grandes compañías. Yo quiero abrir todo el abanico del Siglo de Oro: la picaresca, los romances de ciego, la mística, la fiesta barroca... Yo quiero que el verso invada las calles, que se digan más cosas en verso. Llegará un día en el que los camareros de Almagro cantarán las tapas en verso. Lo público tiene que generar una reserva en la que no todo esté guiado por el mercado. Pero ¿cuánto vale un verso de Lope? Lo que ese verso genera en quien lo escucha es incalculable y está fuera del mercado capitalista, fuera de una lectura puramente mercantil. Por eso necesitamos la acción pública. El Festival es la estructura pública pero dentro del mismo vienen muchas compañías privadas que con mucho esfuerzo van haciendo su camino. Almagro tiene unos estatutos que nos exigen cuidar este patrimonio y explicarlo para que tenga futuro.

Ya se presentó a la dirección del teatro Español hace unos años. Ahora gestiona Almagro. ¿Qué interés tiene por la gestión que, seguro, le restará tiempo para la dirección de escena?

I.G. | Sí, durante estos cinco años, no voy a paralizar pero sí a ralentizar mi actividad como director. Pero para mí no hay cambio. Durante estos diez últimos años me he dedicado a montar textos del Siglo de Oro y zarzuelas fuera de España. Para mí la misión de defender una identidad patrimonial no cambia con la gestión. Esto lo explica muy bien Stravinsky cuando dice: "una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente". Para mi es lo mismo montar *La hija del aire* en México o, como director artístico encaminar el Festival hacia un lugar en el que mundo donde se conozca mejor quiénes son Lope, Calderón o Sor Juana Inés de la Cruz.

Sus contactos en distintos países de Iberoamérica ¿facilitarán su difusión allí y su participación en el Festival?

I.G. | Lo espero y lo deseo. Tengo la gran suerte de haber hecho muchos contactos allá. En estos últimos diez años he vivido la mitad del tiempo en América Latina y he participado en muchos proyectos sociales y creo que es impresionante lo que pueden aportar. La misma noche de mi nombramiento hablé con la Ministra de Cultura de Colombia y le propuse que el primer país invitado fuera el suyo. Inmediatamente acogieron la propuesta con entusiasmo y van a tener una gran presencia este año. Es la apertura que queremos hacer con América Latina: que su manera de interpretar el Siglo de Oro español llegue a nosotros. No por una cuestión de gusto personal, sino porque creo que es el lugar de expansión natural.

Fruto de esta apertura transoceánica es, por ejemplo, la imagen del colombiano Fernando Botero con la que el próximo mes de julio se convocará a 70.000 espectadores a los escenarios de Almagro.

PENTACION
PRESENTA
CONCHA VELASCO
ANTONIO RESINES
EN
EL FUNERAL
Una comedia sobrenatural
CRISTINA ABAD
CLARA ALVARADO
EMMANUEL MEDINA
VESTUARIO ION FIZ
ESCENOGRAFIA ASIER SANCHO
ILUMINACION JOSE MANUEL GUERRA
MUSICA JUAN CANOVAS Y JUAN ROBLES
PRODUCTOR JESUS CIMARRO
AUTOR Y DIRECTOR MANUEL M. VELASCO
inaem
PLATEA

Montaje de *Otelo* dirigido por Eduardo Vasco
con versión de Yolanda Pallín.
© Chicho

¿QUÉ HACEMOS CON LOS Clásicos?

En el presente número de *ARTESCÉNICAS*, que viene cargado de reflexiones sobre los clásicos (ponencias de la Jornada de Murcia, entrevista con el nuevo director del Festival de Almagro…) no podía faltar el tema de la adaptación, versión o reescritura de aquellos autores de otro tiempo. Quizás sea, junto con el verso, la cuestión palpitante de esta importante parcela de las artes escénicas. ¿Cómo hacer a los clásicos? ¿Siguiendo el canon de la tradición, que nadie sabe exactamente cuál es pero que se supone o se imagina? ¿O traerlos a la modernidad, actualizando todo lo que se pueda actualizar, en la creencia de que así el público entenderá mejor el texto? He aquí la cuestión más debatida en los diversos foros que, desde hace unos 40 años, se suceden en lugares tan diversos como Almagro, Almería, El Paso, Ciudad Juárez, Olmedo, Cáceres, etc. La cuestión que hace dividirse peligrosamente el hispanismo dedicado a eso de estudiar a los poetas del Siglo de Oro. Los españoles, tan dados a las filias y fobias que aparecen en parejas antitéticas (Cervantes y Lope de Vega, Góngora y Quevedo, Joselito y Belmonte, Real Madrid y Barça…) hemos contagiado a los colegas del exterior en el debate de qué es mejor ver en un escenario: el texto tal y como salió de su progenitor, o cargado de signos que remiten a la actualidad. He ahí la cuestión. Por eso en la revista nos parecía interesante dar una vuelta de tuerca al asunto, con cuatro creadores actuales, de sobrada experiencia en el tema de adaptar textos clásicos (entendiendo con ello, textos del pasado, aunque sea del pasado reciente del tránsito entre el siglo XIX y XX) que pueden y deben terciar en el mentado debate. A todos ellos agradecemos el esfuerzo en contar en breves líneas su posición al respecto, que no es otra que la que ofrecemos a continuación.

CONFESIONES DE UN MIOPE

por Paco Azorín

Una reflexión sobre el papel en la actualidad del director de escena implica necesariamente hacer el ejercicio de abrir el plano para analizar mejor el conjunto de la sociedad en el que dicho director está, *malgré lui*, inmerso de pies a cabeza. Si, como yo creo, el teatro tiene que ser un proceso emocional e intelectual para entender nuestro entorno, para intentar que las preguntas (con o sin respuestas) sean maravillosamente complejas y ricas, entonces un director de escena tiene que ser una figura con un vínculo y un contrato férreo con tu tiempo, con sus conciudadanos. Como artistas, no podemos hablar sobre temas que desconocemos. Eso supondría un acercamiento frívolo a realidades distintas que visitaríamos de un modo superficial y, por lo tanto, banal. Nuestros temas deben ser los que nos quitan el sueño y los que nos dan alas, los que nos obligan a ser, inexorablemente, lo que somos.

Acercar el mito. En mi caso, dicho contrato con mi entorno me lleva a concebir cualquier puesta en escena desde la contemporaneidad más absoluta, incluso con los clásicos. Un texto o un autor considerado como tal, lo es porque su preocupación me llega también a mi, siglos después. Mi camino personal es el de acercar el mito al público de hoy y no al contrario, bajo el peligro de hacer un ejercicio de estilo. Quizá en nuestro país, en el último medio siglo hayamos echado de menos la figura del dramaturgo, no en su acepción de autor, sino en su acepción alemana más moderna: *el adaptador*. Se trata de una figura omnipresente en los teatros públicos alemanes. Dicho personaje trabaja desde el principio de un proyecto escénico para garantizar su conexión con la actualidad, su conveniencia y necesidad, su proyección sobre el público. En gran parte de los casos es el responsable de la adaptación de los textos, con la finalidad de la perfecta recepción. Como si de un traductor se tratara, dicha figura conoce a la perfección la lengua de origen (el entorno histórico y social de la pieza a representar), así como la lengua de recepción (el mundo actual, con cierta dosis de proximidad respecto al centro de producción), y se encarga de que la obra pase intacta de una lengua a la otra. En nuestro caso, se encargaría de que el espíritu de la obra llegue intacto al público actual. Este papel de dramaturgo, por ausencia de él y por necesidad, hemos tenido que asumirlo nosotros mismos, los directores de escena. En mi caso concreto, todas las últimas producciones de teatro (*Julio Cesar, Escuadra hacia la muerte*), y de ópera (*Maruxa, María Moliner, Don Giovanni, La voix humaine*) han sido excelentes ocasiones para explorar este acercamiento de dos mundos, de dos épocas y de dos realidades que tienen que converger, sí o sí, en la realidad del espectador. Es muy probable que haya otros protocolos distintos que yo definiría como *historicistas* y que no juzgo. Sin embargo, estoy convencido de que nuestro mundo avanza a una velocidad supersónica y que el contrato tácito que hemos firmado con nuestra sociedad, al menos a mi, no me permite mirar atrás ni un segundo. Al contario, mirar alrededor, maravillarse y, si fuera posible, mirar adelante. Allá lejos cuesta ver, pero a base de mirar y forzar la vista quizá pueda traspasar mi propia miopía.

