Publicación cuatrimestral
#6/ FEBRERO 2017
La Revista de la Academia

ARTESCÉNICAS

Academia de las Artes Escénicas de España

CONCHA VELASCO • MARSILLACH-CYTRYNOWSKI • BAILAR LA ESCENA • LA MÚSICA QUE SE VE

donostiakultura

dFERIA

DONOSTIA / SAN SEBASTIÁN

DENBORA | EL TIEMPO

XXIII. ARTE ESZENIKOAK ARTES ESCÉNICAS

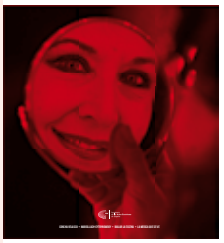
MARTXOA 6-9 MARZO 2017

Leer teatro

Fueron muchos los medios de comunicación que lanzaron las campanas al vuelo cuando se publicó el Informe Pisa, destacando, entre otros datos, la mejora en comprensión lectora de los estudiantes españoles. Imagino que eso quiere decir que los estudiantes españoles entienden mejor lo que leen, pero no está claro que eso signifique también que lean más o que lean cosas mejores. Desde luego, no está claro que haya aumentado la lectura de obras literarias. Pero es seguro que donde no hay aumento es en la lectura de textos dramáticos. Porque hoy, en este país y en este momento –centenario de Buero Vallejo entre otras cosas– ya nadie lee teatro. El clásico, porque resulta muy lejano (¿se piensa lo mismo en Inglaterra sobre el teatro de Shakespeare, por ejemplo?). El contemporáneo, porque ha quedado fuera de los planes de estudio. O porque nunca se llega a los últimos temas del programa. Y podemos extender sin temor esta hipótesis desde el ámbito educativo a uno más amplio, el del público aficionado a la lectura, en el que cabrían, además de los educadores, muchos profesionales del medio. En última instancia, porque como se dice, con razón, lo importante en el teatro es la síntesis que se produce entre la propuesta textual y la puesta en escena. Pero hubo un tiempo en que al texto dramático, independientemente de las puestas en escena que en él se basaran, se le concedía importancia en tanto que obra literaria, que podía ser leída y, por tanto, producir placer por sí misma. Hasta hace pocas décadas existían varias colecciones de textos teatrales en el mercado, que hoy han quedado reducidas a unas pocas, aunque valientes y abnegadas. Y quienes se consideraban medianamente cultos conocían los textos fundamentales de la historia de la literatura dramática no sólo porque los habían visto representados sino porque los habían leído. Y se publicaban también, en ediciones muy asequibles, los textos de las obras que habían sido estrenadas, incluso las que no habían gozado de grandes éxitos de taquilla. Se compraban y se leían. Todo eso pertenece ya a la historia. Para el común de los mortales, porque se ha perdido el hábito de leer teatro, y un texto dramático parece algo extraño o difícil. Y para muchos profesionales, porque la urgencia por conocer el ultimísimo teatro que se escribe o se estrena por el mundo les ha hecho olvidar o ignorar sus raíces.

Rodolf Sirera
Director de Artescénicas

ARTESCÉNICAS



Editor
Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE)

Director
Rodolf Sirera

Subdirector
Julio Bravo

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

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

Coordinadora
Rosángeles Valls.

Dirección de arte y maquetación
Pedro Cabañas.

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

Imprime
Gráficas Manuel Díaz Acosta, S.L.

Depósito Legal: M-8168-2015

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

Portada
Concha Velasco fotografiada por © Luis Castilla

ARTESCÉNICAS
La revista de la Academia

06 | *por Juan Ruesga*
PLÁSTICA ESCÉNICA |
El trabajo plástico debe crear una estética propia y participar en la dramaturgia del hecho escénico.

10 | *por Julio Bravo*
CONCHA VELASCO |
La actriz, miembro de honor de la Academia repasa su carrera.

16 | *por Mercedes L. Caballero*
BAILAR LA ESCENA |
Significativas aportaciones de reconocidos escenógrafos a los espectáculos coreográficos.

18 | *por José Luis Raymond*
CUERPO EN EL ESPACIO |
El cuerpo del actor, elemento fundamental en la creación del espacio escénico.

22 | *por Julio Bravo*
LA MÚSICA QUE SE VE |
Los grandes montajes de ópera se apoyan casi siempre en escenografías espectaculares.

25 | *por Antonio Castro*
OFICIOS EN EXTINCIÓN |
Recordamos cuatro profesiones teatrales cada vez más limitadas.

30 | *por Joan Cerveró*
MÚSICA ESCÉNICA |
La música, un elemento más al servicio de lo más importante: la obra, el autor.

34 | *por Julio Salvtierra*
LENGUAJE AUDIOVISUAL |
El arte audiovisual se mide todos los días con el arte milenario de la representación.

40 | *por Pedro Yagüe*
EL ESPACIO DE LA LUZ |
Reflexiones sobre la relación entre iluminación y escenografía en el teatro contemporáneo.

44 | *por Mariano de Paco*
MARSILLACH-CYTRYNOWSKI |
Repasamos los hitos de un trabajo conjunto que marcó de manera indeleble los inicios de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

54 | *por Enrique Herreras*
TEATRO Y DEBATE PÚBLICO |
Está muy bien decir "el teatro, ¿para quién?", pero no debemos olvidar "el teatro, ¿para qué?"

58 | *por César Oliva*
TEATRO INDEPENDIENTE |
Aquellos chalados en sus locas furgonetas. Un recuerdo a un movimiento rico y singular.

61 | *por José Romera*
TEATRO DEL SIGLO XXI |
Una asociación creada para el estudio y la difusión de las culturas teatrales hispánicas e iiberoamericanas.

62 | *por Antonio Castro*
LA ACADEMIA |
Académicos de Honor, Medallas de Honor de la Academia, VII Asamblea General, Bienal de Flamenco de Sevilla, acuerdo con el I.C.A. de Murcia, presentaciones de libros, la Academia en la Muestra de Alicante, relación de nuevos académicos.

70 | CARA Y CRUZ
por César Gil y Rodolf Sirera
¿TEATRO EN TV? |
Un debate que es más una puesta en común de reflexiones acerca de la relación entre ambos lenguajes.

72 | LIBROS

74 | NADA PERSONAL
por Icíar Bollaín
CONSTRUIR UNA MENTIRA |
La cineasta confronta su oficio con el de su hermana, creadora escénica.

Academia de las Artes Escénicas de España

Con la colaboración de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem · fundación sgae

La Academia de las Artes Escénicas *online*

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

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Antonio Najarro**

GIRA 2017

POZUELO DE ALARCÓN
21 y 22 de enero de 2017
Teatro Mira
Zaguán & Alento

POZUELO DE ALARCÓN
24 de enero de 2017
Teatro Mira
Alento

MADRID
18 de febrero de 2017
Fundación Juan March,
Ciclo Música Danzante
Fandando de la molinera y Farruca del molinero (El Sombrero de tres picos), Viva Navarra, Zapateado

PAMPLONA
26 de febrero de 2017
Teatro Baluarte
Farruca, Viva Navarra, Ritmos y Suite Sevilla

MÓSTOLES
18 de marzo de 2017
Teatro del Bosque
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

LAUSANNE (SUIZA)
6 de abril de 2017
Ópera de Lausanne
Zaguán y Alento

LAUSANNE (SUIZA)
7 de abril de 2017
Ópera de Lausanne
Farruca, Viva Navarra, Ritmos y Suite Sevilla

VALENCIA
21-24 de abril de 2017
Palau les Arts
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

ALBACETE
19 y 20 de mayo de 2017
Palacio de Congresos de Albacete
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

BELGRADO (SERBIA)
4 de junio de 2017
Teatro Sava Centar
Ritmos, Soleá del mantón, Bolero y Alento

SOFÍA (BULGARIA)
7 de junio de 2017
National Palace of Culture
Ritmos, Soleá del mantón, Bolero y Alento

RUSE (BULGARIA)
10 de junio de 2017
Bulstrad Arena
Ritmos, Soleá del mantón, Bolero y Alento

VARNA (BULGARIA)
14 de junio de 2017
Palace of Culture and Sports
Ritmos, Soleá del mantón, Bolero y Alento

GRANADA
30 de junio de 2017
Festival Internacional de Música y Danza-Jardines del Generalife
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

BADAJOZ
6 de julio de 2017
Festival Badasom - Auditorio Municipal Ricardo Carapeto
Zaguán y Alento

MADRID
21-30 de julio de 2017
Teatros del Canal
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

ALBACETE
20 de octubre de 2017
Teatro Circo de Albacete
Farruca, Soleá del mantón, Bolero y Suite Sevilla

MADRID
9, 11, 12 y 13 de noviembre de 2017
Teatro Real
Sorolla

COSLADA
25 de noviembre
Teatro Auditorio de Coslada
Prestreno nueva producción

MADRID
9 al 23 de diciembre de 2017
Teatro de la Zarzuela
Estreno nueva producción

Fotografía: María Aperi. Bailarina: Esther Jurado (Bailarina Principal)

Síguenos en:

http://balletnacional.mcu.es

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Poesía y rigor: la plástica escénica

La función del trabajo plástico en el teatro es crear una estética con poética propia, pero al mismo tiempo revelar y, por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico..

por Juan Ruesga

¿Una nueva etiqueta y nada más? La expresión *plástica escénic*a ha tenido una feliz acogida en los últimos años entre los profesionales del teatro, la danza, la ópera; en definitiva, de todos aquellos que trabajamos en las artes escénicas. En realidad creo que cuando decimos *plástica escénica*, en la mayoría de las ocasiones no nos referimos más que a la agrupación de los oficios y elementos plásticos y visuales que están presentes en el espectáculo teatral: la escenografía, la iluminación, imágenes y proyecciones, el vestuario, el maquillaje, etc... Olvidamos a menudo, en esa relación de ocupaciones escénicas visuales, el diseño gráfico, a pesar de la importancia que tiene en la vida de un espectáculo, desde la configuración del dossier que es el primer paso de la vida de un proyecto escénico, hasta el cartel y el programa de mano, que son el primer contacto del espectáculo con el público.

Prueba del éxito de la expresión es que la utilizamos, por ejemplo, en la Academia de las Artes Escénicas de España para denominar una de las especialidades profesionales que agrupa a todos los académicos de los oficios antes mencionados y tiene como objeto dar un peso específico de todos ellos frente a otros oficios más numerosos en el seno de la Academia y de la profesión en sí, como son los intérpretes, dramaturgos y directores. También se ha constituido en los últimos años una Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España, que se ha convertido en un órgano activo y reivindicativo del trabajo, derechos y autoría de los asociados. Finalmente y como prueba de lo escrito con anterioridad, esta misma revista Artescénica dedica el presente número en parte a reflexionar sobre dicha expresión, su contenido y alcances. Con ser todo ello del máximo interés, creo que en el fondo hemos actualizado la denominación *plástica escénica* (¿una nueva etiqueta?), sin cambiar modos y métodos en la producción teatral que los sigue considerando, en general, como oficios con los que se trabaja por separado. Ni tampoco en el reconocimiento por parte de los otros oficios teatrales de la capacidad de los plásticos escénicos de desempeñar un rol dramatúrgicamente mucho más activo en la génesis de los espectáculos. Claro que en muchas ocasiones somos los mismos plásticos de escena los que aceptamos que nuestro trabajo se limite a aportar un envoltorio atractivo a espectáculos que pertenecen conceptualmente a otro tiempo. Una imagen de innovación que no pasa más allá de la envoltura, puesto que los modos de creación escénica no han cambiado sensiblemente. Y todo ello con cierta complicidad por parte de los que nos dedicamos a la plástica escénica, que, sin arriesgar demasiado, administramos los grados de novedad de nuestras obras, tal como lo demanda el mercado del diseño en general. Ni tan poca novedad que no resulte atractivo, ni tanta que se despegue del entendimiento general y por tanto sea rechazado. Nada es más lamentable que ofrecer al espectador productos teatrales con una correcta factura formal, pero sin vida, sin riesgo, sin emoción. El riesgo, por llamarlo así, consiste en idear una plástica escénica en la que la interrelación con la interpretación, con los actores, sea la clave de la expresión visual del espectáculo. Es decir, el final es resultado del proceso y no está controlado de antemano en un cien por cien. Hay riesgo y por tanto investigación, autenticidad, profundidad y emoción, que se la debemos al espectador. Todo ello para disfrute del teatro.

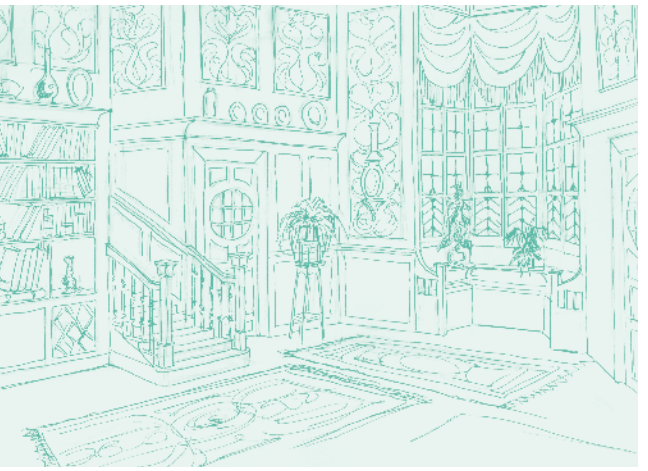
Rigor y poética. Desde mis primeros trabajos de diseño, tanto teatrales como arquitectónicos, me preocupó conseguir que fueran de la mano los hallazgos creativos y el método utilizado para dichos encuentros. Tan importante era poder formular una poética personal como establecer un rigor metodológico en el desarrollo de la tarea. Rigor y poética iban de la mano y por ese orden. Con algunas diferencias específicas, pero era esencial en ambas prácticas mantener vivos los primeros gestos creativos, aparecidos en los bocetos iniciales, hasta su finalización o presentación al público, en el caso de la escenografía. Convirtiendo las cuestiones infraestructurales (lugares de la representación, capacidad de producción, sencillez de fabricación, costos, durabilidad, peso,

facilidad de manejo y transporte, tiempo de montaje...) en motivadoras de la poética y en ningún caso en limitaciones para la misma y mucho menos en excusas ante los resultados.
Y a los efectos de rigor y poética, conviene no olvidar que el espectáculo teatral es una obra en colaboración, con distintos grados de participación de los diferentes autores. No se puede aplicar ni el supuesto de autor único, ni el supuesto de "obra colectiva". En una obra de teatro, nosotros mismos fijamos las distintas autorías en la ficha artística y técnica. Brecht escribió al respecto: "La fábula es explicada, construida y expuesta por el espectáculo en su conjunto, por los actores, los decoradores, los maquilladores, los vestuaristas, los músicos y los coreógrafos. Todos ponen su arte en esta empresa común, sin abandonar por otra parte su independencia".
Por lo tanto, ¿podemos pensar que la plástica escénica es asimismo el resultado de la colaboración de los distintos elementos y oficios que la componen? No necesariamente. Para que alcancen la condición de plástica escénica debe existir una coordinación y coherencia entre todos los elementos antes mencionados. Y claro está que no me refiero a que un solo diseñador lo haga todo, eso no resuelve más que puntualmente la cuestión, ni hace progresar a las artes escénicas. Me refiero a un planteamiento metodológico que garantice esa coordinación (rigor) en la producción artística y que a su vez permita unificar o al menos coordinar las distintas poéticas de los distintos autores.
¿Han cambiado en algo los resultados visuales de los espectáculos, porque ahora hablemos o escribamos de plástica escénica?. Tengo la sensación de que lo que veo en los escenarios, lo que yo mismo hago, no son sino variaciones de un mismo tema. Formulaciones deudoras del concepto general de espacio escénico formulado a principios del siglo pasado y del teatro épico, de un realismo reformulado una y otra vez a través de la poética de los distintos creadores. Es como un rico abanico, del cual vamos desplegando una a una sus varillas, que aparecen diversas y con una cierta capacidad de innovación, pero que están fuertemente sujetas unas a otras. Creo que en el fondo seguimos abriendo y cerrando el mismo abanico, hace ya cierto tiempo. De que seguimos sacando ideas de un baúl que llenamos hace muchos años y estamos empezando a ver el fondo. Claro que la gente de teatro acostumbramos en nuestros debates a movernos en círculos concéntricos, con lo que acabamos siguiendo nuestros propios pasos. Como por ejemplo podemos apreciar en los estudios que se están haciendo sobre el Teatro Independiente en diferentes Centros de Documentación Teatral, en los que se suele hablar más de circunstancias que de método o poética.

Teatros cuya consigna es trabajo, investigación, audacia, no se han fundado para prosperar, sino para sobrevivir sin humillarse, que es muy distinto.
Jacques Copeau

¿Hacía donde va la plástica escénica? Soy pesimista en que los modos actuales de producción artística en los espectáculos propicien una evolución de la plástica escénica. La cuestión sería por tanto, no tanto investigar hacia dónde va la plástica escénica, sino tratar de establecer hacia dónde debe ir. Esto último es lo que de verdad debe ocuparnos y preocuparnos a los plásticos escénicos. ¿Cuáles pueden ser las bases firmes sobre las que establecer esta búsqueda? En mi opinión la respuesta debe estar en la investigación rigurosa sobre lo que es la esencia de nuestro trabajo: la formulación del espacio del espectáculo, o dicho de otro modo, en establecer la relación entre el intérprete y el espacio escénico y la relación espectador-espectáculo más idónea para cada espectáculo. Y todo ello en clave emocional y poética. Tratando de que el espectador sienta en cada representación el momento mágico, único, que las artes del escenario son capaces de conseguir. Acercarnos lo más posible a los planteamientos artísticos que Gordon Craig intentaba transmitir cuando escribió: *"El arte del teatro no es ni el juego de los actores, ni la obra, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por los elementos que componen cada uno de ellos: el gesto que es el alma del juego; las palabras que son el cuerpo de la obra; las líneas y colores que son la existencia misma de la escenografía; el ritmo que es la esencia de la danza"* .
Nuestro trabajo es conseguir que a lo largo del proceso de producción se mantenga viva la llama que alumbró en las primeras notas y bocetos de cada creativo, y se la podamos mostrar al espectador aún viva en el escenario formando parte de una luz que se amplifica por las aportaciones del trabajo de todos. Y en estas líneas, y por la responsabilidad que nos corresponde como académicos, ocuparnos en cómo transmitir a las nuevas generaciones de creadores teatrales las pocas certezas alcanzadas en la práctica profesional, así como las cuestiones esenciales pendientes. Cuando hablo de estas cuestiones con algunos jóvenes profesionales y me plantean la precariedad económica del trabajo teatral en estos momentos, les suelo comentar que es en difíciles circunstancias cuando se han producido muchas reflexiones de alto nivel de rigor metodológico y poética escénica. La ecuación que explica el escenógrafo Ramón Ivars viene al caso. Talento dividido por presupuesto igual a resultado artístico. O lo que es lo mismo, a igual talento, un mayor presupuesto no garantiza un mejor resultado artístico.

La función del trabajo plástico en el teatro es crear una estética con poética propia, pero al mismo tiempo revelar y, por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico. La función del diseñador es lograr pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante. Todo en el espectáculo ha de ser concreto, útil, deberá marcar el desarrollo y perder su condición de cotidiano favoreciendo su análisis, tendrá que responder a un criterio previo, diseñado y concebido conscientemente. Y todo ello a través de la imaginación, la inteligencia poética, y la estilización. Únicamente han de figurar en escena una serie de elementos plásticos que deben alcanzar su pleno sentido a través del trabajo del actor, del intérprete y de la sensibilidad e inteligencia del espectador. Todo este proceso se simplifica extraordinariamente cuando los profesionales que intervienen en el espectáculo teatral colaboran habitualmente. Parecería que la cohesión y coherencia de los equipos creativos es necesaria para cualquier disciplina, pero no es imprescindible para el trabajo escénico. Desde luego no es así. Y basta comparar los resultados artísticos de los equipos que se mantienen juntos espectáculo tras espectáculo y de los que se juntan unos pocos días para afrontar una producción, y comprobar su trascendencia en el arte escénico y, lo que es más importante, en el disfrute del público. Sobre este asunto nos dice Giorgio Strehler: *"La relación entre escenógrafo y director es, al mismo tiempo, extremadamente simple y extremadamente compleja. Creo que la manera más fecunda de enfrentarse al trabajo es la de ponerse en igualdad frente al texto dramático y preguntarse cuáles pueden ser las imágenes, los sonidos y el movimiento capaces de transformar ese texto en un poderoso acto de comunicación estética, emotiva e intelectual."* Esta forma de trabajar de los genios del Piccolo Teatro di Milano no se puede considerar un método, pero ha funcionado. Tanto, que se pueden identificar y diferenciar los trabajos realizados por Strehler y Damiani y aquellos otros que han completado Strehler y Frigerio. La poética final de los espectáculos era deudora de la fusión de la poderosa impronta de las parejas de creadores, que habían trabajado con generosidad hacia el otro. Como ejemplo final, basta recordar los dos espectáculos de Fausto de Strehler y Svoboda para conocer qué se puede conseguir en el trabajo escénico por dos genios dispuestos a entregar lo mejor de sí mismos a una función y sabedores de que estaban haciendo historia.



Boceto de José Miguel Ligero para *Cándida* (1985).
© Archivo J.M. Ligero

No somos huérfanos. Cuando reflexionamos sobre estos aspectos de los espectáculos teatrales y su visión universal, es decir, la intención de crear nuevos microcosmos, no podemos pensar que somos huérfanos. Tenemos fuertes y poderosos antepasados que nos han trazado el camino y realmente lo único que tenemos que hacer es recuperar la limpieza ética y poética para poder alumbrar el camino marcado por ellos y recorrerlo. Es Richard Wagner quien alienta la idea de una nueva dramaturgia, que surge de la íntima unión de la música, la palabra y, subsidiariamente en su caso, la imagen. "Wagner da un giro importante en la elaboración de una nueva dramaturgia que sirve de nexo hacia el experimentalismo del siglo xx" . Por esa puerta abierta por Wagner, y a partir de esa nueva interpretación del hecho escénico, transitaron nuestros maestros y después hemos transitado todos los demás, hasta llegar a la formulación de la escenografía como una dramaturgia del espacio y ahora, en un afán integrador de los oficios, a ir llenando de contenido y significado teatral la expresión *plástica escénica*. Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Dalcroze, Jacques Copeau, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy Nagy, Ljuiba Popova y los constructivistas, fueron marcando hitos en el camino de baldosas amarillas. No quisiera pasar por estas líneas sin mencionar a Jerzy Gurawsky, arquitecto y escenógrafo polaco de enorme prestigio en su país, que trabajó durante años junto a Jerzy Grotowsky y fué el responsable de los espacios escénicos de los espectáculos del Teatro Laboratorio, desde 1960 a 1965, que tanto han marcado la poética visual de los trabajos de esa compañía y del teatro europeo de la segunda mitad del siglo XX. Y no sé por qué se le menciona muy poco. Quiero pensar que es por desconocimiento. Tampoco quiero dejar de mencionar aquí a Herbert Jonckers, escenógrafo belga afincado en Chile y colaborador estable durante años con el director Ramón Griffero, que ha escrito de su trabajo de plástico escénico definiéndolo como la búsqueda de una auténtica dramaturgia visual. El camino está trazado, unos lo abrieron, otros muchos han transitado por él. Sigámoslo.

Poética y Rigor. Nota final. Los plásticos escénicos estamos comprometidos en la formulación de la plástica escénica, con poética y rigor, ahora creo que es más adecuado ese orden. Si no lo hacemos nosotros, creo que nadie lo hará. Más fácil será si participamos en un teatro poético, presencial y con riesgo escénico. Un teatro que busque un modo de producción próximo a los equipos estables tanto en sus componentes como en el tiempo necesario para desarrollar el trabajo. Que permita trabajar en procesos simultáneos, horizontales, no jerarquizados piramidalmente. El proceso forma parte del acto creativo y debe ser evidente. Pero diferenciando la metáfora, que está en el escenario, de la realidad. El espectador debe sentir, como ante un iceberg, que hay una parte sumergida, trabajada, experimentada, que no se muestra en el escenario, pero que nos alimenta y da potencia.

Teatros del Canal

EL SERMÓN DEL BUFÓN

ALBERT BOADELLA

La libertad, el humor y la osadía de Albert Boadella interpretándose a sí mismo a través de sus mejores creaciones

DEL 8 AL 11 DE MARZO DE 2017 SALA NEGRA

ENTRADAS AGOTADAS

NUEVAS FUNCIONES EN EL **TEATRO MARQUINA** A PARTIR DEL **19 DE ABRIL**

Coproducción GM teatros · Teatros del Canal

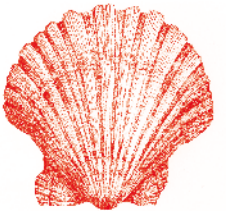
Con el apoyo de Sercotel hotels

Con la colaboración de rtve

VENTA ENTRADAS teatroscanal.com

CONC
HAVE
LASCO

La actriz y Académica de Honor Concha Velasco.
© Antonio Castro



“No soy una actriz fácil”

Concha Velasco, reciente premio Nacional de Teatro, miembro de honor de la Academia de las Artes Escénicas de España, no necesita en realidad de ningún aval que no sea su trayectoria para asomarse a la portada de esta revista. Proclama sin rubor su edad -77 años- y traza la semblanza de su vida y su ideología artística a través de sus recuerdos, cálidos y caudalosos.

por Julio Bravo

El diccionario de la Real Academia Española define la palabra divo como “artista del mundo del espectáculo que goza de fama superlativa”. No hay duda entonces: Concha Velasco es una auténtica diva. Pero es más cosas: es un rostro imperecedero de nuestro cine, nuestra televisión y teatro; es una intérprete admirable y admirada, una mujer entrañablemente querida; es la memoria y el símbolo de una época, y es, también, una trabajadora incansable. Hace pocos meses recibió el premio Nacional de Teatro, no por su trayectoria, sino por su labor reciente sobre las tablas, con obras como “La vida por delante”, “Hécuba”, “Olivia y Eugenio” y “Reina Juana”, esta última un monólogo de Ernesto Caballero y dirigido por Gerardo Vera con el que se pasea por los escenarios españoles. Y del escenario empezamos la conversación. Asegura tenerle un gran respeto, “algo que no siempre es comprendido, y últimamente cada vez menos”.

¿Se ha perdido algo de ese ritual que es el teatro?, le pregunto. “Exacto. Tú lo has dicho, se ha perdido el ritual”. Y cuenta una anécdota. “Cuando hacíamos *Hécuba* en el Teatro Español tuvimos un día un coloquio con el público detrás de la función. El escenario estaba lleno de cadáveres: piernas, brazos, etcétera, y me pidieron que saliera, ya vestida de paisano, pisando esos cadáveres. Me negué. Y fui muy criticada por algunos espectadores que se habían quedado al coloquio. No fui bien entendida, y fui incluso criticada en las redes sociales. Cree la gente que podemos entrar y salir del personaje... Y no es así. Otro ejemplo, mi camerino. Hay gente que piensa que puede venir al camerino a pasar la tarde. Como yo lo pongo tan mono con mis estampas, mis manteles, mi música... Y cuando les digo que necesito al menos una hora de concentración, me miran incluso con incomodidad... No es que necesite algo especial, pero sí un poco de concentración. Y no, no se entiende bien. Recuerdo que cuando hacía Madame Rosa, el personaje de *La vida por delante*, donde descubrí a José María Pou como director, él com-

prendía muy bien mis exigencias. Yo aparecía en escena en una puerta después de haber subido andando las escaleras; era una anciana fatigada, apoyada en esa puerta. Pues yo necesitaba esa media hora de concentración, no necesitaba correr por la calle, ni dar gritos ni nada de lo que hacen otros compañeros, que tienen otros métodos. Yo necesitaba pensar que era Madame Rosa, que tenía 80 años y que había subido unas escaleras andando y estaba fatigada. Para mí era suficiente, pero necesitaba esa concentración".

La conversación de Concha Velasco es un torrente de recuerdos, de anécdotas, de nombres, de fechas. Basta escarbar un poco en su privilegiada memoria para que comience un relato en el que se entremezclan las historias, en el que se trenzan las evocaciones y se agolpan a oleadas. Le pregunto si ella sigue algún método y la cuestión abre la puerta del pasado más lejano. "Yo lo he estudiado todo. Comencé ballet clásico, como sabes; yo nunca pensé en ser actriz, yo quería ser bailarina. Conseguí una beca para estudiar en Londres, pero tuve un problema familiar y me tuve que poner a trabajar. Pero aquellos maestros que yo tuve en la calle Arenal, 26, que era una escuela de formación profesional de la Sección Femenina se desvía-, donde estaba el profesor Leif Omberg, un danés exiliado al que no pudimos llevar al morir a Dinamarca porque había sido confidente nazi o algo así. Nos hacía ir al Museo del Prado todas las semanas y hacer improvisaciones sobre cuadros como *Las Meninas*. ¿Por qué conocía yo en profundidad *Hécuba*? Porque mi maestro, el danés, decía que no entendía cómo no se había hecho una ópera o un ballet importante sobre esta mujer vengativa. En aquella escuela enseñaban también solfeo, declamación -¡qué grandes cantantes, qué grandes bailarines y qué grandes directores de orquesta salieron de allí!-. Yo sigo diciendo que ha sido lo mejor que me ha pasado en la vida, porque hacíamos el fin de curso en el teatro del Círculo de Bellas Artes; mi primer fin de curso fue bailando el vals de *Coppelia*... ¡En puntas! Y la orquesta que tocaba era la de los músicos que estudiaban en la escuela".

Concha Velasco en una escena de *Hécuba* (2014).
© Antonio Castro

"Antes de salir a escena necesito media hora de concentración, y a veces hay quien no lo entiende"

Prosigue el relato con un cambio de centro. "Y en el Conservatorio de la calle de San Bernardo mi profesora era Laura Santelmo, la gran bailarina clásica, que me enseñaba a tocar las castañuelas con la número 2 de Liszt: *Parram pam pam pam pam pam pam pam*. He tenido unos maestros maravillosos. ¿Qué pasó? –recupera el hilo abandonado unos minutos antes-: que yo pensaba ser bailarina y no pensaba ser actriz, pero mi madre, al ver que mi carrera iba a desarrollarse mejor en la interpretación que en el baile (aunque nunca he dejado de bailar, hasta que se me rompió ya todo y no pude volver a bailar: *Hello Dolly* ha sido el último musical en el que pude bailar; luego se me rompió un tendón -yo me caigo mucho, me rompo muchas cosas-, y ya no he podido volver a bailar)".

Parecería perdida en la digresión, pero no. Recupera el relato. "Fui con una profesora, Ángela Pla, que era profesora de dicción, porque entonces lo que le importaba a mi madre era que yo hablara bien y que tuviera una buena dicción, que supiera lo que era interpretar. Ángela Pla fue una maestra maravillosa. Recuerdo que la primera obra que me hizo aprender fue *Ninotchka*... Fíjate. ¡Quién le iba a decir a esta pobre chica, que aún no había hecho *Las chicas de la Cruz Roja*, que se iba a aprender de memoria *Ninotchka*, que la recitaba con libros en la cabeza, aprendiendo a hablar bien".

Aparece por primera vez en la conversación el nombre de un director que ha resultado fundamental en la trayectoria de Concha Velasco: José Carlos Plaza. "Le conocí a través de Celia Gámez, porque Arturo Rigel, que era el autor de *El águila de fuego*, estaba casado con la hermana de la madre de José Carlos, e iba a veces al palco de Celia. Él es dos años más joven que yo, y cuando fundó el TEI yo inmediatamente quise ser alumna... Porque yo trabajaba, tenía que trabajar todos los días para mantener casa, familia, etcétera... Iba de oyente. Y aprendí muchísimo en el TEI".

RESERVA LA FECHA

LUNES 5 DE JUNIO DE 2017

XX PREMIOS max

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

20 años

fundación sgae

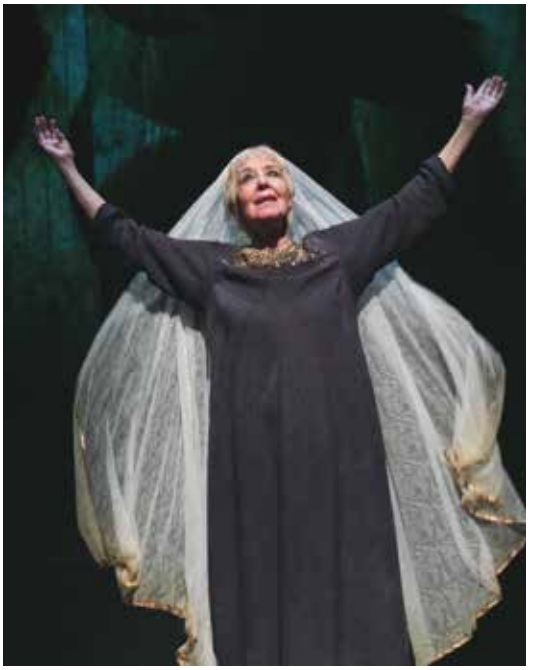
Concha Velasco durante nuestra entrevista.
© Antonio Castro

Y regresa Concha al principio, a mi pregunta sobre su método. "Me he leído todos... Desde Stanislavski a Meyerhold... Todos. Y al final mis mejores maestros han sido los directores. Siempre cuento una anécdota con José Tamayo, haciendo *Abelardo y Eloísa*. Yo le decía: "Don José, qué mal hago yo esta escena (a pesar de que me aplaudían)". Una escena en la que terminaba con esta frase: "Dios, si es verdad que existes, ven ahora". Y me contestó Don José: "es que usted no puede llorar como Conchita; usted tiene que llorar como lo haría el personaje -él ya hablaba con dificultad-. ¿Por qué busca usted paralelismos personales en la interpretación...? Eso no es de buena actriz. Una actriz ha de tener sus emociones... Pero usted no tiene nada que ver con Eloísa, Conchita. Si va usted por ese camino, perderá el personaje". Me dieron el premio Nacional de Teatro por ese papel".

Y sigue Concha tras una pausa: "Yo he aprendido mucho de los directores con los que he trabajado. Y he tenido a los mejores, he tenido la suerte de que me dirijan los mejores". ¿Alguno te ha dejado una huella especial?, le interrumpo. "Sería injusta", comienza, pero enseguida surge, de entre la baraja de nombres, uno. Adolfo Marsillach. "Fue un director Me terminé peleando con él en *Mata-Hari*. Yo no estaba de acuerdo con el momento en que se desnudaba mi personaje. Acababa de hacer de Santa Teresa, y a mí me pareció que era aprovechar el éxito que yo había tenido con aquella serie. A mí no me parecía tan importante que se desnudara. Yo pensaba que Mata-Hari era una frívola, aunque luego murió con una gran dignidad... Había investigado y leído mucho sobre ella, yo investigo mucho sobre los trabajos que hago. Y cuando yo empecé a profundizar en Mata-Hari vi que era una gorda que enseñaba la parte de abajo porque no podía enseñar la de arriba... Y ahí tuvimos un encontronazo, pero Adolfo Marsillach fue uno de mis grandes, grandes directores", concluye Concha.

"Me he leído todos los métodos... Y al final mis mejores maestros han sido los directores"

Menciona nuevamente a José Carlos Plaza y alaba al que es por ahora su último compañero de viaje: Gerardo Vera. "Ha sido un descubrimiento –confiesa-. Porque yo venía muy escamada. Recuerdo la primera lectura, aquí, en el teatro Marquina; yo venía preocupada porque, bueno, había oído muchas cosas, todo el mundo te cuenta: "ya verás cómo es Gerardo". Y yo me encontré con un maravilloso director. Aunque me tocaba... Y a mí no me gusta que me toquen; a mí me gusta que me expliquen las cosas y que me dejen crear; y que luego me corrijan".



Reina Juana (2016).
© Antonio Castro

izq. arriba:
Yo lo que quiero es bailar (2012).
© Antonio Castro

izq. abajo:
En *Filomena Marturano* (2007).
© Antonio Castro

Nueva digresión: "Yo he trabajado igual con José Carlos, con Marsillach, con Montesinos... Con él hice "Mamá, quiero ser artista", que es un gran musical... Yo con Ángel Fernández Montesinos hice un programa de televisión que se llamaba "Encantada de la vida", en Antena 3, en el que me hacía hacer todos los Álvarez Quintero, y que es uno de los mejores trabajos que yo he hecho en televisión en mi vida. Porque Montesinos sabe muchísimo de teatro, es el que más sabe... Pues ahí está ese programa, en el que además de los Álvarez Quintero hacíamos trozos de revistas, entrevistas con sketches, que escribía Luis del Val... Es el mejor programa que yo he hecho en televisión".

Y de nuevo, regreso a puerto. "Pero me gusta que me dejen crear... Y cuando me encontré con que Gerardo Vera me tocaba, me decía: "Ya verás tú". Pero no, porque me dí cuenta de que me tocaba con amor. Y que sabía muy bien lo que quería, hasta el punto de que yo le dejaba hacer mi papel, cosa que no se lo he permitido a nadie. Ni a Pou siquiera; ni a Plaza. Pero a Gerardo, de repente... Tengo unas fotos maravillosas... Me lo hacía él porque sabía muy bien cómo era esta Reina Juana. Sabía más que yo. Y yo cuando un director sabe más que yo, lo que quiera. Lo malo es cuando un director sabe menos que yo, y también los he tenido, pero no pienso dar nombres porque a mí no me gusta hablar mal de nadie".

La conversación se prolonga. Habla Concha de sus ojos, que son todavía, dice, su mejor pasaporte en el cine. De José Luis López Vázquez, "el más grande de todos. Si tuviera que elegir a uno -y ahí tengo a mi Pepe Sacristán-, si tuviera que elegir a uno solo español, te diría que el más grande de todos es José Luis López Vázquez. No ha hecho nada mal... Ni un pequeño papel... Es el más grande". Habla de la improvisación: "No creo en ella. A mí me gusta ensayar. Hay gente a quien le choca que yo quiera ensayar tanto, a la gente le gusta improvisar, y a mí no. No se improvisa en el escenario; hay que hacer lo que hay que hacer y que parezca que te lo inventas... Pero ¿qué es eso de improvisar? No se improvisa ni un gesto, ni un matiz ni nada... Ni siquiera en un monólogo, en el que estoy sola". Y una última pregunta: ¿Has sido una actriz difícil? Se lo piensa unos instantes: "Soy una actriz difícil, sí. No soy fácil. Ni en cine, ni en teatro, ni en televisión... Porque yo estudio mucho. Estudio el texto, pero además el personaje, lo que le rodea, la historia en que nace y se desarrolla... Y si es un personaje de ficción, me invento el antecedente; y eso me lo ha enseñado José Carlos Plaza. No soy nada fácil de dirigir. Y cuándo veo que el señor que me dirige no está a mi altura, le obedezco porque soy muy disciplinada, pero él enseguida se da cuenta... Los ojos, que no engañan".

32 rue Vandenbraden,
de Peeping Tom.
© Herman Sorgeloos

derecha: *Desh,*
de Akram Khan.
© Richard Haughton

Bailar la escena

Animales, ciudades futuristas, proyecciones, androides, piscinas de agua, campos de flores... la escenografía marca, se integra y convive en escena con tanta intensidad que se alza protagonista en la danza. Aquí recogemos solo unos ejemplos de obras y coreógrafos de la creación contemporánea internacional, en los que la escenografía señala movimiento, discurso y recuerdo.

por Mercedes L. Caballero

Alain Platel. *Les Ballets C. de la B.*
En los trabajos de esta compañía belga, dirigida por el creador Alain Platel desde 1984, todo cuenta: música, luces, intérpretes, y por supuesto, escenografía, se alinean en escena bajo una intensa carga dramática, con perfil de caos orquestado y resultado abrumador. Los paisajes construidos, algunos de ellos firmados por el artista Peter De Blieck, diseñador de espacios y escenografía, colaborador de esta agrupación, marcan ritmo, lugar y contexto para abordar los temas existenciales que trazan el discurso de Platel. Estructuras a varias alturas, cargamentos de ropa... y en *Wolf*, montaje estrenado en 2003, uno de los más recordados en la línea que nos ocupa, 14 perros conviviendo en escena, que certifican significado y definen el alegato coreográfico de esta agrupación.

Akram Khan. *Desh.*
Estrenado en 2011, con interpretación de su creador, el coreógrafo inglés de origen hindú Akram Khan, *Desh* encuentra una de sus claves en la escenografía que, más que arroparlo, lo signa, dibujada por proyecciones, juego de luces y tratamiento espacial. Su autor, el prestigioso artista Tim Yip, ganador de un Oscar por su labor como director artístico en la película *Tigre y Dragón* de Ang Lee, trabajó en total comunión con Akram Khan para este montaje que reflexiona sobre conceptos de tierra y nación, navega por la danza y la plasticidad, al mismo ritmo, y alcanza altas cotas de poesía y belleza.

Gabriela Carrizo y Franck Chartier. *Peeping Tom.*
Resulta del todo imposible recordar y discernir sobre los trabajos de esta agrupación, también belga, sin tener en cuenta las escenografías que los marcan. De corte hiperrealista y atmósferas que rozan la decadencia, la escena se transforma en todo tipo de espacios que sitúan a los personajes que la integran y arroja atmósferas de inquietud, en ocasiones con tintes cinematográficos cercanos al cine de Lynch. Un salón, un jardín, un sótano, un paisaje cubierto de nieve... cosmos que anuncian su relevancia, como lugar y metáfora, ya desde el nombre de sus obras: *Le salon, Le jardin, Le sous sol...* Varios artistas vienen firmando ambientes tan característicos del discurso de Gabriela Carrizo y Franck Chartier, directores de Peeping Tom. Entre los más habituales, los artistas Pol Heyvaert (*Le jardin* y *Le salon*) y Amber Vandenhoeck (*A louer*, *Vader* y *Moeder*).

Aurélien Bory. *Compagnie 111.*
Le interesa a este creador la relación del intérprete con el espacio escénico. Y para trabajarlo, su inventiva genera escenografías realmente memorables. Dos ejemplos: *Plexus* y *Sans Objet*. En el primero, una plataforma colgante y

móvil, dibujada por miles de hilos rígidos, delimita la escena y sirve a la bailarina Kaori Ito para surcar por lo que se presenta como una lucha con su propia existencia y con la mencionada plataforma, que es cárcel y liberación al tiempo. En el segundo montaje, un enorme brazo articulado, con apariencia de robot de los años 70 del siglo pasado, ocupa la escena, interactúa con los dos intérpretes y casi parece poseer vida, tal es el logro de esta fascinante obra que sirve para poner de manifiesto la relación entre el ser humano y la máquina, sobre la que reflexiona Bory.

Frédéric Flamand.

La danza y la arquitectura van de la mano en los trabajos de este veterano y reconocido coreógrafo francés. Interesado por el funcionamiento espacial de las ciudades, genera auténticas urbes de corte futurista en varios de sus espectáculos, siempre rodeado para ello de prestigiosos nombres de la arquitectura internacional. Uno de ellos, el de la reconocida británica iraquí Zaha Hadid, firma dos de sus más célebres trabajos: *Metapolis* y *Metapolis II.* Dos obras marcadas por estructuras, que son piezas de arte y compiten en relevancia con el movimiento generado.

Sidi Larbi Cherkaoui y Damien Jalet.
Eastman.

También una estructura, del reputado artista visual y escultor Antony Gormley, señala la escena de uno de los trabajos más recordados de Sidi Larbi Cherkaoui y Damien Jalet, reconocidos creadores de la escena belga. Se trata de *Babel (Words),* un imponente montaje que bucea en la internacionalización de la existencia humana a través de singulares intérpretes y mezcla disciplinaria, que quedan enmarcados, en espacio y significado, por esa estructura móvil de metal, permeable (ahora un cuadrilátero, después una torre o un sencillo marco) que intensifica el alcance de este trabajo.

Pina Bausch.
Tanztheater Wuppertal.

Muchas son las razones para tener y retener en la memoria los trabajos de la creadora alemana Pina Bausch, nombre clave en la historia de la danza. Sus escenografías, los espacios creados en todos y cada uno de sus trabajos, tan solo un elemento más. Cuidados hasta la exquisitez, respiran las obras de Bausch belleza y tristeza, fuerza y desamparo a partes iguales con el logro de ser rememorados tanto por su discurso coreográfico como por los contextos en los que se suceden: las sillas de *Cafe* Müller; el agua en tantos montajes, tal vez *Vollmond*, uno de los más señalados por este elemento; los claveles de *Nelken*... Detrás de tanta singularidad y belleza, dos responsables: Rolf Borzik, en montajes tempranos y Peter Pabst, en los últimos.

$C=e^3$

El cuerpo en el espacio

El cuerpo del actor es un elemento fundamental en la creación del espacio escénico. Cuanto más intervenga en él como aliado, más lugares habrá para descubrir.

por José Luis Raymod

"Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un espacio desnudo. Una persona camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral"

Con estas palabras, Peter Brook inicia el ensayo *El Espacio vacío* y con estas palabras se inician las trayectorias de los cuerpos en el espacio de acción.
Pasear, mirar, escuchar, expresar, organizar, acciones que sirven para aportar espacios nuevos y redescubrir alguno más. Se hacen gramática creativa y se construyen misterios con el movimiento.

Ritual, cuerpo y acción. Según se transita por el espacio, el cuerpo va descubriendo a otros nuevos, semejantes a él, conviviendo todos en los lugares que han intervenido, y ritualizado con la acción. Es la *Hierofanía,* el acto de la manifestación de lo sagrado. El hombre interviene conscientemente en organizar estos espacios para la ritualidad. Los crea a través de la voz, el movimiento, el gesto, la indumentaria, la luz, cualquier elemento escénico le va a ser útil para crear en su nuevo espacio encontrado. Lo sacraliza para la actuación.
El cuerpo ha sido el interventor de sí mismo, se ha convertido en objeto para entender cuál es su función como instrumento y comunicador de emociones. Con la mirada crea espacios, con la luz anuncia volúmenes, con el sonido respira voz. Son espacios que transitan con el lenguaje de la comunicación sensorial. El cuerpo del actor se ha hecho espacio, se ha hecho persona de temperamento, pero también se conforma como autor que concibe la cultura como base de su conocimiento de la naturaleza.
Pero su tránsito por la acción acaba de empezar. Sus movimientos comienzan a conformar líneas, formas, texturas, sonidos y colores. Se hacen presentes, comienzan a ser moradas que habitan el momento y lo hacen cuando el cuerpo concede lo que interesa al actor, ser creador y arquitecto del lenguaje de su propia vida escénica. En ese entorno ideado por el movimiento, la percepción del tiempo es fundamental, pasa y sucede. El actor como creador de espacios percibe ese tiempo para plasmar su expresión artística y activar el acontecimiento de lo vivo y del directo. Cuanto más intervenga con él como aliado, más lugares habrá para descubrir. Los encuentros se ven acompañados de la acción como percepción, de la atención como imagen y de la emoción como posesión. Para este momento,

Actores en el espacio Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

ha sabido entender que la sintaxis de la imagen es la que le va a proporcionar *ser y estar* en el mundo de la composición plástica con su cuerpo en la escena, organizando encuentros entre éste y el espacio. Dibuja líneas verticales para expresar fuerza y elevación; líneas horizontales para producir estabilidad y quietud; líneas diagonales para crear movimiento; líneas curvas para sentir dinamismo y organicidad.

Sigue paseando por el espacio y observa el peso que poseen esas líneas, el ritmo como orden que acompaña, en la sucesión de las cosas, la unidad, el contraste y la variedad. Entiende de proporciones, medidas, compensaciones de masas, de formatos y de trayectorias. El cuerpo en el espacio se inicia con estas premisas básicas del lenguaje visual, las entiende y las pone en práctica; de esta manera, la ubicación espacial ya formará parte del acontecimiento teatral. Dejaremos de entender que nos movemos por emociones para comprender que el espacio transmite emociones.

Presentes cuerpo y espacio, inician el camino creativo como proyecto, proceso y producto para emocionar y transmitir capacidades, pero debe de ir acompañado de un pensamiento también creativo que comienza a desarrollarse con la percepción. El resultado es la capacidad de gestionar sensibilidades y gusto por los diferentes lenguajes: sonoro, gesticular, plástico, etc...., y que mezclándolos como material de argamasa unen y pegan el proceso artístico de la propia vida como obra de arte. Si esta idea perdura en el complejo mundo de la acción entre cuerpo y espacio, entramos en la visión que se tiene ante la ritualidad contemporánea, que no es otra que la desaparición de la función religiosa para convertirse en un estar juntos en momentos concretos de la acción. El cuerpo comienza a ser memoria de su propio cuerpo, imagen de sí mismo e ilusión resucitada de otros espacios habitados. Se describe al límite, se hace político, se organiza socialmente, encarna identidades, narra y deja huella. David Le Breton, en *Elogio del Caminar* comenta:

"Caminar reduce la inmensidad del mundo a las proporciones del cuerpo. El hombre se entrega a su propia resistencia física y a su sagacidad para tomar el camino más adecuado a su planteamiento, el que le lleve más directamente a perderse si ha hecho del vagar su filosofía primera, o el que le lleve al final del viaje con la mayor celeridad si se contenta simplemente con desplazarse de un lugar a otro. ( ) caminar es una actividad corporal ( ) El caminante recorre

infinitamente el espacio, pero su periplo es también infinito a través de su cuerpo, que adquiere las proporciones de un continente cuyo conocimiento es siempre provisional".

Espacio, memoria y representación. El espacio también juega con las distancias, con las medidas, con las cifras. El actante se manifiesta en él a través de lo que tiene, representa con sus variadas formas el espectáculo en vivo y convierte al espacio en laberinto de pasiones. Es éste, o es la mirada de quien quiere poner límites a la mirada. Los dos son espacio. Lo que es y quien lo organiza. Los recuerdos se aglutinan para resucitar los espacios vividos y estos crearán el futuro encuentro con los siguientes. Objetos cotidianos, sombras, indumentarias, elementos que conforman espacios de recuerdos corpóreos. Ropas que caminan en el suelo, mobiliario que conserva la textura de la añoranza, el actante se enfrenta a la memoria de su cuerpo en el momento que desea componer con todos los elementos escénicos que tiene a su alcance.

Tampoco la palabra se escapa a la representación; esta, en ocasiones, se instala en el cuerpo del actante como un accesorio plástico que lanza al espacio el discurso de la imagen, proyectándose en la pantalla del acontecimiento en vivo. El aire de la composición escénica ya se encuentra en tratamiento, la puesta en escena inicia la escritura en el momento y los movimientos de los actantes inician la representación con sus actitudes y emociones. Cuerpos dolientes donde la violencia simbólica se convierte en memoria, creando un espacio social entre el dolor corporal y el espacio que lo contiene. Cuerpos gestuales que dejan su rastro de vida cotidiana en las artes visuales, la danza y el teatro. Cuerpos de los actantes que se enfrentan con sus acciones a resistencias sociales, descubriendo maneras y modos de ser libres. Cuerpos políticos que componen la vida de lo que quieren construir, originando espacios multidimensionales de personalidad. Espacio y cuerpo convertidos en escenografías de nostalgia presentes, con gusto por la manera de mirar y percibir el encuentro entre ambos. Difícil escapar a la memoria del confort aprendido y necesaria la consciencia de descubrir espacios nuevos que originen preguntas y que desemboquen en la memoria del futuro. El espacio se habitúa, el cuerpo lo perpetúa y el arte lo ejecuta. La escenografía instalada en la nostalgia se utiliza en ocasiones como mobiliario escénico de la otra realidad que es la de la comodidad. Huyamos de ella.

La composición espacial, la acción, el cuerpo, el objeto, la indumentaria, la luz, la sonoridad, la palabra, han dejado de ser pasivos objetos encontrados y aislados para convertirse en conjuntos de hechos e ideas que acompañan a la creación artística. Necesarias las subjetividades de los creativos contemporáneos para comprender la transversalidad del teatro, de la frágil vida de sus cuerpos y de los espacios inmateriales. Todo se convierte en un teatro sin teatro. No solo el cuerpo del actante busca liberarse y ser parte del acontecimiento escénico, también el propio espectador necesita comprender este gesto para permitirse ser el activo social que es y que comparta a su vez la transformación que le libere de sus límites espaciales como relacionales. Al final todo se convierte en un ritual social que libra el combate entre su esencia como creador, la fragilidad de su cuerpo y el espacio para su instalación. Diseña espacios para habitarlos, moviliza colores para soñarlos y prolonga sus palabras en lo diferente. Georges Perec, en *Especies de espacios*, concluye el prólogo:

"En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse".

Una actriz en el espacio Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

@aisge somos.aisge @somos_aisge

aisge

www.aisge.es

enREDate
con nosotros

Escenografía para la ópera *Tosca,* de Puccini, en el festival de Bregenz (Austria).

La música que se ve

La ópera y las grandes escenografías forman un matrimonio muy consolidado, especialmente en las últimas décadas. Lejos han quedado los tiempos de los telones pintados y de la simple decoración. Como en el resto de las artes escénicas, la escenografía en la ópera se ha incorporado a la dramaturgia y, en este caso, a la música para convertirse en un aliado del canto y de la historia.

por Julio Bravo

Una de las escenas más disparatadas de la película de los Hermanos Max *Una noche en la Ópera* mostraba al tenor Rodolfo Lasparri (Walter King) en escena mientras Tomasso (Harpo Marx) saltaba por las cuerdas del peine haciendo que subieran y bajaran los telones con los decorados de distintas óperas. Esa imagen hoy no podría repetirse. Mucho ha cambiado el mundo de la ópera desde que se rodó esa película (mediados de los años treinta), y uno de los grandes avances ha sido la escenografía, convertida en más de una ocasión en la gran protagonista de la función, por encima incluso de la orquesta o los cantantes.

Hablar de ópera hoy en día es hablar de producciones ciclópeas y grandes despliegues humanos y materiales. La escenografía pasa entonces al primer plano de la atención. "La escenografía, en la ópera, es la música que se ve" repite como un estribillo Daniel Bianco, director del teatro de la Zarzuela, y uno de los más activos y respetados escenógrafos de ópera en España. Para Bianco, éste ha de ser el punto de partida. "La imagen escenográfica ha de acompañar a la música, algo que no sucede por supuesto en el teatro de texto; aquí se puede hacer teatro con una cámara negra, en la ópera pocas veces sucede". Y Lluís Pasqual utiliza a menudo una frase que resulta reveladora de la importancia que tiene la música en la concepción escénica de una ópera: "La distancia entre la vista y el oído es muy corta, apenas unos pocos centímetros".

En su libro *La escenografía en la ópera*, Roger Savage camina por un sendero parecido, y la define como "el arte de representar físicamente las palabras y la música que se unen para dar forma a un texto operístico". Cita también las palabras, de un tono más poético, que empleó Adolphe Appia, uno de los nombres básicos en la historia del arte escenográfico: "Proyectar en el espacio lo que el dramaturgo solo es capaz de expresar en el tiempo".

Libertades. Ya en casa, el inolvidable Francisco Nieva escribía en su *Tratado de escenografía* que "la ópera pide generalmente una representación ampulosa y brillante, cuya escenografía subraye el carácter, ya sea fantástico, humorístico o trágico del argumento. La ópera es el mejor medio para que un escenógrafo dé la medida de sí mismo. Aunque todas las libertades hallen su oportunidad en el género, es de recomendar que los decorados, independientemente de su espectacularidad, tengan una ligereza en su concepción y teatralización. Por otra parte, el cambio de decorados es mayor que en cualquier otro género teatral, lo que requiere prever el espacio en donde se van a tener recogidos, ya sea en suspensión, ya sea en el fondo de la escena cuando no se utilicen en el escenario".

Y seguía Nieva: "El espacio es fundamental en la escenografía para óperas, ya que, sin duda, es el género teatral más complejo y para el cual se requieren siempre escenarios de grandes dimensiones. El escenógrafo debe tener presente el espacio que van a necesitar los coros y los bailarines, en caso de que la ópera –como suele suceder- comparta también escenas de baile. La entrada y salida de la comparsería y los coros se debe hacer con la mayor libertad de movimientos; quizás sea ésta una de las razones por las cuales el decorado pintado se cultiva aún con éxito: por su levedad y por el espacio que los bastidores en *trompe l'oeil* dejan entre sí".

Estas preocupaciones prácticas planteadas por el que fuera una de las grandes figuras del teatro español del siglo XX son relativamente nuevas. Hasta hace pocas décadas no se impuso el uso de los decorados corpóreos en las escenografías operísticas. "Podría decirse que el furor vino a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado", dice Daniel Bianco.

Con el corpóreo, añade el actual director del Teatro de la Zarzuela, no hay un cambio meramente estético. Por una parte, se ayuda a transformar la imagen del género. "El corpóreo –explica- le ha quitado esa imagen de cartón piedra que tuvo la ópera durante muchos años". Y por otro lado, ha caminado a la par con las concepciones de las puestas en escena, de tal modo que directores y escenógrafos se han retroalimentado para impulsar la modernidad y conseguir que la ópera sea en este sentido uno de los espectáculos más innovadores, experimentales y vanguardistas que pueden verse hoy sobre un escenario (a veces, incluso demasiado, pero eso es tema para otro artículo).

Vuelvo a Daniel Bianco: "Con el corpóreo se ha ganado una manera de contar, que ha caminado en paralelo al auge en la ópera de los directores de teatro. Estos empezaron a cambiar la dramaturgia de los títulos y a variar la época en que se desarrollan, de tal modo que lo que transcurría en un palacio podía transcurrir en el vestíbulo de un hotel en Monte-Carlo o en un palacio destruído; y, como en la "Electra" que dirigió Nuria Espert (con escenografía del maestro Ezio Frigerio), obligando a que la protagonista duerma en un coche. Y esto es algo que solo se puede creer el espectador si la escenografía es de verdad, si el coche es de verdad".

Adolphe Appia. Hay un nombre especialmente trascendental en el mundo de la escenografía, no solo la operística, y ese es Adolphe Appia. A este escenógrafo suizo, nacido en Ginebra el 1 de septiembre de 1862, se deben muchas de las concepciones del teatro moderno (y también de la ópera, género que cultivó en numerosas ocasiones). Appia fue el primero que defendió la importancia del espacio y

de la luz en los escenarios. "El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa. Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, y del tiempo en el espacio. El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Solo nosotros existimos". Y acerca de la importancia de la luz, escribió: "Todas las tentativas de reforma escénica tocan ese aspecto, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y, a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral".

La luz. Muy activo en el campo de la ópera, especialmente en el universo wagneriano, un compositor por el que se sentía fascinado, las enseñanzas de Appia han sido básicas en el desarrollo de la escenografía operística. El director francés escribió: "Era músico y arquitecto. Nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes construidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada, y el papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz".

No difiere del mundo del teatro de texto el cada vez más decisivo papel de la luz en las producciones operísticas. Daniel Bianco considera fundamental el diálogo del escenógrafo con el iluminador, tanto o más que con el director de escena o el figurinista. "No puedo pensar en un decorado sin la luz", reconoce, y añade que cuando realiza los bocetos y la maqueta de la escenografía los presenta ya iluminados. "Es la única manera de trabajar que hay en el teatro".

En los últimos años se ha añadido otro elemento en la ecuación escenográfica que determina al tiempo el papel de la luz y el de los decorados: los audiovisuales, omnipresentes -a veces incluso con exceso-. Habla Bianco de una tendencia que, afortunadamente, dice, ha perdido fuerza ya: la de sustituir el decorado por audiovisuales. "Al final, era un recurso barato". La incorporación del audiovisual a la dramaturgia sí es, para él, una aportación altamente positiva. "Sirve mucho cuando se utiliza, por ejemplo, de manera pictórica y está usado para contar la historia".

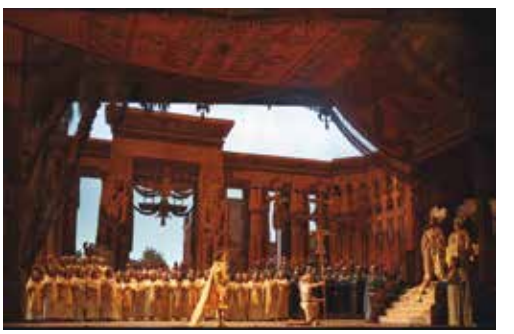
Simbolismo y síntesis. No hay, finalmente, una tendencia única en la escenografía operística contemporánea, aunque sí puede hablarse de que se busca muy frecuentemente el simbolismo, la síntesis. La crisis económica tiene mucho que ver en ello. Y deriva en otro problema, que apunta Bianco: la desaparición de los oficios; un ejemplo, si se quisiera hacer una ópera con telones pintados, sería difícil encontrar quién los realizara.