La directora Liuba Cid.
© Antonio Castro.

El escenógrafo y director Paco Azorín.
© Alessandro Arcangeli

Celos y agravios, con dirección y adaptación de Liuba Cid (2013).
© Antonio Castro

EL TEATRO CLÁSICO INSPIRA

por Liuba Cid

En relación al teatro clásico, Peter Brook escribió: "El teatro es el estómago donde el alimento se metamorfosea en dos sustancias equivalentes: el excremento y los sueños". Todo director entiende que esta yuxtaposición de ideas abre el debate sobre contenido y forma a la hora de llevar a escena un texto clásico. En lo concerniente al montaje escénico, toda adaptación lleva consigo una revisión dramatúrgica del texto original, y consecuentemente, un proceso de 'interpretación' – 're-presentación' abierto. Esto repercute en el sustrato de la obra dramática, afectando su estructura, el relato, los personajes, la ideología y en algunos casos el título, que encapsula la denominación temática de la obra.
El teatro clásico inspira. En el marco de la producción escénica actual, de aspecto reformador y posdramático, nos aferramos, aún desde la experimentación de nuevas formas y discursos representacionales, al arquetipo de Lope, Shakespeare, Esquilo, Calderón o Molière. ¿Por qué?
Algunas de las razones las encuentro en la riqueza significativa de los textos, los personajes y su caracterología, la arquitectura de géneros, el mito como paradigma, la dinámica de la acción a través del diálogo, y otros muchos aspectos que suponen una 'puesta en valor' para el trabajo escénico y el concepto de puesta en escena del director.

Visión predeterminada. El montaje de un clásico encarna un cúmulo de relaciones productivas que atañe no solo a lo "puramente teatral"; la convención, el texto, la interpretación actoral, la planta escénica, la escenografía, la estética de la representación…, también absorbe de otras fuentes como la música, la pintura, la coréutica, la filosofía, las nuevas tecnologías, el perfomance, la arquitectura, la sociología, la psicología o el diseño. Aunque en este sentido, cabe destacar que toda superposición de capas en el montaje debe jugar un papel funcional, no efectista, como dijo Oteiza "crear es quitar". Tenemos una visión predeterminada de 'lo clásico', una necesidad, un impulso generacional de materializar esa reforma disponiendo de herramientas que, de un modo u otro, arrastran la adaptación a un nuevo status dramático. En mis proyectos escénicos he insertado dramaturgias colaterales procedentes de otras fuentes; en la versión de *Fuenteovejuna* (Almagro, 2010) añadí textos del poeta romántico cubano José Martí a la voz del pueblo, grandes dosis de hibridación estética; en *Celos y Agravios* (Cáceres, 2011), adaptación que firmo y dirijo inspirada en la comedia de Rojas Zorrilla,

el vestuario, encargado al diseñador Tony Díaz, estaba íntegramente elaborado con materiales reciclables de papel y cartón, un juego de presente y pasado que indagaba sobre la utilidad de lo inútil en la comedia aurisecular. En *El burgués Gentilhombre* (Alcalá, 2014) incluí un apartado documental en el que se preguntaba a los viandantes, a la salida del metro, su opinión sobre la escandalosa vida del Sr. Jourdain. Me pregunto entonces: ¿Es coherente una reescritura inmersiva que afecte el equilibrio natural y estructral de la obra, que rompa, *ex profeso*, con todo lo inherente al material original? ¿Es el texto un pretexto?, o por el contrario, la puesta en escena debe apuntalar la naturaleza de la obra, ciñéndose a su labor creativa, de transcripción, como partitura visual de lo escrito. La crítica teatral y literaria se inclina en una u otra dirección. Más allá de doctrinas y tópicos, solo el público esconde la respuesta.

Pere Ponce y Olivia Molina en la adaptación de Eduardo Galán de *Tristana.*
© Pedro Gato

ADAPTAR O REVENTAR

por Eduardo Galán

A pesar de haber realizado numerosas adaptaciones de las más diversas modalidades, no es tarea sencilla aventurar cuál es el camino más adecuado, si es que existe un solo camino aconsejable. No es lo mismo adaptar *El Lazarillo* para estudiantes, que *Tristana,* de Galdós, para toda clase de públicos. No es lo mismo traducir y adaptar el célebre musical *El fantasma de la ópera*, que adaptar *El libro de la selva* para público infantil. Es muy diferente adaptar *El caballero de Olmedo* que *Alejandro Magno*, de Racine. Son estas algunas de las adaptaciones a las que me he enfrentado en los últimos años. En todas me he planteado siempre en qué consistía mi función: ¿adaptar al lenguaje escénico actual o reescribir, es decir, reinventar a partir de un texto ajeno? ¿Respetar al máximo, y en la medida de lo posible, el texto original, su coherencia estructural y las ideas del autor, o utilizarlas como punto de arranque para una nueva visión del mundo en un nuevo lenguaje escénico? ¿Cuál es la libertad en la que me puedo mover? Vayamos por partes. Al adaptar *El fantasma de la ópera* era consciente de que debía respetar al cien por cien el texto del musical,

el ritmo y el desarrollo de la obra. La medida silábica de los versos, las sílabas tónicas y la rima eran de obligado cumplimiento para facilitar el anclaje musical. Trabajé codo con codo con el director musical. No había libertad, por supuesto, para eliminar escenas, modificar algunos diálogos o cambiar el carácter de un personaje. Se trataba de trasladar a la escena española el espectáculo inglés. Al terminar, los propietarios del espectáculo realizaban una traducción inversa para aprobar la traducción y versión al español. Sin llegar a estos límites, la adaptación de *El zoo de cristal*, de Tennesse Williams, me permitió reducir la duración de la obra, aligerar diálogos, potenciar la figura de Amanda (la madre) y dotar al texto en algunos momentos de un cierto sentido del humor, que aliviaban la tensión dramática constante de la obra. La libertad no podía ser absoluta, porque la obra de Williams todavía está protegida por los derechos de autor propiedad de sus herederos.
Frente a estos ejemplos de fidelidad obligada, nos encontramos la adaptación de textos de dominio público que nos permiten adaptarlos desde la más absoluta libertad. Desde el punto de vista técnico es muy diferente adaptar a Calderón (*El galán fantasma*) que adaptar *La Celestina*. En el caso de Calderón, el verso obliga, nos condiciona el lenguaje y la estructura de la métrica. En el caso de *La Celestina* la extensísima duración de una posible representación del original (unas cinco horas) obliga a tomar la primera decisión: reducir, eliminar escenas y texto. Toda reducción es una elección artística e ideológica. En mi opinión, *La Celestina* tiene fuerza y convicción, conecta con el público actual hasta la muerte de "la puta vieja". A partir de ahí se descafeína. Por eso en mi versión avancé rápido hacia el desenlace tras la muerte de Celestina. Me interesa mucho más la fuerza de la muerte, el poder del dinero, la atracción del sexo y el sentimiento dolorido de la vida de Pleberio que la parte más sentimental o reiterativa de los amores de Calixto y Melibea.

Respeto al original. En el caso de *Tristana* me interesó sobre todo su lucha por aprender y trabajar para ser independiente, su deseo de ser una mujer moderna a finales del siglo XIX. Respeté el lenguaje de Galdós, sus diálogos, con una variedad léxica sorprendente y una contemporaneidad asombrosa. En mi caso, adaptar ha sido un trabajo de restauración para vivir la obra en nuestros días. Respeto el original en lo sustancial sin veneración religiosa por lo escrito. Un trabajo de libertad y contención, un trabajo de amor por lo clásico y de devoción por lo contemporáneo. Las pasiones humanas, los conflictos sociales y el lenguaje escénico siguen vivos en los clásicos. Me parece también lícito servirse de los clásicos para escribir una historia nueva a partir de una obra, como hacen otros escritores. Tan lícito como el concepto de restauración al que me he aplicado. Ambas opciones son las dos caras de una misma moneda: el amor por los clásicos y la puesta en escena de sus obras en nuestros días.

TODO ES POSIBLE

por Yolanda Pallín

Como Domingo Ynduráin creo que "no se debe ofrecer una cosa y dar luego algo diferente"; y que "el tratamiento actualizador debe ser juzgado desde el resultado, no por el origen textual." Hemos de anunciar, pues, que se trata de una versión cuando lo sea, y añadir siempre el nombre de los responsables: hay programas de mano y materiales donde verificar los términos de la intervención. Decir que los espectadores no van al teatro a leer es suponer que son idiotas y no conocen un mecanismo teatral básico. Creo que la escuela es responsable de que podamos entender los textos y las puestas en escena.

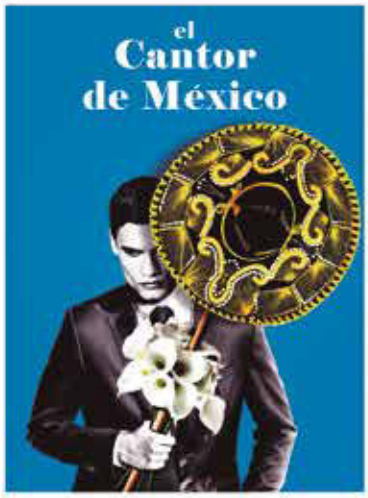
ACTO DE FIDELIDAD. Estudiar es bueno. Leer textos del pasado con un maestro nos da la posibilidad de apreciar sutilezas del lenguaje y del pensamiento. El argumento de que solo deberíamos disfrutar de aquello que entendemos sin formación previa me parece bárbaro; o sea, una barbaridad. Distinguiría entre la adaptación de un texto teatral del pasado a la escena actual y la reescritura de un texto que puede proceder de otro tiempo, otra cultura u otro género. En el primer caso no se genera una obra nueva; aunque la puesta en escena nunca sea la mera ilustración del texto literario. La adaptación es, entonces, una restauración que no afecta al original: este sigue ahí a pesar de cada puesta en escena concreta. Muchas intervenciones se efectúan, como acto de fidelidad, cuando consideramos que los espectadores podrían tener dificultades en la comprensión de determinados términos, o acciones, ahora en desuso. Entonces se genera una analogía que "traduce" lo que consideramos que el autor querría decir. Para ello, se recurre al estudio de varias disciplinas históricas; y al análisis dramatúrgico, una práctica muy específica que privilegia

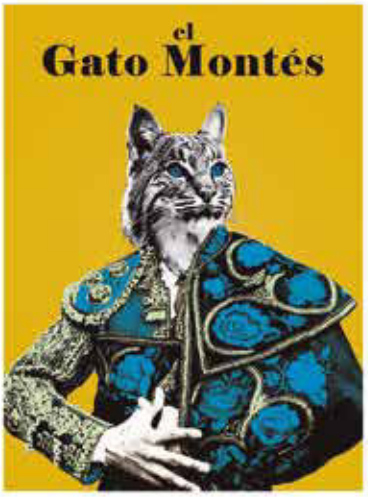
Noche de Reyes con adaptación de Yolanda Pallín.
© Chicho

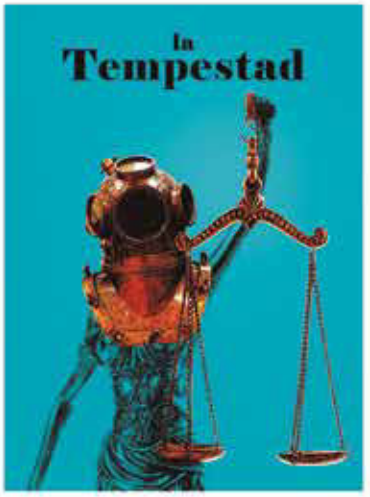
los signos de representación presentes en el texto literario. Cada texto concreto, cada espectáculo, requiere intervenciones específicas; y cada artista establece sus propios límites, consciente de que puede ser criticado por aquellos que le piden riesgo y por los que le reclaman rigor histórico. Volvemos a los clásicos para reencontrarnos con sus personajes y sus tramas, pero también con el estilo de los creadores que ponen en pie cada función. Algo no funciona cuando no tenemos la herramientas para entenderlo. La mayoría de las acciones de adaptación parten de la constatación de una carencia. El equipo, incluido el dramaturgo, se arriesga a determinar qué puede estar en el horizonte de expectativas de sus contemporáneos; lo hace con cada elección en torno a una puesta en escena. La mejor aportación de un dramaturgo a la misma es el análisis. Analizar es leer con todas las herramientas del saber y la inocencia del que encuentra un texto por primera vez. El prejuicio cultural puede estar cerca de la barbarie. Así, hay quien sabe de fuentes pero se desentiende de "lo que pasa" en la obra. En el segundo caso, el de la reescritura, la obra es nueva aunque establezca una relación con otra anterior; como la que mantienen las *Electras* de los tres trágicos con el mito mediante un entramado de intertextualidad. El título es menos relevante, siempre que se firme el texto y , en su caso, se declare la fuente principal. Como dice Sanchis Sinisterra "en el teatro todo es posible… siempre y cuando sus resultados sean buenos."

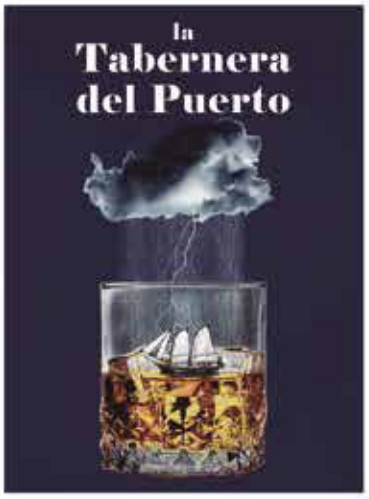
El autor y director Eduardo Galán.

La escritora Yolanda Pallín. © Chicho









DISFRUTA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

17/18

TEATRO
DE LA ZARZUELA
DIRECCIÓN DANIEL BIANCO
TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES

inaem

SÍGUENOS

2018 AÑO EUROPEO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Certámenes coreográficos: ventanas para la danza

Plataformas de exhibición; soporte para emergentes; generadores de público… los certámenes coreográficos desempeñan, desde hace décadas, un destacado papel en la danza de nuestro país, contribuyendo a su crecimiento y consolidación. Laura Kumin (Certamen Coreográfico de Madrid); Alberto Estébanez (Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva Tork); Natalia Medina (Masdanza. Festival Internacional de Danza Contemporánea de Canarias) y Teresa Nieto (Certamen Coreográfico Distrito de Tetuán), nos adentran en la envergadura de su alcance.

por Mercedes L. Caballero

"Los certámenes concentran la atención del público y de programadores y aportan visibilidad a piezas cortas, más asequibles en principio, para creadores emergentes (aunque es un gran reto crear una pieza corta potente, equilibrada y con la duración justa). La variedad en esta programación es otro de sus atractivos. Y sirven para conectar a creadores e intérpretes y anima a nuevas colaboraciones", explica Laura Kumin, directora del Certamen Coreográfico de Madrid, que con 31 ediciones a sus espaldas, reluce longevo y concluyente en la escena. Repasar la historia de esta plataforma, que puso en marcha en 1987 junto a Margaret Jova, en la actualidad directora del Certamen de Coreografía de Danza Española y Flamenco, otra gran pata de las plataformas emergentes del país, es repasar, también, la historia de la danza contemporánea. De él han nacido y por él han pasado, algunos de los nombres que vienen firmando buena parte de la creación dancística. 10&10, Chevi Muraday, Thomas Noone, Olga Mesa, La Ribot, Jordi Cortés, Mar Gómez y un larguísimo etcétera.