Y una última reflexión compartida con él y dirigida a los más jóvenes escenógrafos (en todos los terrenos): "ser un buen escenógrafo no es manejar el Autocad ni un programa que te coloca los fotos. Hay que saber leer, hay que tener cultura, acompañar a un actor, a un director; es comerte muchos ensayos y ver para qué sirven las cosas. Si no, la escenografía se convierte en un escaparate".

Escenografía para *La flauta mágica*, de Mozart.
© Javier del Real

centro: Representación de *Aida*, en el Liceu Barcelonés, con los históricos decorados de Mestres Cabanes.

abajo: Una representación histórica en el Liceu de *Los maestros cantores* con los decorados de Mestres Cabanes



Antoñita, viuda de Ruiz en su taller de peluquería.
© Antonio Castro

OFICIOS

Hubo un tiempo en el que las compañías teatrales conformaban un conglomerado laboral integrado por profesionales y artesanos que resultaban imprescindibles para el buen desarrollo de una representación. Los apuntadores, peluqueros, pintores, maquinistas, regidores figuraban con el mismo tipo de letra que los actores. Las nuevas tecnologías, la progresiva desaparición de las compañías estables y el abandono del teatro de repertorio, fueron eliminando profesiones teatrales. En los últimos años la crisis económica, la reducción de los montajes y las nuevas tecnologías, han acabado de apuntillar muchos de los oficios. Algunos sobreviven gracias, sobre todo, al empeño de sus expertos y a que trabajan simultáneamente para la televisión y el cine.

por Antonio Castro

Antoñita, peluquería teatral. Al acabar el verano de 1883 el madrileño teatro de Lara, como todos los demás, publicó la lista de su extensa compañía para la temporada de otoño-invierno. En esa lista podemos leer: Peluquero Julián Ruiz, que se mantuvo en ella durante más de treinta años. Han pasado 134 años y en el teatro Español figura como peluquera Antoñita, viuda de Ruiz. O sea, la nuera de aquel histórico peluquero del XIX. Antoñita sigue en activo superados los noventa años. Llegó al oficio hace poco menos de ochenta, haciendo de recadera para el taller de su vecino. Casi desde niña entró en los camerinos de los grandes actores para entregarles sus pelucas, sus postizos. Era una época en la que las veteranas actrices, sexagenarias ellas, se hacían confeccionar pelucas canosas para representar a las viejas damas. Y eso que hubieran servido con mucha más naturalidad sus cabelleras auténticas…

Antoñita Galiana se casó con Julián, el hijo de su vecino, conocido como *Julipi*, y con él formó una de las parejas profesionales más reconocidas del cine y del teatro. A Julián hijo y Antoñita les ofrecieron marcharse a Ho-

llywood con su arte para la posticería. Pero se quedaron en Madrid. Todas las grandes estrellas internacionales que trabajaron en España en la época dorada de las coproducciones, pasaron por sus manos. Julián falleció el año 1983 y su viuda siguió con el trabajo, fundamentalmente entonces para la escena. Pero hoy son pocas las compañías que se pueden permitir realizar pelucas o postizos personalizados. Solo los teatros públicos mantienen este oficio artesanal. Aun así Antoñita mantiene abierto el taller privado con la inestimable colaboración de su sobrina Mercedes.

Mateos, el gran almacén de atrezo. Jesús Mateos, que tenía tiendas de muebles en la madrileña Corredera Baja, decidió en 1920 abrir un negocio de atrezo para los teatros. Fue el empresario Juan Rodríguez, que en aquellos años gestionaba el Martín y el circo Price, quien convenció al señor Mateos para que ampliara su negocio con el alquiler de elementos para las decoraciones teatrales. Ahora la empresa casi centenaria, sigue abierta bajo el mando de Julián Mateos, su hijo: "De niño vivíamos al lado del desaparecido teatro Cervantes, en la Corredera de San Pablo. Muchas noches me metía a ver las funciones y acababa dormido en la butaca. Como los acomodadores nos conocían muy bien, me subían directamente a casa desde el teatro".

Hoy aquel teatro es un supermercado de una cadena nacional, tras haber sido durante varias décadas un cine de programación porno. Los viejos teatros tenían sus propios almacenes, las guardarropías, donde era posible encontrar casi de todo. Pero al crecer la empresa de Mateos, fueron eliminando sus depósitos: "No desaparecieron de repente –afirma Julián Mateos- sino que dejaron de comprar cosas. Pero mantenían el guardarropía, muchas veces con elementos nuestros ya que las empresas suscribían contratos –una especie de abonos– fijos para que les dotáramos del atrezo. Y allí se quedaban muchas cosas".

Hoy, tras años de crisis económica, Mateos sigue activo, aunque el teatro hace años que dejó de ser su principal fuente de ingresos. Y eso que le llegan pedidos de compañías de toda España y hasta de numerosos ayuntamientos, que contratan sus servicios cuando tienen que organizar actos públicos de gran envergadura, como las cabalgatas de los Reyes Magos.

Julián Mateos, propietario del almacén de atrezo.
© Antonio Castro

"A mí me sigue gustando el teatro –afirma el señor Mateos– ya no da tanto trabajo como antes, pero los centros públicos siguen siendo buenos clientes. Las productoras privadas, cada vez menos. Y ahora las series de televisión requieren más materiales que el cine". Han tenido que desalojar su increíble almacén de la calle del Olmo donde han estado 77 años, para instalarse

en una gran nave. El Ayuntamiento madrileño, propietario del edificio, en el que también funciona un colegio público, les ha *invitado* a marcharse. Pero, bajo la atenta mirada de don Julián, su nieto Chema, parece decidido a seguir con la empresa y con el oficio de atrecista, en el que ya ha debutado.

El último consueta. Hoy nadie usa la palabra consueta. Pero así solía llamarse popularmente al apuntador, ese señor agazapado en una concha de madera, al que solían oír muy bien los espectadores y con mucha dificultad los actores en escena. El apuntador resultaba imprescindible cuando se estrenaba una comedia nueva cada semana. O cuando había que sustituir de un día para otro una obra pateada en la noche del estreno. Por mucha memoria que tuvieran los actores, necesitaban el soplo del apuntador para estar en escena. Las grandes compañías tenían dos o tres apuntadores en plantilla. Los autores tenían gran estima hacia ellos. En un librito titulado *Los del teatro*, que en 1908 escribió Jurado de la Parra, aparece este ripio dedicado al histórico Manuel Girón, del Lara:

"Apunta en Lara
el buen Girón
y da en el blanco
siempre su voz,
sin que hasta fuera
llegue un rumor
Balbina y Rubio,
ambos a dos,
viven pendientes
de este Girón"

En 1856 existió una revista de información teatral que se llamó *El Consueta*. En 1886 el gran actor Emilio Mario realizó el alarde en el teatro de la Princesa (hoy María Guerrero) de representar la comedia *El café* sin apuntador, lo que fue convenientemente reseñado por los periódicos. También el año 1927 debutó en el teatro Calderón la compañía de Manuel París con una comedia titulada *El veneno del tango*. La primera frase que decía la crítica de ABC es que se había representado sin concha. Y añadía Floridor: "Grata novedad que supone dominio de los papeles y contribuye a un mayor efecto de realismo". Por la connotación sexual de la palabra concha en Argentina, allí se llama foso del apuntador.Blanca Paulino ha sido apuntadora desde 1972, cuando entró en el desaparecido teatro Goya de Madrid. Hoy trabaja en la CNTC. "Yo entré como ayudante de dirección para *Milagro en Londres*, pero un día me pidieron que pasara letra y decidí convertirme en apuntadora. Todos los teatros todavía conservaban la concha, pero no he apuntado desde ella. Entonces todos los teatros debían, obligatoriamente, tener apuntador. En Madrid éramos más de treinta en activo".

Hoy los ayudantes de dirección asumen este trabajo y otros muchos relacionados con la escena. El apuntador en exclusiva ha dejado de existir: "Para

Número 10. Jueves 6 de Marzo de 1856. Época primera.

EL CONSUETA.

Revista ilustrada de teatros, literatura, ciencias y artes, etc.

arriba: Blanca Paulino, una de las última apuntadoras.
© Antonio Castro

Cabecera del periódico teatral *El Consueta.*

derecha: Humberto Cornejo en su gran almacén de vestuario. © Antonio Castro

abajo: Licencia para la apertura de la empresa Cornejo.

CONTRIBUCION INDUSTRIAL
ALTA NOM.

algunos actores, como Closas, éramos una especie de talismán. Si nos veían entre cajas con el libreto, salían relajados y todo iba bien. Pero si no estábamos se sentían inseguros. Nosotros veíamos los síntomas de que un actor *se iba a caer*: empezaban a sudar, ponían cara de terror y yo pensaba: se ha quedado en blanco. Luego aseguraban que realmente estaban haciendo una pausa dramática… Claro que casi peor es que *se metan en jardines*. Reconducirlos al argumento para no destripar una función es angustioso".
Blanca y su hermano han sido apuntadores. Su hijo es disidente: se dedica a la utilería en el Español.

La sastrería teatral. Humberto Cornejo afirma que ahora les llevan una prenda de escena hasta para arreglar una cremallera porque ya no hay sastras en las compañías. La sastrería existe desde 1920, cuando el primer Cornejo abrió un negocio en la Corredera madrileña. Seis años más tarde se trasladaron a la calle de la Esgrima y después a la de la Magdalena. "Era un negocio para alquilar prendas a los madrileños de a pie. Pero muy pronto empezaron mis abuelos a alquilar ropa para los montajes teatrales y, más tarde, para el cine. Hoy, con lo que tenemos en nuestros almacenes, podrían salir vestidas 300.000 personas".
El señor Cornejo no duda en afirmar que la crisis casi ha terminado con la confección de nuevos trajes para los montajes teatrales. Atrás quedaron épocas como las primeras temporadas de los teatros públicos:
"En las primeras temporadas del Clásico prácticamente todos los montajes se hicieron con vestuario de confección original. Ahora hasta los teatros nacionales utilizan los trajes de nuestros almacenes, con algunas confecciones puntuales según las necesidades de los actores o del figurinista. Pero nos estamos moviendo en producciones de repartos cortos y que necesitan solo diez o doce trajes".

Y ¿en qué ha quedado el trabajo del diseñador?
"Hay algunos que como conocen nuestros almacenes dibujan pensando en lo que van a encontrar en stocks. Con sus diseños intentamos reunir el vestuario más cercano. A veces nosotros, o a veces ellos, modificamos los originales si no hay dinero para confeccionar trajes nuevos. Con nuestros fondos más antiguos tenemos el problema de las tallas. Los actores de hoy ya no entran en los de hace cincuenta años. Así que hemos de modificarlos o reproducir su patronaje". Hoy la sastrería Cornejo sirve a producciones audiovisuales de todo el mundo. El 75 por ciento de sus prendas van a series o películas extrajeras. Del 25 por ciento del mercado español, apenas una tercera parte se dirige al teatro en todos sus géneros.
Y no podemos terminar sin dedicar unas líneas al bombero. No era profesional del teatro, pero sí de la gran familia escénica. Su presencia entre cajas fue obligatoria durante décadas. Pero esa es otra historia.

Teatros
Circo / Romea

Febrero / Abril 2017

FEBRERO · MARZO

X.1 **Proyecto Expreso** / 21h. **ROMEA**
Esad. Ciclo Escena De Aquí

J.2 **Drac Pack** / 21h. **ROMEA**
Najwa Nimri, Emilio Tomé y Carlos Dorrego

V.3 **El hijo que quiero tener** / 21h. **CIRCO**
El Pont Flotant. Abono Joven

S.4 **Nunatak** / 21h. **CIRCO**
en concierto

S.4 **Cartas de amor** / 21h. **ROMEA**
Producciones Teatrales Contemporáneas

D.5 **The Big Bang Band** / 12h. **CIRCO**
Cantera de Rock y Ribalta Producciones. Ciclo ATF

X.8 **El Triciclo** / 21h. **CIRCO**
Art-Efímera. Ciclo Escena De Aquí

J.9 **Bailaora de Postín** / 21h. **CIRCO**
Compañía Cynthia Cano
y Taller coreográfico Conservatorio
de Danza de Murcia. Cumbre Flamenca

J.9 **The Winter's Tale** / 20h. **ROMEA**
Cheek by Jowl (UK)

V.10 **Music has no limits** / 21h. **ROMEA**

V.10 **La vida moderna** / 21h. **CIRCO**
David Broncano, Ignatius y Quequé

S.11 **José Mercé** / 21h. **ROMEA**
en concierto. Cumbre Flamenca

S.11 **Todo el tiempo del mundo** / 21h. **CIRCO**
Buxman Producciones y Kamikaze
Producciones. Abono General

D.12 **El silencio de Hamelin** / 12h. **CIRCO**
Farrés Brothers. Ciclo ATF

D.12 **Queen Symphonic Rapshody** / 18h. **ROMEA**
en concierto

J.16 **Dos corazones a un tiempo** / 21h. **CIRCO**
Soleá y Kiki Morente. Cumbre Flamenca

V.17 **La respiración** / 21h. **CIRCO**
Teatro de la Abadía y La Zona. Abono General

S.18 **Homenaje a José Antonio** / 21h. **CIRCO**
Cía. de Carmen y Matilde Rubio. Cumbre Flamenca

S.18/D.19 **El perro del hortelano** / 21 y 19h. **ROMEA**
Compañía Nacional de Teatro Clásico

D.19 **Liliput** / 12h. **CIRCO**
L'Horta Teatre. Ciclo ATF

X.22 **Ansiolet-X** / 21h. **ROMEA**
Esad. Ciclo Escena De Aquí

X.22 **El sueldo / Laquestapeor** / Varios horarios **CIRCO**
Microscena

J.23 **Des-habitat** / 21h. **CIRCO**
Vaivén Circo

V.24 **Premios del público** / 20h. **CIRCO**
Festival Decorrido

S.25 **Un tonto en una caja** / 21h. **ROMEA**
Bonjourmonamour

D.26 **¿Te acuerdas?** / 11 y 12.30h. **CIRCO**
Fábula Teatro. Ciclo ATF

X.1 **Betún** / 21h. **ROMEA**
Teatro Strapatto. Ciclo Escena De Aquí

J.2/S.4 **Las bicicletas son para el verano** / 21h. **CIRCO**
La Ruta Teatro (en coproducción
con los Teatros Circo / Romea).
Abono General (función del día 2)

S.4 **Funambulista** / 21h. **ROMEA**
en concierto

D.5 **Los siete cabritillos** / 12h. **CIRCO**
Teatro Los Claveles. Ciclo ATF

X.8 **Un racimo de pícaros** / 21h. **ROMEA**
Nacho Vilar Producciones. Ciclo Escena De Aquí

J.9 **Punk Rock** / 21h. **CIRCO**
La Joven Compañía. Abono Joven

J.9 **Tao, the samurai of the drum** / 21h. **ROMEA**
Drum-Tao (Japón)

V.10 **Los vecinos de arriba** / 21h. **CIRCO**
Pentación Espectáculos. Abono General

V.10 **Rosana** / 21h. **ROMEA**
en concierto

S.11 **Charlie Musselwhite** / 22h. **CIRCO**
en concierto. Abono Jazz & Black

D.12 **La gallina de los huevos de oro** / 12h. **CIRCO**
Zum Zum Teatre. Ciclo ATF

X.15 **Malvados de oro** / 21h. **CIRCO**
Apata Teatro. Ciclo Escena De Aquí

J.16 **Joe Lovano** / 21h. **CIRCO**
en concierto. Abono Jazz & Black

J.16 **Miguel de Molina al desnudo** / 21h. **ROMEA**
La Zona

V.17 **Déja Vu** / 21h. **CIRCO**
Mag Edgard. Festival Grandes Ilusiones

S.18 **Gala familiar** / 12h. **CIRCO**
Festival Grandes Ilusiones

S.18 **Gala Close-up** / 17 y 19h. **CIRCO**
Festival Grandes Ilusiones

S.18 **Gala internacional de clausura** / 21h. **ROMEA**
Festival Grandes Ilusiones

D.19 **Guau viaja a la luna** / 17 y 19.30h. **CIRCO**
La pandilla de Drilo

D.19 **La mentira** / 19h. **ROMEA**
Triade Teatro

X.22 **Madame Butterfly** / 21h. **ROMEA**
Teatro de ópera de Moldavia

X.22 **Los ausentes** / Varios horarios **CIRCO**
/ La leyenda del hilo rojo
Microscena

J.23 **Ivan Ferreiro** / 21h. **CIRCO**
en concierto

V.24 **Ninette y un señor de Murcia** / 21h. **ROMEA**
La Ruta Teatro (en coproducción
con los Teatros Circo / Romea)

V.24 **Myles Sanko** / 21h. **CIRCO**
en concierto. Abono Jazz & Black

S.25 **La farmacia 2.0.** / 21h. **CIRCO**
Enrique San Francisco,
Agustín Durán y Pepe Céspedes

D.26 **Jop!** / 11 y 12.30h. **CIRCO**
Tyl Tyl. Ciclo ATF

D.26 **Glen Hansard** / 21h. **CIRCO**
en concierto

D.26 **Los Panchos y Tamara** / 19h. **ROMEA**
en concierto

X.29 **En la ardiente oscuridad** / 21h. **ROMEA**
Telón Corto. Ciclo Escena De Aquí

J.30 **Electra** / 21h. **CIRCO**
Teatro do Chapitó (Portugal). Abono Joven

J.30 **Zenet** / 21h. **ROMEA**
en concierto

V.31 **Jaume Vilaseca Trío y Mar** / 21h. **CIRCO**
+ Antonio Lizana
en concierto. Abono Jazz & Black

ABRIL

S.1 **Sacra** / 21h. **CIRCO**
Otradanza

S.1 **El cartógrafo** / 21h. **ROMEA**
Avance, Entrecajas y García Pérez Producciones

D.2 **Amour** / 12h. **CIRCO**
Marie de Jongh. Ciclo ATF

D.2 **Parrandboleros** / 20h. **ROMEA**
en concierto

M.4 **Sandman returns** / 21h. **CIRCO**
Enkidu Teatro

X.5 **Macbeth** / 21h. **CIRCO**
Alquibla Teatro (en coproducción
con los Teatros Circo / Romea)
Ciclo Escena De Aquí

L.17 **Neuman + Poolshake** / 21h. **CIRCO**
+ Second Dj's
Ciclo de Conciertos de Primavera

X.19 **El huésped sevillano** / 21h. **ROMEA**
Cía. Lírica de Zarzuela de Madrid
Ciclo Zarzuela en Primavera

J.20 **León Benavente + Viva Suecia** / 21h. **CIRCO**
+ DJ Don Flúor
Ciclo de Conciertos de Primavera

J.20 **La alegría de la huerta** / 21h. **ROMEA**
y La verbena de la paloma
Cía. Lírica de Zarzuela de Madrid
Ciclo Zarzuela en Primavera

V.21 **Fuel Fandango + The Meatpies** / 21h. **CIRCO**
+ DJ Miguel Lacroix
Ciclo de Conciertos de Primavera

V.21 **La corte de Faraón** / 21h. **ROMEA**
Cía. Lírica de Zarzuela de Madrid
Ciclo Zarzuela en Primavera

X.26 **Espacio disponible** / 21h. **ROMEA**
Perigallo Teatro. Ciclo Escena De Aquí

J.27 **InTarsi** / 21h. **CIRCO**
Compañía de circo "eia"

J.27 **Las Migas** / 21h. **ROMEA**
en concierto. Gira "Vente conmigo"

V.28 **Medea (Lectura dramatizada)** / 21h. **CIRCO**
Teatro de la Ciudad. Ciclo A Solas

S.29 **Cáscaras vacías** / 21h. **ROMEA**
La Zona y Centro Dramático Nacional
Festival Venagua

TEATRO CIRCO MURCIA

ROMEA TEATRO AYUNTAMIENTO DE MURCIA

Ayuntamiento de Murcia

www.teatrocircomurcia.com
www.teatroromea.com

Música para el teatro

La música escénica como puente entre la escenografía y los actores.

¿Qué es?, ¿cuál es la función de la música para la escena? Posiblemente las respuestas a estas dos preguntas sean muchas, tantas como compositores, directores, actores, etc., tantas como espectadores. La música es, como la iluminación, la escenografía, el vestuario, el maquillaje o la interpretación, un elemento más al servicio de lo más importante: la obra, el autor.

por Joan Cerveró

Francesc Orella, en *La caída* de Albert Camus, dirección de Carles Alfaro.

El acercamiento a las músicas de escena puede y debe ser múltiple. No existe pues una sola dirección, como tampoco existe una sola forma de escuchar, porque: ¿qué es escuchar? No es retórica esta pregunta ya que desde su franca respuesta es desde donde podemos llegar a una conclusión más clara, más contundente y sólida: escuchar es acceder a otros mundos, a otros *paisajes*, da lo mismo que sean reales o imaginarios. Escuchar es vivir en "el *otro* sonoro", reconocer en el otro, -la obra- un mundo cuyo sonar es adecuado, propio, singular, único. Cada obra para la escena suena de una manera porque intenta representar un mundo propio. No sólo con la palabra, también con los sonidos. Esta es pues la principal tarea de este corto artículo: reflexionar, desde la experiencia -y el deseo-, sobre la música para la escena. Y aunque no es este un artículo que se pueda clasificar, o identificarse, como un pequeño ensayo sobre el tema -su extensión y medio de difusión no lo permite- es esencial definir a qué nos referimos cuando hablamos de este *genérico* "música de escena". No es mi propuesta discutir los diversos géneros que han ido definiendo y conformando lo que conocemos como "música escénica". No es este el lugar. No voy a hablar de ópera, género autónomo con sus propias leyes, direcciones y características; ni del *music-hall*, ni de la música para danza a la cual he dedicado muchos de mis mejores esfuerzos; ni tampoco del *cabaret,* o de la música para video-creación, o de la música de cine, género este ya emancipado y protagonista principal y mayoritario para el gran público. Tampoco trataré del musical moderno. No. Es cierto que todo es, en todo hay música y todo comparte escena, pero ante el peligro de encharcarme en una sinécdoque sin fin… Sólo voy a tratar de reflexionar sobre la música para teatro, de la música *para* y *en* la escena: texto, actores, escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación, atrezo y… música para teatro, sin duda el género, o parte de él, más maltratado, olvidado y poco valorado del trabajo del compositor escénico.

Las razones. Muchas son. Y difíciles de explicar. A las pruebas me remito: intentemos adquirir alguna música escrita *ad hoc* para una obra teatral (excluyendo ópera, danza, musical, etc.) Pronto nos toparemos con la realidad: o no existen grabaciones o no se pueden conseguir. En otras palabras: la música para teatro es la gran desconocida para el público. Aunque esto es una simplificación y una generalización y, por lo tanto, injusto, no hay otra

forma de afrontarlo.
Para quien quiera aclarar algo más algunos conceptos que aquí propongo quisiera remitirles al estupendo artículo-reflexión de mi colega y académico Mariano Marín aparecido en el número 3 de la revista *Artescénicas*, -con quien estoy cien por cien de acuerdo en todo-, sobre la música escénica. Comparto y hago mías sus afirmaciones sobre "··· *la importancia de la aportación al producto final que los compositores podemos proporcionar...*" también en relación a... "*las limitaciones presupuestarias de las producciones y a la indudable influencia que sobre el teatro ejercen el cine y la televisión, que es el ambiente sonoro o como se ha impuesto últimamente llamar Espacio Sonoro,...*". Vaya por delante que, además de estos candentes temas, el artículo citado también trata de la clasificación de las músicas, de la sensibilidad artística del director, del presupuesto, de lo *amateur* y lo profesional, etc. Hay que leerlo. Pero vayamos a "las razones" que, como inicié este parágrafo, son muchas para acotar y muy difíciles de explicar. Tan solo puedo remitirme a mi experiencia y a mí trabajo, desde donde puedo reflexionar y concretar sobre este tema, que en realidad parte desde un deseo personal y desemboca en una necesidad general: ubicar la música para teatro en el lugar que le corresponde dentro de las artes escénicas.

¿Quiénes? Los directores/los productores. Estoy seguro que si dependiera de los primeros, de los directores, todos optarían por una música compuesta especialmente para su espectáculo. Y esto significa que quieren crear su mundo, su mensaje propio y particular. Por supuesto para *cercenar* este deseo y/o necesidad entra en acción la figura del productor (si lo hubiere) o de quien tenga esta responsabilidad de gestión. Es bastante habitual que la partida de la que primero se prescinde desde la producción sea la de la "banda sonora" -música, composición- y más si esta es realizada *expresamente* para la obra. Generalmente esta decisión no se efectúa desde una perspectiva artística sino económica *"siempre podremos escoger algo que ya esté grabado y esta partida nos la gastamos en un actor más cotizado, en publicidad, en luces efectos o cualquier otra partida "más necesaria"...* (El director acata. El productor manda). Este podría ser un ejemplo habitual que hemos sufrido reiteradas veces muchos compositores. Pero hay otros impedimentos, otras dificultades no solo económicas: la inclusión de músicas lleva consigo ensayos extras para actores y equipo técnico o una instrucción mínima vocal en el caso de haber alguna canción, o diseño de sonido, o...

¿Qué? La obra teatral puede necesitar dos tipos de sonidos, por una parte lo que conocemos como música diegética, aquella que ocurre realmente en el escenario (por ejemplo un actor enciende una radio y suena una música, o el fútbol -todo aquí es considerado sonido-) cuyo modelo más radical se dio en el cine con el movimiento *Dogma 95*; y la música no diegética, que es aquella que por medio de una composición y con música -en directo o no- suena en cada representación como comentario, transición, estímulo, sensación, etc. es decir como la verdadera música compuesta para esa escena. Entre estas dos partes se entremezclan, de una forma no especialmente pura, conceptos como ambientes, efectos sonoros, elementos musicales en escena, canciones *prestadas* de otras obras y épocas, etc., un verdadero río de sonidos y de músicas, siendo especialmente definitorio que el sonido está presente, forma parte de la obra. Yo sería partidario de que esta labor se especializase ya que muchos compositores no tienen ni la sutileza (ni la técnica, ni el conocimiento) para, por ejemplo, elegir sonoramente "el crepitar de una chimenea" (técnicamente sería música diegética); ni tampoco un *sonidista* -o especialista en creación de sonidos y/o ambientes sonoros- tiene por qué saber componer. Ni tan siquiera solfeo.
Lo que debe quedar claro es que sea de una u otra forma la música está, siempre, siempre, siempre, al servicio de la obra y de las directrices del director. Esta característica hace que un compositor de música para teatro tenga que estar dispuesto a componer desde un pasodoble, a un *concerto grosso* pasando por canciones infantiles, pastiches o adaptaciones. Claro que siempre se puede decir no al proyecto pero no es lo habitual. Si hay un género donde el ego del compositor esté más diluido es en la música para teatro: el compositor, su música, no importa, lo que importa es la obra y ahí sí debe estar la música.

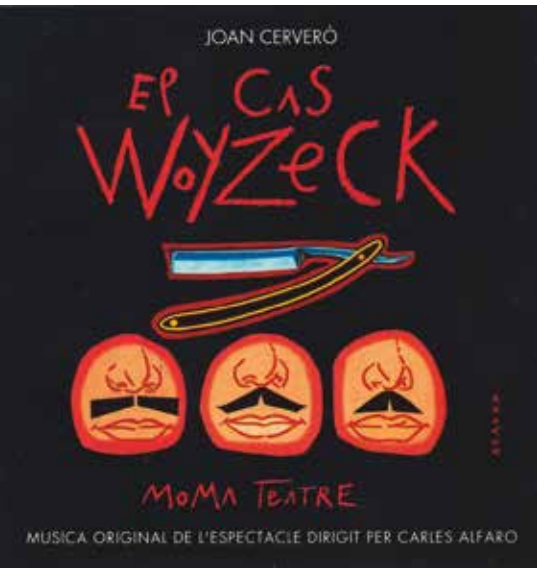
¿Cómo debería ser? Aquí entramos en el terreno de la especulación, de los deseos, pero al plantear esta pregunta ya determinamos que defendemos un entorno de trabajo y de creación ideal: una música especialmente escrita para cada obra con un presupuesto adecuado y realista a las "exigencias sonoras del director" (no se puede *exigir* una orquesta sinfónica con un exiguo presupuesto que *no da* ni para un trío). lo que implica una comunicación sincera y fluida con el productor; y un proceso de trabajo con confianza absoluta y complicidad artística por parte del director. El compositor *no decora,* es parte de la propuesta artística principal de la obra y como tal debe exigir ser considerado.

Experiencias propias. Como he dicho me debo remitir a experiencias propias sobre la música teatral ya que no hay escuelas donde aprender música para teatro y prácticamente ninguna literatura, tanto teatral como musical, que profundice seria y técnicamente en este tema, por lo que todas mis propuestas y comentarios están basados en la experiencia práctica, en el aprendizaje personal que he tenido, ya sea como director de orquesta, arreglista, productor, docente o compositor de música para teatro. En esta actividad he tenido la suerte de trabajar con muchos directores y directoras, y tengo que reconocer que, en general, las experiencias han sido satisfactorias ya que mi misión primera siempre fue tratar de penetrar en *el mundo* del director, acompañarle y traducirle sus pensamientos sonoros, ser su epifanía sonora -sin ser exagerado-, oír lo que él o ella oye. Y es aquí donde la función del compositor es esencial: debe saber escuchar al director, traducir sus pensamientos e ideas en una partitura, en un mundo sonoro propio y adecuada a la obra. Este es el trabajo más difícil del compositor y también el más apasionante.

Directores/*Modus operandi.* Realizando una especie de clasificación de métodos de trabajo, por supuesto sin caer en una valoración sobre cuál es el mejor o el peor, ya que cada método requiere y determina una praxis diferente. Todos los métodos son validos. No es un concurso, son diferentes formas de afrontar el proceso creativo, aunque tengo, como es de suponer, mis preferencias como músico.

● El primer *modus operandi* para el compositor es comenzar el proceso desde las lecturas iniciales, el trabajo de mesa, de los encuentros con el equipo artístico, con los actores, todos al mismo tiempo, en una especie *creare omnia simul* ("crear todos juntos", una licencia "a la manera agustiniana") que permita dar coherencia y precisión al trabajo musical. Este sistema de trabajo no es habitual ya que es un procedimiento de trabajo mucho más largo e indefinido y bebe de la natural indefinición del acto creativo que todo inicio tiene por defecto. Recuerdo sin ir muy lejos trabajos especialmente satisfactorios realizados desde estas premisas con el director Carles Alfaro en proyectos que han sido de suma importancia para mi desarrollo como compositor como son *Woyzeck* de G. Büchner, *Cándido* de Voltaire, *La Caída* de A. Camus, *Las Sillas* de E. Ionesco o *Quijote* de Cervantes/J. Policarpo. También recuerdo con precisión el trabajo experimental y complejo de la banda sonora de *En la soledad de los campos de algodón* de B. M. Koltés dirigida por Michel López para Santiago Sánchez y la compañía L'Om/ Imprebis. Cada obra tenía unas características específicas, únicas, pero siempre planteadas como un proceso intensivo dentro de una fórmula de trabajo *ab initio,* como un verdadero equipo creativo.

● El segundo ejemplo que quiero señalar es cuando el director "te deja libertad…, pero te sugiere una música:… *como esto*" (sic). Es aquí donde el director sabe lo que quiere…, pero confía en el compositor para que le componga una música para su espectáculo, *lo más cercana* a su idea. No hay experimentación posible ya que el lenguaje ya esta pre-determinado a lo que el director oye ya en su interior. Espectáculos de esta factura en mi repertorio han sido muchos, como *El búho y la gata* de B. Manhoff o pequeños musicales como *Las manos negras* de E. Labiche. Estas dos últimas con dirección de Rafael Calatayud y producidas por La Pavana. En este apartado habría que ubicar muchas de las obras de teatro infantil o familiar que sin duda tienen unas exigencias y necesidades propias, tantas que hasta podríamos hablar de un sub-género. Pero esto es otro tema.



Portada del CD de la música de Joan Cerveró para *El cas Woyzeck.*

● El tercer *modus*, también habitual y no por ello menos efectivo, es cuando el director tiene ya una idea concreta y no pretende especulaciones sonoras ni experimentales, incluso tiene una sonoridad clara en su interior de lo que desea que suene. El encargado de transformar, adaptar y generar un sonido propio es como ya he dicho el compositor. Es en este formato donde el oficio -la parte artesanal del compositor- tiene un peso más específico, mucho más que su parte creativa. Como ejemplo puedo señalar obras teatrales donde la música está ya, conceptualmente establecida, bien por ser de época o por tratarse de una obra que se ubica en un tiempo, un lugar y una escenografía totalmente pre-concebida. Muchos son los ejemplos de este tipo de directores (espectáculos), desde obras como *El libertino* de E. Schmitt, dirigido por Joaquín Hinojosa hasta uno de mis últimos trabajos *Cuentos de las Mil y una noches* con dirección de Vicent Vila. Muchos y diversos espectáculos han pasado por los escenarios con estas características.

Por supuesto que hay más formas de trabajo, mas variaciones y sutilezas sobre cómo afrontar el trabajo con los directores, con la obra. Y por supuesto también hay directores (y compositores) *sordos*, átonos, a quienes les da igual una cosa que otra, ya que cualquier música les acopla, cualquier música les *"vale igual para un roto que para un descosido"*. Afortunadamente son los menos y yo he tenido la suerte de no encontrarme con muchos de estos, pero haberlos, *haylos*. Con el paso del tiempo, cuando revisas tus trabajos con perspectiva y analizas las producciones en las que has colaborado te vas percatando de que cada director tiene su forma de trabajar, de oír, y de que es el compositor quien se "pone al servicio de su idea". El compositor es el oído del director, ni más ni menos.

La música escénica como puente entre la escenografía y los actores. Hay algo esencial que el compositor debe tratar de hacer y que sin duda mejora, completa, justifica y confirma la aportación del compositor a la obra: la música debe ser el soporte necesario entre la voz -los actores- y la escenografía -el espacio-, aquello que envuelve la palabra y la ubica en un lugar concreto, junto al color, la profundidad, el ritmo, la respiración el movimiento, etc., todo esto debe estar en la música para que la palabra de los actores, la obra, se sustente, se balancee en su drama, en su significado. La música también es parte de ese mensaje global que el director debe de conformar en su mente. Una obra con música debe ser más, mucho más, y elijo este adverbio comparativo con toda la intención, porque: las obras que poseen una buena música compuesta específicamente para ellas son mejores obras de teatro. Sin paliativos. El cine se dio cuenta de esto muy pronto. El teatro aunque más antiguo, aún está de camino.

XXVII MOSTRA DE TEATRE D'ALCOI

27 MAIG AL 2 JUNY - 2017

FIRA D'ARTS ESCÈNIQUES COMUNITAT VALENCIANA

www.mostrateatre.com

Ajuntament d'Alcoi | Generalitat Valenciana | CulturArts | Ministerio de Educación, Cultura y Deporte | inaem | Diputació d'Alacant | Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante | Fira associada a: cofae | Rbc

Iván Hermes y Mercedes Sampietro en *Roberto Zucco*. Videoescena de Álvaro Luna.
© Álvaro Luna

Cuando la sombra se hace luz

El arte audiovisual, siglo y pico después de su nacimiento, ya crecido y en su mayoría de edad, se mide todos los días con el arte milenario de la representación.

por Julio Salvatierra

Según Robert Lepage, el conocido director de teatro canadiense, la sombra del narrador que sobre las paredes de la cueva proyectaba el fuego de una hoguera primitiva, fue seguramente el primer uso de una tecnología *proyectiva* para contar una historia. Sea verdad o no esta sugestiva idea, lo cierto es que, algunas decenas de miles de años después, el evolucionado arte de aquel narrador convive más que nunca con sus también evolucionadas sombras y proyecciones, buscando sin embargo, quizás, el mismo objetivo que entonces. El arte audiovisual, siglo y pico después de su nacimiento, ya crecido y (suponemos) en su mayoría de edad, se mide todos los días con el arte milenario de la *representación*. Y digo *medir* en el mismo sentido que se *medían*, por ejemplo, los caballerosos

boxeadores del siglo XIX, luchando por el triunfo y al mismo tiempo colaborando lealmente para dar espectáculo al (seguimos suponiendo) respetable, que era la fuente última de su razón de ser. Y yo no digo que haya un *enfrentamiento* entre ambas expresiones artísticas, pero es todavía un lugar común entre bastantes teatreros, sobre todo los más decimonónicos, ese cierto miedo a que *el video se coma la escena*. Esa desconfianza hacia una herramienta difícil de dominar (itan difícil como que se basta a sí misma para convertirse en arte!). Hacia ese hermano *menor* que, de repente y sin saber cómo, se ha adueñado de la casa y resulta ser el que nos paga las cuentas.

Afortunadamente ya hemos puesto un siglo de por medio con el siglo XIX, y el mundo escénico en general acepta e incluso busca la presencia de ese fascinante e inquietante intruso. Pero ¿por qué? ¿Es con la secreta intención de negociar con él que nos deje, al menos, algún rincón para hacer nuestros austeros rituales de carne y fuego? ¿O es con el incestuoso y provocativo deseo de lanzarnos juntos a explorar territorios desconocidos más allá de las cavernas?

Para ayudarnos a dilucidar entre estas dos posturas posibles (*tolerar* con *temor* al audiovisual en escena o *lanzarse* a *explorar* la fusión de lenguajes) contamos con la opinión de tres de los más reputados *videoescenistas* del momento en nuestro país, los tres con un amplio currículum: Álvaro Luna, Joan Rodón y Emilio Valenzuela. Los tres muestran coincidencias notables en muchos temas que, por cuestiones de espacio, no repetiré, aunque sí consignaré las opiniones particulares. Hemos contado también con la generosa aportación de Gustavo Montes, profesor universitario de la Rey Juan Carlos, director del curso de Experto Universitario en Videoescena, que nos ha dejado husmear libremente en su Tesis *Poética del drama videoescénico*, documentado, amplio e interesante trabajo que nos ha ayudado a centrar el tema.

Tres funciones. Es frecuente, nos dice Montes -*en entornos académicos*, precisa Emilio Valenzuela-, hablar de tres funciones del audiovisual en escena: la *escenográfica-referencial*, la *dramático-narrativa* o la *plástico-estética*. Sin embargo, matiza Álvaro, el intento de deslindar las funciones es muy complicado: *no existe "el uso único". Aunque el objetivo sea uno de esos -u otros, como el video interactivo en directo, o el uso documental- al final los usos se solapan y se mezclan.* Una imagen destinada a situarnos en un campo en primavera tiene también una lectura estética y una función narrativa... *Es imposible deslindar usos, dada la gran capacidad semántica de la imagen en movimiento*. Álvaro coincide con Gustavo Montes en las conclusiones de su investigación: *la utilización del audiovisual en el drama viene a modificar a nivel teórico, por un lado, los elementos constitutivos del mismo, como el personaje, la acción, el espacio y el tiempo. Y por otro lado afecta a la construcción del propio drama y modifica todas sus fases, desde la dramaturgia a la puesta en escena.* Y es justamente esa potencia semántica la que quizás lo torna temible, al confrontarse con otra forma expresiva que busca lo mismo, con lenguajes diferentes pero que comparten lo *dramático* (y que es también otro nicho de *negocio*, con sus gremios, inercias y tradiciones). Tal vez estos miedos provengan en parte de la lucha por el público que teatro y cine han librado desde que este último apareció. Sin embargo, hoy día, cuando la *cuestión* parece polarizarse entre el evento presencial y el consumo privado en casa... igual es el momento de que teatro y audiovisual se alíen para conservar esa presencialidad que, en opinión de Joan Rodón, *es uno de los elementos fundamentales del teatro*. Veamos en detalle qué opinan los expertos.

Álvaro Luna. Afincado en Madrid, con el título de Comunicación Audiovisual por la Complutense y de Realizador de Audiovisuales y Espectáculos por el IORT de TVE, le resulta difícil destacar alguno de sus muchos espectáculos ya que, según declara, *he tenido la suerte de trabajar siempre con grandes directores y grandes proyectos. Quizás destacaría los trabajos con Gerardo Vera, director con el yo empecé y uno de los primeros en apostar por mí y por esta vía y con el que siempre ha habido una especial colaboración*, desde "*El enemigo del pueblo"* hasta *"Agosto*", *un montaje espectacular.* También recuerda *"La muerte de un viajante"*, con Mario Gas, o *"La caída de los dioses"*, con Pandur, o lo último que hemos podido ver: *"El pequeño pony"*, con Luis Luque, para el que ha tenido que crear el personaje principal de un niño que nunca aparece en escena. Y este es un tema que le interesa: el nivel de información que puede proporcionar el audiovisual en escena, tanto por su complejidad y *cantidad*, como por la forma en que es transmitida espectador, bien como

información reservada sólo para él o compartida por los otros personajes. Esta *línea directa* (y de banda ancha) que el audiovisual tiene para el público, le parece uno de los puntos fuertes de la *videoescena* (*término acuñado por Luis Thenon, profesor de la Universidad de Québec*, explica).

Creación y experimentación. *Esta capacidad, además, funciona muy bien con la gente joven. Puede ser un reclamo real a la hora de atraerlos al teatro, yo lo veo todos los días con La Joven Compañía*, en la que es también videoescenista habitual. Pero en general lo que más le apasiona de su trabajo es que cada proyecto es distinto y en cada uno se investiga una posibilidad diferente.

Las artes escénicas me han dado una posibilidad de creación y experimentación mucho mayor que cualquier otro campo audiovisual y, sobre todo, me han dado la oportunidad de formar parte de una creación colectiva, entre diferentes disciplinas con un objetivo común, la representación escénica.

Por eso, preguntado por la videoescena del futuro, Álvaro sólo se declara ferviente defensor *del trabajo en equipos estables que cultiven una personalidad propia. Los creadores no somos propietarios de los espectáculos,* argumenta, *dependemos de los productores, y a veces es difícil esa continuidad, sólo algunos directores son fieles a sus equipos de trabajo. Hay pocas compañías estables con autonomía de producción. Los nombres que han dejado huella corresponden siempre a equipos: La Fura del Baus, Ex machina, etc. ¿Pero cuántos de esos hay en España en estos momentos?*

[Como espectáculos videoescénicos que le hayan impresionado recuerda *"The Perfect American"*, con videoescena de Leo Warner, en el Teatro Real, *un biopic operístico sobre Walt Disney en el que no salía ni un sólo dibujo animado y era la mezcla perfecta entre escenografía, video y dirección*. También destaca, en la Cuarta Pared, el espectáculo *"The Animals and Children Took the Streets"*, de la compañía *1927, la escenografía completa era una animación, y no había iluminación: era el propio video el que iluminaba a los actores, que actuaban con personajes animados*.]

Emilio Valenzuela. Formado como escenógrafo en la RESAD, y con un largo currículum también como artista plástico 3D e iluminador, Emilio destaca en su amplia producción uno de sus primeros espectáculos como videoescenista: *"Macbeth"*, de Ur Teatro. También cita retos artísticos importantes como *"Mar i Cel"*, de Dagoll Dagom, la ópera *"Iolanta"* o el complejo reto técnico de videomapping para *"Locuras"*, en el Auditorio de Madrid.

Pensando en el futuro de la videoescena, Emilio señala que *en nuestro momento actual, la investigación del vídeo sobre diferentes superficies plásticas con dinámicas de movimiento ("videotracking") me parece un campo muy interesante.* Emilio y Joan lo han empleado recientemente en *"Cómo está Madriz", pero todavía es una tecnología en desarrollo y costosa,* afirma. *También me despierta muchísima curiosidad el arte generativo* (usar el movimiento generado por actores u objetos reales para lanzar y modular movimiento y acción virtual). *Y en general la interactividad, creo que es la época de los programadores en el arte visual. Con las HoloLens* ("gafas" que permiten ver al mismo tiempo el entorno real y proyecciones virtuales interactivas 3D sobre el mismo) *la realidad mixta está a la vuelta de la esquina. Si se hace con gusto y criterio, se puede emplear en el mundo del espectáculo perfectamente. El público verá personajes, partículas o pantallas virtuales integradas con la dimensión y profundidad del escenario. Creo que el futuro irá por este camino, aunque aún queda mucho por recorrer, pero viendo los avances que se han logrado en estos últimos cinco años, uno se lanza a especular y a este ritmo no me extrañaría empezar a ver espectáculos con estas tecnologías en la próxima década.* Desde que el video hizo su aparición real y asequible sobre los escenarios (por el advenimiento de la tecnología digital, que comenzó con el DVD), muchas cosas han cambiado: *el resto de profesionales de la escena son más sensibles al audiovisual y a cómo incorporarlo en los espectáculos y trabajar en conjunto. Creo que se nos está educando el ojo y eso facilita la comunicación entre disciplinas. Este tipo de proyectos requieren trabajar con las últimas tendencias pero sin quedarse sólo en eso: el contenido y la trama son fundamentales.*

[Entre los espectáculos videoescénicos que destacaría está *"La Tempestad"*, de la Royal Shakespeare Company, *todavía no lo he visto físicamente pero me tiene muy impresionado, es la primera vez que se va a introducir un*

Inframón, videoescena de Joan Rodón.
© Ros Ribas

avatar en tiempo real con trackeo de todo el cuerpo y facial y se va a transferir esa información a 27 proyectores. Se estrena en enero, espero que no defraude. También nos habla de *"Babylon"*, de Tigrelab, un trabajo de video con muy buen gusto y mucha calidad.]

Joan Rodón. Instalado en Barcelona, su largo currículum creativo comienza en una de las compañías españolas pioneras en el uso de la tecnología y las nuevas dramaturgias, como es La Fura dels Baus, donde fue responsable de video durante casi diez años. Posteriormente realiza numerosas producciones de teatro, danza y ópera, entre las que destaca, como Emilio, *"Iolanta"* y *"Mar i Cel"*, o las realizadas para Miguel del Arco, como *"Misántropo"* o *"Hamlet"*.

El futuro de la videoescena, afirma Joan, *es alcanzar el estatus de algo totalmente normal, como le pasó a la iluminación. En Europa ya está pasando, pero aquí vamos con retraso, como siempre. Muy pocos teatros tienen dotación de video: tienen focos y sonido, pero no buenos videoproyectores y ese material sigue siendo caro. Es cierto que hoy día aún se usa muchas veces como reclamo tecnológico, o como sustitutivo de algo, sin ser necesario o sin aportar artísticamente nada al montaje. El día en que eso ya no ocurra y, por el contrario, sea tan fácil introducirlo en un montaje como el resto de los elementos, ahí estaremos en el futuro. Trabajo con Emilio desde hace tiempo, cuando estaba en Madrid. Somos dos autónomos, vivo en Barcelona por razones familiares, pero nos repartimos los trabajos. Los espectáculos grandes los hacemos entre los dos; los pequeños, depende. Trabajamos cada uno en nuestro estudio, y mediante el uso de Dropbox, lo que cada uno genera, está al momento al alcance del otro, en Madrid y en Barcelona. Él se encarga sobre todo de modelados y escenas 3D y yo trabajo mas en 2D, edición y rodajes.*

En cuanto a las novísimas tecnologías le llama la atención el trabajo con sensores capacitativos, que recogen el movimiento del actor y permiten animar un ser virtual de forma impensable hace poco. *Y también el píxel mapping, que usa tiras de leds moldeables para usarlos como fuente de luz y de video. Permite generar unos efectos y un movimiento que con iluminación convencional son imposibles de lograr. En estos momentos estoy intentando desarrollarlo, junto con la gente de Teatre Lliure, que son los más "echados para adelante" de por acá. Pero da igual la tecnología,* afirma, *lo que nunca desaparecerá del teatro, pues es su elemento fundamental, es la historia. Y el actor en vivo es su canal principal: ahí está lo básico. Ahora bien, todo lo que apoya al actor tiene muchos nombres, y no hay que tenerles miedo. Hay que saber usarlos y darlos en su justa medida, sin abusar.*

> *El futuro de la videoescena es alcanzar el estatus de algo normal*

[Joan Rodón recuerda que le impresionó mucho *"The Master and Margarita"*, de la compañía británica Complicité, en el que *trabajaban video con todas la dimensiones: pregrabados, directo, recapturas, pero sobre todo dominado por un buen gusto y una pertinencia redonda.* También el último de Robert Lepage, sobre su propia vida, *"887"*, *que es una maravilla de técnica y sensibilidad.*]

Conclusiones. *Cada vez hay más demanda y hay nicho profesional suficiente para dedicarse solo a esto* (los tres entrevistados dedican la inmensa mayoría de su trabajo a la videoescena). *Pero es también un trabajo donde no hay horarios y con bajos presupuestos, comparado con otros sectores audiovisuales,* como señalan los tres. Tiene un componente vocacional y artístico importante y exige una formación amplia y muy variada. *Hay que saber de teatro, de dramaturgia, de plástica, de tecnología, tener ojo, gusto e instinto,* explica Luna. Aunque comienza a haber cursos, como el ya citado, es una formación que hasta ahora era imposible recibir de forma unitaria. Los tres coinciden también en la importancia y la riqueza del trabajo en equipo, en un equipo tan interdisciplinar como el del cine, salvo por el añadido del público en el *momento de la creación*, ese *pequeño* detalle. Álvaro Luna pone en palabras el sentir de los tres: *menospreciada por la industria audiovisual, y temida por la escénica, la videoescena se va, sin embargo, abriendo paso. El iluminador la tratará quizás como una fuente de luz más, el escenógrafo como una forma ágil de crear espacios o el director apostará por su potencial con el ritmo y la dramaturgia. Pero el videoescenista*, en colaboración con el resto del equipo, *debe hacer confluir esa transversalidad de la propia materia para construir un discurso escénico coherente, estético y dramático. No se trata de sustituir unas cosas por otras, sino de sumarlas. Qué más da que lo llames teatro, llámalo de otra forma,* apostilla Rodón, *los puristas igual te dicen que eso ya no es teatro, bueno, qué más da el nombre, si al final es arte y puede llegar a tocarte.*

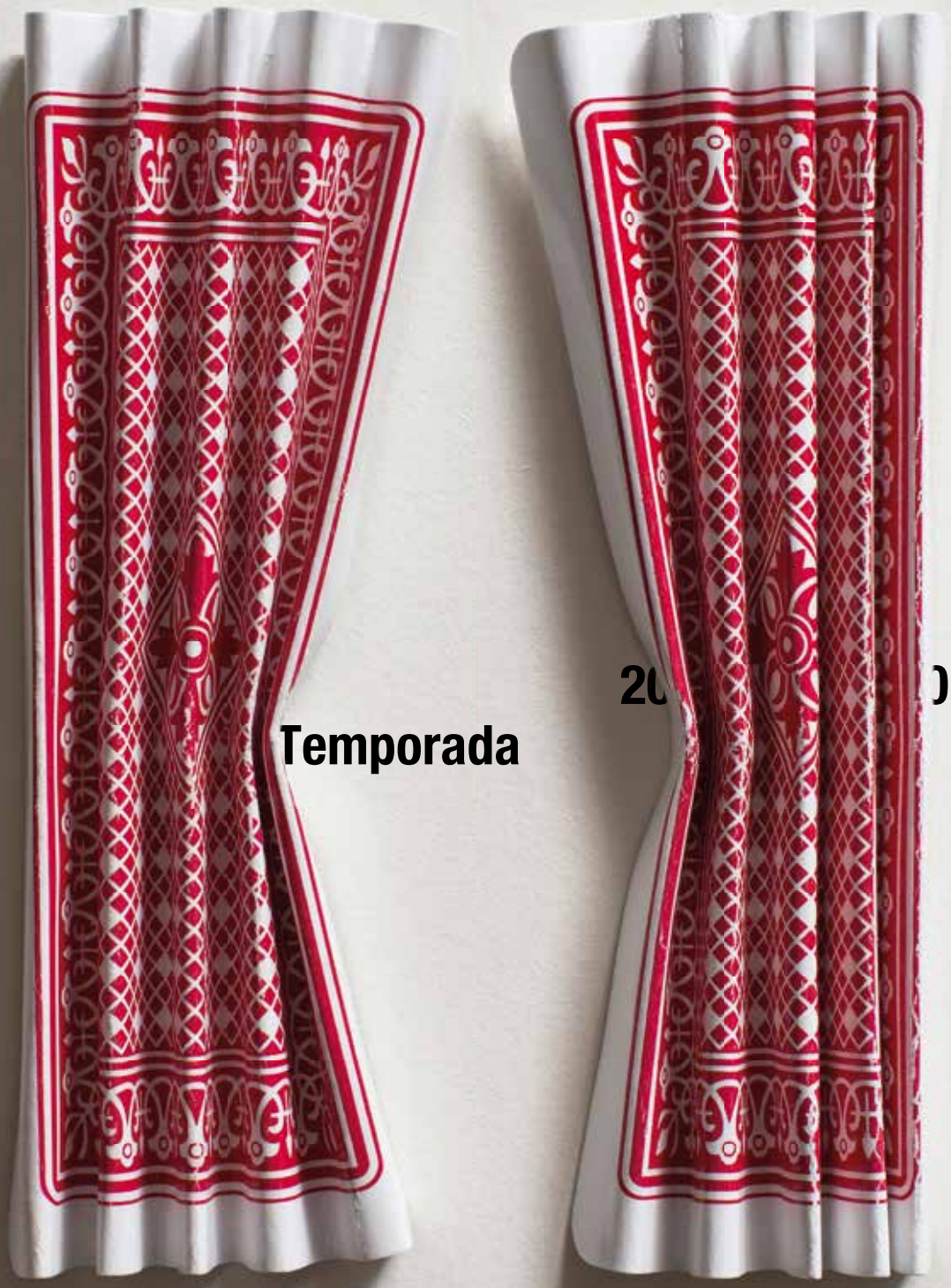
Ilíada. Proyecto Homero.
Videoescena Álvaro Luna.
© Samuel García Arroyo

Centro Dramático Nacional

Dirección
Ernesto Caballero

Teatro María Guerrero

Teatro Valle-Inclán



Temporada 2016 _ 2017

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

Teatro María Guerrero

IN MEMORIAM. LA QUINTA DEL BIBERÓN	Texto y dirección: **Lluís Pasqual**	Del 22 de febrero al 12 de marzo de 2017
ZENIT	De **Joglars** Dirección: Ramon Fontserè	Del 22 de marzo al 9 de abril de 2017
REFUGIO	Texto y dirección: **Miguel del Arco**	Del 28 de abril al 18 de junio de 2017

Sala de la Princesa

LA ESFERA QUE NOS CONTIENE	Texto y dirección: **Carmen Losa**	Del 24 de febrero al 19 de marzo de 2017
HABLANDO (último aliento)	De **Irma Correa** Dirección: Ainhoa Amestoy	Del 5 de abril al 7 de mayo de 2017
Escritos en la escena II **LA REBELIÓN DE LOS HIJOS QUE NUNCA TUVIMOS**	De **QY Bazo (Quique y Yeray Bazo)** Dirección: Eva Redondo	Del 31 de mayo al 11 de junio de 2017

Teatro Valle-Inclán

LAS BRUJAS DE SALEM	De **Arthur Miller** Dirección: Andrés Lima	Del 20 de enero al 5 de marzo de 2017
SÉNECA	De **Antonio Gala** Versión y dirección: Emilio Hernández	Del 24 de marzo al 14 de mayo de 2017
UNA MIRADA DIFERENTE		Del 25 de mayo al 4 junio de 2017
III JORNADAS DE PLÁSTICA TEATRAL	**Laboratorio Rivas Cherif**	Del 8 al 10 de junio de 2017

Sala Francisco Nieva

FESTEN	De **Bo Hr. Hansen** Versión y dirección: Magüi Mira	Del 3 de marzo al 9 de abril de 2017
EN LA ORILLA	De **Rafael Chirbes** Dirección: Adolfo Fernández	Del 19 de abril al 21 de mayo de 2017
Escritos en la escena III **POR TODA LA HERMOSURA**	De **Nieves Rodríguez Rodríguez** Dirección: Manu Ibáñez	Del 21 de junio al 2 de julio de 2017

Sala El Mirlo Blanco

TITERESCENA		Octubre de 2016 a junio de 2017

El espacio de la luz

Reflexiones sobre la relación entre iluminación y escenografía en el teatro contemporáneo

por Pedro Yagüe

En la escena contemporánea la iluminación constituye un elemento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear atmósferas, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de iluminar la psicología de los personajes... La iluminación confiere a lo representado un modo particular al determinar en qué forma debe ser percibido, controla el ritmo del espectáculo, los cambios en la intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre momentos o atmósferas... Conecta o aísla los materiales escénicos.

Robert Wilson: Arte Escénico Planetario
Pedro Valiente

A la hora de llevar a cabo una puesta en escena en teatro, como en cualquier otra modalidad de espectáculo, el diseño de iluminación no es un elemento imprescindible. Tampoco lo son la escenografía y el vestuario. Un espectáculo dramático podría tener como únicos elementos integradores al actor y al espectador. Tal y como recoge Peter Brook en su libro El espacio vacío: (...) *puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Una persona camina por ese espacio vacío mientras otra le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral* (...). (...) *Observamos tres elementos básicos en este planteamiento: un actor, un espectador y un espacio físico. Digamos que a partir de conjugar estos tres elementos surgirá el acto teatral* (...). Por lo tanto, es importante tener en cuenta que el objetivo de la iluminación, así como el de las demás disciplinas artísticas implicadas en el hecho teatral, es el de apoyar y complementar el lenguaje dramático de una puesta en escena dada. En la actualidad la iluminación se ha convertido en un elemento autónomo, capaz de transformar o intervenir espacios escénicos. Es susceptible de desarrollarse de una manera casi mágica, a lo largo de todo el proceso de creación de un espectáculo, interviniendo en el mismo para crear un vínculo entre espectador y escenario. Así, la iluminación teatral podría entenderse como un código de comunicación en sí mismo, un lenguaje a partir del cual nosotros, los diseñadores, sin llegar a pisar el escenario, dejamos ver nuestra presencia y sensibilidad, tanto a aquellos que trabajan con nosotros durante el proceso de ensayos, como a los espectadores durante la función. Un lenguaje visual que estará siempre estrechamente ligado a la acción dramática. Este elemento autónomo que es la luz, en combinación con las demás disciplinas artísticas, generará un resultado final de conjunto al servicio de la puesta en escena. La aportación de la luz en este caso es la perspectiva sobre lo que está sucediendo en el escenario. Podríamos decir que la luz propone así una estructura visual a partir de la cual el director/a desarrolle su proyecto artístico. Uno de los más íntimos cómplices en la iluminación teatral es la escenografía. De hecho, y siempre siguiendo las premisas del director/a, el espacio escénico es susceptible de ser considerablemente modificado por medio de la luz. Por supuesto, no deja de ser esencial la relación de la iluminación con los demás elementos integrantes de la puesta en escena (vestuario, espacio sonoro, etc.) La conjunción por parte de todos ellos de las ideas rectoras de la puesta en escena generará un andamiaje que, si el proceso transcurre por los cauces deseados, constituirá el esqueleto del resultado final.

Valor intrínseco. Considero pues que la iluminación teatral en la actualidad puede entenderse desde dos puntos de vista: por sí misma y en relación con las otras disciplinas. En el primer caso la luz demuestra tener un valor intrínseco que la capacita para revelarse como un elemento con autonomía propia, llegando a alcanzar un protagonismo inesperado. En el segundo se convierte en un elemento más del hecho teatral, integrado con las demás disciplinas artísticas para la consecución del resultado deseado. La base del teatro es el trabajo en equipo, por lo tanto esta segunda opción es la que se da con mayor frecuencia. Aún así,

Luces de bohemia,
Teatro del Temple (2009).
© Antonio Castro

puede ser que la propia naturaleza del espectáculo, o bien la dirección artística del mismo, nos permita cierto nivel de protagonismo que nos dará un mayor margen para crear. Sea como fuere, nunca debemos olvidar que lo importante es que los elementos implicados en la puesta en escena estén siempre al servicio de la misma propuesta. Al fin y al cabo, el desarrollo de un diseño de iluminación va a depender, fundamentalmente, de aquello que se quiere alcanzar con la puesta en escena: ¿Qué es lo que queremos contar? y ¿Cómo lo vamos a contar?