Inquietudes personales. "Pasar por el certamen no es simplemente presentar una obra, recibir un premio y marcharse. Se establecen vínculos y nos interesamos por conectar a los creadores con personas y proyectos que podrían ayudarles a crecer". Sin embargo, como suele ocurrir cuando el paso del tiempo es aliado, esta gran repercusión fue llegando con el transcurrir de las ediciones. Al principio, fueron las inquietudes personales de estas dos mujeres llegadas de Estados Unidos, semilla del proyecto. "Margaret y yo estábamos tomando un café y empezamos a hablar de nuestras situaciones y las posibilidades que existían en España. Las dos teníamos energía, una visión muy estadounidense del riesgo que obviaba las mil cosas que podrían fallar y nos lanzamos a escribir el proyecto. No pensamos en todo lo que podría salir mal, sino en lo que se podría conseguir. Y esta inocencia fue muy importante", recuerda Laura Kumin. "Ya existía Madrid en Danza como festival y nuestro enfoque fue intencionadamente distinto. La primera puerta que tocamos fue la de la Sala Olimpia (luego el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Allí Guillermo Heras y Paz Santa-Cecilia nos dieron una enorme alegría al acoger el certamen en el teatro". En su primera edición, la cola de público para entrar en la Olimpia doblaba la esquina del teatro y necesidad y expectación se presentaban cómplices de la aventura. "La danza contem-

"Ya existía Madrid en Danza como festival y nuestro enfoque fue intencionadamente distinto"

“Pasar por el Certamen no es simplemente presentar una obra, recibir un premio y marcharse. Nos interesamos por conectar a los creadores con proyectos que pueden ayudarles a crecer”

Ban, de Shin Jung Park y Dasom Hwang (Corea del Sur). Primer premio del Certamen de Coreografía de Masdanza. © Jesús Robisco.

Birdy de Hung Chung Lai.
Certamen Burgos NY.
© Gerardo Sanz

poránea sí interesaba". Y se ponía en marcha, consecuentemente y de manera casi orgánica, una de las claves de estos encuentros destinados a recoger la creación más emergente: la formación y consolidación de público alrededor de ella.

"Para nosotros, los espectadores son una parte fundamental. Y junto con los bailarines y creadores conforman la razón de ser de esta muestra", explica Natalia Medina, directora de Masdanza, un festival celebrado en la localidad de Maspalomas, al sur de Gran Canaria, que arrancó en 1996 con la geografía y la danza contemporánea autóctona, como razón de ser y discurso principal. "Cuando empezamos con la muestra, no había una apuesta real por la danza contemporánea en las islas. Y era realmente importante crear un lugar de encuentro para saber qué estaba ocurriendo alrededor de la creación. Que los artistas canarios pudieran mostrar sus trabajos y enterarse de qué se hacía en el resto de la península". Con los años, el festival comenzó a abrazar, también, la creación internacional, y hoy, en su certamen de solos y grupal, se concentra cada año una interesante combinación de emergentes, que encuentran más allá de los galardones, un lugar para la visibilidad y la reciprocidad creativa. "El hecho de proporcionarles un espacio a creadores y bailarines, para mostrar su trabajo, ya es muy importante. En Masdanza no hablamos de competición, sino de festival. Porque queremos que el estar aquí ya ofrezca posibilidades", declara la directora.

"En los años de la crisis los certámenes han contribuido de manera eficaz a que los coreógrafos no tiraran la toalla"

Nueva ventana. Coincide también con estas palabras la creadora y bailarina Teresa Nieto, que junto al también coreógrafo y bailarín, Daniel Doña, dirige el Certamen Coreográfico de Tetuán, joven en la escena (el pasado mes de abril cumplió su edición número cinco) pero con un plantel de galardonados que habla de la interesante creación en danza contemporánea y danza española (esta muestra se encarga de las dos), que se vive en la actualidad. "Cuando nació este festival en 2014, Daniel Doña y yo éramos compañías residentes del Centro Cultural Úrculo, en el distrito de Tetuán de Madrid, y conscientes del difícil momento para la danza en cuanto a apoyos, que se vivía, decidimos abrir esta nueva ventana para quienes empiezan", rememora Teresa Nieto. Desde entonces, compañías y creadores

Pieza Liov, de Diego Sinniger. Primer premio
Certamen Coreográfico de Madrid.
© J.C. *Arévalo*

como Carmen Fumero y Miguel Ballabriga, Jordi Vilaseca, Mario Bermúdez, Lucía Marote, Cristina Hall y Carmen Muñoz, han pasado por ese emergente certamen, pulsómetro actual de la danza. "El hecho de ser un certamen que ocurre en un distrito pequeño nos hizo pensar que tal vez no tendría la importancia o repercusión de otros. Y fue una sorpresa inmensa comprobar lo contrario. Nos dimos cuenta de que teníamos algo importante y bueno entre las manos y nació del compromios con nuestro trabajo, con la profesión y con el sector". "En los últimos años, especialmente durante la crisis, los certámenes hemos contribuido de manera eficaz a que los coreógrafos no tiraran la toalla, no se rindieran, a que siguieran

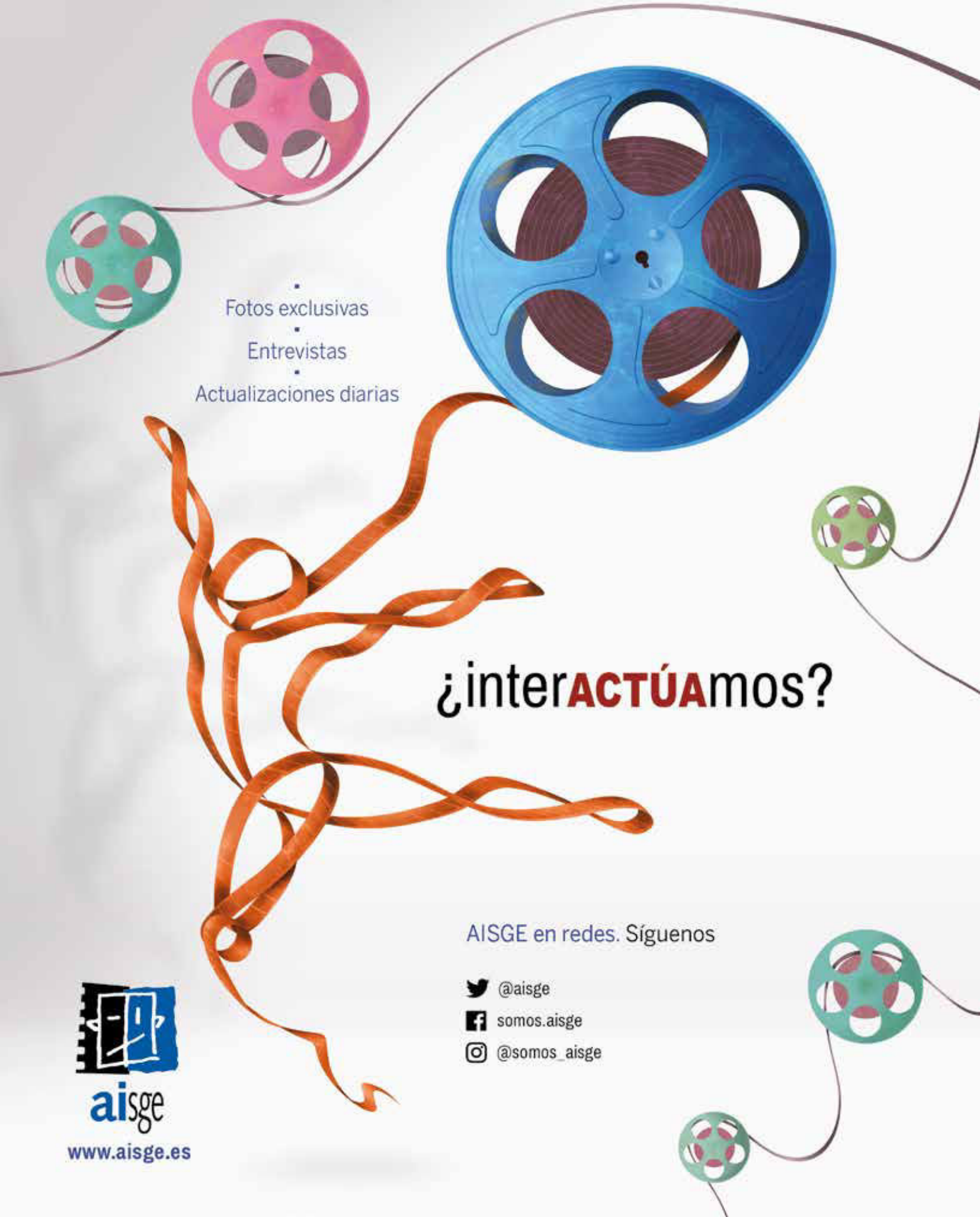
Colas en la vieja sala Olimpia de Madrid con motivo de la primera edición del Certámen Coreográfico de Madrid (CCM),(1987).
© Archivo CCM