Minimalismo actual. En la actualidad, y debido en parte, a la limitación de los recursos económicos que impiden realizar grandes montajes escenográficos, como se solía hacer en el pasado, se opta por propuestas más despojadas espacialmente. Se trabaja con un cierto minimalismo, en el que menos se pueda convertir en más, y donde las ideas puedan sobreponerse a la acumulación de elementos dentro de la escena. Esto deriva en un incremento de la importancia de la luz a la hora de generar atmósferas y espacios donde ubicar la puesta en escena. Así podemos entender que una disciplina como la iluminación, en algunos casos, invada el lugar de la escenografía llegando a desplazarla totalmente. La visión que el público tenga del espacio escénico estará pues condicionada por la forma de iluminarlo. Normalmente con la iluminación intentamos abarcar dos niveles fundamentales: uno narrativo, que consiste en acompañar el discurso dramatúrgico es decir, ayudar a transmitir lo que la puesta en escena quiere contar. Esta función colaborará a desarrollar las situaciones contenidas en el montaje: evolución o cambios de espacio y tiempo, que, a su vez, tendrá como consecuencia la creación o potenciación de atmósferas diferentes, que podrían corresponderse con el estado emocional de alguno de los personajes en escena, con el carácter del espacio en el que se desarrolla una situación determinada o con el momento temporal en el que dicha situación tiene lugar. Y un segundo nivel estético, con el que vamos a moldear el espacio al que nos enfrentamos, componiéndolo plásticamente mediante la luz, para generar un efecto pictórico. Es decir, pintamos con la luz. Cuando colaboramos en una puesta en escena, lógicamente aplicaremos todo aquello que ya sabemos, pero nunca debemos olvidar que el mercado en el que nos movemos nos ofrece todo un mundo de posibilidades, tanto técnicas como humanas, para poder realizar nuestro trabajo de otra manera o desde otro punto de vista. Así, no podemos obviar el avance que en la actualidad tienen las nuevas tecnologías. En el teatro contemporáneo se observa una gran diversidad de propuestas que transitan desde lo más específicamente teatral, -que incorpora la tecnología como un recurso lumínico o escenográfico más,- hasta aquellas tendencias más innovadoras, - que convierten la tecnología en su esencia,- y a las que podríamos denominar por tanto teatro tecnológico. Este tipo de trabajo hace uso de una serie de recursos que nos ayuda tanto a concebir como a percibir la puesta en escena de manera bien distinta a la tradicional, inaugurando una nueva estética teatral. Una buena muestra de esta nueva propuesta estética en el teatro es el uso de los muy avanzados medios audiovisuales, como por ejemplo y sobre todo del *video mapping*. El uso de este recurso se ha ido extendiendo de tal manera en los últimos tiempos, que ha llegado a sustituir completamente a la escenografía, entendida de una manera tradicional. Así, el espacio escénico ha pasado de tener una fisicidad concreta a carecer totalmente de ella. Al mismo tiempo, el movimiento escenográfico, del que antes carecía en muchas ocasiones por las dificultades técnicas que podría implicar, ha reaparecido con fuerza, al permitir el *video mapping*, no sólo la génesis de un espacio sino de un espacio en movimiento.

Indagación ilimitada. Las principales razones que se esconden tras este nuevo uso de la tecnología sobre el escenario podrían resumirse en cuatro: experimentación, renovación y economía. Por una parte, el abanico de posibilidades que la tecnología nos ofrece se presta a la indagación ilimitada en busca de una nueva poética para la escena. En segundo lugar, el uso de este nuevo instrumental nos va a ayudar considerablemente en el proceso imprescindible y constante de actualización para el teatro. Finalmente, esta renovación de los medios traerá consigo un ahorro energético nada desdeñable en el ejercicio de nuestro trabajo como diseñadores de iluminación. Sin embargo, no nos llamemos a engaño a este respecto. No nos dejemos deslumbrar por los brillos de tanta novedad. La apuesta por la tecnología en el escenario debe poder convivir con propuestas de una índole bien distinta, y no convertirse en una especie

invasora que ocupe hasta el último resquicio del panorama teatral actual. Con el uso de las nuevas tecnologías, los profesionales de la escena ganamos mucho, pero también podemos perder, o vernos obligados a prescindir, de otro tanto. Al fin y al cabo, lo fundamental en una puesta en escena, tal y como recogimos al comienzo de este artículo, es la existencia de una idea rectora que vertebre el trabajo del equipo, más allá de la tendencia que se escoja para llevar a cabo ese trabajo, sea ésta más artesanal o más tecnológica.

Capacidad de sugestión. Uno de los peligros que entraña el uso de la tecnología en la escena, -sobre todo en estos tiempos en los que su carácter novedoso la hace irremediablemente atractiva,- es el mismo peligro que entrañan las modas. Como en el caso de las modas, si utilizamos la tecnología por el mero hecho de serlo, sin que aporte un contenido diferente, un matiz que sólo ella pueda darnos, los recursos tecnológicos que empleemos se banalizarán, vaciándose de todo significado y sufriendo por tanto un proceso de trivialización que sólo restará peso a nuestra propuesta escénica. Del mismo modo, el trabajo de un diseñador o diseñadora de iluminación podrá convertirse en un elemento totalmente fútil si reducimos su esencia al uso de los avances tecnológicos sin tener ninguna razón ulterior para hacerlo. Aun cuando se nos ofrezca la posibilidad de generar el espacio escénico exclusivamente a través de la luz (de nuestro trabajo de creación de atmósferas y nuestra capacidad para relatar el paso del tiempo y el cambio del espacio por medio del instrumental que tenemos a nuestro alcance), si esta decisión no viene respaldada por una idea clara que sume un nuevo contenido a la puesta en escena, entonces será un flaco favor el que se nos esté haciendo como diseñadores de iluminación.Recordemos pues que para conseguir la excelencia en nuestro trabajo no es preciso tener el protagonismo absoluto de la puesta en escena en la que estemos colaborando, sino la poética y lógica escénicas de nuestro lado. No olvidemos tampoco que en nuestras manos está uno de los elementos con mayor capacidad de sugestión del teatro: la luz. Su naturaleza etérea multiplica sus posibilidades de crear aquello que a los ojos del espectador se verá como magia. A su vez, su poder de transformación de todo lo que ilumina la dota de una generosidad sin límites. Una misma escenografía, iluminada de maneras diferentes, puede generar la ilusión de distintos espacios. Pero no ha sido sólo la escenografía la que ha logrado este efecto. Ha sido la escenografía bajo una luz determinada. Ha sido, una vez más, aquello que está hecho de la misma materia que los sueños, al menos sobre el escenario. Ha sido la luz.

Todos eran mis hijos.
Teatro Español. (2010).
© Antonio Castro

6·7·8·9
ABRIL / 2017

dansavalència

PANORAMA DE
LA DANSA
CONTEMPORÀNIA
ESPANYOLA

Fotografia: Miguel J. Berrocal

GENERALITAT VALENCIANA

CULTURARTS
Teatre i Dansa

MARSILLACH &

El sentido del espectáculo en la sangre

Según Marsillach el teatro no tiene el deber de dar soluciones, su grandeza reside en la pregunta y en la desazón que el interrogante produce en el espectador.

por Mariano de Paco Serrano

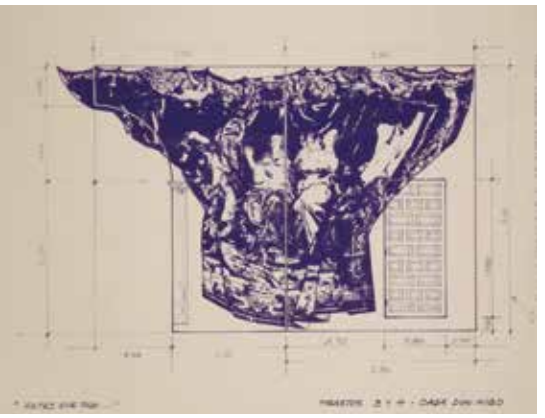
En el año 1985, Adolfo Marsillach acepta el encargo de José Manuel Garrido, Director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, de instaurar y dirigir la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A partir de las directrices y el auspicio de Garrido, Marsillach asume esta tarea y mantiene al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de manera firme y apasionada, durante una década, una unidad de criterio estilístico con respecto al tratamiento de los clásicos en el escenario. Dicha unidad de criterio fue, a su vez, consolidando con el tiempo una forma nueva de entender la puesta en escena del teatro del Siglo de Oro, adaptándola a las nuevas corrientes del teatro europeo y asegurado las bases de una Compañía que permitió acercarlas al público contemporáneo, convirtiéndolo en el elemento fundamental para refrendar tanto la decidida y perseverante personalidad profesional de su director como una renovada forma de presentar a los clásicos. Es innegable, sin embargo, que el trabajo de Marsillach tuvo precursores indiscutibles que, con algunas de sus puestas en escena, posibilitaron la pervivencia y evolución del teatro clásico en nuestro país. Destacan, entre otros, los trabajos de Huberto Pérez de la Ossa, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, José Luis Alonso Mañes o Miguel Narros en el Teatro Español; siendo también merecedor de reseña el trabajo de la Compañía en la posterior etapa dirigida por José Luis Alonso de Santos entre el año 2000 y el 2004. Con las bases expuestas, Marsillach dirige sus expectativas a la consecución de una necesaria homogeneización conceptual y la creación de un patrón de estilo que se extendería a la línea de programación de todos los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, aun

En un descanso del ensayo de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, Carlos Cytrynowski junto a Amparo Rivelles y Adolfo Marsillach.
Fotografía: Ros Ribas.
© Museo Nacional del Teatro (Almagro)

cuando no estuvieran dirigidos por él. De esta manera, se facilitaba el afianzamiento de ese criterio moderno que permitió la recuperación del interés del público y la tan anhelada restauración de nuestro repertorio del Siglo de Oro.

Buscar el riesgo y la provocación artística. El director es un creador, la puesta en escena de un texto dramático es una creación *ex novo* y, por ende, el espectáculo debe ser fruto protegido de esa imaginación creadora. El teatro es un arte universal que debe traspasar las barreras temporales, de manera que el director no puede limitarse a la lectura del texto que realizaría el autor en su momento histórico determinado, sino que debe interpretarlo y adecuarlo a los contextos actuales, a su ideario, a su concepto, a su sociedad y a los gustos inteligentes del público contemporáneo. Para Adolfo Marsillach, el director está obligado a buscar el "riesgo y la provocación artística" para no convertirse en un mero "fabricante de espectáculos". La coyuntura política y económica reinantes en la década de los ochenta permitieron a Marsillach poner en práctica sus ideas de gran director y desplegar todo su talento, en un momento en el que pudo trabajar sin límite en los medios apetecidos, con un equipo de primera categoría y prestigio, sin restricciones presupuestarias y con una amplia confianza política, consiguiendo así construir unas sólidas bases para que la Compañía Nacional de Teatro Clásico se fuera consolidando a lo largo del tiempo. Un elemento fundamental para el buen fin del proceso de montaje de los textos por parte de Adolfo Marsillach era la confianza depositada en su equipo de colaboradores cercanos, con los que compartía criterios y modos de

trabajo y, de especialísima importancia, resultó en este punto la participación de su *alter ego* creativo, Carlos Cytrynowski, escenógrafo, iluminador y figurinista en todos sus espectáculos de esta etapa y con el que formó una inseparable pareja creadora. Para ambos profesionales, el teatro debía ser fundamentalmente espectáculo, se debía buscar continuamente el tono espectacular de la acción para que en "gozosa complicidad" llegase al público y lograra su diversión. Ya desde los comienzos de la Compañía, en el año 1986, ambos compartían su



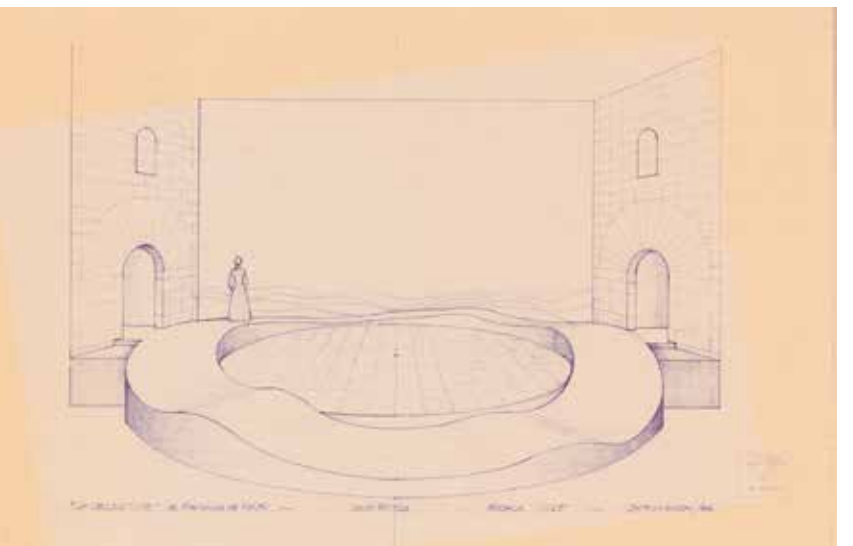
preocupación por la que denominaron "diversión inteligente" de los espectadores, a través de la realización de un teatro moderno que además gustara al público mayoritario. No en vano el Teatro de la Comedia, elegido para ser la sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, era, en ese momento, un teatro de los más frecuentados por los espectadores madrileños.

Un extraordinario y singular instinto creador. Para la consecución de sus fines, Marsillach y Cytrynowski, utilizando todos los medios dispuestos a su servicio, llevan a la práctica una forma de entender el teatro que busca la fuerza visual a través de la transposición de los elementos plásticos a la interpretación del espectáculo. "Carlos y yo, éramos, uso el pasado porque, por desgracia, "Cytry" se nos fue en el año 1995, dos hombres de teatro que llevábamos el sentido del espectáculo en la sangre: tantos glóbulos rojos de ritmo, tantos glóbulos blancos de sorpresa. Este componente genético de lo teatral nos hacía percibir cuándo determinada escena podía resultar pesada". Con el artista argentino, Marsillach realizó, hasta su triste desaparición en 1995, todas sus puestas en escena sobre textos clásicos españoles y con él creó una específica manera de trabajar y de concebir el espectáculo en la que la confianza en los diferentes criterios artísticos de sus colaboradores era elemento consustancial para la satisfacción de la creación escénica. En todos estos espectáculos, ambos demostraron un extraordinario y singular instinto creador, ostentando una técnica propia y personalísima a la hora de acometer cada uno de sus montajes escénicos. "En todos los montajes que hicimos juntos Carlos Cytrynowski y yo, utilizamos la misma técnica: primero estudiábamos lo que había pretendido decir el autor; después, imaginábamos cómo se hubiera escenificado aquel texto en su época y, finalmente, hacíamos una traslación, fiel, a nuestro juicio, de aquella representación al mundo de las imágenes de hoy y a la sensibilidad, o insensibilidad, de unos espectadores temerosos de los efectos soporíferos que los clásicos pudieran producirles. A esta actitud tan sensata se la acusó de frivolidad, de superchería, de traición y de basarse en guiños, triquiñuelas y excentricidades baratas. Ningún remordimiento, ninguno. Si duermo mal es por otros motivos menos literarios". En relación con la plástica de sus espectáculos, también Carlos Cytrynowski abundará en el apoyo al planteamiento de Marsillach y en esta idea sobre el acercamiento de lo clásico a la modernidad: "No se trata, en ningún caso, de actualizarlos a ultranza, sino de que los espectadores puedan encontrar una lectura de lo que están viendo y oyendo más próxima a ellos mismos. Sin pasar por la imagen que se tiene de cómo se hacía en otras épocas lejanas o reconstruyendo, con afán científico, unas arquitecturas de otros periodos históricos, puesto que lo que se busca es una ficción. Y como el teatro es ficción, defiendo la libertad de que cada uno busque el camino que más se adecue a su sensibilidad", escribe Carlos Cytrynowski.

Modernizar la plástica del escenario. Apoyado en estas argumentaciones de su colaborador, el director de escena establecería también que "el teatro es el último reducto de la imaginación en un mundo gobernado por la pereza intelectual, el teatro es ese lugar en el que los espectadores deben reflexionar sobre ellos mismos y el teatro es uno de los pocos lugares que quedan en el que el espectador ponga algo de su parte. Para mí, el teatro no tiene el deber de dar soluciones, su grandeza reside en la pregunta y en la desazón que el interrogante produce en los espectadores", asevera Marsillach. En su primer

izquierda: Dibujo de Carlos Cytrynowski para *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, dirigida por Adolfo Marsillach. © Museo Nacional del Teatro (Almagro)

abajo: Boceto de Carlos Cytrynowski para *La Celestina*, de Fernando de Rojas, dirigida por Adolfo Marsillach. © Museo Nacional del Teatro (Almagro)



LIBROS DE LA ACADEMIA

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

Academia de las Artes Escénicas de España

inaem

espectáculo juntos para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, estrenado en 1986, Carlos Cytrynowski asumió con éxito los riesgos conceptuales y apuestas que Adolfo Marsillach tenía impresos en su idiosincrasia como director de escena. El espacio escénico para este primer y brillante montaje obedece a la idea de ambos de modernizar la plástica del escenario, respetando la semiótica de los elementos estructurales clásicos. El escenógrafo lo explicará con claridad de la siguiente manera unos años después: "Los espectáculos que la Compañía Nacional de Teatro Clásico lleva estrenados tienen como denominador común nuestra preocupación por huir de toda arqueología o historicismo posible; de aquel "color local" que puede distraer de lo esencial, y la inquietud de que el espectador se acostumbre a ver el Teatro Clásico con una mirada más actual, más próxima y menos museística. Pero, si se observa bien, en todos los casos, de una manera o de otra, acertadamente o no, hemos intentado partir de una idea generadora. Así, la planta escénica de *El médico de su honra* recuerda a los escenarios del Renacimiento, con sus cinco puertas en fuga. *Los locos de Valencia* se inspira en los corrales de comedia y *Antes que todo es mi dama* parte de la base misma de la más pura tramoya teatral (carros, trastos y forillos).
Después, a partir de cada una de estas ideas y en cada caso particular, nos fuimos sumergiendo en el mundo del clima y el color que nos sugiere la obra y urdiendo la trama de ese cañamazo que conforma un espectáculo teatral".

Un montaje nuevo para un público contemporáneo. Marsillach apuntará en este mismo sentido que "el espacio escénico está sugerido, no es una reconstrucción del siglo XIV. Queremos un perfume de esa época, pero no una reproducción». El crítico argentino Ernesto Schoo lo describirá de la siguiente manera, tras el estreno del espectáculo en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires: "la puesta en escena de Marsillach es protagonista casi total del espectáculo: original, audaz, y refinada, sutilísima en los detalles, vigorosa en la formidable respiración del juego teatral, que no decae un instante. Fundamental resulta el aporte del escenógrafo, figurinista e iluminador argentino Carlos Cytrynowski, largamente radicado en España, donde es ya figura consagrada en su actividad, y con justicia, como lo demuestra su espléndida contribución a este espectáculo, donde el espacio y el color no son meros adjetivos, sino parte de la misma sustancia poética que está representándose". La colaboración de ambos creadores convierte *El médico de su honra* en un montaje nuevo, hecho para un público contemporáneo que parte de una manera también nueva y muy personal de entender el teatro y su función social. Marsillach y Cytrynowski realizan un trabajo más cercano a las líneas estilísticas que se manejaban en Europa que al teatro que, salvando excepciones, el público estaba acostumbrado a recibir sobre nuestros escenarios.

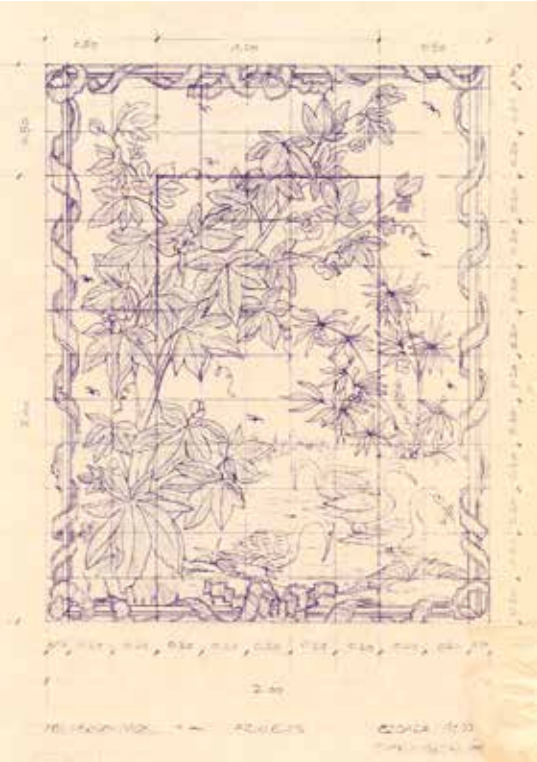
Estética de tradición oriental. Con la puesta en práctica de estas ideas y conceptos, inician un proceso de lógica normalización en la evolución del teatro que por las circunstancias políticas y sociales de nuestro país no se había puesto en marcha aún, como si lo habría hecho, por ejemplo, el maestro Giorgio Strehler en la escena italiana. Desnudan el escenario, crean un espacio escénico minimalista y polivalente, trabajan con la ausencia de elementos escénicos y el uso múltiple y "polifuncional" de los pocos con los que cuentan para la representación, estilizan el vestuario y utilizan la mezcla de épocas en su realización, jugando con la variedad de estilos, localizaciones geográficas y culturales del mismo. Mezclando el Siglo de Oro con elementos de la tradición japonesa y oriental, Marsillach y Cytrynowski se adelantan a la estética de tantas obras y tantos diseños actuales, utilizados hoy de manera normalizada en las escenificaciones de los clásicos y consiguen un resultado plástico y visual que enriquece el espectro dramático de la representación. La iluminación y la música dejan de ser también meros elementos ilustrativos en el espectáculo, para convertirse en parámetros consustanciales e inseparables de la representación. La plástica del espectáculo supuso en este montaje una novedad y una revolución en la concepción escénica de lo clásico que aún pervive. Esta forma de trabajo continuará en los siguientes montajes de la Compañía. De *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, escribe el críti-

Dibujo de Carlos Cytrynowski para *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, dirigida por Adolfo Marsillach.
© Museo Nacional del Teatro (Almagro)

co Julio Martínez Velasco que "de no hallar mácula en su labor, se deduce que la faceta plástica es, así, tan limpia, gracias a disponer de un escenógrafo tan justamente acreditado como Carlos Cytrynowski, que ha llenado un espacio, ha vestido a los personajes, estereotipando un indumento en el tiempo y en el espacio, y lo ha coloreado todo en el lienzo tridimensional escénico con primor de asombro". Vemos como a la consecución de los fines de Marsillach contribuye una vez más y de manera decisiva el espacio diseñado por Cytrynowski que, haciendo de la necesidad virtud, y aprovechando las pocas referencias que el texto vierte sobre la situación de la trama, utiliza las limitaciones de la escritura clásica con respecto al lugar de la acción y convierte el escenario en un gran corral blanco donde el director podrá acelerar al máximo el ritmo del devenir de la historia.

La importancia de la luz. "Todo es perfecto", escribirá el crítico Alberto de la Hera con motivo del estreno de *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, "escenografía, figurines, luces, tanto en los estudios fingidos, donde la película se rueda, como en la película rodada, no resultan menos acertados. Pocas veces he visto utilizar mejor el recurso de sacar parte de la acción del escenario, trasladándola a la sala. Y el contraste entre la trepidación aparentemente desordenada de unos estudios cinematográficos y la serena representación de un clásico marcan el juego de los contrastes, que Marsillach hábilmente dosifica". Como ya hemos apuntado, Marsillach y Cytrynowski son también defensores de una nueva forma de entender la importancia de la iluminación en el espectáculo. Su estrecha colaboración hace que la luz deje de ser un mero recurso para que se vea la escena y a los actores y pase a convertirse en un elemento fundamental dentro de la semiótica del conflicto dramático que completa el concepto del montaje. Para la puesta en escena de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, Carlos Cytrynowski y Adolfo Marsillach elaboran un espacio escénico único y minimalista en su presentación, pero de compleja elaboración teórica. En relación con él, Marsillach confiesa en las páginas de *El Público* a José Luis Vicente Mosquete «haber conjugado tan sólo un par de palabras que de paso le susurraría al oído a Cytrynowski: limpieza y elegancia.» Así desarrollan un singular espacio polivalente (con "color y olor a Salamanca", dirá Marsillach), de estética más rural que urbana, en el que, con leves modificaciones, con el añadido de algunos elementos, con el complemento necesario de iluminación y con la utilización de algunos recursos de maquinaria escénica se sucede durante casi tres horas la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Con su habitual ironía, Marsillach comentará que Cytrynowski y él habían "pretendido una escenografía andariega que luego nos ha salido vaginal", añadiendo a continuación que "después de montado el tinglado, todas esas formas ondulantes y redondas, casi femeninas, con un espacio cóncavo en el centro donde se consumará la unión carnal entre Calisto y Melibea, a mí me produce esa sensación, como de algo uterino, no sé... Desde luego, no es un efecto buscado de antemano, porque yo detesto los decorados simbólicos y tal. Lo que sí me interesó desde el principio es reproducir esa idea, que está en el libro, de una Celestina que está siempre caminando, y así surgió el recurso de esta pista, que podría sustituir un posible concepto laberíntico por una obsesión circular, como de una madeja que se teje y desteje ante la vista del espectador".

Inspirados por Estambul. Tras el estreno de *El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)*, de Tirso de Molina, nuestro recientemente desaparecido Académico de Honor José Monleón aplaude a Marsillach y Cytrynowski, como responsables de la "resurrección de este primer y candoroso *Don Juan*, rara vez representado, quizá por una acumulación anecdótica que ya no tuvo cuando, gracias a Tirso, era un mito del teatro moderno". Julio Martínez Velasco pondera en su análisis tanto el resultado del espectáculo como los caminos de director y escenógrafo: "como todos los montajes de Cytrynowski, el de *El burlador* es un prodigio de armonía; de ingenio en la creación del espacio escénico, en la luminosidad del vestuario, en la potencia ambiental de los efectos y del dominio absoluto de las ciencias de la iluminación. A ese clima, Marsillach, en su labor de dirección actoral, imprime un ritmo, exige una expresión corporal y combina una relación espacio-tiempo tan precisa y grata que el desarrollo de la representación es fluido en medida inconcebible para un texto clásico, cuya distancia con el presente es innegable". También de Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio* supone una vuelta de tuerca en el planteamiento estético de Marsillach y Cytrynowski, con el que siempre mancomunaba las decisiones artísticas. Siguiendo las pautas de sus anteriores trabajos en las comedias, generan un espacio vivo, cambiante y sorprendente que ayuda al desarrollo de la acción y da vistosidad y ritmo a la narración



Boceto de Carlos Cytrynowski para *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, dirigida por Adolfo Marsillach.
© Museo Nacional del Teatro (Almagro)

de la historia planteada por el autor. Ambos realizaron un verdadero alarde de imaginación y sentido teatral en la elaboración del espacio escénico, que, según recordaba el director, imaginaron en Barcelona, durante las representaciones de *La Celestina*: "la escenografía de Carlos Cytrynowski se nos ocurrió en Barcelona mientras se exhibía *La Celestina.* Trabajamos con Cytrynowski y empezó a surgir un mundo de ilusionismo, un mundo de espejos que se multiplicaban, de laberintos. Queríamos que fuera un sitio muy intrincado donde la gente se perdiera y a la vez fuera muy sencillo y hubiera muchas puertas que se abrieran y se cerraran pero de una forma mágica. Así surgió esa idea de esa especie de biombos, con azulejos portugueses por la parte de fuera y espejos por la de dentro, que al principio forman un cubo que se descompone progresivamente". En el análisis del punto de partida conceptual que les había llevado a la concreción de la puesta en escena de *El vergonzoso en palacio,* Marsillach explicaba: "la escenografía de Cytrynowski es osada. Utiliza neones y cromatismos verdes y azules, y ayuda a crear ilusiones en las que las alfombras de tigre rugen o hay fuentes que se convierten en figuras humanas". En su opinión, la osadía no estaba en la interpretación ni en el texto, sino en la estética, porque quiso contar una especie de cuento cercano al cómic. Preguntado sobre si lo que había hecho para este montaje era disfrazar un clásico de moderno, Marsillach respondía, siempre fiel a sus ideas de trabajo y planteamientos de dirección, que lo que habían hecho era "un clásico visto con ojos modernos", añadiendo de manera concluyente: "es nuestra filosofía (la suya y la de su *alter ego* Carlos Cytrynowski) y lo que yo pretendo es que lo que nos interesa en estos textos llegue al espectador de hoy".