Carmen Muñoz *Catalina Mía.*
Certamen de Danza Española.
© Jesús Vallinas

invirtiendo en crear producciones pagando a los bailarines de sus bolsillos, a diseñadores…

Entender la coreografía. No creo que sea nuestra misión, pero tuvimos que salir al rescate". Son palabras de Alberto Estébanez, director del Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva York, que se desarrolla desde 1999 en la capital burgalesa y debe su nombre de tándem geográfico a la relación de Estébanez con Kazuko Hirabayashi, toda una institución en la danza de Estados Unidos. "Tomé contacto con la coreografía y pedagogía de la danza estadounidense. La forma de entender la coreografía, su proceso creativo, las enormes diferencias con Europa… y todo eso fue esencial para que tres años mas tarde viera la luz el primer certamen". Y un marcado acento internacional, así como una diversidad en las categorías en las que se estructura la muestra, forman parte del discurso de esta plataforma que congrega cada año, unos 30 mil euros en premios. "Cuidar, proteger y recompensar al coreógrafo es una seña de identidad propia de este certamen, el primero en otorgar bolsas de viaje y ayudas, así como en sufragar la estancia de alojamiento y dietas durante los días de competición. El compromiso de premiar dignamente al talento coreográfico se ha mantenido 17 años después, excepto una edición que bajó y créame que me sentí como si hubiera traicionado a la danza. Nunca mas", explica el director.

Danza joven. Compromiso, reunión, acompañamiento, soporte, visibilidad y proyección, ya son palabras y conceptos del credo que vienen desarrollando los certámenes coreográficos en el país y ha posibilitado la producción y escritura de la creación dancística. Ventanas por las que dejar pasar la danza más joven y escoltarla. "Creo que uno de los principales cometidos es el de servir de plataforma de exhibición en la que mostrar el talento de coreógrafos de todo el planeta con el único fin de entablar lazos de cooperación y aprender unos de otros", apunta Alberto Estébanez. Y en ello están.


Fotos exclusivas
Entrevistas
Actualizaciones diarias
¿interACTÚAmos?
AISGE en redes. Síguenos
@aisge
somos.aisge
@somos_aisge
aisge
www.aisge.es

PLAN DE CAPTACIÓN DE SOCIOS

La Comisión formada en la Junta Directiva de la Academia de las Artes Escénicas para abordar el impulso de la afiliación a la Academia, ha dado ya sus primeros pasos. Su trabajo parte del principio de que la fuerza, la presencia social y la capacidad operativa de la Academia de las Artes Escénicas ante las instituciones pasa, fundamentalmente, porque de ella forme parte el máximo número de profesionales con una dilatada actividad en el sector. Lo primero que hizo la Comisión fue estudiar la situación de la que se parte -493 miembros- y del análisis de los orígenes demográficos, especialidades, géneros y edades de los actuales miembros. Realizada esta tarea, pasó a fijar los objetivos y criterios de la captación de nuevos socios, y un Plan concreto de acción.

Respecto a los objetivos y criterios, se trata de, por un lado, buscar nuevos asociados atendiendo a la máxima diversidad geográfica, con especial atención a las comunidades en que menor número de socios hay en la actualidad. Y por otro lado, poner el acento en la diversidad de géneros y de generaciones, que ha de atender en el primer caso a la búsqueda de la mayor presencia de mujeres entre los nuevos socios, y en el segundo, al crecimiento del número de profesionales más jóvenes. Finalmente, realizar las tareas de captación de nuevos socios atendiendo a la presencia equilibrada de las diferentes especialidades de las artes escénicas: danza, lírica, interpretación, autoría, producción, plástica escénica, circo…

Respecto a las actividades que forman parte del Plan de captación de nuevos miembros, son las siguientes:

UNO | Todos los actuales miembros de la Academia pueden colaborar en la tarea. Para ello recibirán una carta del presidente de la Academia animándoles a que asuman también la tarea de proponer que se asocien a los profesionales que todavía no lo son. Para ello se les proporcionará un "Kit" consistente en una carta de invitación de la Academia, y la ficha que los profesionales que lo soliciten deben rellenar. Sin olvidar que cada nuevo miembro debe estar apoyado por tres miembros de la Academia. Además, recibirán también un dossier informativo sobre la Academia.

DOS | Desarrollar una acción específica de acercamiento a los profesionales de más larga trayectoria que todavía no son miembros. Para esta tarea se implicará a los miembros de la propia Junta Directiva. Este apartado es muy relevante porque la presencia social de la Academia, e incluso su capacidad de recaudar financiación que permita multiplicar sus actividades, pasa por ampliar el número de académicos y de que entre ellos se encuentren aquellos y aquellas con una larga trayectoria.

TRES | El calendario y puesta en marcha de estas acciones es inmediato, de tal modo que antes de que comience el verano próximo la Academia haya dado un salto cuantitativo notable.

CREADO EL CONSEJO DE PUBLICACIONES

Ejemplares de la colección de libros de la Academia.

La Junta Directiva de la Academia aprobó crear el Consejo de Publicaciones como órgano consultivo que en adelante asesore al equipo de gobierno en esta materia. Entre sus cometidos figuran establecer criterios editoriales, hacer propuestas de publicaciones futuras y evalúar también las que llegan hasta su seno procedentes de socios y especialidades. De sus decisiones, que no son vinculantes, informará a la Junta Directiva. El Consejo lo forman: Antonio Castro, Julio Huélamo, Ignacio García May, Liz Perales y Margarita Piñero.

Los miembros del Consejo coincidieron en señalar como criterio prioritario para la edición de futuros títulos que estos deben contribuir a promocionar la actividad investigadora de la Academia y de la institución en su conjunto y que indaguen sobre aspectos de las artes escénicas poco investigados. En este sentido se valoró positivamente los trabajos *Análisis de la situación de las artes escénicas en España* o *Homosexualidad en el teatro español,* dos de los libros más difundidos. La actividad editorial de la Academia continuará con las dos colecciones iniciadas -Libros de la Academia y Artes y oficios de la escena-. El pasado dia 9 de mayo se presentó el III Premio de Investigación José Monleón, *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*, de Ana Fernández Valbuena, volumen 9 de Libros de la Academia, que como todos los precedentes de esta colección se edita en formato impreso y digital y es de libre descarga a través de la web. De próxima aparición, una antología de artículos de José Monléon.

II EDICIÓN DE LA ESCUELA DE VERANO EN SALAMANCA

A finales de abril se dieron los últimos pasos para que nuestra Academia cerrara un acuerdo con la universidad más antigua del país, y una de las veteranas de Europa, la de Salamanca, con el fin de realizar una serie de actividades conjuntas que beneficien ambas instituciones. Dicho acuerdo se enmarca dentro de nuestro deseo de colaboración con organismos de primer nivel, que prestigien la presencia de la Academia fuera de sus habituales canales de actuación. Ya durante el pasado año 2017, llevamos a cabo un ciclo de conferencias en dicha universidad, bajo el título de Clases Magistrales, cuyos contenidos verán la luz en una inminente publicación en formato de libro; así mismo, organizamos una Escuela de Verano cuyo primer curso, dedicado a José Zorrilla en el II Centenario de su nacimiento, despertó el interés de medio centenar de alumnos, y en el que participaron un elevado número de académicos.

La buena recepción de las dos primeras actividades realizadas bajo el paraguas del convenio de la Academia de las Artes Escénicas con la Universidad de Salamanca, ha motivado que el nuevo equipo rectoral de esta *alma mater*, y llegado en los primeros meses del año, desee que continúe esa fructífera colaboración, con un plan de trabajos que se prolongará a lo largo de los próximos cuatro años.

El curso de verano, con el título de "Interpretar a La Celestina", tendrá como leiv motiv la figura de La Celestina. Será la manera con que nuestra Academia se sume a los actos del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca, ciudad en donde transcurre la acción de la obra de Fernando de Rojas. El mismo consistirá en cuatro lecciones teóricas, dedicadas a la famosa *Tragicomedia* desde el punto de vista de la representación, la puesta en escena y la interpretación. A continuación se trabajará con los alumnos, en horario de mañana y tarde, diversas escenas de textos relacionados con *La Celestina*, completando el programa una serie de actividades paralelas que rematen las 50 horas del curso. Por otro lado, las clases magistrales que la Academia también organiza en la universidad se celebrarán el próximo otoño.

FESTIVAL DANSA VALENCIA

El académico Roberto García, director adjunto de Artes Escénicas del Instituto Valenciano de Cultura, convocó en abril la segunda edición de esta nueva etapa del Festival Dansa Valenciaque se consolida definitivamente bajo la dirección de Mar Jiménez. La actual muestra reivindicó el papel de las mujeres creadoras y se estructuró alrededor de tres ejes: una muestra de la mejor danza nacional, una representación de la danza creada en la Comunidad Valenciana y la sección *Danseta* dedicada al público infantil y familiar.

Un total de quince espectáculos de seis comunidades autónomas en que creadoras de referencia y propuestas emergentes dibujaron el panorama de la danza actual con un claro enfoque de género ya que once de ellos están dirigidos por mujeres y nueve profundizan en esta temática. Asimismo se programó una gran variedad de actividades paralelas entre las que destacamos *Diálogos de danza* organizada por la Academia de las Artes Escénicas de España, en la que dos creadoras, ambas académicas, de diferentes estilos se enfrentaron para desentrañar públicamente su proceso de creación.

En la inauguración de este festival se estrenó una producción de la propia institución, Divines paraules del Ballet de la Generalitat/ivc. Una visión en danza de la obra de Valle-Inclán para 12 bailarines/intérpretes, dirigida y creada por Edison Valls y la vicepresidenta de la Academia Rosángeles Valls, y cuya composición musical ha sido realizada por el también académico Pep Llopis, junto a Jorge Gavaldá. Más información en: *http://ivc.gva.es/admin/assets/docs/d/v/dv2018p.pdf*

Espectáculo *Pélvico* de la compañía Otra Danza

TEATRO ¿GRATIS?

Ya en el contrato de arriendo del teatro Español, en 1901, el ayuntamiento de Madrid imponía al empresario la cláusula de realizar una vez al mes las llamadas 'funciones populares' en las que el precio de las localidades debía ser la mitad de lo habitual. Hoy, el Ayuntamiento madrileño tiene el JOBO (Joven Abono cultural) con el que los jóvenes entre 16 y 26 años pueden entrar gratis determinados días a los teatros municipales, además de acceder libremente a otras actividades. El Centro Dramático Nacional opta por aplicar una gran rebaja a las entradas que no se han vendido treinta minutos antes de las representaciones. Distintas autonomías, como Valencia, Extremadura y Cantabria también han implantado en los últimos años, distintos tipos de bonos culturales de los que pueden beneficiarse los más jóvenes. Pero la fórmula del 'gratis total' provoca discrepancias sobre su efectividad para lograr nuevos espectadores. ¿Se fideliza así al público cuando supera la edad de gratuidad? ¿Es preferible incentivar la asistencia con ofertas que impliquen algún esfuerzo por parte de los beneficiarios? ¿Pueden verse afectados los derechos económicos de autores y empresarios con medidas como ésta? A.C.

Una experiencia de acceso fácil al teatro

Antonio Fuentes

Tras cualquier producción teatral hay una fuerte inversión de tiempo y dinero, más el esfuerzo de muchas personas. El objetivo no es otro que el público pueda disfrutar de una obra de calidad. Todo esto tiene un valor determinado, por lo que no puede ser gratuito, en los términos que se entienden por gratuito. Hay que marcar un precio objetivo y un precio mínimo. Otra cuestión es qué hacer con los asientos que no se logran vender. ¿Los dejamos vacíos o les damos un uso para promocionar las funciones? Creo que esta última fórmula puede ser interesante, sobre todo en obras que no pueden afrontar una inversión en publicidad. Por experiencia, es preferible que los asientos estén ocupados y que haya una persona más que pueda opinar sobre una función que dejar la butaca desocupada. También hay que tener en cuenta que una sala medio vacía influye negativamente, tanto en los actores como en el público, y hace difícil que funcione el boca a boca, mecanismo fundamental de promoción a día de hoy. Esto hay que hacerlo de forma siempre controlada, sin que afecte a la venta. Para ello existen varios mecanismos:

UNO | Establecer un cupo máximo de invitados por función. **DOS** | Poner límites a las invitaciones, sujetas al aforo, sin butaca asignada, para que haya que ir a la taquilla a canjearlas, dentro de un plazo establecido. **TRES** | Llevar un seguimiento de invitados para estudiar el comportamiento del público que participa y beneficiarse de esas entradas gratuitas. **CUATRO** | Hacer el reparto de invitaciones con el máximo de antelación posible para que no afecte a ventas de último momento.

Todas estas limitaciones intentan fomentar que la persona interesada en una función compre la entrada en lugar de esperar a ver si tiene suerte en un sorteo de invitaciones. No olvidemos que también se realiza un importante trabajo de marketing a través de envíos de correos electrónicos, redes sociales, prensa y comunicación, enfocado para dar visibilidad a las producciones e impulsar la venta. El cupo de invitaciones y su gestión es una vía más para impulsar y apoyar a las funciones y generar ese boca a boca tan necesario, sin olvidar que el objetivo es vender entradas y hacer que las representaciones pervivan.

Otros mecanismos que facilitan el acceso de cualquier persona al Teatro a precios accesibles son:

a) Tarifa Plana de cuatro meses, que permite hacer hasta cinco reservas previas, y reconoce al usuario poder asistir sin avisar antes, estando siempre sujeto a aforo libre, yendo a taquilla el mismo día de función. De este modo sólo si quedan butacas disponibles el usuario podrá acceder a la sala si no ha hecho su reserva previamente. Cada vez son más quienes la hacen, para asegurar el acceso a una función que quieren ver; **b)** Tarifa Plana de un mes, con un funcionamiento similar al anterior, aunque solo permite hacer tres reservas previas.

¿Teatro profesional gratis? No, gracias

Clara Pérez

Que el Teatro es Cultura y como tal hay que darle un valor, una protección y hacerlo accesible a la ciudadanía, es indiscutible; que el teatro es un bien intangible de la humanidad, que promueve el respeto por la diversidad, amplía horizontes y contribuye a hacernos más libres: sí. Que el Teatro es industria y artesanía, *mueve* dinero, turismo, nuevos lenguajes, genera puestos de trabajo directos e indirectos de los que hay que poder vivir… Incuestionable.

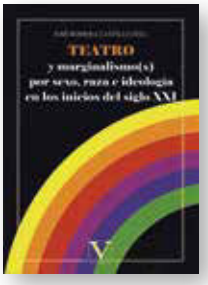
El proteccionismo del Estado en los 80 no desarrolló un proyecto a largo plazo que diera estabilidad y crecimiento al sector de las artes escénicas, aplicando políticas de precios donde se devaluaba el *producto*, sin darle visibilidad y construyendo espacios receptores sin programa. Y ahora, castigado, lejos de la complicidad y admiración de la opinión pública, con campañas en contra de los artistas, el sector es percibido como *hipersubvencionado*, en lugar de identificar que las ayudas revierten en el público que obtiene algo gratis o bonificado.

Teatro al alcance de cualquiera. Siempre ha existido la entrada libre en actividades *amateurs* de asociaciones, colegios, iniciativas ciudadanas de proximidad… Y hay otras prácticas sensatas dentro del teatro profesional que incluyen descuentos por ratios o gratuidades puntuales: Bonos, carnets, patrocinios, grupos, sorteos por publicidad… Llámese intercambio.