Partidarios y detractores. Esta filosofía de trabajo escénico mantenida por Adolfo Marsillach tuvo, sin duda, partidarios incondicionales dentro de las opiniones autorizadas del sector teatral pero también contó con sempiternos detractores. Sobradamente conocido resulta su polémico enfrentamiento con el crítico Eduardo Haro Tecglen. Cierto es que si bien algunas puestas en escena resultaron brillantes, otras no lo fueron tanto, algunas de ellas tuvieron resultados espectaculares y otras más titubeantes y, de la misma manera, las críticas fueron a veces muy laudatorias y otras incisivas y disconformes con los resultados de su trabajo. Es elemento esencial a la investigación que, en el proceso de búsqueda, unas veces se acierte y otras no tanto. "No queremos bajo ningún concepto abandonar la investigación, recorrer todas las posibilidades a través de las cuales se puede abordar un texto clásico, posibilidades que se alejen de las existentes hasta ahora ya que éstas son conocidas", comenta Cytrynowski a la periodista Rosana Torres, "y sabemos que ello conlleva aciertos y equivocaciones, logros y errores, y con todas esas cosas contamos, con todas menos con anquilosarnos y no convertir esta Compañía, además de otras cosas, en un centro desde el cual se pueda experimentar con los clásicos". El crítico Julio Martínez Velasco se hará eco del respeto al texto y de la acertada forma de acercar el clásico al público actual llevada a cabo por el tándem Marsillach-Cytrynowski: "desde *El médico de su honra,* la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha aportado bastantes pruebas de la legitimidad de su actuación, respetuosa con el texto, fiel al espíritu, oportuna en la actualización, generosa en la puesta en escena y eficaz en la comunicación a un público tan distinto al primer destinatario. El tándem creativo Marsillach-Cytrynowski se ha prestigiado definitivamente como óptimo para trasladar al público de hoy la comedia clásica". También Eduardo Haro Tecglen, a pesar del debate estético que tantas veces lo enfrentó con el director, abunda en esta sinergia creativa cuando escribe que "el decorado de Cytrynowski, estrecho colaborador siempre de Marsillach en esta campaña, y sus trajes y sus luces son protagonistas de la función". Fernando Lázaro Carreter habla de Marsillach como del "más imaginativo de nuestros directores" y ratifica un nuevo acierto de la Compañía con el montaje, "en complicidad con Cytrynowski",

Telón de foro de Carlos Cytrynowski para *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, dirigida por Adolfo Marsillach.
© Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Factoría Cultural / Vivero de Industrias Creativas de Matadero Madrid vuelve a unir sus fuerzas con Teatro Real, Teatros del Canal y Teatro Español en la II edición de **EmprendeEscena**, un programa de apoyo a propuestas innovadoras en las artes escénicas (teatro, danza y circo) y que este año cuenta con la colaboración adicional de la Academia de las Artes Escénicas de España, el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Danza, Teatro de la Abadía, Teatro Circo Price, Yllana y Centro Párraga.

Los proyectos seleccionados en la II edición de **EmprendeEscena** han sido:

- *De Madrid al Cielo*, de Paula Moliner Vergel, con la beca del 100%
- *Metidos en Obras*, de Carlos Lorenzo Rodrigo
- *AMÁS Escena*, de Allende López Tirado
- *Festival Bienal de NuCabaret (NuCa)*, de Roma Calderón
- *El diminuto teatro sobre ruedas*, de Silvia Pereira Baides
- *MOVE arte para todos*, de Elena López Nieto y Cristina Tejada

EmprendeEscena

FACTORÍA CULTURAL \ VIVERO DE INDUSTRIAS CREATIVAS

Más información en **www.factoriacultural.es**

de *El vergonzoso.* Para Gonzalo Pérez de Olaguer, "el montaje de *El vergonzoso en palacio* ilustra a la perfección una postura audaz, brillante y fiel a Tirso de Molina de Marsillach que comparte con el escenógrafo Cytrynowski, habitual colaborador suyo". En relación con *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes, recuerda Adolfo Marsillach que un día Carlos Cytrynowski y él viajaron a Estambul y "la idea de la escenografía para *La Gran Sultana* surgió de una exhaustiva visita al Topkapi Sarayi (era el mes de enero, la nieve cubría las cúpulas y los minaretes de Santa Sofía y de la Mezquita Azul y en las estancias y jardines del palacio del Sultán el frío nos entumecía las piernas): una pequeña habitación que había servido de vestidor fue el punto de arranque. Después, un ingenioso mecanismo escénico, el ingenio lo puso Carlos, no yo, facilitó la multiplicación de espacios a través de pequeñas ventanas, adornadas con jarrones de flores y cestas de frutas, que se abrían y cerraban sucesivamente. Como siempre, habíamos partido de la realidad para proponer otra distinta".

"Cuando el estilo deja de ser una aventura para convertirse en una seguridad, pierde de inmediato todos sus encantos"

Transmitir el gusto por lo sensual. Cytrynowski daba también noticia del mismo viaje al que director y escenógrafo fueron en busca de documentación para el espectáculo, con el fin de que la representación escenográfica de sus ideas sobre el texto de Cervantes tuviera la mayor fidelidad histórica y arquitectónica posibles, cuando dice que "lo cierto, lo auténtico, seguía estando en Cervantes, en esos versos que nos cantan y nos cuentan sobre unos espacios donde lo esencial es la exquisitez, la sensualidad y la abundancia. Este universo creado por unas gentes, una cultura y unos poderosos sultanes que eran capaces hasta de enfrentarse al emperador más grande, en cuyo reino nunca se ponía el sol. Y así, una vez superado el problema de resolver los diferentes lugares en que se sucede la acción, lo que siempre planeaba en nuestra imaginación era poder transmitir este mundo esencialmente insólito para toda nuestra cultura. Era necesario, más que un espacio lujoso o un sitio con determinadas características ornamentales transmitir una sensación de placer, un gusto por lo sensual y relatar la abundancia". Los comentarios de la crítica sobre el espectáculo fueron, salvo muy contadas excepciones, extremadamente positivos, refiriéndose sobre todo al éxito del planteamiento estético utilizado por Marsillach y Cytrynowski para el montaje del texto de Cervantes. Joan de Sagarra da cuenta, con su titular "*La Gran Sultana*. Cervantes, condenado al éxito", del futuro que prevé para espectáculo de Marsillach: "La Compañía Nacional de Teatro Clásico ha hecho de *La Gran Sultana* cervantina un espectáculo condenado al éxito. Un éxito del que es en gran parte responsable el trabajo de Cytrynowski, con su engolosinada escenografía". Lorenzo López Sancho valora tanto el ingenio de la comedia de Cervantes como el tratamiento dado a la misma por Marsillach en la dirección y Cytrynowski en los elementos plásticos del espectáculo, reconociendo el carácter festivo de este sin más pretensiones: "Cytrynowski, un gran especialista en escenografías y otros adhesivos teatrales ha dirigido un montaje preciosista, un montaje como de festival o para festival y Marsillach ha movido a los actores en el mismo sentido o sea, acentuando lo pintoresco.» En su escrito para el dossier de prensa de la magnífica *Fuente Ovejuna,* de Lope de Vega, Carlos Cytrynowski se preguntaba si se puede contar el drama de Lope en «un espacio vacío, rectilíneo, lleno de aristas, metálico; apoyado por momentos en unas lonas de camiones militares o tableros, sillas y cajones con resonancias a barricadas", concluyendo que sí, que era posible hacerlo. Para llegar a esta consideración, ambos, director y escenógrafo, tuvieron que enfrentarse a la disección de la trama del texto de Lope, para posteriormente convertirla en espectáculo representado. Apunta el artista: "para Adolfo Marsillach y para mi, *Fuente Ovejuna*, no es solo una historia de injusticia y violaciones, ni mucho menos una parábola de buenos y malos como sinónimos de labradores y militares abusadores del poder. Hemos querido ver en nuestra *Fuente Ovejuna*, un mundo más agresivo que lírico, más bélico que rural. Veíamos una tierra cordobesa arrasada por las guerras de sucesión al trono de España; unos campos congelados por los fríos invernales y unos horizontes cargados de humos provocados por la artillería. Más que por la estética de la madera, los sembrados y las casas de piedra, teja y cal, apostamos por la poesía del metal y el efecto profundo que pueden producirnos las imágenes bélicas de ese metal en todas las variantes de su utilización posible. Subrayando dos conceptos: mundo bélico y poesía del metal. La escenografía no debía ser un mero decorado que recordara o ambientara los distintos lugares donde se desarrolla la acción de *Fuente Ovejuna*; sino un espacio teatral único, con la flexibilidad suficiente para contar esta historia y despertar la imaginación de los espectadores". Con el brillante montaje de *Fuente Ovejuna*, Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski terminan de mostrar al público una nueva estética para los clásicos.

La acción trepidante se hace dueña de la escena. Director y escenógrafo desnudan el escenario y lo cubren de metal, suprimen filtros en los focos y suavizan el colorido del vestuario popular, que contrasta con los negros de los militares, con detalles anacrónicos, consiguiendo un universo personal, frío y cortante para el desarrollo de la representación. La acción trepidante se hace dueña de la escena y todo sucede sin solución de continuidad, sin transiciones teatrales. Este trazado aporta realismo a la puesta en escena y hace que el texto llegue de manera directa a la sensibilidad del espectador contemporáneo. Aunque, en palabras del propio Marsillach, "el montaje de *Fuente Ovejuna* gustó poquísimo a la crítica". Para la puesta en escena de

Figurines para Erífila-Elvira en *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, dirigida por Adolfo Marsillach.
© Museo Nacional del Teatro (Almagro)

Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina, Carlos Cytrynowski comentará que, inspirados en la mecánica del teatro barroco, y en una visión actualizada del hecho teatral, bucearon por casi todos los engranajes escénicos. Todo el tiempo llevados de la mano del autor, recorriendo un camino de ironías, bromas y ritmos casi trepidante. Un camino que, en opinión del escenógrafo, no necesariamente debía de reproducir los espacios de los que hablaban, "sino más bien, invitarnos al placer del puro entretenimiento teatral. En un intento de homenajear la eterna tradición de la tramoya escénica y a partir de una reproducción del antiguo mapa de Madrid de Texeira, nos introducimos en un mundo de telones que suben y bajan, falsas perspectivas, jardines barrocos, diversidad de espacios y rompimientos. Junto a todo esto encontramos también parte de toda la imaginería que subyace en lo más íntimo de nuestra cultura evocadora y saca a flote esa memoria necesaria para estimular la imaginación del espectador".

Elegir una opción entre múltiples opciones posibles. En 1994, Eduardo Haro Tecglen comentaba con motivo de la nueva puesta en escena de *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, que la "extraordinaria participación de Carlos Cytrynowski en la Compañía junto a Marsillach le había dado su sello". La decidida apuesta por la modernidad que bajo el auspicio político de José Manuel Garrido hicieran en 1986 Adolfo Marsillach y su equipo artístico de colaboradores (Roberto Alonso, Luciano García Lorenzo, Rafael Pérez Sierra), a cuya cabeza figuraba Carlos Cytrynowski, resultó tan certera, novedosa y arriesgada que, casi una década después, se pudo repetir el montaje del drama de Calderón sin variaciones conceptuales y con un resultado igualmente válido, incluso con mejores resultados, si nos atenemos a la recepción crítica del mismo. El propio Cytrynowski afirmaría: "visto con la perspectiva del paso del tiempo, estoy convencido de que hemos acertado en nuestra elección y que este primer montaje marcó todas las pautas conceptuales y estéticas que siguieron a continuación en el resto de nuestros espectáculos, por supuesto cada uno con sus particularidades propias. Creo que se ha hecho historia". Lo expresará Adolfo Marsillach (y lo asumo como conclusión) cuando pasados unos años de la desaparición de Cytrynowski y con motivo de la conmemoración de los diez años de trabajo de la Compañía, escribe en *Primer Acto*: "dirigir una obra de teatro, como interpretarla, es, sobre todo, elegir una opción entre múltiples opciones posibles. Siempre que con Carlos Cytrynowski (¿cómo no recordarlo en estos momentos?) decidíamos qué espacio escénico debía ser de una determinada manera, nos mirábamos, sonreíamos y decíamos casi al mismo tiempo: "a no ser que…" Porque, claro, todos los espectáculos teatrales son de una forma concreta, "a no ser que" se hubiera elegido que fueran de otro modo. En el riesgo de la elección es donde los artistas trabajan sin red. Me parece que después de estos diez años hemos "encontrado" un estilo de interpretar a nuestros clásicos. Pero añado inmediatamente que este estilo aún no está perfeccionado y que el camino a recorrer es todavía muy largo. Soy consciente de nuestras insuficiencias porque no soy ni ciegamente fatuo ni genéticamente tonto. Además, cuando el estilo deja de ser una aventura para convertirse en una seguridad, pierde de inmediato todos sus encantos. O sea, que el estilo, si no quiere convertirse en amaneramiento, no pasa de ser una etapa y una búsqueda inacabable".

Teatro y debate público

Da la sensación de que en los últimos años, para atraer al público, haya que alejarse de todo lo que suena a intelectual. Y Brecht, aunque defendiera el teatro como entretenimiento, suele estar relacionado con ese bloque erudito del arte de la escena.

por Enrique Herreras
(Universidad de Valencia)

Hace unos días me quedé atónito al leer la información que se trasmitía en una página web de una producción teatral pública. Rezaba así: "Una comedia musical con canciones. El público disfrutará de la música, el canto y la interpretación enmarcados en una divertida ópera cómica". De entrada es sorprendente este modo de informar al tratarse, como he dicho, de un teatro público. Pero la cosa se agrava al referirse a una obra que aparece con la firma de Bertolt Brecht. No voy a entrar en disquisiciones sobre de si fue acertada o no la elección de esta obra, ni tampoco el montaje que vi después -aunque habría muchas cosas que decir al respecto-, porque lo que me interesa es reflexionar de manera genérica. En este caso, intuyo el intento de los responsables del centro, no sé si de manera consciente o inconsciente, de dejar en un segundo plano el nombre del dramaturgo alemán. Da la sensación de que en los últimos años, para atraer al público, haya que alejarse de todo lo que suena a intelectual. Y Brecht, aunque defendiera el teatro como entretenimiento, suele estar relacionado con ese bloque erudito del arte de la escena. Y todo lo que relacione teatro con pensamiento parece ser que va en contra de la taquilla, el actual dios del teatro, bien sea en el ámbito privado o público. Pero el problema no es que dicha taquilla sea el señalado dios, sino el significado de ese objetivo, porque si bien se ha demostrado que algunas manifestaciones tienen éxito, cada vez se puede menos constatar si otras experiencias también pueden atraer a un público determinado. A ese público "conocedor" cada vez más difuminado. En el caso señalado, la publicidad no iba hacia el público que posiblemente arrastre Brecht, sino a otro indeterminado. ¿Ya no existe ese espectador atento a las grandes obras del repertorio mundial? ¿O es tan pequeño que no vale la pena pensar en él? ¿El problema no estará en la comunicabilidad de la obra y no tanto en su mayor o menor intelectualidad? Dejo las posibles respuestas porque la pregunta me conduce a retomar la reflexión de manera amplia al percibir que lo que ya presentían Adorno y Horkheimer, en su *Dialéctica de la Ilustración,* en los años 40 del siglo pasado, se está haciendo realidad. La cultura –decían– acabará convirtiéndose en industria de la cultura y esta a su vez devendrá en industria de la diversión. El humanismo fallido, el capitalismo y la cultura de masas tendrían como consecuencia la eliminación de la tragedia, convirtiendo así al espectador en consumidor, maniatado a los dictámenes del mercado. La industria no puede generar belleza pero sí diversión; a más industria más diversión, y cuanta más diversión tanto más podremos producir las necesidades del consumidor, guiarlas y disciplinarlas. En la actualidad se habla del "sector" de las artes escénicas –el lenguaje nunca es inocente– de manera muy predominante sobre "arte", que queda en segundo plano. Además, vamos dejando cada vez más lejos el pretendido dominio de "lo público" que se inició después de la Transición, y los gerentes de la iniciativa privada aparecen como los nuevos héroes del teatro. Pero eso no es novedad, siempre ha sido así; lo extraordinario es que en vez de discernir entre una función u otra, estamos inmersos en una confusión entre lo público y lo privado. Muchas veces, no lo niego, por culpa de algunos gestores y perversas políticas públicas.

"Interés público" versus "interés del público". Este asunto ya lo plantearon en el siglo XVIII los ilustrados, cuando el teatro se convirtió, a sus ojos, en un medio útil para transmitir conocimientos, convirtiéndose en objeto de "interés público". No obstante, ese público tan heterogéneo como diverso también reclamó su derecho de elección. Y un buen público prefirió otro teatro, más de su agrado, de su gusto.

A partir de esta realidad es cuando el mercado cobra protagonismo, cuyo eje no es otro que el de indagar en los gustos del público para después complacerle. De ahí surge la dialéctica entre el "interés público" y el "interés del público". No es fácil resolver este

Patio de butacas del teatro Pavón-Kamikaze (2016).
© Antonio Castro

dilema, nunca lo ha sido, jamás ha sido un paseo en barca hacer un buen teatro de "interés público", pero eso no es óbice para que se confundan los intereses, teniendo claro que la iniciativa pública no significa estatal, sino que también puede brotar desde la iniciativa privada. Y, ¿por qué la intelectualidad no puede ser también del "interés del público"? He ahí el reto.

Vivimos un mundo social y político de matices, ese es nuestro problema, por ello se hace necesario más que en otros tiempos (repletos de simplismos) una brújula para no perderse en la jungla de la realidad. Y siento que nuestra época está perdida en dicha jungla, y lo malo es que pocos quieren buscar dicha brújula.

Un montón de tópicos. Esta situación la empecé a experimentar en una época en la que asistí a muchas ruedas de prensa de presentación espectáculos. Las tres palabras que más se repetían eran: "divertido", "actualidad" y "ambigüedad". Había pánico a que los periodistas entendieran la obra en cuestión como antigua, o peor, intelectual. Lo sorprendente es que estos términos servían tanto para una comedia de enredo como para un Shakespeare. Recuerdo, en concreto, una presentación de un montaje de *Esperando a Godot*, en la que el director realizó un gran esfuerzo para demostrar que había escogido esta obra por su intrascendencia, ya que lo importante no era un discurso nihilista, trascendente, sino un "divertido" juego de clowns (hay payasos también muy intelectuales). Y esto nos conducía a otra afirmación que de tanto repetirla se ha tornado tópica. Los personajes son ambiguos, los mensajes son ambiguos. Es cierto que esta afirmación tiene un punto de contemporaneidad, pero, me temo, detrás de este empeño predomina una manera de salir del paso para no decir cosas concretas. Ya lo dijo Sergi Belbel, en una entrevista de 1994: "No creo que el dramaturgo tenga que decir a la gente cómo ha de vivir, ni que deba adoctrinar; el espectador tiene que sentirse libre, y por eso, en mis obras, pinto sobre todo ambigüedades". Tiene razón Belbel, pintar ambigüedades es positivo, lo malo es cuando se pasa de esa pretensión a no pintar nada. El mundo es ambiguo, pero el hablar de dicha ambigüedad es también hablar del mundo, y no irse por la tangente meramente formal o la del *imperio de lo efímero* (Lipovestky). Soy consciente de que hay excepciones, más de las que parece, pero estoy convencido de que esta es la actitud predominante en la profesión teatral, y también, no lo niego, de buena parte (remarco lo de "buena parte", que no es la totalidad) del público, incluso el que estaría dentro de un radio de mayor cultura, que ha ido abominando del teatro de ideas para buscar el tono evasivo que procura, hoy, mayoritariamente, la industria cultural. De los grandes relatos se ha pasado, como dicen los posmodernos, a los pequeños. A ninguno, eso ya no lo dicen los posmodernos, lo digo yo. Pero, aun así, quiero subrayar –por fin llega el tema nuclear– un hecho preocupante: la ausencia en estos momentos del teatro en el debate público. Difícilmente se puede estar en el debate público, si día a día las gentes del teatro intentan decir menos cosas que tengan algún peso, más allá de las innovaciones formales que, a veces, no lo niego, también tienen su peso. Y cuando hablo de debate público, hablo de debate artístico, social, político o, incluso, existencial…

El prestigio intelectual perdido. No quiero hacer de nuestra realidad una tragedia. Reconozco que el ámbito de las artes escénicas ha explosionado en cantidad de actividad, en publicaciones, en calidad técnica de las representaciones y, en ocasiones, en espectadores… Pero no en presencia pública, en debate público. Y ello ha ocurrido por múltiples circunstancias; una de ellas, por sentir esta actividad cada vez más ajena de los territorios intelectuales. No se confunda lo dicho con pedir que todo el teatro sea intelectual, porque me siento abierto a diversas experiencias teatrales. Simplemente quiero reivindicar el prestigio

intelectual (en sus diversas formas, incluso cuando este se une a "popular"), ya que la "mejor" tradición del teatro nunca se ha sentido fuera del pensamiento de cada época. Creo que es un error que las diatribas teatrales se centren mayoritariamente en aspectos sindicales y de reivindicaciones de mejora de la política teatral. Son importantes estas cuestiones, pero también la discusión estética. El sentido del teatro con mayor reputación ha sido su aportación al pensamiento (aunque a su modo, como esa *razón poética* de la que tanto habla Alonso de Santos). Y es necesario que siga siendo, porque como decía José Monleón, "el arte es, en un tiempo en el que tantos confunden el descrédito de las ideologías con el descrédito de las ideas, un espacio para seguir pensando". Hacer teatro no siempre significa que sea cultura con mayúsculas. Dejemos de hablar en plural. Por ejemplo, recuerdo una cita de Alfonso Guerra en el número 3 de esta revista: "El teatro ha contribuido al mejoramiento de la sociedad provocando rebeldía, fraternidad, inconformismo social". No el teatro, habría que matizar, sino una parte del teatro. Pienso que siempre ha habido una dialéctica, un teatro frente a otro (o varios). En la actualidad todavía persiste dicha guerra incruenta, aunque escondida en el predominio actual de un negativo gremialismo que en vez de fortalecer el teatro lo debilita. Mejor sería que los creadores discutieran en público sobre el modo de pensar a partir de la escena. Sería más impactante de cara al espectador. Porque pluralismo no es relativismo, no es el "todo vale" que, como dice Danto, mata al arte, sino una pluralidad de opciones. Eso es lo que lo vivifica cualquier actividad artística. Un debate que ha estado siempre presente en la historia. Vista esta, grosso modo, nos conduce a la primera diatriba importante: teatro griego versus teatro romano. Y ya en el siglo XX, cobra resonancia la discusión entre Valle Inclán y Benavente, o la rebelión del teatro independiente contra el teatro convencional, o la crítica de Brecht al modelo aristotélico, o la crucial discusión que tuvo lugar entre Ionesco y el crítico inglés Tynan...

Y en estos tiempos que corren, me parece interesante recordar el debate *posibilismo* e *imposibilismo* (Buero y Sastre). Venía a decir Buero "si digo lo que pienso, no voy a poder estrenar". Replicaba Sastre: "si uno no escribe libremente, parte de un cálculo arbitrario sobre los límites de la censura y, además, hace una obra automutilada". Los dos tenían sus razones, pero el debate era lo enriquecedor. Sustitúyase el franquismo por la actual sociedad economicista y mercantil, y veremos que dicha discusión puede ser muy actual. Demasiado actual. Lo subrayable es que los autores, y también muchos directores, no hace mucho eran considerados, sin problema, como intelectuales. Cuando se entrevistaba a un Miller o Buero Vallejo, se les preguntaba de todo, y no solo de la crisis o de la situación del teatro. ¿Ocurre hoy lo mismo?

"Si el arte pierde sus razones de oficio y la ausencia de las grandes tensiones e ideales, corremos el peligro que se convierta en un juego estetizante"

Tolerancia y criterio. No recuerdo esto por nostalgia, sino por la sensación de que el teatro ha perdido una parte fundamental del mismo. No niego que las discusiones de ideas, de estética teatral, de posiciones intelectuales persisten, pero se hacen de manera privada, están disueltas en una mentalidad gremial confundida con tolerancia. Incluso este último adjetivo positivo, llevado a su extremo se torna negativo. ¿Todo debe ser tolerado, sin discutirlo? Buscar al público no significa que olvidemos el prestigio intelectual, que obviemos una parte potencial del público, no olvidemos el esfuerzo por ganar espectadores para la causa de lo que dice Juan Mayorga "un teatro que piensa, y un teatro da que pensar". Un arte escénico y literario (no olvidemos esto último, ojalá se recuperara la afición leer teatro) que ayuda a desvelar los conflictos latentes, un arte de conocimiento que sirve para enriquecer el espíritu crítico. No niego que el término intelectual se haya pervertido en muchas ocasiones, que ha sido sinónimo de dogmatismo. Pero cuando un concepto ha degenerado (pasa lo mismo con "compromiso") lo mejor no es desecharlo, sino buscar las fuentes. Y una de sus fuentes está en el fin socrático de la "vida a examen", el pensamiento que se rebela contra la vida pasiva. O lo que dice, o canta, el coro al principio de *La excepción y la regla*, de Brecht: "Os pedimos de un modo explícito: que nada de lo que ocurra cada día os parezca natural."

Aristóteles le dio al teatro un estatus intelectual: la tragedia es más filosófica que la historia porque la primera cuenta lo ocurrido y la segunda, lo que podría ocurrir. Los trágicos, los poetas, pensaba Aristóteles, tenían mayor capacidad de comprender la naturaleza humana. Y eso ha ocurrido desde la tragedia hasta una fracción del denominado teatro posdramático (no todo, claro).

Teatro, ¿para qué? Está muy bien decir, "el teatro, ¿para quién?", pero no debemos olvidar "el teatro, ¿para qué?" Por ello sigo buscando un planteamiento "fuerte" de arte (frente al "pensamiento débil") sin romper con una visión pluralista. Si el arte pierde sus razones de oficio y la ausencia de las grandes tensiones e ideales, corremos el peligro que se convierta en un juego estetizante o en un ritual de camarillas cada vez más excluidas del mundo. Admito que, frente al dogmatismo, el arte consiste en manifestar la belleza, sin tener por qué plantearse lo verdadero o lo bueno, pero que si se implica con la verdad y la bondad lo bello alcanza mayores quilates. Hacer arte no es solo hacer las cosas más bellas, sino decir más cosas y decir *más* las cosas. Y si no tenemos nada o poco que decir, si el teatro permanece fuera del debate público, no tengo más remedio que parafrasear el título de un bello filme: ¿quién hablará de nuestro teatro cuando hayamos muerto?

FETEN

Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas

GIJÓN / XIXÓN
Del 12 al 17 de febrero
2017

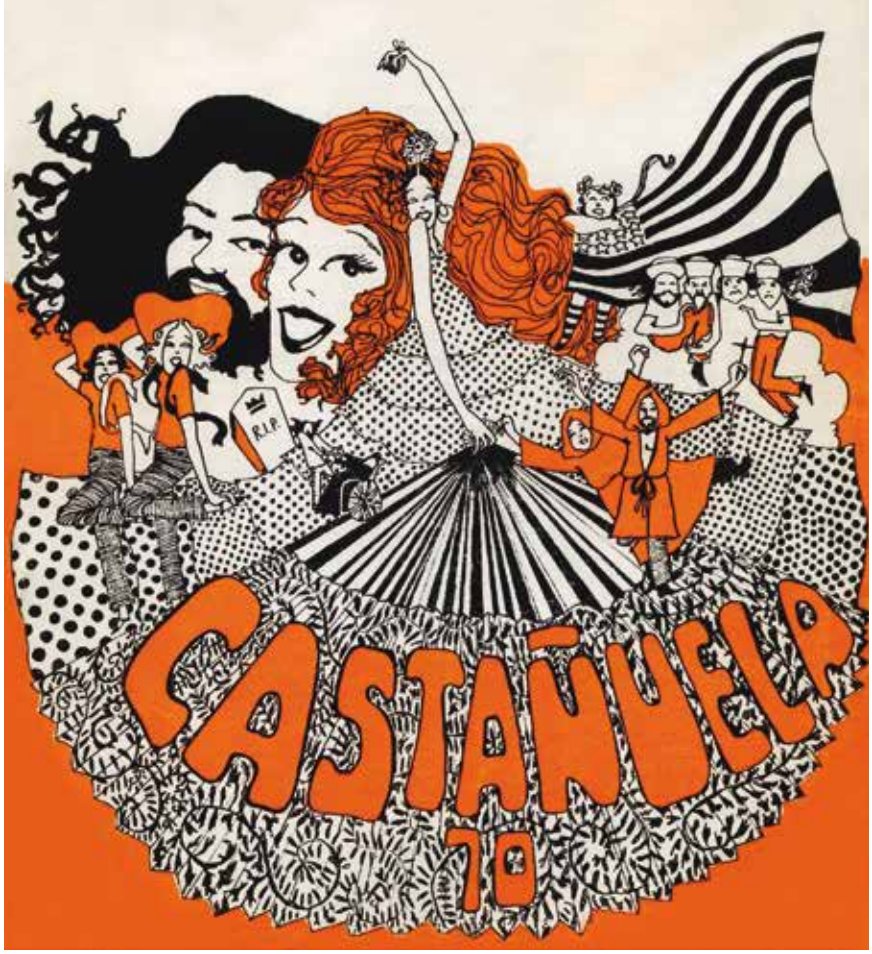
Diseño: MF

gijón | Cultura y Educación
FETEN http://feten.gijon.es
gijón | Divertia
Teatro Jovellanos
Gobierno del Principado de Asturias Consejería de Educación y Cultura
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
inaem
AC/E Acción Cultural Española
cofae
Cultura Alemana
uc unión de comerciantes
Transportista colaborador
renfe
ALSA

Aquellos chalados en sus locas furgonetas

A propósito del Teatro Independiente

por César Oliva



Programa de *Castañuela 70*, uno de los espectáculos más recordados del teatro independiente.

Días atrás tuve el honor, y la suerte, de participar en un seminario organizado en el Institut del Teatre de Barcelona, con el nombre de *El teatro independiente en España: 1962-1980*. Dicho seminario se enmarcaba dentro de un proyecto de investigación en red, con el mismo título, que se desarrolla durante tres años a cinco bandas: el propio Institut, el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, el de las Artes Escénicas de Andalucía, el Museo Nacional del Teatro y el Reina Sofía. El encuentro barcelonés era el segundo de una serie de tres, iniciada meses atrás en Madrid, y que concluirá el próximo año en Sevilla. Como consecuencia de todo ello, se están elaborando una serie de materiales que den constancia de una etapa de la escena española de alto significado histórico y cultural, pero que el tiempo parece aparcar en algún rincón de la memoria. El proyecto contiene varios apartados: una profunda investigación del período en el que se desarrolló (1962-80), la realización de una serie de actividades (como el seminario barcelonés) que haga posible que nuevas generaciones conozcan el teatro independiente, y la puesta en marcha de una plataforma digital que reúne completa información sobre el tema: *www.teatro-independiente.mcu.es*. En Barcelona, algunos de los componentes de aquel teatro independiente nos reunimos con el fin de hacer aportaciones que sirvan para esa recopilación de estudios que el proyecto requiere. Allí estuvimos: directores como Joan Ollé, Fredéric Roda, Hermann Bonin o Joan Baixas; intérpretes como Ferrá Rañé, Paca Sola, Mariano Anós o Agustín Humet; gestores como Manu Aguilar, Chus Cantero o Natalia Álvarez; autores como Rodolf Sirera o José Ramón Fernández; investigadores como David Rodríguez Solás, Mercé Saumell o Julio Huélamo; y otros profesionales de la escena, entre los que se encontraba el autor de estas líneas.

Independencia artística. No está de más recordar a cuantos participamos en el teatro independiente, y detallar a las nuevas generaciones, el sentido y forma que tuvo este movimiento escénico tan peculiar. Éste comenzó en los años sesenta, justamente cuando los teatros universitarios cerraban una época de gran actividad. Deseoso de desligarse de las habituales trabas de censura y funcionamientos reglados, los TEUs buscaron otras vías de funcionamiento más libres e inéditas. Hasta entonces, no habían podido liberarse de la dependencia de un sindicato universitario único, el SEU, que además tenía los días contados. Los nuevos grupos querían la independencia artística, económica y organizativa, lo cual les daba posibilidad de proponer un renovado discurso político. Los teatros independientes se constituyeron en verdadero motor del cambio que se iba a producir en la escena española de finales del franquismo. Ese cambio venía dado tanto por el deseo de buscar modos de producción distintos, como por la necesidad de dar cuenta, en los escenarios, del desgaste del régimen. Sin embargo, la renovación no se llevó a cabo de forma rápida, aunque su efecto de futuro fue incuestionable. La presencia de los grupos independientes originó:

UNO | La incorporación a la nómina del teatro de una nueva generación de autores, con estética distinta a la que se veía en los escenarios tradicionales, tanto en la comedia de humor como en la realista.

DOS | La llegada de nuevos directores e intérpretes que ocuparán lugares de preferencia en los años siguientes.

TRES | La puesta en marcha de un sistema de producción que, a la larga, será auténtica alternativa del teatro tradicional, el cual se encontraba en una difícil coyuntura.

Aquel movimiento independiente creyó que el público que acudía a las salas convencionales no era el idóneo para sus objetivos, y lo buscó en otros lugares: en barrios, en universidades, en clases sociales que habían abandonado el hábito de ir al teatro. No fue tarea fácil. Por un lado, la censura no permitía que se desarrollase un drama social y político siquiera en esos espacios marginales. Por otro, los medios de producción eran tan escasos que apenas si podían competir con los de la empresa comercial. Esas diferencias provocaron que algunos grupos buscaran en la emigración el públi-

co que no había en España. Todo lo cual prueba las enormes dosis de romanticismo de aquel teatro independiente en su origen, el potencial humano que desplegó, pero también el escaso rendimiento económico que obtuvo. De hecho no consiguió conservar para el futuro el espectador mayoritario que intentó tener.

Peculiaridades estéticas. Los grupos independientes procedían de todo el Estado español. La somera enumeración de ellos proporciona una idea bastante aproximada de su arraigo, número y variedad. En Barcelona, la compañía Adrià Gual, Els Joglars, Cátaros, Group d'Estudis Teatrals d'Horta, L'Escorpí, Comediants, Claca, Dagoll Dagom, entre otros; en Madrid, Goliardos, Teatro Experimental Independiente,

El grupo Los Goliardos representando la obra de Brecht *La boda de los pequeños burgueses*, dirigida por Ángel Facio (1970).

Tábano, Bululú, Teatro Libre, Ditirambo, Ensayo 1 en Venta; en Sevilla, el TEU, derivado en Tabanque y Esperpento, posteriormente, Mediodía; en Lebrija, el Teatro Estudio Lebrijano, luego La Cuadra; en Segovia, Libélula; en Zaragoza, el Teatro de Cámara; en Murcia, el Teatro Universitario; en Bilbao, Akelarre y Cómicos de la Legua; en Galicia, Teatro Circo, Esperpento y Máscara; en Vitoria, la cooperativa Denok; en Asturias, Caterva y Margen; en Logroño, Adefesio; en Valencia, Pequeño Teatro; en Cádiz, Quimera y Carrusel; en Granada, Aula 6; en Valladolid, Teloncillo; en Alcoy, la Cazuela; en Elda, Coturno; en Elche, la Carátula; en Pamplona, El Lebrel Blanco; en Talavera de la Reina, el Candil; en Toledo, Pigmalión; en Burgos, Alarife... Y estoy seguro de dejarme más de uno en la memoria. Cada grupo creó una línea de trabajo propia, con peculiares estéticas muy reconocibles en cualquiera de sus espectáculos. Así, Tábano apenas tenía que ver con el TEI, éste con Joglars, que a su vez se distinguía de Ditirambo y de Goliardos, etc. Los grupos manejaban un tipo de repertorio distinto, en el que solían estar presentes los nuevos autores españoles, con obras originales y otras elaboradas entre sus propios miembros, lo que daba como consecuencia una especie de trabajo colectivo, de muy diferentes estilos. Otra característica significativa de los teatros independientes fue el lugar de representación. Además de actuar en sus ciudades de residencia, el deseo de difundir los trabajos puso de moda las giras por distintos puntos de España, con gran economía de medios. Al tener que trasladar todo el aparejo de producción, junto a los actores, dentro de un vehículo, la composición teatral que usaban estos grupos se vino en denominar "la estética de la furgoneta". Dado que la base del desarrollo escénico de los teatros independientes era la itinerancia, en muchos puntos del Estado español, a falta de programaciones estables, empezaron a aflorar festivales, que tenían dos objetivos principales:

UNO | Intentar activar nuevos espectáculos y espectadores (Sitges, Valladolid, Vitoria...)

DOS | Servir como verdadera temporada en ciudades en las que no había otra alternativa para ver este tipo de representaciones escénicas (San Javier, Molina de Segura, Badajoz, Vigo y un sinfín de localidades de toda España).Especial significado tuvo el Festival 0 de San Sebastián, celebrado en 1970, cuya interrupción por la policía determinó una fecha histórica para la escena española. Después de este Festival nada fue igual, pues se consolidó el deseo de cambiar las cosas de cuantos en él intervinieron. Es evidente que autores, grupos y espectadores encontraron en los festivales el medio ideal para el desarrollo de una nueva creatividad. Otras ciudades pusieron en marcha nuevas salas de exhibición. Éstas tenían características distintas a los teatros habituales. A su menor tamaño se unía una cierta anarquía en la distribución de espectadores, con aforos que podían variar según se situara al público en una u otra disposición. Tampoco las condiciones técnicas eran las mejores, pero casi todo servía para que actores y espectadores encontraran un espacio en donde intercambiar experiencias. En Madrid fue emblemático el Pequeño Teatro de Magallanes 1, desde 1971, y la sala Cadarso, desde 1976. La empresa privada se sumó programando algunos de los ciclos de representaciones de grupos independientes, como los teatros Marquina y Alfil, aunque siempre de forma esporádica y pendientes del resultado de taquilla. En Barcelona, desde 1969, el Teatre Capsa pasó a ser santo y seña de los independientes, alternando textos en catalán con otros en castellano. También la Sala Villarroel jugó entonces un importante papel. Como el Cinema Valencia en la capital levantina. A veces, locales universitarios suplían la ausencia de salas de este tipo, como sucedió en Salamanca y Murcia. Finalmente cabe reseñar que el público de esos grupos podía encontrar el tipo de teatro que no había en los locales convencionales. En los nuevos podía ver: crítica política, divertimento con humor directo y hasta chabacano, e incluso algunas innovaciones estéticas que no se daban en los teatros tradicionales. Muchas novedades que salieron de un movimiento tan rico y singular como fue el teatro independiente.

Una escena del espectáculo
Castañuela 70 del grupo Tábano (1970).

La Asociación Internacional de teatro del Siglo XXI:

Un impulso cargado de futuro

José Romera Castillo

En la sociedad de hoy existen movimientos sociales agrupados en asociaciones de diferente factura (cívicas, políticas, deportivas, culturales, etc.) que persiguen diferentes fines. Entre las culturales las hay de diverso matiz y cariz. El teatro, dentro de esta esfera, agrupa, también, bajo su amparo a diversas asociaciones como las de autores, autoras, directores, actores, etc. Todas ellas persiguen un determinado fin: la defensa, en general, de su estatus y de los objetivos marcados en sus estatutos. Pero dentro del ámbito de estudio faltaba una, la dedicada a su examen tanto desde un punto de vista histórico como actual, sobre todo, centrada en el teatro escrito y puesto en escena en el siglo XXI. Por lo que un grupo de investigadores decidimos fundar una Asociación en un congreso internacional, celebrado en la universidad de Vigo, en noviembre de 2013. Tras dos reuniones posteriores en Madrid (en el teatro Valle-Inclán en abril de 2014 y en el XXV Seminario Internacional del SELITEN@T de la UNED, en junio de 2015), donde surgió una comisión gestora, por fin, en el que se denominó II congreso, sobre *Nuevas tendencias en el teatro hispánico del siglo XXI*, celebrado en la Universidad de Estrasburgo (Francia), del 15 al 18 de marzo de 2016, en una asamblea ya memorable, se constituyó definitivamente la Asociación con la aprobación de sus estatutos y la elección de su junta directiva. La Asociación Internacional de Teatro Siglo 21 (AITS21) se ha creado "para permitir una colaboración entre los miembros de la misma en el estudio y la difusión de las culturas teatrales hispánicas e iberoamericanas del siglo XXI. Uno de sus objetivos principales es aunar lo académico y lo creativo". Podrán formar parte de la Asociación "todas las personas que dediquen la totalidad o una parte de su labor a la investigación escénica en el campo del Teatro del siglo XXI y toda persona cuya participación se considere necesaria o útil para el funcionamiento de la Asociación".

Ámbito internacional. La Asociación no solo acogerá "investigadores y profesores sino también a actores, dramaturgos, escenógrafos, directores implicados en la investigación sobre teatro siglo XXI". Los interesados en asociarse pueden dirigirse al siguiente contacto: *aiteatros21@gmail.com*. La Junta directiva elegida, de ámbito internacional, está compuesta por el presidente José Romera Castillo (Academia de las Artes Escénicas de España / UNED) ; dos vicepresidentas: Isabelle Reck (Université de Strasbourg, Francia) y Gabriela Cordone (Université de Lausanne, Suiza); la Secretaria-Tesorera: Mónica Molanes Rial (ITEM / Universidade de Vigo) y cinco vocalías: Cerstin Bauer-Funke (Westfalische Wilhelms-Universität, Alemania), Ana Contreras Elvira (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid); Manuel Vicente Diago Moncholí, *Nel Diago* (Universitat de València);

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo (Universidad Carlos III) y Simone Trecca (Università degli Studi Roma Tre, Italia). La AITS21 tiene su sede en la Facultad de Filología de la UNED y está inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones del Ministerio del Interior de España, desde el 8 de septiembre de 2016, con el número 610837. Sus estatutos, formulario de inscripción, actividades, etc. pueden verse en su web: https://theatre-plateau.unistra.fr/asociacion-internacional-de-teatro-siglo-21/. Así como puede visionarse un vídeo con el presidente en https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50017. La AITS21 tiene previsto organizar en colaboración diversas actividades, antes del III gran congreso que tendrá lugar en Valencia en 2019. La Asociación patrocina / colabora en 2017 en tres actividades: *El teatro como espejo del teatro* (Varsovia, 7-8 abril, Universidad de Varsovia), dirigido por Urszula Aszyk y por José Romera; nuestro XVI Seminario Internacional, sobre *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología en el siglo XXI* (28-30 de junio, en la UNED de Madrid) y en noviembre un coloquio en la RESAD de Madrid, sobre un tema todavía no fijado. Asimismo tiene previsto colaborar en 2018 en dos encuentros: en Roma y en Madrid. Estamos, pues, ante una entidad con cerca de 100 socios en la actualidad que mira al futuro con ardor y entusiasmo, a cuya adscripción invito.

NUEVOS ACADÉMICOS DE HONOR 2016

La Academia de las Artes Escénicas de España ha querido distinguir nuevamente a una decena de grandes profesionales con el nombramiento de Académico de Honor. En la lista de homenajeados en 2016 figuran estrellas de la interpretación teatral y cinematográfica, de la coreografía o de la escenografía. Estas son sus breves biografías.

© Pilar Aymerich

Montse Amenós, *escenógrafa*

Entre 1975 y 1995 la doble firma Amenós-Prunés figuró en las escenografías de los espectáculos más importantes presentados en los escenarios de Cataluña y Madrid. Compañías como Dagoll-Dagom y directores de la talla de Lluis Pasqual o Adolfo Marsillach contaron con ellos para sus producciones. Para el recuerdo quedan trabajos como *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca, El Mikado, La noche de San Juan* o *Anselmo B*. Montse Amenós, licenciada en Arts Escèniques por el Institut del Teatre, sigue siendo un referente en la escenografía y vestuario de la televisión, el cine y, sobre todo, el teatro. En 1990 ganó el premio Goya al mejor vestuario por *El niño de la Luna*. En 2002 también ganó el premio Max por la escenografía de *Mar i cel*. A su actividad profesional en los escenarios se une la docencia para compartir sus experiencias como figurinista y escenógrafa

© Antonio Castro

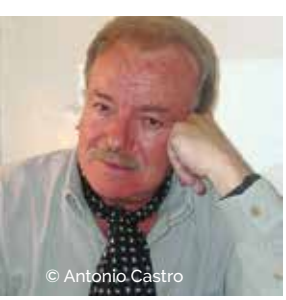
Hermann Bonnín, *director y actor*

En la biografía de esta personalidad de la escena figuran numerosas direcciones de escena, interpretaciones en cine o televisión y una extensa actividad como gestor de instituciones teatrales. Fue director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y del Centro Dramático de la Generalitat catalana. También dirigió durante diez años el Institut del Teatre, donde había sido alumno. Fundó en 1997 el Brossa Espai Escènic y sigue siendo patrono de la Fundación Brossa. A lo lardo de más de treinta años ha dirigido en teatro obras de Chejov, Strindberg, Pirandello, Kafka, Maragall, Brossa o Maeterlinck. Aunque su actividad principal ha sido la dirección, ha aparecido actuando en películas como *La señora, La fiebre del oro* o *La ciudad de los prodigios*. Es académico numerario de la Real Academia Catalana de las Bellas Artes de San Jorge

© Antonio Castro

Manuel Galiana, *actor*

El actor madrileño hizo el meritoriaje en el teatro Lara donde, en 1964, se consagró con *La casa de los 7 balcones.* Después ha intervenido en más de sesenta montajes escénicos de todos los géneros. Nunca ha sufrido el encasillamiento. Su filmografía no es muy extensa, pero consultar la lista de sus trabajos para la televisión produce mareo. En 1964 apareció en *Historias para no dormir* y ya no abandonó la pequeña pantalla. Y tampoco dejó la escena nunca. En 1998 fue galardonado con el Premio Nacional de Teatro, uno de los muchos que posee. Su última aventura es el mantenimiento de un pequeño teatro en Madrid al que llama Estudio2. Allí tiene su compañía, Martes Teatro, a la que dirige el actor y con la que actúa si es preciso.



© Antonio Castro

Manuel Gallardo, *actor*

El árbol genealógico – y teatral- de Manuel Gallardo comienza a final del siglo XIX con sus abuelos, Isidro Lechet y Victoria Ibáñez. Una de las hijas del matrimonio fue conocida en las tablas como Mery Leiva y fue la madre de Manuel. Ella lo sacó a un escenario poco después de nacer. Mary y su esposo, José Gallardo, tuvieron su propia compañía. No es por tanto extraño que el hijo creciera en las tablas. Desde que lo sacaron en *Cancionera*, 1937, no ha dejado de actuar, sobre todo en teatro y televisión. También trabajó en el cine en los años boyantes de las coproducciones con Italia y Francia. Ha protagonizado más de cincuenta montajes teatrales a las órdenes de los directores más prestigiosos del siglo XX. También ha desarrollado una intensa actividad sindical. Su árbol genealógico continúa con su hija Nuria

Lola Herrera, *actriz*

Vino de Valladolid para trabajar en la radio a final de los cincuenta. Se ha forjado una gran carrera a golpe de comedias y producciones de televisión. Hoy nadie discute que es una de las primeras actrices de nuestro país. Dio sus primeros pasos teatrales en La Comedia (*El campanero*, 1957), el Recoletos o el Reina Victoria, junto a Dicenta, Bódalo, Gómez Bur, Varela o Pilar Bardem. Ha trabajado a las órdenes de Luca de Tena, José Luis Alonso, Pérez Puig o Fernán Gómez. El estreno de *Cinco horas con Mario* (1979) le permitió emprender una segunda etapa en su carrera, abierta a todos los registros dramáticos. El personaje de Delibes la ha acompañado recurrentemente hasta hace un año. Pionera de la televisión en España ha protagonizado series como *Las viudas, El señor Villanueva y su gente, La casa de los líos, Un paso adelante* o *Las chicas de oro.*

©Antonio Castro

Cristina Hoyos, *bailaora y coreógrafa*

La versión cinematográfica de Bodas de sangre a cargo de Gades y Saura descubrió al gran público una bailarina poderosa que llevaba ya más de una década junto al gran bailarín y coreógrafo. Volvió a la gran pantalla con *El amor brujo* y *Carmen*. En 1989 se independizó y formó su propia compañía, presentándose en París. Durante quince años recorrió el mundo con ella, creando espectáculos como *Yerma* y *Lo flamenco*, *Al compás del tiempo* o *Tierra adentro*. En 2004 fue nombrada directora del Ballet Flamenco de Andalucía. Cristina es una poderosa figura de la danza española desde hace más de medio siglo, derivando en los últimos años hacia una plena dedicación a la coreografía. Ha recibido numerosos galardones, entre ellos el Premio Nacional de Danza en 1991, la Medalla de Oro de las Bellas Artes o el nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia.

© Niccolò Guasti

Ramón Ivars, *escenógrafo*

Su tío abuelo Josep Amich fue un estrecho colaborador del actor José Sempere y su hija Mary. Sus primos trabajaron para escenografías de Margarita Xirgu. Así que Ramón tuvo antecedentes teatrales. Se matriculó en el Institut del Teatre para cursar dirección porque entonces no había especialidad de escenografía. Más tarde –entre 1980 y 2013- Ivars enseñaría allí esta materia. En 1969 firmó ya la escenografía y vestuario de *Los dones raros*. Un año más tarde hizo la de *El círculo de tiza caucasiano*, que también dirigió. En su currículo figuran montajes dirigidos por Ricard Salvat, Bonnin, John Strasberg, Peter Brook, Gian Carlo del Mónaco o Pau Monterde. Ha diseñado para óperas y ballets del Liceu: *María Estuarda, La traviata, La forza del destino, Le nozze de Figaro…* También ha trabajado junto a figuras de la danza como Maximiliano Guerra o Sylvie Guillem. Tiene, entre otros galardones, el Premio Nacional de Escenografía de la Generalitat y el Diploma de Honor en la Cuatrienal de Praga.

© Inma Quesada

Carmen Maura, *actriz*

Fue una exuberante Marilyn cuando el café teatro hacía furor en las noches madrileñas. Durante los setenta, y parte de los ochenta, fue escalando posiciones en el teatro a las órdenes de Tamayo, Marsillach, Loperena, García Toledano o José Luis Alonso. Una frase afortunada. -'Nena, tú vales mucho'- precipitó su fama en televisión junto a Tola. Con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón,* se convirtió en icono de la Movida. Después los grandes directores del cine se convencieron de Carmen Maura sí valía mucho. Es una estrella en Francia donde rueda frecuentemente e hizo teatro en París: *Cirque à deux* (1995). Tiene cuatro premios Goya, además de un César francés y el de Mejor Actriz del festival de Cannes. En 2013 volvió a la escena española con *Carlota.*

© Antonio Castro

© Antonio Castro

José Sacristán, *actor*

Se vino a Madrid desde Chinchón hace más de medio siglo. Apareció en el teatro Maravillas el año 1959 dentro del festival de teatros de cámara con *El delantero centro murió al amanecer*. Un año después era profesional en el Infanta Isabel. En 1965 rodó su primera película: *La familia y uno más*. Una década más tarde ya era uno de los actores más taquilleros de la pantalla junto a Landa, Martínez Soria o López Vázquez. *Asignatura pendiente* fue la película que le permitió acometer papeles más complejos y dramáticos. Se estrenó tras la cámara con *Soldados de plomo* y repitió con *Cara de acelga*. Cuando era ya un profesional indiscutible se presentó como actor de musicales con *El hombre de la Mancha* (1997) y repitió con *My fair lady* (2001). En los últimos años ha representado a Miller, Mamet, Strindberg o Vargas Llosa.

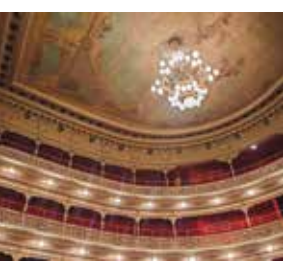
© Luis Serrano

Salvador Távora, *actor y director*

A Távora le corresponde el mérito –entre otros muchos- de habernos descubierto al resto de los españoles una Andalucía profunda, racial y dramática. Al frente de La Cuadra de Sevilla, que fundó a final de la década de los sesenta, presentó *Quejío*, un encargo del desaparecido José Monleón. Después vendrían *Herramientas, Andalucía amarga, Nanas de Espinas* o *Alhucemas*. En todas esas producciones bebía en las fuentes de la cultura y tradición andaluza, con una puesta en escena ritual y majestuosa. Aplicó sus postulados estéticos posteriormente a historias universales, como *Las Bancantes* o *Don Juan*. No ha podido sustraerse al embrujo de *Carmen*, personaje al que se ha acercado en, al menos, dos ocasiones. Quizá el homenaje más original que ha recibido es el nombramiento de varias calles sevillanas con los títulos de sus espectáculos.

MEDALLAS DE HONOR DE LA ACADEMIA 2016

La Academia ha querido premiar con la concesión de su Medalla de Honor a cinco instituciones que se distinguen por sus trabajos en torno al teatro del Siglo de Oro español.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Fue fundada por Adolfo Marsillach el año 1986 a instancia del entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Desde el primer momento se estableció su sede en el madrileño teatro de La Comedia, aunque ha estado más de diez años en el Pavón, mientras se reconstruía el escenario histórico. En treinta años de existencia ha producido más de ochenta espectáculos, con especial preferencia por los textos del Siglo de Oro. Después de Marsillach han dirigido la CNTC Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos, Eduardo Vasco y Helena Pimenta, Desde el año 2007 existe también la Joven Compañía, un ambicioso proyecto para fomentar el trabajo de los nuevos intérpretes

Festival de Teatro Clásico de Almagro

Gracias al descubrimiento en 1954 del corral de comedias en esa localidad se pudo pensar en organizar posteriormente el que se ha convertido en el festival más importante del verano teatral español. La de 2017 será la cuadragésima edición del mismo, La primera edición se celebró en 1978. Se representaron, entre otras obras, *El despertar a quien duerme* y *La estrella de Sevilla*. Han sido sus directores César Oliva, Rafael Pérez Sierra, Francisco Mayans, Juan Pedro de Aguilar, Amaya de Miguel, Luciano García Lorenzo, Emilio Hernández y, desde 2010, Natalia Menéndez. Durante el mes de julio pasado, coincidiendo con el festival, más de 60.000 personas visitaron Almagro.

Fundación Siglo de Oro

En 2006 se estrenó en el festival de teatro clásico de Alcalá de Henares la comedia *Desde Toledo a Madrid*, Fue la presentación de esta fundación a través de la compañía Rakatá, que había nacido en 2002 con licenciados de la RESAD. En 2012 consiguieron representa a Shakespeare en castellano –*Enrique VIII*- en el teatro londinense The Globe. En diez años han logrado producir obras fundamentales de nuestro repertorio clásico como *El perro del hortelano, Fuenteovejuna* o *El castigo sin venganza*. El británico Laurence Boswell es un director habitual en esta compañía. Actualmente tienen en programación *Trabajos de amor perdidos*. Rodrigo Arribas es el presidente de la Fundación Siglo de Oro.

Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería

Cada año, desde 1984 y gracias al empeño del profesor Antonio Serrano Agulló, 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. Todas las actividades tienen referencias del siglo que inspira las jornadas. El profesor Serrano estuvo al frente durante 27 años. En el año 2010 dio paso a nuevos directores, Ascensión Rodríguez Bascuñana, Basilio Romero García y Carlos Góngora Sánchez que con su profesionalidad y esfuerzo han llegado a la edición 34 que se celebrará este año.

Grupo de Investigación TC/12

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 de la Universitat de València Joan Oleza. 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.

NOS INTERESA TU OPINIÓN

ARTESCÉNICAS

El equipo editorial y de redacción de *Artescénicas* se esfuerza por conseguir una revista atractiva en su presentación y repleta de contenidos que resulten de interés para todos nuestros académicos. Hemos escuchado con mucha atención todas las sugerencias y aportaciones que espontáneamente nos habéis hecho llegar. Pero después de seis números publicados creemos que ha llegado el momento de conocer más en detalle vuestras opiniones.

Próximamente recibiréis por correo electrónico un enlace a una sencilla encuesta en la que podréis expresarnos vuestras valoraciones y sugerencias sobre distintos aspectos de la revista: diseño, contenidos, incidencias en el envío, formato, edición digital, etc.

El formulario os llevará apenas unos minutos de cumplimentar cómodamente a través de internet y vuestra participación nos será de gran ayuda para continuar mejorando esta herramienta de estudio y divulgación, por lo que os pedimos a todas y todos que nos hagáis llegar vuestra valiosa opinión.

VII ASAMBLEA GENERAL DE LA ACADEMIA

El 21 de noviembre se ha reunido la Academia en su séptima asamblea general, iniciada con el homenaje a los tres académicos fallecidos en los últimos meses: José Monleón, Miguel Brayda y Francisco Nieva. En el orden del día destacaron dos puntos: la aprobación del presupuesto para el ejercicio de 2017 y las votaciones para elegir, como es preceptivo, las nuevas comisiones de especialidades. La asamblea aprobó el presupuesto de gastos e ingresos para el año próximo, que ascenderá a 137.580 euros en el capítulo de gastos y el de ingresos a 141.100, resultando un superávit estimado de 3.561 euros. Para el año en curso se tiene el propósito general de incrementar en al menos un tercio las actividades que organiza o en las que interviene la Academia. Se recuperan los *Lunes de la Academia* y se establecen mecanismos para fomentar las actividades que organicen los académicos en sus respectivos lugares de origen.

Distinciones honoríficas. El presidente de la Academia hizo públicos los nombramientos honoríficos de este año.

Mariano de Paco, Antonio Onetti, José Luis Alonso de Santos, Jesús Cimarro y Rosángeles Valls.
© Nacho Arias

Las Medallas de Oro de la Academia se conceden a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, al Festival de Teatro de Almagro, Fundación Siglo de Oro, Grupo de Investigación TC/12 y a las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. Han sido distinguidos con el nombramiento de Académico de Honor, Lola Herrera, Manuel Galiana, Manuel Gallardo, Carmen Maura, José Sacristán, Salvador Távora, Hermann Bonnin, Cristina Hoyos, Ramón Ivars y Montse Amenós. En este número de *Artescénicas* se encuentran breves biografías e historia de las personas y entidades galardonadas.

Momento de una de las votaciones.
© Nacho Arias

La Fundación. Mariano de Paco informó sobre la actividad de la Fundación de la Academia, que está inmersa en el proceso de captación de recursos para el desarrollo de las actividades corrientes y extraordinarias que se programe. Hay confirmada una subvención de 15.000 euros. Asimismo se negocia con la Comunidad de Madrid la concesión de otra subvención de 25.000 euros para el año próximo. La Fundación ha incorporado como patronos a Cayetana Guillén Cuervo, Teresa Nieto, Pilar Jurado, Antonio Onetti, Enrique Salaberría, Luis Miguel González Cruz, César Oliva y Eduardo Galán. Se suman al Presidente y los cuatro vicepresidentes de la Academia. La secretaria es Marisa Castelo.

Tras el recuento de los votos emitidos telemáticamente y por los académicos presentes en la asamblea, las comisiones de especialidades han quedado con la siguiente composición:

Autores. *Delegado*: Raúl Hernández Garrido; *Subdelegado*: Julio Salvatierra; *Vocales*: Ramón Paso, Carlos Gil, Fernando de las Heras Cabezuelo, Rafael García Guzmán.

Danza. *Delegada:* Alicia Soto; *Subdelegada*: Pilar Rubio Tomás; *Vocales*: José Huertas, Elías Lafuente.

Intérpretes. *Delegada:* Berta Ojea; *Subdelegada:* Carmen Vals; *Vocales*: Ricard Borrás, José Manuel Seda, Ángel Solo, Irene Hernández.

Estudios y divulgación. *Delegado:* César Oliva; *Subdelegado:* Juan Vicente Martínez Luciano; *Vocales*: Marga Piñero, Carlos Gil, José Romera.

Plástica escénica. *Delegado:* Juan Gómez-Cornejo; *Subdelegado:* José Luis Raymond; *Vocales*: Felipe Ramos, Pedro Yagüe, Adolfo Carmona.

Música escénica. *Delegada:* Irene Hernández Benito; *Subdelegado*: Pep Llopis; *Vocales*: Joan Cerveró.

Directores. *Delegado:* Denis Rafter; *Subdelegado:* Jaroslav Bielski; *Vocales*: Juan Luis Mira, Pape Pérez, Ramón Paso, Fefa Noia.

Productores. *Delegada:* Sara Rey; *Subdelegada:* Clara Pérez; *Vocales*: David Rodríguez Perabo, Pilar Rubio, Enrique Salaberría, Irene Gutiérrez Arciniega.