Pero el teatro profesional no puede ser "gratis", los gastos los paga alguien o nuestros impuestos o el voluntariado de quienes aportan su tiempo libre. Salvo para el consumidor habitual de teatro que tiene criterio y preferencias, el teatro gratis no ha representado un aumento de público, ni una diversificación del perfil. Marcar precios ridículos por decreto municipal más que acercar al público lo espanta: El marketing está inventado y cuando se tasan las entradas a cinco euros, el valor que se le da al teatro es nulo y suele ir acompañado de recorte presupuestario, programación no profesional, servicio técnico por concurso público a la baja, deterioro de la calidad artística, falta de mantenimiento, menos días de exhibición…

El éxito de un espacio depende de la persona que esté al frente y de su buena gestión en materia de creación de públicos. ¿Alguien piensa que el público no va al teatro porque es caro? Y si queremos llegar a una población con pocos recursos hay que "personalizar las políticas culturales" con trabajo social y proyectos específicos que sólo funcionarán sobre una base formativa previa. Si de lo que se trata es atraer al público joven, ese que hace cola para comprarse el último *smartphone*, empecemos por tratar en el teatro temas de su interés y profundicemos en nuestra alianza natural con Educación.

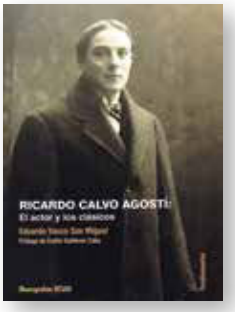
LIBROS...



Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI

José Romera Castillo
Editorial Verbum
Español/ 518 pp.
18 euros/Impreso 9 euros/ eBook

El catedrático José Romera Castillo publica un prolijo estudio sobre el marginalismo por sexo, raza e ideología en el teatro de los inicios del siglo XXI. Es el resultado de las jornadas desarrolladas en la UNED en el verano de 2017, coincidiendo con la celebración en Madrid del *Worl Pride*. Dramaturgos e investigadores de toda España colaboraron en las jornadas y ahora ven la luz sus ponencias y reflexiones en este libro que sienta las bases para el estudio futuro del teatro español que se enfrenta a las marginalidades. Escritores como Borja Ortiz de Gondra, Carmen Resino, Juana Escabias, Fernando J. López o Jerónimo López Mozo firman varios de los capítulos. Son más de quinientas páginas de análisis, declaraciones, confesiones y documentación sobre la inclusión en la temática teatral de historias sobre gays, lesbianas, transexuales, bisexuales o prostitución. Eso por lo que se refiere a marginalidades por sexo pero también se recogen trabajos sobre razas e ideologías.
Sorprende la cantidad de títulos, autores y directores que se han arriesgado, solo en los 17 años que llevamos del siglo XXI, a poner en pie piezas dramáticas de mayor o menor complejidad, pero siempre pegadas a la realidad del momento. El libro, como todos los que han salido de SELITENT, se convierte en un instrumento sumamente útil para investigadores y docentes.
Artescénicas



Ricardo Calvo Agostí: El actor y los clásicos

Eduardo Vasco San Miguel
Editorial Fundamentos
Español/ 190 pp.
20 euros/ Impreso

José Calvo, hijo de un capitán de Infantería, inició en el siglo XIX una saga de actores que, en el siglo XXI, continúa con su descendiente Fernando Marín Calvo. Por el momento es el último eslabón de esa familia, aunque el apellido Calvo desapareció al fallecer en 1966 don Ricardo Calvo, su abuelo. El director Eduardo Vasco recupera la memoria de este gran actor que apareció por la escena madrileña antes de finalizar el siglo XIX. Fruto de una investigación minuciosa es el relato de una vida entregada a la escena y su predilección por los grandes clásicos de nuestro repertorio. Don Ricardo comenzó su vida profesional en 1896. Ya había fallecido su tío Ricardo y él tomó el relevo del apellido familiar. Vasco repasa las distintas compañías por la que pasó el actor en las que pudo codearse con los grandes de principio del XX: Borrás, Tubau, Cobeña, Oliver... Nos puede resultar curiosa su vinculación con el teatro Español, donde su padre formó una extraordinaria pareja con Antonio Vico. Y donde ambos se arruinaron al decretar el Ayuntamiento su cierre en 1887 cuando ambos actores eran empresarios. El trabajo investigador de Vasco le permite cerrar esta biografía con un estudio sobre la declamación del verso en el primer tercio del siglo XX. Este libro descubrirá a muchos jóvenes a una figura histórica y el entorno en el que tuvo que desenvolverse. ***A.C.***

Drama y narración. Teatro clásico y actual en español

José Luis García Barrientos
Ediciones Complutense
Español/ 245 pp.
23 euros/ impreso

El profesor García Barrientos aumenta su extensísima bibliografía con este nuevo volumen en el que actualiza sus teorías sobre la dramaturgia contemporánea. Así leemos, por ejemplo, su mirada sobre *Tebas land*, la moderna versión de Edipo que el uruguayo Sergio Blanco presentó en España hace muy pocos meses. Del mismo dramaturgo estudia *La ira de Narciso*. Uno de los apartados de este nuevo trabajo es el titulado *Géneros imposibles*, en el que Barrientos analiza teatro de viajes, el teatro épico actual o dramas autobiográficos. Como nos recuerdan en la presentación del libro, García Barrientos traza su teoría sobre la oposición

entre narración y drama. Al escribir sobre el *Quijote* o sobre *Persiles y Segismunda* traza ejemplos sobre cómo esta oposición ya puede apreciarse en el teatro de nuestro Siglo de Oro. Este es un manual que interesará a los docentes actuales que imparten cursos de dramaturgia ya que encontrarán un minucioso trabajo investigador con el rigor y profundidad que caracteriza a este especialista, director también de la Revista de Literatura que edita el C.S.IC. En la primera línea del volumen su autor nos regala la definición de hizo de él Juan Mayorga, el nuevo académico: *un erizo artistotélico*. Y no vamos a rebatir a Mayorga. ***Artescénicas***

Cuaderno de Creación

Javier Martín
Museo Universidad de Navarra
Español/ 94 pp.
18 euros/ impreso

El coreógrafo Javier Martín es el protagonista del primer título de la nueva colección "Cuadernos de creación" que acaba de publicar el Museo Universidad de Navarra. Un sello editorial dirigido a recoger los procesos de creación que siguen los artistas invitados por la citada universidad en sus "programas de acompañamiento" y que en el caso de Martín se ha prolongado durante más de tres años. *Javier Martín. Cuaderno de creación* (editado por Trama) está concebido como un libro que documenta las fuentes de inspiración de la obra que el artista realiza durante su estancia en el Museo.

En el caso de Martín, ha estado vinculado al museo casi antes de su inauguración, desde 2014. Como explica en la introducción José Manuel Garrido, director artístico de artes escénicas y música del museo. Las obras creadas durante el programa de acompañamiento pueden estar inspiradas en las colecciones del museo, los lugares de ensayo se sitúan en el campus, los medios del teatro están a disposición de los artistas, y la comunidad universitaria dispuesta a dialogar con ellos". El libro está ilustrado y tiene un diseño cuidado; el primer capítulo está dedicado a los conceptos que animan la obra del coreógrafo: fantasma, sombra, máscara, espacio, monolito… El resto de capítulos reúne textos inspiradores de cada una de la coreografías realizadas, acompañadas de fotografías y reflexiones del autor: *Control,* una performance que coquetea con el trance de la muerte; *Oximórica*, que habla de los procesos contradictorios a la hora de asumir la propia identidad y la del otro; y *Symptoma*, que fue el proceso performativo que Martín estableció con el genial músico ruso Oleg Karavaichuk. ***L.P.***

La luz, melodía del arte escénico

José Gabriel López Antuñaño
A.D.E.
Español / 464 pp.
40 euros/ impreso

Con este libro, nuestra Academia inaugura una nueva colección, a añadir a la llamada Los Libros de la Academia, que en apenas cuatro años ha alcanzado el número 8. Designamos la nueva como Colección Artes y Oficios, ya que su principal objetivo es sumergirse en el trabajo práctico de nuestros profesionales de la escena; en este caso, los creadores de iluminación. No son muchas las monografías que tratan de este tema, de manera que el libro que comentamos parte de una notable originalidad, pues reúne en sus páginas la opinión y testimonio de once artistas de la luz, los cuales coinciden, tal y como reza el título, en buscar la melodía que contiene la plástica luminotécnica del arte escénico. Coordinado por Miguel Ángel Camacho, uno de los más competentes iluminadores de la escena española (ahí están sus méritos y premios para ratificarlo), el libro se divide en cuatro partes, encabezadas por una presentación a tres voces, y la aportación de Juan Gómez-Cornejo titulada "El método de indagación", en donde traza un rápido recorrido histórico de la luz en la escena.