MESA REDONDA EN LA BIENAL DE FLAMENCO DE SEVILLA

Con el título de *El flamenco en escena. Luz, vestuario, escenografía: códigos escénicos para la creación flamenca actual en el ámbito de la Bienal de Flamenco de Sevilla 2017*, la especialidad de Plástica Escénica de la Academia, que - recordamos - reúne las profesiones de diseño de iluminación, de vestuario y de escenografía, ha celebrado en Sevilla tres mesas redondas en el marco de la actividad académica 'Los lunes de la Academia', dedicadas a estas tres profesiones y a sus procesos específicos de trabajo dentro de la creación flamenca. El tema de reflexión general ha sido acerca de las formas y los procesos de aplicación específicos de los códigos estéticos escénicos, como son luces, vestuario y escenografía, al espectáculo flamenco, su importancia dentro del proceso creativo y sus influencias en el resultado final. Los invitados han participado en parejas o en tríos: un iluminador o un figurinista o un escenógrafo de gran experiencia y gran trayectoria en el flamenco, junto con un artista flamenco con el cual haya colaborado por un tiempo lo bastante largo para que el trabajo conjunto haya podido plasmar y informar los procesos creativos de los dos, que han crecido y se han desarrollado de forma paralela y conjunta durante la experiencia común. La apertura de la actividad ha sido también la primera ocasión oficial de contacto entre la Academia de Artes Escénicas, representada por su secretario general, el andaluz Antonio Onetti, y La Bienal de Flamenco, en la persona de su director Cristóbal Ortega. Con ocasión de esta actividad, el director de la Bienal así como algunos de nuestros más destacados invitados, han entrado a formar parte de la familia de los Académicos. La firme adhesión de nuestros invitados, muchos de los cuales para estar con nosotros han tenido que viajar desde lejos, sortear dificultades de agenda o robar tiempo a los ensayos en un periodo tan intenso como la Bienal, nos revela la existencia de una necesidad real de debate y de puesta en común de experiencias interprofesionales para la reflexión sobre las formas, los modos y las dificultades en los procesos de trabajo; a menudo cada compañía funciona en sus rutinas de trabajo como un mundo cerrado que desarrolla procesos y ritmos internamente. Después de estas mesas redondas parece evidente la necesidad, no sólo de los profesionales de la plástica escénica sino de los propios artistas flamencos, de reflexionar juntos sobre cómo el trabajo de plástica escénica está influyendo en el resultado final del espectáculo, y sobre cómo aprovechar el trabajo de los profesionales para un mejor y más eficaz resultado, a nivel creativo, de gestión o de producción. ***Ada Bonadei.***

El Vicepresidente 3º de la Academia, Juan Ruesga, en una de las sesiones de la Bienal de Flamenco de Sevilla.

La Asociación Autores de Luces (AAI) ha colaborado con la Academia en la organización de esta actividad.

ACUERDO CON EL I.C.A. DE MURCIA

José Luis Alonso de Santos y Noelia Mª Arroyo Hernández firman el acuerdo.

La Academia de las Artes Escénicas de España ha suscrito un acuerdo de colaboración entre la Fundación de dicha Academia y el Instituto de las Industrias Culturales y las Artes (ICA) de la Región de Murcia. Fue rubricado por José Luis Alonso de Santos (Presidente de la Academia) y Noelia Mª Arroyo Hernández, Presidenta del ICA.

Ambas instituciones consideran que la colaboración mutua puede contribuir a la mejor realización de las actividades propias de cada una de ellas, así como a la optimización de sus recursos materiales y humanos. El acuerdo firmado establece el marco general de colaboración para la promoción de las Artes Escénicas y el desarrollo de actividades asistenciales y promocionales en favor de los profesionales de las Artes Escénicas y, en especial, en la Región de Murcia.

Con carácter general se pretende impulsar las Artes Escénicas de la Región de Murcia a nivel nacional e internacional; fomentar su progreso, desarrollo y perfeccionamiento a través de actividades multidisciplinares; potenciar, promocionar, dignificar y defender las Artes Escénicas y a sus profesionales en la Región de Murcia y desarrollar actividades asistenciales y promocionales a favor de los profesionales de las Artes Escénicas en la Región de Murcia.

NUEVOS LIBROS DE LA ACADEMIA

El inesperado fallecimiento de Carlos Álvarez-Nóvoa dejó algunos de sus escritos sin publicar por lo que la Academia con la edición de estos se propone facilitar que esta obra y esta manera de trabajar sirvan como un pequeño homenaje y llegue a los lectores. No se trata de un libro sobre él sino de un libro de él, de sus comentarios y reflexiones, de aquellos escritos dispersos que quedaron sin publicar referidos al teatro y las Artes Escénicas. El libro fue presentado en Sevilla el pasado 23 de enero por Juan Ruesga, con intervenciones de Carmen Dorado, viuda de Carlos Álvarez-Nóvoa y Pedro Álvarez-Ossorio. También en esa misma fecha se presentó en la Sala Matilde Salvador del Centro Cultural La Nau de la Universitat de València el libro "Escritos sobre teatro de Josep Lluís Sirera", con el que la Academia quiere dar a conocer a sus miembros algunos de los múltiples campos de investigación en la historia del teatro en los que trabajó a lo largo de su carrera, el catedrático y académico Josep Lluís Sirera, también desaparecido en fechas recientes. El acto de presentación fue presidido por el Vicerrector de la Universitat de València Antonio Ariño.

LA ACADEMIA EN LA MUESTRA DE AUTORES DE ALICANTE

Imagen de la presentación de la Academia en Alicante.

El pasado mes de noviembre se presentó la Academia en el salón de actos del Instituto de Cultura Gil Albert, en el marco de las actividades programadas por la XXIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, que se celebró en Alicante desde ese mes mismo mes. En la mesa redonda intervinieron el Presidente de la Academia, José Luis Alonso de Santos, así como académicos representantes de diferentes secciones, como Rodolf Sirera, Asun Noales, Juanjo Lloréns, y Paco Sanguino. Moderó el también académico, Juan Luis Mira. Tras una breve intervención por parte de cada uno de los ponentes, se pasó a un coloquio cuyo objetivo primordial se centró en formular diferentes propuestas que marcaran vías de colaboración estables entre la Muestra de Autores y la Academia. Destacamos la que planteó Rodolf Sirera para que Alicante acoja, el próximo noviembre, la reunión de invierno de la Academia, en el marco de la XXV edición de la Muestra. Por su parte, Paco Sanguino, actual director del Teatro Principal de la ciudad, ofreció sus instalaciones como sede estable de Academia en el territorio de la Comunidad Valenciana, desde donde coordinar diferentes actividades.
Los creadores locales, Juanjo Lloréns, Asun Noales y Juan Luis Mira, insistieron en la necesidad y conveniencia de programar conjuntamente actos que se extendieran a lo largo del año y contribuyeran a dinamizar las artes escénicas de forma estable en la ciudad. Entre el público asistente se contó con la presencia del director de la Muestra, Guillermo Heras, y la Vicepresidenta 2ª de la Academia, Rosángeles Valls.

NUEVOS ACADÉMICOS

En el último año la Academia ha crecido con sesenta y seis nuevos miembros. Recogemos la relación de los nuevos académicos con las especialidades a las que están adscritos. Algunos pertenecen a varias especialidades:

Autores: Antonio César Morón, Carlos Contreras, Fernando de las Heras, Ángela del Salto, Pablo Iglesias Simón, Fernando J. López. Carmen Márquez, José Moreno Arenas, Fefa Noia, Daniel Pérez, María Carmen Resino, Tomás Rodríguez Pantoja, Esteve Soler, Ángel Solo.

Estudios y divulgación: Carmen González-Vázquez, Gabriel López-Antuñano, Begoña Olabarría, Irene Sadowska, Lola Vargas-Zúñiga, Arantxa Vela Buendía.

Intérpretes: Amparo Climent, Fernando Chinarro, Pedro García de las Heras, Emilio Gavira, Javier Hernández Simón. Silvia Marsó, Berta Ojea, Sére Skuld, Pablo Viñas.

Danza: Rafaela Carrasco, Daniel Doña, Elías Lafuente, Rubén Olmo, Olga Pericet.

Directores: Roberto Alonso, Jesús Arbués, Helena Pimenta, Antonio Simón, José Luis Sixto.

Música escénica: Iván Macías, Federico Moreno-Torroba.

Plástica escénica: Curt Allen Wilmer, Carmen de Giles, Óscar Gallardo, Olga García.

Productores: Carolina África, Raúl Cancelo, Salvador Collado, Ignacio Corral, Toni Flix, Raúl Hernández Garrido, Graciela Huesca, Bernabé Rico, Oriol Subirana.

En el momento de redactar estas páginas no figuraban en las especialidades los siguientes nuevos académicos:
César Belda, Nuria García, Marta Guerras, Gerald B. Fillmore, Alexei Issacovitch, Amaury Lebrun, Gloria Montesinos, Yaiza Pinillos, José María Roca, Fernando Sánchez-Cabezudo Blasco, Antonio Serrano, Duncan Wheeler.

FUNCIONES EN MADRID

LAS BODAS DE FÍGARO

de **BEAUMARCHAIS** dirección **FABIÀ PUIGSERVER** dirección de la reposición **LLUÍS HOMAR**

del 3 al 26 de febrero. Teatro de la Comedia (CNTC)

coproducción con TEATRO CLÁSICO

MUJER NO RE EDUCABLE

de **STEFANO MASSINI**

dirección **LLUÍS PASQUAL**

del 9 al 26 de febrero. Sala Margarita Xirgu, Teatro Español

IN MEMORIAM. LA QUINTA DEL BIBERÓN

texto y dirección **LLUÍS PASQUAL**

cía. **LA KOMPANYIA LLIURE**

del 22 de febrero al 12 de marzo. Teatro María Guerrero (CDN)

coproducción con temporada alta

lliure

colaboradores de La Kompanyia Lliure

Sabadell Fundació · Damm Fundació

medios patrocinadores

33 · iCat.cat · LA VANGUARDIA · Time Out Barcelona

entidad concertada con

Ajuntament de Barcelona · Generalitat de Catalunya Departament de Cultura · inaem · Diputació Barcelona

¿TEATRO EN TELEVISIÓN?

El 5 de marzo de 1929 los ya poderosos Luca de Tena organizaron la primera transmisión por radio, en directo, de un estreno en el teatro Español de Madrid. Se presentaba *La hoguera de las vanidades*, de Juan Ignacio Luca de Tena. El patriarca, don Torcuato, estaba muy enfermo y no podía asistir al acontecimiento, así que el hijo le montó la transmisión. El teatro en directo fuera de un escenario convencional. Cuatro décadas más tarde, en 1965, Televisión Española comenzó a emitir en la pequeña pantalla el legendario *Estudio1*. Durante casi 20 años este y otros espacios llevaron el teatro a todos los rincones de España. Autores, actores y realizadores consiguieron gran popularidad. Hoy el teatro en televisión es una rareza en las programaciones de los distintos canales españoles. Sí se está implantando la transmisión en vivo de grandes espectáculos desde sus escenarios –generalmente Londres, Nueva York o París- a salas de cine de todo el mundo. El público asiste en directo a grandes acontecimientos. Pero, la fórmula de ofrecer el teatro fuera los escenarios naturales ¿es o no conveniente? A.C.

La necesidad del teatro

César Gil

¿Cuántas personas no tienen fácil asistir al teatro por no tener una sala cerca? No daré una respuesta con números; simplemente diré que muchos: la mayoría de los españoles. Esta ya sería una razón más que suficiente para reivindicar el teatro en televisión. Y si a la pregunta añadimos "salas con programación estable, de calidad y localidades al precio del cine" llegaríamos a la evidente conclusión de la necesidad del teatro en el todavía hoy más importante medio de comunicación.

Aunque parezca curioso no son los miembros de la familia teatral los que reclaman el teatro en televisión, aunque lo digan; por supuesto estoy generalizando. Los actores cobran más, posiblemente, en una serie con menos ensayos y esfuerzos que en un *Estudio 1*, los dramaturgos han elegido convertirse en guionistas por las misma razones y además porque trabajan en equipo. Una lástima: hemos perdido grandes obras y autores; pero es ley de vida y del dinero.

¿Y los espectadores? Cuando se realizan encuestas, demandan del teatro y lo añoran en la pantalla de su casa (lógicamente sólo los que lo conocieron). Sienten la necesidad de tenerlo en sus pantallas. ¿Necesidad? Sí, necesidad intelectual y culturizar en este campo curiosa o sospechosamente abandonado. Claro que hablar de necesidad en una televisión ramplona puede resultar viejuno. Pero hay cuestiones viejunas que siguen siendo vitales. Como el teatro, pese a su destierro y abandono.

Los datos de audiencia en la última etapa de *Estudio 1* no registraron números altos pero sí cifras estimables -cifras impensables para cualquier intérprete en varios años de gira-, a pesar de ser maltratado por los programadores.

Para los que no conocieron *Estudio 1* diré que fue, y es, un referente de la televisión en España, un programa mítico que se cuidaba al máximo, con grandes actores, grandes directores, grandes realizadores, grandes cámaras, grandes todos. Eran obras de teatro adaptadas al medio televisivo. No era fotografiar; era recrear una obra para potenciarla en imágenes y sonidos y que llegase lo más eficazmente posible al espectador. El teatro en televisión, sí. Rotundamente. Hablando sólo de la última etapa, destacaré títulos que lo justifican: *Defensa de dama*, *Escuadra hacia la muerte*, *Casa de muñecas* y *La doble historia del doctor Valmy* (por cierto, ¿el abandono, el olvido, de Buero en su centenario va a llegar también a la televisión?). Pero no como una simple retransmisión. Sólo sería justificable en directo y como evento muy importante. Ni como una grabación. Los actores hablan, lógicamente, proyectando la voz en una sala y no queda bien en el televisor. Y, además, podría convertirse en una subvención de espectáculos de poco interés. Tampoco se trata de llevar el decorado a un plató y grabarlo en mejores condiciones que en la sala. El teatro en televisión debe ser adaptado; exige una importante labor de dramaturgia realizada por personas que conozcan bien ambas artes. Y debe ser emitido con una adecuada programación tanto en horario como en periodicidad: amando al teatro para que otros lo conozcan y lo amen también. El lector pensará en que hablo de teatro en la televisión pública. Pues sí, claro. ¡Qué le vamos a hacer! ¿Para qué es una televisión pública? Para ofrecer lo que se debe dar y las otras televisiones no emiten. Para dar más o menos lo mismo que las comerciales, mejor… Mejor me callo.

El teatro en televisión

Rodolf Sirera

Este va a ser un Cara y Cruz muy especial, lo reconozco. Porque en él no habrá posiciones enfrentadas ni puntos de vista radicales o excluyentes. Únicamente algunas divergencias de concepto. Yo también pertenezco a la generación que creció viendo teatro en televisión y alguna vez me recuerdo formando parte de las filas, cada vez más escasas, por cierto, de quienes añoran el legendario *Estudio 1.* Sin embargo, y respetando todas las voces que periódicamente surgen en su defensa, una defensa que en el fondo es más una defensa del *recuerdo* que tenemos de una cosa que de la cosa misma, no tengo nada claro que hoy, por muchas obras que la televisión pública incluyera en su programación –que lo sería siempre en la segunda cadena, y habría que ver a qué horas– se fuera a restaurar el interés de los telespectadores por el teatro o que ello incidiera en una mayor asistencia de público a las salas. Porque la sociedad y los hábitos culturales y de entretenimiento de los espectadores han cambiado mucho, y porque, no nos engañemos, cuando hablamos de *Estudio 1* estamos hablando de una época en la que sólo había una televisión. Además, ¿qué queremos decir realmente cuando hablamos de *teatro en televisión*? Porque podemos estar refiriéndonos a la retransmisión en directo de la representación de una obra de teatro. Aunque también puede tratarse de la grabación de una representación efectuada con anterioridad, y que, por tanto, puede ser editada. ¿O estamos hablando de una obra grabada, bien en plató, bien en escenarios naturales, como si fuera un producto televisivo (los americanos han realizado trabajos excelentes en ese campo)? Pero ¿realmente es eso teatro, o más bien un híbrido teatro/televisión, en tanto que utiliza el lenguaje visual de esta última, superpuesto al fundamentalmente verbal que es propio del teatro? Porque hay algo que es consustancial al teatro y que en el teatro emitido por televisión, bajo cualquiera de sus formas, está inevitablemente ausente, y es la *interacción con el público.* Dicho de otra manera, la respuesta de la platea, emocionándose o mostrándose distante, no va a influir en la actuación de los actores. Y estos saben muy bien que no hay una representación igual a otra. Distintos pases de una misma obra teatral previamente grabada en lo único en lo que pueden variar es en el número de espectadores, no en el modo en el que la reacción de dichos espectadores influya en la actuación de los intérpretes y confiera, a cada representación, su carácter de absoluta singularidad. Quizá el camino –y lo dice esto un autor cuya obra más conocida fue escrita precisamente para su estreno en televisión, no en un escenario– sea replantearnos si existen otras alternativas, más en consonancia con los tiempos que estamos viviendo. Me refiero a rescatar la convención teatral, llevándola a sus últimas consecuencias, y aceptando que el mejor acercamiento posible entre dos lenguajes, distintos pero a la vez complementarios, quizá sea el que ensayó Louis Malle en aquel mítico *Vania en la calle 42*. Dicho de otra manera, partiendo del artificio que es siempre el teatro, un teatro, el contemporáneo, cada vez más alejado de una reproducción figurativa de la realidad, que por otra parte le es tan consustancial al lenguaje audiovisual, ¿no deberíamos intentar establecer una síntesis enriquecedora entre ambos lenguajes, como lo fue en su momento *Dogville* de Lars von Trier? Quizá es por ahí por donde deberíamos buscar el teatro en televisión del futuro.

LIBROS...

Manual de dramaturgia

Fernando Domenech
Ediciones Universidad de Salamanca.
Español/ 318 pp.
20 euros/Impreso 8 euros/eBook

Manual de Dramaturgia es un instrumento de ayuda tanto a la creación dramática como al análisis de la dramaturgia. Su redacción corre a cargo de once estudiosos y profesionales de las Artes Escénicas de reconocido prestigio y con una dilatada trayectoria profesional, coordinados por el profesor Fernando Doménech.

El manual se divide en dos partes. La primera, *El Texto Dramático*, abarca desde el estudio estructural de las obras a los elementos constitutivos de éstas. Los apartados referidos a la acción, conflicto, personaje, tiempo, espacio, lenguaje o aspectos genéricos, se suceden de manera orgánica con multitud de ejemplos. Se hace asimismo un recorrido por las corrientes de trasformación y ruptura del teatro desde las vanguardias, y se incluyen capítulos sobre el teatro oriental, la infancia y juventud, la danza, el teatro de objetos o el guion cinematográfico. En la segunda parte, *El dramaturgista y el Trabajo Dramatúrgico*, son tratados aspectos que, hasta la fecha, han sido abordados por separado.

El valor de este manual, en el que participan los académicos Julio Escalada y García May, reside en la profundidad y rigor del estudio de los temas, la gran cantidad de referencias y la nutrida bibliografía. Imprescindible volumen para la creación y análisis de la escritura y del hecho escénico elaborado por un equipo que ojalá se consolide y ofrezca trabajos parecidos.

Artescénicas.

Bailando un tesoro

Azucena Huidobro
Ilustración Mercedes Palacios
B.N.E./INAEM
Español/ 38 pp.
16 euros/ Impreso

El Ballet Nacional de España ha tenido la feliz iniciativa de editar un hermoso libro para introducir a los más pequeños en los secretos de la danza española. Azucena Huidobro, bailarina en distintas formaciones, quiere contribuir a preservar el gran legado de la escuela bolera, el folclore y el flamenco, y lo presenta a los niños a través de cuatro amigos que comienzan a adentrarse en la danza. Sus aventuras permiten a la autora comentar los elementos básicos de los estilos coreográficos de nuestro patrimonio. Para hacerlo más atractivo, Azucena ha contado con la imprescindible colaboración a la ilustradora Mercedes Palacios. Ella ha creado los personajes coloristas y sumamente alegres. Ha tenido siempre detrás a Azucena Huidobro para conseguir que todos los detalles de los dibujos sean absolutamente fieles a los postulados estilísticos. Posiciones de los brazos o del cuerpo, vestuario o composiciones de los bailares son tal cual podemos verlo en los escenarios. Una serie de solapas estratégicamente distribuidas en las páginas permiten descubrir detalles como las castañuelas o los zapatos adecuados para esta danza. El recorrido por los estilos de los jóvenes aficionados termina con una presentación basada en los programas reales del Ballet Nacional. En definitiva, 'Bailando un tesoro' es un excelente regalo pedagógico para los incipientes bailarines, para consolidar nuestra cantera. Una excelente idea del Ballet Nacional de España para dar a conocer nuestra extraordinaria danza española entre las generaciones más jóvenes. ***A.C.***

Notas y contranotas para una estética teatral

Enrique Herreras
Artezblai, Colección Teoría y Práctica nº 22
Español/ 306 pp.
20 euros/ impreso

Con este libro, subtitulado *Aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo*, el académico Enrique Herreras, doctor en Filosofía, profesor de Ética y Filosofía Política en la Universidad de Valencia y profesor de Estética en la ESAD de la misma ciudad, además de ensayista y crítico teatral en diversas publicaciones, obtuvo el VII Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. Motiva este libro, según el autor, "la preocupación que surge a raíz de la pérdida del prestigio intelectual del teatro acaecida en las últimas décadas". En él, Enrique Herreras, inicia su estudio con una mirada general a la Estética y, tras analizar la problemática y las particularidades de dicha disciplina aplicada al teatro, realiza un

amplio recorrido por algunos momentos especialmente significativos de su historia, desde las teorías aristotélicas sobre la tragedia, hasta las propuestas renovadoras surgidas desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Un trabajo que, pese a la complejidad de los temas tratados, resulta de lectura atractiva a la vez que ofrece múltiples sugerencias y motivos de reflexión sobre el arte de la escena. ***RS.***

Strindberg desde el infierno

Jordi Guinart
Funambulista
Español/ 395 pp.
22 euros/Impreso

Esta se anuncia como la primera biografía en castellano del dramaturgo sueco. Está precedida por un prefacio enviado desde Estocolmo por Elda García-Posada. Jordi Guinart, periodista, bibliotecario y documentalista, se confiesa apasionado por Strindberg. En su obra traza una semblanza al uso de esta figura de la dramaturgia que, junto a su vecino noruego y coetáneo, Henrik Ibsen y el ruso Chejov, plantó los cimientos de un nuevo teatro europeo. Guinart construye los capítulos de la biografía en cortas etapas de la vida del autor, generalmente quinquenios. Eso le permite una exhaustiva disección de sus conflictos personales: los matrimonios, los viajes tormentosos… y de su evolución teatral. Además, nos proporciona una prolija información de la extensa producción de Strindberg. *La señorita Julia* aparece regularmente en la cartelera española. Pero en ella apenas se han visto *El pelícano, Danza macabra, Acreedores* o *El padre*. Strindberg está también de actualidad por el montaje de *La noche de las tríbadas,* una obra de 1975 sobre la tormentosa separación de su esposa, la actriz Siri von Essen, que ha recuperado Miguel del Arco. ***Antonio Castro***

Cartas boca arriba Correspondencia (1954-2000)

Antonio Buero Vallejo y Vicente Soto
Fundación Banco Santander
Español/ 526 pp.
20 euros/Impreso

Antonio Buero Vallejo y Vicente Soto se conocieron en 1946 en el café Lisboa de Madrid, y ahí forjaron una amistad mantenida durante casi cincuenta años, y que ni siquiera el exilio del segundo (vivió en Londres desde 1954 hasta su muerte, en 2011, consiguió sofocar. Compiladas por Domingo Ródenas, el libro muestra doscientas cartas intercambiadas entre el dramaturgo y el novelista (de las cuatrocientas que conforman el epistolario) en las que se traza al tiempo un retrato íntimo de ambas figuras, y un esbozo del entorno social, literario y artístico que los envolvió. ***Julio Bravo***

La Danza Española y la narrativa escénica

Inés Hellín Rubio
Publicaciones ADE. Serie:
Teoría y práctica del Teatro nº 40
Español/ 333 pp.
123 euros/ impreso

Inés Hellín Rubio es Doctora en Artes Escénicas, Licenciada en Derecho, teatróloga perteneciente a la ADE y bailarina solista del Ballet Español de Murcia. Imparte clases en los grados de Artes Visuales y Danza de la Universidad Rey Juan Carlos y en el Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso"… mujer multidisciplinar donde las haya. Realiza su tesis doctoral sobre *Medea* y *El sombrero de tres picos*, dos de las obras más versionadas y representadas en la escena española, aportando un nuevo conocimiento y una amplia visión a la Danza Española. Ha trabajado con grandes artistas como Javier Latorre, José Antonio, Antonio Najarro o Carlos Rodríguez. En su libro, recientemente publicado por la ADE, *La Danza Española y la narrativa escénica*, Inés Hellín explora las conexiones entre la evolución de las distintas ramas de la Danza Española (Escuela Bolera, Folklore, Flamenco y sobre todo la Danza Estilizada). También aborda la relación existente entre el texto y la escena en el ámbito de los ballets narrativos en general, para así pasar a particularizar en los ballets de Danza Española. No hace tanto que la Danza Española es reconocida en el ámbito nacional e internacional como un Arte dentro de la "Danza". La situación que vive la Danza Española en las últimas décadas hace que se diferencie en dos campos muy concretos, cuyos contenidos se relacionan y son, a su vez, de distinta naturaleza: por un lado la Teoría de la Danza Española que resulta atractiva en su ámbito teórico a pintores, escultores, literatos, etc…y por otro lado nos encontramos con la Técnica de la Danza Española, muy recientemente reglada en nuestro país. En la segunda parte del libro Inés hace un análisis narrativo de diferentes ballets de Danza Española, el denominado Repertorio de Danza Española, piezas que han perdurado a lo largo del tiempo dentro de esta disciplina dancística. Considero que este libro posee todos los mimbres necesarios para no dejarnos indiferentes, tanto a los profesionales de las Artes Escénicas como a los que no lo son. Gracias Inés. ***Pilar Rubio***

Icíar Bollaín.
© Maya Balanyá

Construir una mentira

Icíar Bollaín

Siempre he visto el teatro con una mezcla de fascinación y de envidia. Fascinación por mi desconocimiento de sus entresijos, de los mimbres con los que se construye, la dramaturgia, la puesta en escena. Envidia porque, siendo un pariente tan próximo del cine, y compartiendo con él tantos elementos esenciales, el teatro cuenta con una libertad narrativa que el cine, de alguna manera, no tiene. El espectador que entra al teatro ya sabe que lo que va a ver es "mentira". Que las cosas no van a "pasar" ante él. Pero sabe que si la pericia de los artistas es grande, conseguirán atraparle y verá, oirá y sentirá lo que "no está".

El cine en cambio tiene en la imagen su arma y su condena porque, ya sea en un mundo de ciencia ficción o en una historia en el medioevo, la exigencia hacia las historias en la gran pantalla es siempre la de la credibilidad. Y dentro de ese corsé de la credibilidad, los cineastas construimos nuestras mentiras. Mi hermana Marina es dramaturga, y desde hace muchos años nos echamos una mano respectivamente en nuestros trabajos, yo leo sus libretos, ella mis guiones, yo acudo a sus ensayos, y ella ve mis películas en fase de montaje, cuando los errores aún se pueden enmendar. Como decía, hay muchos elementos esenciales en los dos artes que son comunes, la necesidad de personaje, de tensión dramática, de conflicto… Pero en el momento de "levantar" esa dramaturgia, veo cómo en el teatro todo es posible. Es posible un escenario vacío, o lleno de artilugios y paredes que vienen o van, es posible romper el tiempo y el espacio sin más explicaciones, es posible imaginar un estadio lleno de gente con solo dos actores… O reproducir el Lavapiés actual con un andamio/corrala en vertical, con personajes de hoy que cantan la *Verbena de la Paloma* de ayer, como hizo Marina en un montaje. Envidio la simpleza de los elementos, un andamio, y cuatro props y ya estamos en Lavapiés, sin cortar calles, sin mover extras, sin molestar a los vecinos… O su último trabajo, una adaptación de *La Regenta* de Clarín a un plató de televisión de hoy, (que Marina ha analizado en una tesis con la que acaba de doctorarse Cum Laude), una pieza en la que reflexionaba sobre la vigencia de la novela, sobre el equivalente social de hoy al Oviedo de Clarín, sin que la verosimilitud le estorbe y le eche al traste la propuesta. En los Teatros del Canal, donde estrenó la obra, el plató eran apenas una alfombra y tres sillas, y el público del plató el propio público del teatro… asunto resuelto. Y podemos concentrarnos en lo que importa, en los personajes, en el paralelismo con la novela, en su actualización. El teatro tiene para mí con respecto al cine esa inmensa capacidad de sugerir tanto, con, a menudo, tan poco. Y de construir una mentira delante mismo de nuestros ojos y hacérnosla creer y sentir.

"Es posible un escenario vacío, o lleno de artilugios y paredes que vienen o van, es posible romper el tiempo y el espacio sin más explicaciones…"

La Cultura a tu servicio en la Universidad de Murcia

aula
danza

aula
música

aula
cine y cultura digital

Participa con tu proyecto

Envía tus propuestas a través de nuestra web:

www.cultura.um.es

aula
teatro

aula
artes plásticas y visuales

aula
comic

aula
humanidades

aula
flamenco

aula
poesía

aula
debate

Colabora con tus iniciativas culturales en las distintas aulas. Envíanos tus proyectos interdisciplinares. Participa en nuestros concursos y convocatorias, lecturas dramatizadas, representaciones escénicas, exposiciones, recitales, Festival DELETREARTES, conciertos, talleres y otras muchas actividades.

Acércate a la Universidad de Murcia: Un espacio de Cultura para todos.

UNIVERSIDAD DE MURCIA

UNIVERSIDAD DE MURCIA | Vicerectorado de Comunicación, Cultura y Deportes

DELETREARTES

Diseño: hotartworks.com

PENTACIÓN ESPECTÁCULOS
EL CUERVO
TXALO PRODUCCIONES
PRESENTAN

FERNANDO GUILLÉN CUERVO

NATALIA SÁNCHEZ

OLEANNA

DE DAVID MAMET

ESCENOGRAFÍA
MONICA BOROMELLO

ILUMINACIÓN
JUAN GÓMEZ CORNEJO

VESTUARIO
ALMUDENA RODRIGUEZ

PRODUCTORES
JESÚS CIMARRO
XABIER AGIRRE

DIRECCIÓN
LUIS LUQUE

DISEÑO: DAVID SUERO / FOTO: SERGIO PARRA