La primera parte, 'La luz artificial', cuenta con firmas como la de Cayetano Astiaso, Pedro Yagüe, y del propio Camacho. El primer artículo de los dos que este firma da cuenta de las mayores aportaciones de la luz en el teatro español. La segunda parte, 'La luz en la escenificación', contiene escritos de Camacho y de Gómez-Cornejo. En la tercera, 'Diferentes iluminaciones para diferentes formas de expresión', colaboran Nicolás Fischtel, que se sumerge en el rico mundo de la iluminación en la danza, y Ana Bonadel, que va al encuentro de la luz led. La cuarta y última parte, 'Videoescena', es una incursión en las nuevas tecnologías, que aportan desde el 3D (Felipe Ramos) hasta el descubrimiento de la penumbra (Antonio Castro), pasando por interesantes aportaciones de Álvaro Luna, Juanjo Beloqui y Ezequiel Nobili. Todos los textos van acompañados de fotos y grabados que proporcionan un enorme atractivo.

Finalmente hay una detallada bibliografía, junto a una interesante encuesta en la que directores, adaptadores, figurinistas y colegas resumen de manera precisa su posición artística frente a la iluminación. Un libro que se nos antoja imprescindible, y que abre la puerta de la divulgación al mundo de la práctica escénica. ***C.O.***

La poeta y editora Elena Medel, que acaba de publicar el manual *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (editorial Ariel). © Gabriela Cuzepan

Todo lo que puedo contarles

Elena Medel

El teatro me borra el vértigo. Las precauciones al tender la ropa en el patio de luces, al asomarme al tópico de las vistas espléndidas en la azotea, se borran allí: desde la tercera planta del paraíso, mientras busco cómo abarcar todo el escenario, cuando miro abajo y las butacas se han transformado en cabezas y pantallas de móvil, desaparecen el miedo al traspiés y el miedo a la caída. Quizá se deba a la infancia, como todo. En mi memoria el público espera en las mismas sillas verdes que en la clase de Conocimiento del Medio, y no existe telón. El escenario lo ocupa un grupo de niñas y niños de nueve o diez años; yo espero junto a la escalera, con un par de folios entre las manos, que doblo y desdoblo para calmar los nervios. Hemos decidido representar una pequeña obra de teatro en clase, para el resto de la escuela, y yo me encargaré del texto: por entonces ya me gusta escribir redacciones sobre mi tiempo libre, y finales alternativos para las series de dibujos animados. En la vieja máquina de escribir de mi madre tecleo mis primeras obras de encargo: las circunstancias me imponen la temática —fiestas navideñas, Día de Andalucía— y el número de personajes. Calculo las intervenciones para que nadie hable más que el resto, para que quienes tienen peor memoria no coincidan en una misma escena. Ejerzo también, a mi modo infantil, de directora: ayudo a memorizar —termino aprendiéndomelo todo—, corrijo sobre la marcha y aconsejo a quienes interpretan sin motivación excesiva. La actividad se repite curso a curso, y curso a curso escribo dos, tres obras. No conservo ninguna. Mi incipiente carrera como dramaturga la frena el paso al instituto, pero no mi relación con el teatro. Ahí despierta el rito: si me lo puedo permitir, un escojo un asiento no demasiado cerca del escenario, junto al pasillo. Con cierta distancia, porque así mantengo la conciencia del lugar que me corresponde: el de la espectadora, el de la mujer que acude a que le cuenten una historia. Prefiero ir sola, una o dos veces cada semana: apagar el móvil antes de cruzar la puerta, leer un poco mientras se alza el telón, regresar a casa caminando y pensando en lo que he visto. Algunas experiencias las vinculo con algunas obras —*esto* me sucedió justo antes o después de ver *esto otro*—, de modo que el teatro, como espectadora, apela a mi propia biografía. Para mí significa refugio: recompensa en los días muy buenos o en los días muy malos, terremoto para algunas certezas. No sé si existe algún motivo para que el pánico desaparezca en un entorno, y brote de nuevo en un espacio diferente, pero en el teatro yo no siento vértigo, y esto es todo lo que puedo contarles.

"El teatro me borra el vértigo... desde la tercera planta del paraíso... desaparecen el miedo al traspiés y el miedo a la caída"

64 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2018

DIRECTOR: JESÚS CIMARRO

DEL 29 DE JUNIO AL 26 DE AGOSTO

Del 29 de junio al 1 de julio

ELECTRA

De Antonio Ruz
Dirección y coreografía: Antonio Ruz. Música: Pablo Martín Caminero, Moisés P. Sánchez y Diego Losada. Dramaturgia y letras: Alberto Conejero. Cantaora invitada: Sandra Carrasco. Orquesta: Orquesta de Extremadura. Músicos flamencos del BNE.

Del 4 al 8 de julio

BEN-HUR

De Lewis Wallace
Versión: Nancho Novo.
Reparto: Eva Isanta, Agustín Jiménez, Elena Lombao, Richard Collins-Moore, entre otros.
Dirección artística: David Ottone y Juan Ramos Toro.

Del 11 al 15 de julio

NERÓN

De Eduardo Galán
Reparto: Raúl Arévalo, Itziar Miranda, José Manuel Seda, Diana Palazón, Francisco Vidal, Javier Lago, Daniel Migueláñez, Carlota García. Dirección: Alberto Castrillo-Ferrer.

Del 18 al 22 de julio

ESQUILO, NACIMIENTO Y MUERTE DE LA TRAGEDIA

Cía. de Rafael Álvarez "El Brujo"
Versión y dirección: Rafael Álvarez "El Brujo". Reparto: Rafael Álvarez "El Brujo".
Director musical: Javier Alejano.

Del 25 al 29 de julio

FILOCTETES

De Sófocles
Reparto: Pedro Casablanc, Pepe Viyuela, Félix Gómez, Samuel Viyuela, coro por determinar.
Dirección: Antonio Simón.

Del 1 al 5 de agosto

FEDRA

De Paco Bezerra
Reparto: Lolita Flores, Juan Fernández, Tina Sáinz, Críspulo Cabezas, Eneko Sagardoy.
Dirección: Luis Luqué.

Del 8 al 12 de agosto

LAS AMAZONAS

De Magüi Mira, basada en 'Pentesilea' de Von Kleist
Reparto: Silvia Abascal, Loles León, Olivia Molina, Laura Pamplona, Maxi Iglesias, Xabi Murua, Karina Garantivá, Antonio Hortelano. Coro de diez bailarinas. Dirección: Magüi Mira.

Del 15 al 19 de agosto

LA COMEDIA DEL FANTASMA

De Plauto
Versión libre de Miguel Murillo.
Reparto: Ángel Ruiz, Eva Marciel, Juan Carlos Castillejo, Rafa Núñez, Roser Pujol, Chema Pizarro, Francis Lucas, Cándido Gómez, Manuela Serrano, José Carlos Valadés.
Dirección: Félix Estaire.

Del 22 al 26 de agosto

HIPÓLITO

De Eurípides
Versión: Isidro Timón y Emilio del Valle. Reparto: Alberto Amarilla, Camila Almeda, José A. Lucía, Cristina Gallego, Amelia David, Mamen Godoy, Rubén Lanchazo, Rull Delgado, Javier Uriarte, Raquel Bravo, Guadalupe Fernández, Estefanía Ramírez, Sara Jiménez, Álvaro Rodríguez Barroso.
Dirección: Emilio del Valle.

CONSORCIO PATRONATO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2018

MIEMBRO DE

VENTA DE ENTRADAS

TRANSPORTE OFICIAL

DIRECCIÓN Y GESTIÓN

PATROCINADORES

COLABORADORES

@Festival_Merida | www.festivaldemerida.es

Compañía Nacional de Danza
Director Artístico
José Carlos Martínez
Teatro de la Zarzuela
27 de mayo al 10 de junio de 2018
Itzik Galili
HIKARIZATTO
Jirí Kylián
GODS AND DOGS
Nacho Duato
POR VOS MUERO
inaem
entradasinaem.es